



**HAL**  
open science

**Liaisons vénales et amours extra-conjugales à Venise au  
XVIe siècle : réalités sociales et représentations  
littéraires**

Fabien Coletti

► **To cite this version:**

Fabien Coletti. Liaisons vénales et amours extra-conjugales à Venise au XVIe siècle : réalités sociales et représentations littéraires. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2016. Français. NNT : 2016TOU20122 . tel-01813406

**HAL Id: tel-01813406**

**<https://theses.hal.science/tel-01813406>**

Submitted on 12 Jun 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.



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## THÈSE

en vue de l'obtention du doctorat de l'Université Toulouse Jean Jaurès  
École doctorale Allph@ – Italien

en cotutelle internationale avec l'Università degli Studi di Padova  
Dottorato in scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Titre : « Liaisons vénales et amours extra-conjugales à Venise au  
XVI<sup>e</sup> siècle. Réalités sociales et représentations littéraires »

Premier volume (Tome 1/2)

Présentée et soutenue par

Fabien Coletti

à Toulouse, le 2 décembre 2016

Unité de recherche : Il Laboratorio (EA4590)

Directeurs de thèse : Jean-Luc Nardone et Ivano Paccagnella

Jury :

Davide Canfora, Professore ordinario, Università degli Studi di Bari (rapporteur)

Bernard Doumerc, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès

Frédérique Dubard de Gaillarbois, Professeur, Université Paris IV Sorbonne (rapporteur)

Chiara Lastraioli, Professeur, Université François Rabelais de Tours (présidente)

Jean-Luc Nardone, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès

Ivano Paccagnella, Professore ordinario, Università degli Studi di Padova



*A Chiara Egidi,  
per lo sguardo sui testi e sulle cose,  
e malgrado Petrarca e Tasso.*

## Remerciements

Cette page pourrait bien être aussi longue que la thèse elle-même.

Je tiens tout d'abord à remercier l'excellent travail de suivi effectué par mon directeur de recherche, M. le Professeur Jean-Luc Nardone, bien plus précis et profond que ce qu'un doctorant serait en droit d'attendre. Mon directeur de co-tutelle, M. le Professeur Ivano Paccagnella, par sa science inépuisable, a lui aussi fourni une aide irremplaçable pour ce projet de recherche. Il me semble aussi indispensable de remercier M. le Professeur Bernard Doumerc, qui a permis il y a plus de dix ans l'éclosion d'une passion durable pour la ville de Venise grâce aux échanges universitaires qu'il a mis en place, lien toujours vivant entre Toulouse et la Sérénissime, et à mes premiers pas dans la recherche qu'il a guidés en dirigeant mon mémoire de maîtrise.

Des remerciements à mes parents pourraient sembler rhétoriques ; il n'en est rien. Ils m'ont dès le début de mes études – désormais fort lointaines – accordé un soutien indéfectible, qui n'a jamais flanché malgré les début sinueux d'un parcours universitaire dont la pertinence ne s'est révélée que tardivement. Ils ont accompagné celui-ci tant matériellement que par leur confiance bienveillante. En ce qui concerne cette thèse je remercie plus spécialement mon père pour avoir été le correcteur constant de centaines de pages consacrées à un sujet qui lui était bien étranger. Pour cette patience, merci. J'embrasse tout aussi chaleureusement mon frère Gil et ma sœur Laure, ainsi que ma grand-mère Armande dont la maison des Mazières est un refuge constant pour la méditation, y compris académique.

La section d'Italien de l'Université Toulouse Jean-Jaurès a été un cadre idéal d'apprentissage et de pratique de la didactique universitaire, et je ne saurais trop remercier mes anciens professeurs, devenus collègues, pour le chemin parcouru à leurs côtés. Je dois avant tout remercier Cécile Berger à qui je dois l'honneur et le plaisir d'avoir co-organisé en sa compagnie une journée d'étude et d'en avoir publié les actes, dédiés comme il se doit aux femmes rebelles de la Sérénissime. Ma pensée va évidemment aussi à Margherita Orsino,

Antonella Capra, Jean Nimis et Nadine Gonzales, qui ont su me guider durant mon Master, pendant la préparation de l'agrégation puis enfin comme doctorant chargé d'enseignement et comme ATER. Mais dans la difficile période de fin de thèse la vie universitaire n'aurait certainement pas été aussi plaisante sans mes collègues de bureau, voisins et amis Carlo Andrea Tassinari et Anna Federici, ni sans les deux complices de l'aventure du *Campiello*, Sébastien Mazou et Azzurra Mauro.

Je salue les amis de l'Archivio di Stato et de la Marciana, celles et ceux qui ont fini leur thèse, qui la rédigent ou qui la commencent ; sentir que nous sommes de nombreux jeunes chercheurs à être passionnés par la civilisation vénitienne est réconfortant durant les longs mois passés à compulsier les riches volumes manuscrits de la lagune. De même les collègues doctorants de l'Université de Padoue ont su m'accueillir chaleureusement lors de mes passages dans l'auguste ville universitaire et à l'occasion du colloque annuel de Bressanone ; je salue en particulier Giorgio Fogliani et Laura Organte. À Toulouse la liste des collègues avec qui les échanges ont été fructueux serait longue ; je dois au moins citer Agathe Roby dont les travaux sur la prostitution dans le Midi toulousain au Moyen Âge ont apporté un écho intéressant à l'étude du commerce charnel dans la république de Venise, mais aussi les amis du Laboratorio, avant tout Laura Brignon et Vinicio Corrent.

Un remerciement particulier à Mattia Ferrari pour ses précieuses indications philologiques ; grâce à sa thèse j'espère pouvoir lire bientôt les textes de Maffio Venier dans une édition enfin digne de leur valeur. Les cartes de Venise ont été réalisées grâce à la formation et à l'aide amicale de Samuel Mermet. J'ai également eu la chance de profiter des conseils de chercheurs émérites tels que Marco Faini et Luca D'Onghia, essentiels pour affronter les textes inédits qui concluent cette thèse.

Après quatre ans de doctorat, les personnes les plus importantes sont probablement celles avec lesquelles j'ai partagé tant d'appartements. À Toulouse Laura, Juliette, Oscar ; à Venise Alessandra, Chiara, Matteo, Rita dans notre antre de Rialto. Deux noms manquent bien sûr dans cette courte liste. Loïc, vieux compère, nous n'avons jamais fini de nous suivre, qui sait dans quelle autre ville nous vivrons ensemble après Pise, Toulouse et Venise. Hélène, au contraire hôte vénitienne par excellence, un spritz à la santé du guide que tôt ou tard nous écrirons à deux.

Et bien sûr à Florent et Greg, les autres vieux compères, en espérant qu'ils puissent être amusés par quelques pages, et à Alexandra, que notre prochaine rencontre soit dans notre Venise habituelle ou sur le prochain continent où tu habiteras.

Liaisons vénales et amours extra-conjugales à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle.  
Réalités sociales et représentations littéraires

Sommaire

Premier volume (tomes 1 et 2)

Documents iconographiques et tableaux statistiques.....	11
INTRODUCTION GENERALE.....	12
<b>PREMIERE PARTIE – La société vénitienne face à la transgression sexuelle.....</b>	<b>30</b>
INTRODUCTION.....	31
PREMIER CHAPITRE – De l'éducation à la séduction.....	33
A – L'éducation de la jeune fille.....	34
1. L'éducation selon les traités d' <i>Économique</i> .....	35
2. L'allaitement entre consensus théorique et réticences pratiques.....	39
3. Les patriciennes.....	42
4. L'éducation des <i>cittadine</i> .....	44
5. L'apprentissage chez les <i>popolane</i> .....	45
B – L'irruption de la sexualité.....	47
1. Séduction par les lettres : modèles de missives d'amour.....	47
2. Les frontières légales de la transgression : rapt, viol, défloration.....	54
3. Le viol, études de cas.....	58
4. Ambiguïtés de la défloration, études de cas.....	62

C – Séduction littéraires : la femme à la fenêtre.....	66
1. <i>Contrasti d'amore</i> : la fortune de Leonardo Giustinian au XVI <sup>e</sup> siècle...	67
2. La littérature « alla bulesca » : le triomphe de la femme à la fenêtre.....	73
3. Alessandro Caravia, <i>Naspo Bizaro</i> .....	78
4. Les <i>mattinate</i> de la <i>Caravana</i> .....	85
DEUXIEME CHAPITRE – Après la séduction : entre amours conjugales et liaisons	
vénales.....	90
A – Mariages d'amour, mariages d'argent.....	91
1. Le mariage pour l'Église.....	91
2. Choisir son épouse.....	95
3. Le marché du mariage à Venise : autour de la dot.....	100
B – Les raisons de l'adultère féminin.....	107
1. Les théologiens, le sexe et l'adultère.....	107
2. L'adultère dans les traités.....	112
3. Le traitement pénal de l'adultère à Venise.....	116
C – Devenir prostituée.....	121
1. Enfance et prostitution.....	121
2. Mobilités féminines dans les sentences des <i>Cinque alla Pace</i> .....	127
3. Parcours de prostituées vénitiennes : l'exemple de Giulia.....	133
TROISIEME CHAPITRE – Tolérer la prostitution, contrôler les prostituées.....	
A – La prostitution du XII <sup>e</sup> au XVI <sup>e</sup> siècle : de mal nécessaire à objet de	
Prédication.....	139
1. Renouveau de la prostitution au bas Moyen Âge.....	139
2. Le XVI <sup>e</sup> siècle : syphilis et courtisanes.....	143
3. Se repentir : une perspective réaliste ? .....	150
B – L'échec de la politique concentrationnaire vénitienne.....	155
1. La législation vénitienne sur la prostitution avant 1460.....	156
2. Le second <i>Castelletto</i> .....	163
3. Des premières dispersions à 1502.....	167
4. Une cartographie : le centralisme de Cannaregio du <i>Catalogo</i> .....	170
5. Les <i>Cinque alla Pace</i> .....	173
C – La législation sur la prostitution après le déclin du <i>Castelletto</i> .....	176



1. Le Conseil des Dix.....	177
2. Les <i>Provveditori alla Sanità</i> .....	180
3. Les <i>Provveditori alle Pompe</i> .....	181
4. L'Inquisition : <i>streghe</i> et <i>erbere</i> .....	183
CONCLUSION.....	191
<b>DEUXIEME PARTIE – L'adultère féminin à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle : narrations judiciaires et procès littéraires.....</b>	<b>197</b>
INTRODUCTION.....	198
PREMIER CHAPITRE – L'adultère dans la littérature, de Boccace au début du XVI <sup>e</sup> siècle.....	201
A. Défense et ambiguïté de l'adultère dans le <i>Décameron</i> .....	202
B. Ser Giovanni, Sacchetti, Sercambi, et la bourgeoisie conservatrice.....	209
C. La prose latine du XV <sup>e</sup> siècle : du Pogge aux <i>Novellae</i> de Morlini.....	218
D. Centralité de l'adultère dans les premières comédies du XVI <sup>e</sup> siècle.....	225
E. L'Arétin, deuxième journée du <i>Ragionamento</i> .....	229
DEUXIEME CHAPITRE – L'adultère au début du XVI <sup>e</sup> siècle.....	236
A – Les <i>raspe</i> de l' <i>Avogaria di Comun</i> (1500-1540) .....	237
1. Du formulaire latin à la tentation narrative.....	238
2. Analyse des condamnations pour adultère dans les <i>raspe</i> .....	243
B – L'adultère au théâtre vivant des procès : un crime social.....	244
1. Une rupture sur la scène publique : Lena Balanzer et Marco (1505).....	245
2. Disperser les biens de son mari : Elena Scarpa (1521).....	248
3. Une fuite soigneusement préparée : Cataruza et les prêtres (1526).....	251
4. Franceschina da Ruoda et les mauvais garçons (1528) .....	255
C – Premiers pas au théâtre : l'adultère mis en scène à Venise.....	260
1. Ruzante : entre <i>snaturale</i> et nécessités sociales.....	262
2. La <i>Veniexiana</i> : la patricienne adultère et son public.....	271

TROISIEME CHAPITRE – L’adultère au milieu du siècle : maris ridicules et patriciennes amoureuses.....	278
A – L’adultère dans le théâtre au milieu du siècle.....	279
1. Les timides adultères de la comédie « régulière » vénitienne.....	280
2. Les comédies plurilingues : la transgression ridiculisée.....	288
B – Les procès du milieu du siècle.....	299
1. Les <i>raspe</i> .....	299
2. La « <i>moggier del gobbo Lippomano</i> » : Lucrezia et le « <i>vescovo Cesarin</i> » (1550).....	301
C – <i>I Diporti</i> , un manuel pour nobles amants.....	317
1. La <i>brigata des Diporti</i> , un « gentleman's club ».....	318
2. Une première journée sous le signe de l’adultère.....	322
3. Deuxième et troisième journées : dispersion formelle et retour aux amours légitimes.....	331
QUATRIEME CHAPITRE – Après 1550 : le tournant moralisateur et répressif.....	335
A – L’adultère dans les <i>Piacevoli Notti</i> de Giovan Francesco Straparola.....	336
1. <i>Cornice</i> figée et irruption de la fable.....	336
2. La place des femmes dans les <i>Piacevoli Notti</i> .....	339
3. L’adultère dans les <i>Piacevole Notti</i> : hétérogénéité formelle et tolérance littéraire.....	341
B – Les procès : durcissement du discours et incitation à la réconciliation.....	350
1. Les <i>raspe</i> après 1563.....	350
2. Raffael Da Riva et Cecilia Saler : du rôle de la réputation (1588).....	356
3. Caterina et Francesco Tesser : histoire d’une réconciliation (1593).....	359
C – Vers la Contre-réforme : du <i>Peregrinaggio</i> aux <i>Sei Giornate</i> .....	362
1. Une traduction depuis le persan : le <i>Peregrinaggio</i> (1557) .....	362
2. Misogynie du <i>Peregrinaggio</i> et place problématique de l’adultère.....	366
3. Sebastiano Erizzo, <i>Le Sei Giornate</i> (1567) .....	370
CONCLUSION.....	374

<b>TROISIEME PARTIE – Formes et motifs de la satire <i>antiputtanesca</i></b> .....	380
INTRODUCTION.....	381
PREMIER CHAPITRE – Autour de l'Arétin: la prostituée narrative.....	384
A – Origine et diffusion des œuvres dans les années 1530.....	386
1. Diffusion orale, diffusion manuscrite, édition.....	386
2. De Lucien de Samosate aux premières œuvres romaines.....	390
3. La littérature <i>antiputtanesca</i> à Venise : les œuvres principales des années 1530.....	395
B – Sources judiciaires et sources littéraires.....	405
1. Les prostituées devant la justice : un rappel.....	405
2. Les vices littéraires.....	410
3. Les punitions littéraires : contrôle humain et fléau divin.....	414
C – Un inédit des années 1530 : <i>La vita rotta di Giacomina</i> .....	421
1. Pour une datation de <i>Giacomina</i> .....	422
2. Un parcours de vie topique.....	431
3. Conclusion : une synthèse de la littérature <i>antiputtanesca</i> des années 1530.....	439
DEUXIEME CHAPITRE – Louange et satire à partir des années 1540.....	441
A – Les étranges louanges de Marco Bandarini.....	442
1. <i>Stanze in lode di donne</i> .....	442
2. Marco Bandarini, imitateur et plagiaire.....	444
3. Les <i>Stanze</i> de la British Library.....	446
B – Les Venier, côté dialecte : de Domenico à Maffio.....	455
1. Domenico Venier dialectal : l'œuvre privée d'un poète respectable.....	455
2. Maffio Venier : de la jeunesse vénitienne à l'errance courtisane.....	466
C – Une étude de cas : Livia Azzalina et ses clients poètes.....	472
1. Livia Verzotta ou Livia Azzalina ? .....	472
2. La courtisane priée.....	476
3. La courtisane insultée : <i>capitoli</i> et <i>stanze a Livia Verzotta</i> .....	480

TROISIÈME CHAPITRE – Un <i>canzoniere fidenziano</i> irrégulier : Gabriele Salvago	
à Venise.....	487
A – Gabriele Salvago à Rome : premiers assauts de la satire <i>antipedantesca</i> .....	488
B – Les liens avec Pinelli et les sonnets milanais : vers une satire <i>fidenziana</i> .....	501
C – Analyse du <i>canzoniere</i> de la Marciana.....	509
CONCLUSION.....	552
CONCLUSION GENERALE.....	556

## Second volume : Annexes

<b>Annexe A – Bibliographie.....</b>	<b>4</b>
Corpus Littéraire.....	5
Sources d’Archives.....	10
Œuvres hors corpus et sources publiées.....	14
Critique littéraire.....	22
Historiographie.....	40
Sites et banques de données en ligne .....	55
<b>Annexe B – Transcription des textes inédits ou rares.....</b>	<b>56</b>
1 – Les <i>mattinate</i> de la <i>Caravana</i> .....	57
2 – <i>La vita rotta di Giacomina</i> .....	71
3 – Marco Bandarini, <i>Stanze in lode delle cortigiane di Vinegia</i> .....	103
<i>Alla signoria Lucrezia iuberta Marco Bandarin servitore</i> .....	103
<i>Capitolo dove il poeta se insonia chiavar una sua amica</i>	
<i>cortigiana</i> .....	105
<i>Stanze in lode delle cortigiane di Vinegia</i> .....	109
4 – Extraits du manuscrit Venier / Corner.....	119

5 – Textes satiriques et judiciaires sur Livia Azzalina.....	127
Dédicace du <i>Catalogo</i> .....	128
Maffio Venier, <i>Togo la penna in man, Livia Verzotta</i> .....	129
<i>Stanze a Livia Verzotta</i> .....	137
<i>Capitolo a Livia Verzotta</i> .....	153
<i>Capitolo all’istessa</i> .....	156
Procès de l’Inquisition à Livia Azzalina.....	166
6 – Gabriele Salvago : un cas littéraire du XVI <sup>e</sup> siècle.....	171
<i>Sonetti milanesi</i> [I-X] .....	172
Lettre de « V. M. » à Giacomo Contarini.....	184
<i>Agli amici del passatempo civile</i> .....	187
<i>Al candido lettore</i> .....	188
<i>Canzoniere</i> [I-XXXIII] .....	193
Bernardo Navagero, <i>Detti e Fatti di Gabriele Selvago</i> .....	226
Incipits des sonnets du Pseudo-Salvago.....	239
7 – Le procès de la courtisane Giulia.....	241
<b>Annexe C – Index général.....</b>	<b>260</b>

## Documents iconographiques et tableaux statistiques

Fig. 1 – Nombre de prostituées par décennies dans les <i>raspe</i> des <i>Cinque alla Pace</i> .....	130
Fig. 2 – <i>Contrada</i> d'origine des agresseurs de prostituées par rapport à celle de leur victime dans les <i>raspe</i> des <i>Cinque alla Pace</i> .....	131
Fig. 3 – Hypothèse pour la situation du <i>Castelletto</i> .....	167
Fig. 4 – Répartition des prostituées exerçant illégalement hors du <i>Castelletto</i> en 1502 selon les <i>Capi di Sestiere</i> .....	169
Fig. 5 – Répartition des prostituées du <i>Catalogo</i> par sestier.....	170
Fig. 6 – Répartition géographique des prostituées du <i>Catalogo</i> .....	172
Fig. 7 – Répartition par sestier des prostituées citées dans les <i>raspe</i> des <i>Cinque alla Pace</i> .....	173
Fig. 8 – Les prostituées citées par les <i>Cinque alla Pace</i> .....	175
Fig. 9 – Nombre d'adultères dans les <i>raspe</i> de l' <i>Avogaria di Comun</i> au XVI <sup>e</sup> siècle, par décennie.....	237
Fig. 10 – Ascanio et Lucrezia à San Giacomo dell'Orio.....	307
Fig. 11 – Reconstitution de la paroisse de Santa Fosca au XVI <sup>e</sup> siècle.....	309
Fig. 12 – Nombre de prostituées dans les <i>raspe</i> de l' <i>Avogaria di Comun</i> au XVI <sup>e</sup> siècle.....	409

## INTRODUCTION GENERALE

L'humaniste florentin Poggio Bracciolini rapporte, dans son *Liber Facetiorum*, une belle réponse proposée par une courtisane vénitienne à la curiosité d'un de ses clients :

Cum essem in balneis Petriolanis, audivi a quodam erudito viro dictum meretricis facetum sane et haud indignum reliquarum confabulationum nostrarum societate. Scortum erat, ait, Venetiis vulgare, ad quod cum diversarum gentium viri accederent, quæsivit ab eo aliquando quispiam, quæ sibi hominum natio maiori membro virili esse videretur. Mulier e vestigio Venetos respondit. Cum causa postularetur: «Quoniam» inquit » tam longo sunt priapo, ut cum sæpius in remotissimis et ultra mare sitis provinciis versentur, tamen cum uxoribus coeant et procreent filios.» Iocata est in illorum uxores, quas viri proveci peregre relinquunt aliorum curæ.<sup>1</sup>

Deux figures féminines qui parcourent la littérature italienne dès le Moyen Âge se retrouvent ainsi rapprochées en quelques lignes : la prostituée, experte en matière sexuelle et non dépourvue d'esprit ; l'épouse délaissée qui sait promptement remédier à l'absence de son mari en se consolant dans les bras d'un amant. Dans la prose du Pogge ces deux types féminins se retrouvent idéalement à Venise, cité-port par antonomase plantée à la confluence des routes commerciales entre Orient et Occident. Entre marchands de passage et Vénitiens partis pour de longs voyages commerciaux, aucune autre ville italienne ne semble être autant à même de concentrer les conditions matérielles de cette double transgression qui déplace l'activité sexuelle

---

<sup>1</sup> BRACCIOLINI Poggio, *Facezie*, Milano, Rizzoli, 1983 [2009], CCXLIV : « Alors que j'étais aux thermes de Petriolo, j'entendis un homme de culture raconter le récit facétieux d'une prostituée, qui n'est pas indigne d'être rapporté dans les discussions de notre compagnie. Il y avait à Venise une courtisane de bas étage, fréquentée par des hommes de différents pays, à qui l'on a demandé quel peuple avait le plus grand membre viril. La femme répondit tout de suite que c'étaient les Vénitiens. Elle en donna la cause : "Parce que", dit-elle, "leur vit est si grand que, bien qu'ils se rendent souvent dans des contrées très lointaines, ils couchent avec leurs femmes et procréent des enfants". Elle se moquait de leurs épouses, qui étaient laissées aux soins des autres lorsque les maris sont en voyage ».

en dehors du mariage<sup>2</sup>. Mais nous trouvons également dans la *facezia* de Bracciolini un élément à ne pas négliger : le discours sur la prostituée et la femme adultère est prononcé par « un homme de culture » dans un moment de détente – les thermes de Petriolo pour l'anecdote elle-même, puis le cadre de la Curie romaine au sein duquel sont échangées les histoires du Pogge<sup>3</sup> – pour apporter un plaisir tout littéraire à d'autres hommes à travers une foucauldienne « volonté de savoir »<sup>4</sup>, curiosité sans fin qui pour le philosophe anime le discours sur la sexualité. C'est à ces deux *topoi* sur la sexualité féminine déviante tels qu'ils s'expriment sous la plume d'auteurs masculins que nous entendons consacrer notre thèse<sup>5</sup>.

Une telle recherche se place de fait au croisement de plusieurs traditions critiques, ce qui nous contraint, pour pleinement cerner notre objet d'étude, à une approche pluridisciplinaire entre Histoire judiciaire, études littéraires sur le genre mais aussi philologie. D'une part sont essentielles les recherches des historiens sur la délinquance sexuelle – qui se développent après la publication de *l'Histoire de la sexualité* de Michel Foucault<sup>6</sup> –, en premier lieu les travaux fondateurs de Guido Ruggiero sur Venise<sup>7</sup> et ceux de Jacques Rossiaud sur la prostitution médiévale<sup>8</sup> ainsi que, plus récemment, le large sondage sur les tribunaux ecclésiastiques supervisé par Silvana Seidel Menchi et Diego Quaglioni<sup>9</sup>. Ce filon s'inscrit bien sûr dans le vaste champ d'études sur l'histoire du genre et la place des femmes à la Renaissance en général et dans la société vénitienne en particulier<sup>10</sup>, qui prend son origine dans l'article désormais classique de Joan Kelly, *Did women have a Renaissance?*<sup>11</sup>.

---

<sup>2</sup> Si la prostitution existe à différents degrés dans d'autres États, il a été montré que, dans un contexte de cour, la perte de l'honneur féminin de la maîtresse d'un puissant est largement compensée par le pouvoir qui échoit en échange à la concubine, cf. RAIMER Tanya M., *Ladies, concubines, and pseudo-wives: mistresses in the courtly culture of the Emilia-Romagna of Renaissance Italy*, Thesis, San Diego, San Diego State University, 2012.

<sup>3</sup> Pour une synthèse sur l'œuvre du Pogge nous renvoyons au premier chapitre de notre deuxième partie.

<sup>4</sup> FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>5</sup> Pour un article récent sur la veuve dans les traités italiens cf. PUCCI Paolo, « Finalmente libera, ma non per molto: la vedova nella trattatistica italiana del XVI secolo », in *Rivista di Studi Italiani*, XXXIII, n. 1, 2015.

<sup>6</sup> FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976-1984.

<sup>7</sup> L'ouvrage fondateur est RUGGIERO Guido, *I confini dell'eros. Crimini sessuali e sessualità nella Venezia del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 1988 [traduction de *The Boundaries of Eros*, Oxford, Oxford University Press, 1985], mais nous avons aussi recours à RUGGIERO Guido, *Binding Passion, Tales of Magic, Marriage, and Power at the End of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1993 et à des articles que nous citerons au fur et à mesure qu'il nous seront nécessaires.

<sup>8</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales – La prostitution en Occident XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 2010.

<sup>9</sup> En particulier le volume SEIDEL MENCHI Silvana, QUAGLIONI Diego (a cura di), *Tragressioni – Seduzione, concubinato, adulterio, bigamia (XIV-XVIII secolo)*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2004.

<sup>10</sup> Nous ne pouvons citer ici l'intégralité de notre bibliographie et renvoyons aux chapitres concernés ; mentionnons toutefois les recueils d'articles de CHOJNACKI Stanley, *Women and Men in Renaissance Venice*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000 ainsi que BELLAVITIS Anna, FILIPPINI Nadia Maria, PLEBANI Tiziana, *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, QuiEdit, Verona, 2012.

<sup>11</sup> L'article a initialement été publié en 1977 mais nous lisons la réédition suivante : KELLY GADOL Joan, « Did women have a Renaissance? », in BRIDENTHAI Renate (edited by), *Becoming Visible: Women in European History*,



Mais d'autre part nous serons guidés par les aspects strictement littéraires de la présence des femmes à l'âge moderne. Nous n'entendons par là pas tant l'écriture féminine<sup>12</sup> – qui dans sa lutte pour la reconnaissance culturelle se fait un devoir de professer son éloignement de quelque vice que ce soit<sup>13</sup> – que la critique qui analyse les rapports de genre dans les textes écrits par des hommes. Il s'agit sans doute des travaux qui ont le plus profondément guidé notre démarche, et nous pouvons citer en particulier ceux de Paolo Pucci<sup>14</sup>, Courtney Quaintance<sup>15</sup>, Deanna Shemek<sup>16</sup>, ainsi que ceux de Marilyn Yalom pour l'Histoire culturelle du corps<sup>17</sup>.

Enfin la nature même de notre corpus littéraire, qui oscille entre textes publiés ayant connu un succès éditorial durable dès le XVI<sup>e</sup> siècle et œuvres inédites que nous proposons pour la première fois à l'attention des chercheurs, nous impose un rapport étroit avec la tradition philologique italienne. En effet la littérature vénitienne de la Renaissance a de multiples facettes qui vont du bembisme le plus strict – dont nous sentirons l'influence sur la prose des recueils de nouvelles – à l'anticlassicisme en toscan, langues ou dialectes qui constitue un ensemble de courants dont les « tratti unificanti prevalenti sembrerebbero essere quelli del realismo, della corporeità, della comicità, contrapposti alla sublimazione formale e liricizzante del petrarchismo e del neoplatonismo »<sup>18</sup>. Nous aurons donc en particulier recours aux recherches

---

Boston, Houghton Mifflin, 1998.

<sup>12</sup> Cf. la synthèse essentielle de COX Virginia, *Women's writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2008 ainsi que la très riche collection *The other voice in early modern Europe* qui fournit la traduction anglaise et un vaste appareil critique des principaux textes d'auteurs féminins de la Renaissance, publiée à Chicago par The University of Chicago Press et dirigée par Margaret L. King et Albert Rabil Jr.

<sup>13</sup> Emblématique en ce sens la discussion de la première journée du *Merito delle donne* de Moderata Fonte, cf. pour son édition contemporaine Mirano, Eidos, 1988.

<sup>14</sup> PUCCI Paolo, « Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella *Tariffa delle puttane di Venegia* », in *Rivista di Letteratura Italiana*, 2010, Volume XXVIII, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, p. 29-49.

<sup>15</sup> L'essentiel des nouveautés apportées par la chercheuse est désormais concentré dans sa récente monographie QUAINANCE Courtney, *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice*, Toronto / Buffalo / Baltimore, University of Toronto Press, 2015.

<sup>16</sup> SHEMEK Deanna, *Ladies Errant: Wayward women and social order in Early Modern Italy*, North Carolina, 1998 mais surtout SHEMEK Deanna, « "Mi mostrano a dito tutti quanti": Disease, Deixis, and Disfiguration in the *Lamento di una cortigiana ferrarese* », *Italiana*, 11 (2005), p. 49-63.

<sup>17</sup> YALOM Marilyn, *A History of the Breast*, Ballantine, 1997.

<sup>18</sup> PACCAGNELLA Ivano, « La letteratura anticlassicistica e dialettale. Il "Manierismo" », in MALATO Enrico (dir.), *Storia della letteratura italiana. Vol. IV. Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 1105 : « les caractères communs semblent être le réalisme, la corporeité, le comique, opposés à la sublimation formelle tendant au lyrique du pétrarquisme et du néoplatonisme ». Pour un tableau des oppositions entre « classicisme académique » et ce que Procaccioli appelle un « autre classicisme », cf. également PROCACCIOLI Paolo, « Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni », in *Cinquecento capriccioso e irregolare: eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, Manziana, Vecchiarelli, 1999, p. 29.

d'Ivano Paccagnella<sup>19</sup>, Manlio Cortelazzo<sup>20</sup>, Marisa Milani<sup>21</sup> ou Luca D'Onghia<sup>22</sup>.

Cette brève synthèse bibliographique laisse suspecter que la circonscription de notre sujet aux figures de la femme adultère et de la prostituée laisse de côté une foule de crimes sexuels – nous pouvons en effet au moins citer le viol, la défloration et le rapt de la part des hommes<sup>23</sup> – mais aussi d'autres modalités d'infraction morale au féminin – réelles ou potentielles – telles que celles pratiquées par la nonne dévoyée ou, bien plus encore, par la veuve. Il s'agit dans ce dernier cas, qui préoccupe grandement les hommes de la période moderne<sup>24</sup>, d'une inquiétude d'autant plus forte à Venise que la loi permet à l'épouse dont le mari est décédé de prendre entièrement possession de sa dot : elle conquiert ainsi une autonomie qui n'est connue par aucun autre statut féminin. Nous laissons cependant de côté l'étude de ces figures, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la menace que la veuve fait peser sur l'ordre sexuel n'est que potentiel : un veuvage chaste est toujours possible. Mais, surtout, ni la veuve ni la sœur luxurieuse n'ont pleinement épousé une forme littéraire au point d'en devenir l'emblème. Les liaisons extraconjugales font au contraire dès Boccace les délices des lecteurs de nouvelles avec son cortège d'amants cachés sous un lit ou qui s'échappent par le toit, tandis que les femmes vénales se retrouvent à partir du XVI<sup>e</sup> siècle au centre d'une myriade de compositions, le plus souvent en vers, qui prennent pour cible leurs mœurs, leurs astuces et leur promettent un destin dramatique. Enfin notre double objet d'étude peut être envisagé dans une dimension économique et civile que nous ne retrouvons pas pleinement chez la veuve ou la nonne. Nous verrons ainsi que les procès pour adultère ont en leur centre non pas un amour – ou un orgueil – blessé mais une fuite de capitaux que les épouses infidèles soustraient à leur mari et offrent à leur amant, tandis que la question du tarif des prostituées, à une époque où se développe un commerce charnel de luxe avec l'essor des courtisanes, est essentiel dans la

---

<sup>19</sup> Citons au moins ici PACCAGNELLA Ivano, *Il fasto delle lingue*, Roma, Bulzoni, 1984, important aussi bien pour son apport théorique que pour les textes inédits qui présente.

<sup>20</sup> Il est difficile de souligner l'importance qu'a eu pour l'ensemble de notre travail un outil aussi riche et récent que CORTELAZZO Manlio, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Padova, La Linea Editrice, 2007, ainsi que, en ce qui concerne le *pavano*, PACCAGNELLA Ivano, *Vocabolario del pavano (XIV-XVI secolo)*, Padova, Esedra, 2012.

<sup>21</sup> Cf. entre autres MILANI Marisa, *Contro le puttane – Rime venete del XVI secolo*, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti Editori, 1994.

<sup>22</sup> Mises à part ses excellentes éditions critiques d'œuvres de Ruzante ou d'Andrea Calmo – que nous citerons dans le corps de notre thèse – nous pouvons rappeler ici son excursus philologique dans la littérature érotique vénitienne : D'ONGHIA Luca, *Un'esperienza etimologica veneta : per la storia di mona*, Padova, Esedra, 2011.

<sup>23</sup> Nous définirons ces concepts, éloignés de leur signification contemporaine, dans notre première partie.

<sup>24</sup> Cf. PUCCI Paolo, « Finalmente libera, ma non per molto: la vedova nella trattatistica italiana del XVI secolo », in *Rivista di Studi Italiani*, XXXIII, n. 1, 2015.

littérature *antiputtanesca*. C'est l'ombre de la ruine qui guette le mari trompé et le client amoureux, et avec elle la peur du déclassé social. De plus, aussi bien l'adultère que le recours à un amour vérial sont considérés comme des étapes de la formation sexuelle des jeunes hommes de la Venise de la Renaissance et en particulier des jeunes patriciens, dont l'âge moyen du mariage, autour de la trentaine<sup>25</sup>, est extrêmement tardif. Aussi, pour mieux saisir la hantise patrimoniale et la dimension éducative qui gouverne la relation des lettrés vénitiens à ces deux figures de la déviation sexuelle au féminin, nous devons revenir sur le contexte complexe que traversent au XVI<sup>e</sup> siècle la Sérénissime et son élite politique et économique.

L'historiographie insiste sur les bouleversements qui frappent la république de Venise après la crise de la Ligue de Cambrai, en commençant par la cuisante défaite d'Agnadello (1509)<sup>26</sup>. Dans ses *Diarii* le patricien Girolamo Priuli exprime l'opinion dominante : les revers militaires qui amènent à la perte presque totale des possessions de Terreferme et font connaître à l'État lagunaire une menace rarement égalée dans son Histoire sont une punition divine pour les excès immoraux des Vénitiens. La Sérénissime met alors en place de vigoureuses lois somptuaires, tandis que la crise porte à une modification de l'équilibre au sein de la classe dirigeante. Les mesures imposées par l'affaiblissement financier de la République – en premier lieu l'introduction de la vénalité des offices – ont comme conséquence le renforcement de la division du patriciat entre une élite qui domine le Sénat et une majorité de nobles, parfois appauvris, qui fréquente un Grand Conseil sans réel pouvoir politique<sup>27</sup>. Selon Elisabeth Gleason les dangers affrontés par Venise en 1509 ne sont que le prélude à une crise qui devient définitive après la paix de Bologne signée en 1530 par Charles Quint et Clément VII, affirmation du pouvoir désormais écrasant des Habsbourgs en Europe et défaite diplomatique pour Venise, qui doit abandonner nombre de ses prétentions territoriales<sup>28</sup>. Il convient alors au patriciat de s'adapter à une réalité géopolitique profondément modifiée. C'est cette évolution qui entraîne la création du mythe de Venise comme expression maximale de l'équilibre politique

---

<sup>25</sup> L'âge moyen et médian de mariage des patriciens avait déjà augmenté pendant tout le XV<sup>e</sup> siècle, jusqu'à atteindre 33,5 ans pour l'âge moyen et 33 ans pour l'âge médian entre 1481 et 1490, cf. CHOJNACKI Stanley, « Measuring Adulthood: Adolescence and Gender », in CHOJNACKI Stanley, *Women and Men in Renaissance Venice*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2000, p. 195.

<sup>26</sup> Cf. en particulier GILBERT Felix, « Venice in the crisis of the League of Cambrai », in Hale J. R. (edited by), *Renaissance Venice*, London, Faber and Faber, p. 274-292.

<sup>27</sup> Sur les différences importantes à l'intérieur du patriciat dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle cf. CHOJNACKI Stanley, « La grande famille des nobles », in BRAUNSTEIN Philippe, *Venise, 1500*, Paris, Autrement, 1996, p. 178-199.

<sup>28</sup> GLEASON Elisabeth G., « Confronting new realities. Venice and the peace of Bologna, 1530 », in MARTIN John, ROMANO Dennis (ed.), *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1979*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2000, p. 168-184.

et volonté de paix, mettant de côté la mémoire des grandes entreprises guerrières et commerciales du passé maritime : selon Stanley Chojnacki « au XVI<sup>e</sup> siècle, l'idéal culturel était désormais centré sur l'élaboration d'un système complexe d'intégration de tous les éléments du patriciat, d'interdépendance et de contrôle réciproque »<sup>29</sup>. Or à l'intérieur des tensions nouvelles qui agitent le patriciat, le rôle des femmes devient central. Chojnacki montre comment ce qu'il appelle la « troisième *serrata* »<sup>30</sup>, un mouvement de redéfinition de classe entre le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècles, place de fait les épouses nobles au centre de l'équilibre de la République. Dans un premier temps le patriciat craint l'infiltration en son sein des fils de roturières – dont le nombre ne dépasse toutefois pas 5 % au XV<sup>e</sup> siècle – et les prive de la possibilité d'accéder au Grand Conseil : l'appartenance à la classe dirigeante accorde donc une place centrale à la noblesse de la mère. Plus tard, durant les guerres d'Italie, la diminution des opportunités commerciales entraînée par le contexte international conduit ensuite à un appauvrissement d'une partie de la noblesse, qui se replie sur les emplois fournis par l'État, « welfare jobs for the nobles »<sup>31</sup> dont le nombre n'est toutefois pas suffisant. Ce phénomène, parallèle à une explosion du montant des dots que la loi cherche en vain à limiter, confère aux femmes mariées un pouvoir économique parfois exorbitant tout en privant de nombreux patriciens de l'accès au marché matrimonial. Notons par ailleurs que les lois qui régulent le mariage patricien ont des effets sur l'ensemble de la population de la ville : l'équilibre économique garanti aux époux afin de ne défavoriser aucune des deux familles unies par un mariage profite en effet aux femmes *cittadine* voire même aux épouses du petit peuple, un *unicum* dans la société européenne de l'époque<sup>32</sup>.

Les conséquences sur les mœurs de ces complexes mutations de la société et de l'État vénitiens du XVI<sup>e</sup> siècle seront donc au centre de nos préoccupations dans cette thèse que nous construirons sur un double corpus, judiciaire et littéraire. Du point de vue judiciaire nous aurons

---

<sup>29</sup> CHOJNACKI Stanley, « La grande famille des nobles », op. cit., p. 199. Cf. également GAETA Franco, « L'idea di Venezia », in ARNALDI Girolamo, PASTORE STOCCHI Manlio, *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, III, Vicenza, Neri Pozza, 1981, p. 565-641.

<sup>30</sup> Le chercheur américain fait bien sûr référence aux processus de restriction de l'accès au patriciat mises en place à Venise entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIV<sup>e</sup> siècle. Cf. CHOJNACKI Stanley, « Identity and Ideology in Renaissance Venice. The Third *Serrata* », in MARTIN John, ROMANO Dennis (ed.), *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1979*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2000, p. 263-294.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 268 : « postes d'un État-providence pour les nobles ».

<sup>32</sup> Cf. BELLAVITIS Anna, « Venezia protofemminista? Diritti e doveri dotali, trasmissione di beni e di responsabilità nella Venezia del '500: una questione di genere », in BERGER Cécile, COLETTI Fabien, *Les figures du féminin en rupture à Venise : courtisanes, actrices, épouses, servantes et "putte" (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Toulouse, Collections de l'ÉCRIT, 2016, p. 83-103.

avant tout recours aux fascicules de procès conservés par l'*Avogaria di Comun*, institution centrale de l'administration vénitienne dont l'une des nombreuses attributions est d'assumer le rôle de l'accusation lorsqu'un cas est porté devant les juges de la *Quarantia*<sup>33</sup>, ce qui comporte l'instruction de l'enquête préliminaire puis l'enregistrement de la sentence émise par le tribunal. Si les procès pour adultère seront étudiés de la manière la plus systématique possible, nous n'oublierons pas de consulter également les cas de crimes sexuels qui peuvent éclairer les catégories mentales de la société vénitienne de la Renaissance – en premier lieu la défloration, le viol et le rapt, qui ne recourent que très partiellement les définitions actuelles de ces termes. La prostitution n'est quant à elle pas un crime en soi, mais les prostituées ne sont pas pour autant absentes des registres pénaux de la Sérénissime. Afin de comprendre les limites que la société vénitienne assigne au commerce charnel nous avons recherché les femmes vénales impliquées dans les rixes jugées par les *Cinque alla Pace*, frappées par les lois somptuaires des *Provveditori alle Pompe* ou mises en cause pour des raisons variées par l'*Avogaria di Comun* – des excès nocturnes qui agitent les lieux interlopes aux attributions frauduleuses de paternité contre lesquelles protestent légalement d'anciens clients. Nous avons choisi de mettre de côté l'étude des lieux de repentance : d'une dimension non directement normative, ils ne posent pas tant la question de l'exercice courant d'une sexualité non matrimoniale que les modalités par lesquelles il est possible de s'y soustraire<sup>34</sup>.

La constitution de notre corpus littéraire est plus délicate. Il nous faut en effet circonscrire ce que nous pouvons considérer comme littérature « vénitienne », à une époque où une grande partie de la prose et de la poésie italiennes est imprimée dans la lagune en collaboration avec les intellectuels de la Sérénissime. Il est certainement impossible de donner une définition univoque d'une telle littérature, nous choisissons donc de procéder à une sélection empirique. Nous étudierons les œuvres qui répondent à l'un des critères suivants :

– Tout d'abord, bien sûr, les textes écrits en langue vénitienne, mais aussi dans différents dialectes de Terreferme à condition que leur diffusion ait eu un écho important dans la *Dominante* (nous pensons en particulier à Ruzante).

– Les textes écrits en toscan à Venise qui ont comme protagonistes des pans précis de la société vénitienne, qu'il s'agisse par exemple d'un groupe de patriciens dans les *Diparti* de Girolamo Parabosco ou bien d'une longue liste de prostituées dans la *Tariffa delle Puttane di Venegia*.

---

<sup>33</sup> Nous reviendrons sur les procédures précises dans le deuxième chapitre de notre deuxième partie.

<sup>34</sup> Nous expliquerons toutefois les grandes lignes de leur fonctionnement et des problèmes que posent leur existence dans le troisième chapitre de notre première partie.

– Enfin, choix moins évident mais nécessaire, des textes non vénitiens bien que publiés à Venise mais dont l'influence sur la littérature lagunaire est essentielle (il s'agit avant tout ici de l'Arétin).

Nous avons déjà annoncé que l'étude des deux *topoi* qui sont au centre de notre thèse s'appuie sur une division relativement stricte quant aux genres littéraires concernés : les nouvelles et le théâtre pour la femme adultère, la poésie lyrique ou narrative pour la satire *antiputtanesca*. Du point de vue théâtral nous nous concentrerons particulièrement sur les pièces du domaine dialectal. Dans les années 1520 et 1530 sont écrites et représentées des pièces d'une redoutable efficacité scénique qui sont dominées par des personnages féminins à la sexualité irrégulière : les anonymes *Bulesca* – qui appartient à un genre dédié aux bas-fonds vénitiens qu'il nous faudra explorer – et *Veniexiana*, ainsi que les nombreux chef-d'œuvres du padouan Ruzante. Ce théâtre pluridialectal ou plurilingue évolue ensuite grâce aux pièces des compagnons de la « Scuola d'i Liquididi » – Andrea Calmo en tête – et de leurs épigones. Mais nous aborderons également des pièces du théâtre « regolare » en toscan avec le *Philosofo* de l'Arétin et le *Marito* de Lodovico Dolce, qui nous permettront d'analyser plus précisément le lien avec la tradition du théâtre classique et la nouvelle d'inspiration boccacienne. Car c'est précisément l'influence de cette dernière qui donne le plus d'importance aux amours illégitimes. Les quatre recueils de nouvelles vénitiens que nous nous proposons d'étudier entretiennent un rapport très différent avec la thématique de l'adultère. La chronologie explique a priori quelques différences. Les *Diporti* de Girolamo Parabosco et les *Piacevoli Notti* de Straparola sont publiés pour la première fois en 1550, et ouvrent ainsi la grande saison des recueils décaméroniens du XVI<sup>e</sup> siècle : jusqu'à cette date, les seuls recueils publiés sont ceux, lointains dans le temps et dans l'espace, de Girolamo Morlini (*Novellae*, Naples, 1520) et d'Agnolo Firenzuola (*Ragionamenti*, Firenze, 1525), alors que très peu de temps après les nouvelles de Parabosco et de Straparola sont imprimées celles de Bandello (1554) et de Fortini (1555). Proche de ces derniers, le *Peregrinaggio* de Cristoforo Armeno, publié en 1557, occupe une place à part en ce qu'il est la traduction d'un texte persan issu d'une tradition complexe qu'il nous faudra reconstituer. Enfin, le quatrième recueil de nouvelles vénitien, les *Sei Giornate* du haut fonctionnaire Sebastiano Erizzo, est largement détaché des œuvres précédentes : il est imprimé en 1567, soit deux ans après les *Ecatommiti* de Giraldo Cinzio ; comme l'écrit Renzo Bragantini dans son introduction au texte, « più che gli *Ecatommiti*, forse più che qualsiasi altro *corpus* novellistico dell'età pienamente controriformistica, le *Sei Giornate* sembrano segnare, nell'attenzione sistematica rivolta allo “specchio” delle “istorie”, uno stacco, e più un rifiuto

deliberato, della tradizione naturalistica e popolaesca della novella toscana »<sup>35</sup>. Il est donc évident qu'à partir de ce volume les motifs privilégiés par une telle tradition, comme l'adultère ou la *beffa*, ne trouvent plus leur place. Il ne s'agira donc pas d'y chercher des thématiques qui y sont entièrement absentes, mais de relever le portrait normatif de la femme vertueuse tel qu'il est dessiné par le patricien<sup>36</sup> ; le recueil d'Erizzo marquera pour ces raisons mêmes l'extrême limite chronologique de notre corpus en prose dédié à l'adultère.

Il semblerait qu'après des décennies d'attention sur la question, le corpus de la littérature *antiputtanesca* soit maintenant devenu relativement homogène et connu des chercheurs. Pourtant plusieurs textes sont encore loin d'être accessibles même pour les spécialistes. Le cas du roman à quatre mains de Domenico Venier et Beneto Corner consacré à leur amour pour Elena Artusi, une femme mariée qui loue ses faveurs avec l'accord de son époux, est emblématique. Le volume, manuscrit, est connu depuis qu'au début des années 1990 Tiziana Agostini Nordio l'a signalé dans un article de *Quaderni Veneti*<sup>37</sup>. Il est maintenant analysé en profondeur dans la thèse de doctorat de Daniella Rossi soutenue en 2010<sup>38</sup>, mais celle-ci n'a pas été publiée, et dans l'attente d'une hypothétique future édition le seul article qu'elle ait consacré au recueil<sup>39</sup> reprend les poèmes déjà cités par Tiziana Agostini Nordio. À part quelques compositions qui par hasard ou par erreur ont été édités dans d'autres travaux et sous d'autres noms (en particulier au sein de l'édition des œuvres de Maffio Venier par Attilio Carminati<sup>40</sup>), l'essentiel de cet important *canzoniere* et du travail critique qui le concerne est donc inaccessible aux chercheurs à moins qu'ils ne fassent à la fois le voyage de Cambridge (pour la thèse de Daniella Rossi) et de Londres (pour l'original). Nous analyserons donc d'une manière ciblée des

---

<sup>35</sup> ERIZZO Sebastiano, *Le Sei Giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Rome, Salerno Editrice, 1977, p. XXVIII : « plus que les *Ecatommiti*, peut-être plus que n'importe quel autre corpus de nouvelles en pleine période de Contre-Réforme, les *Sei Giornate* semblent marquer, dans la relation systémique au "miroir" des "histoires" un détachement, voir un rejet délibéré, de la tradition naturaliste et populaire de la nouvelle toscane ».

<sup>36</sup> Le thème proposé par « messer Fabio » est « gli illustri e virtuosi atti delle donne », avec la double ambition de prode et delectare : « perché, essendo nuova materia non più né proposta né discorsa, assai di diletto ci porgerà, e sì ancora perché io credo che non meno di utile dai buoni esempi delle donne si sia per trarre che da quegli degli uomini; tanto più noi di non imitargli vergognandoci, quanto che, essendo stati operati da donne, noi, che imoini siamo e che più atti ci stimiamo di essere alle virtù di loro, con più agevolezza ne verrà fatto di seguir quelle » (V, Conclusion).

<sup>37</sup> AGOSTINI NORDIO Tiziana, « Poesie dialettali di Domenico Venier », in *Quaderni Veneti*, n°14, Ravenna, Longo Editore, 1991, p. 33-56.

<sup>38</sup> ROSSI Daniella Julia, *Illicit literature and invective in the academy of Domenico Venier*, Ph.D Thesis, University of Cambridge, 2010.

<sup>39</sup> ROSSI Daniella, « The Illicit Poetry of Domenico Venier: a British Library Codex », in *The Italianist*, Volume 30, Number 1, Reading, Maney Publishing, 2010 [En ligne].

<sup>40</sup> VENIER Maffeo, *Canzoni e sonetti*, a cura di Attilio Carminati, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1993 ; VENIER Maffeo, *Poesie diverse*, a cura di Attilio Carminati, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 2001.

textes encore inédits issus de ce manuscrit, tout en restant conscient de la position ambiguë de notre thèse face à un ouvrage critique, peut-être doté d'une reproduction du manuscrit, qui devrait être publié d'une manière imminente. Ce chef-d'œuvre, encore injustement méconnu et difficile à apprécier dans sa globalité, a toutefois des caractéristiques stylistiques déjà familières, propres aux poèmes dialectaux de Domenico Venier puis de son neveu Maffio, qui connurent dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle de nombreuses imitations sous le nom de « venieresche ». Il ne bouscule donc pas les coordonnées principales de la littérature *antiputtanesca* telles que nous les connaissons, si ce n'est en exigeant un rééquilibrage des attributions entre l'oncle et le neveu. Nous présenterons au contraire dans cette thèse de doctorat des œuvres qui, même si elles sont moins imposantes, sont fondamentalement différentes des textes déjà connus. Notre recherche nous a en effet permis de mettre à jour deux inédits et un volume imprimé extrêmement rare que nous avons pu dater comme s'étalant des années 1530 aux années 1570<sup>41</sup>, et qui structureront notre approche de la littérature sur les prostituées. Le premier est un *poemetto* anonyme et sans titre désigné par le catalogue de la Marciana comme *La vita rotta di Giacomina, terzine (oscene)*. Ce texte narratif et semi-dialectal de plus de six cents vers narre la vie imaginaire de la prostituée Giacomina entre vices surhumains, maladies repoussantes et vie dans les bas-fonds vénitiens ; il se présente comme une synthèse particulièrement créative des motifs et des formes les plus courants dans les années 1530. La deuxième œuvre que nous étudierons est un volume imprimé, les *Stanze in lode delle più honorate cortigiane di Venegia* de Marco Bandarini, obscur émulateur de l'Arioste. Les *Stanze* se distinguent en voulant faire l'éloge, à la fin des années 1540, des courtisanes de la Sérénissime sur le modèle des louanges de femmes initié par Claudio Tolomei avec ses *Laude delle donne bolognese* et qui connaît une résurgence après la réédition de ce texte en 1546. La tentative de Bandarini, assortie de la réécriture d'un *capitolo* de jeunesse de l'Arioste, reste une expérience isolée typique d'un auteur qui cherche à s'emparer de la moindre mode éditoriale pour écouler des opuscules de piètre qualité, mais montre la capacité de la littérature sur les prostituées à s'adapter aux courants de l'époque. Les vers toscans de Bandarini font donc pâle figure face à la poésie en vénitien des membres de la famille Venier, Domenico et Maffio. Une lecture de l'évolution de la satire dialectale de l'un à l'autre nous permettra de mieux aborder une étude de cas, celle des vers consacrés à la courtisane Livia Azzalina, pour la plupart inédits et dont nous avons proposé par ailleurs une première transcription<sup>42</sup>. Enfin, nous aborderons un cas littéraire étonnement

---

<sup>41</sup> Pour la démonstration de ces datations nous renvoyons aux différents chapitres de la troisième partie qui les analysent.

<sup>42</sup> COLETTI Fabien, « De *principessa di tutte le cortigiane* à *regina de le bardasse* : Livia Azzalina dans les textes



inconnu des chercheurs, celui de Gabriele Salvago. Ce courtisan génois qui tenta sa chance à la Curie avant d'effectuer un séjour à Venise est en effet un inconnu illustre. Il n'a jusqu'à présent fait l'objet que d'une seule étude, au XIX<sup>e</sup> siècle, qui d'ailleurs se fourvoit sur bien des points. Il a pourtant pendant plus de vingt ans – de 1554 à 1576 – été la victime d'une vaste entreprise littéraire de parodie à mi-chemin entre critique de la vie de la cour romaine et satire antipédantesque, qui implique directement plusieurs des noms les plus importants de la culture du troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle, du courtisan repentant Giambattista Modio au patricien et cardinal vénitien Bernardo Navagero, en passant par les collectionneurs Gian Vincenzo Pinelli et Giacomo Contarini et même par Giovanni Della Casa. Nous devons donc reconstruire au moins en partie le double parcours de Salvago, entre sa biographie réelle, placée sous le signe d'une carrière faite d'ambitions mesquines, et sa vie parallèle de personnage littéraire, avant de nous concentrer sur l'œuvre qui nous intéresse ici. La Biblioteca Nazionale Marciana conserve en effet un *canzoniere* entièrement inédit de trente-trois sonnets de style *fidenziano* qui dépeint les expériences malheureuses de Gabriele Salvago avec de riches courtisanes, un recueil compact qui s'appuie sur une expérience précédente, un groupe de dix sonnets composés en 1570 dont nous avons déjà proposé l'édition<sup>43</sup>.

Ces trois œuvres – la biographie imaginaire de Giacomina, les huitains encomiastiques de Bandarini et les sonnets antipédantesques de celui que nous pouvons nommer le pseudo-Salvago<sup>44</sup> –, chacune d'un caractère marqué, viennent faire bouger les lignes des catégories jusqu'ici établies et permettront de proposer une histoire plus articulée, mouvante, de la littérature *antiputtanesca* dans les décennies centrales du XVI<sup>e</sup> siècle, qui sont également les décennies qui voient fortement évoluer la législation dédiée aux prostituées à Venise.

Le traitement de notre double corpus se fera d'une manière croisée, en quête d'une déconstruction idéologique des textes littéraires et d'une reconstruction de la narrativité des procès. Notre approche des sources judiciaires s'inscrit en effet dans la tradition de l'attention

---

satiriques vénitiens », in BERGER Cécile, COLETTI Fabien, *Les figures du féminin en rupture à Venise : courtisanes, actrices, épouses, servantes et "putte" (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Toulouse, Collections de l'ÉCRIT, 2016, p. 17-82.

<sup>43</sup> Pour limiter au minimum l'exposition de l'affaire Gabriele Salvago et nous concentrer sur le *canzoniere* nous nous appuyerons sur deux travaux préparatoires déjà publiés : COLETTI Fabien, « Dieci sonetti burleschi attribuiti a Gabriele Salvago (1570): dall'ambiguità fidenziana alla censura ottocentesca nel fondo Pinelli dell'Ambrosiana », in *Line@editoriale*, 2014 [en ligne] ; COLETTI Fabien, « Fra antologia faceta e raccolta di notizie: le lettere di Gabriele Salvago a Gian Vincenzo Pinelli (1570-1573) », in CARMINATI Clizia, PROCACCIOLI Paolo, RUSSO Emilio, VIOLA Corrado (dir.), in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna. Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014*, Verona, Edizioni Qui Edit, 2016, p. 259-269.

<sup>44</sup> Comme nous le montrerons, la caractéristique principale de la satire *fidenziana* est celle d'être un « faux littéraire » dans lequel l'auteur réel avance masqué derrière le nom de sa cible polémique ; cf. *infra* le troisième chapitre de la troisième partie.

aux « tales » selon les méthodes de la microhistoire, notamment celles de Carlo Ginzburg<sup>45</sup> et Guido Ruggiero. Claudio Povolo, en présentant le procès de ce Paolo Orgiano qui servit de modèle pour l'Innominato manzonien, insiste sur le potentiel littéraire du procès pénal :

Nell'ambito delle relazioni esistenti tra *fatti*, prove e interpretazione, il processo penale si situa in una posizione che potremmo definire privilegiata. Il fatto storico emerge tra le pieghe del diritto e della legge, racchiuso in un evento (il processo per l'appunto) formalizzato da regole e procedure, volto ad accertare l'esistenza di una *verità* che si prefigura pure come un *fatto storico* che necessita di interpretazioni e di prove. Ed inoltre questo evento è dotato di una intensa capacità di evocazione *narrativa*, determinata dalla voce, per quanto filtrata, dei protagonisti: vittime, testimoni, personale giudiziario. [...] In realtà, proprio la distinzione tra eventi e fatti storici, poco sopra ricordata, prospetta [...] il rapporto tra storia, diritto e letteratura, che nel processo penale incontra uno dei punti di raccordo più densi ed interessanti.<sup>46</sup>

Notre objectif n'est donc pas de chercher à tout prix à établir une impossible vérité des faits – qu'il faudrait alors comparer à une représentation littéraire directe – mais de reconstituer une vérité judiciaire qui se présente sous une forme narrative. Celle-ci, dans les procès vénitiens, connaît deux extensions opposées. La première est celle des fascicules – *Miscellanea penali e civili* –, dont le nombre de pages est parfois pléthorique. Ils regroupent les interrogatoires des témoins effectués par l'*Avogaria* et sont guidés par une narration pré-existante, celle de la plainte (*querella*) de la victime – le mari dans les cas d'adultère, le client lésé ou le délateur devant l'Inquisition dans les cas qui impliquent une prostituée – qui se présente souvent comme un ensemble d'affirmations que les témoignages doivent étayer point par point. Cette narration peut ensuite évoluer si les enquêteurs découvrent des éléments nouveaux ou se laissent convaincre empiriquement par la défense – un fait rare étant donné que les procès dont nous disposons se déroulent souvent par contumace. La seconde forme de la narration judiciaire vénitienne est la *raspa* : une copie de la sentence consignée chronologiquement dans les lourds registres de l'*Avogaria*, qui devrait se contenter d'une structure formulaire, mais tend souvent à se développer jusqu'à prendre l'aspect à la fin du siècle

---

<sup>45</sup> Cf. par exemple GINZBURG Carlo, *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>46</sup> POVOLO Claudio, *Il processo a Paolo Orgiano (1605-1607)*, Roma, Viella, 2003, p. 7 : « En ce qui concerne les relations qui existent entre les *faits*, les preuves et les interprétations, le procès pénal se situe dans une position que nous pourrions définir comme privilégiée. Le fait historique émerge des plis du droit et de la loi, enfermé dans un événement (le procès, justement) rendu formel par des règles et des procédures, qui a pour but de vérifier l'existence d'une vérité qui présente également comme un *fait historique* qui a besoin d'être interprété et prouvé. Et cet événement est en outre doté d'une intense capacité d'évocation *narrative*, déterminée par la voix, même filtrée, des protagonistes : victimes, témoins, personnel judiciaire. [...] En réalité, c'est précisément la distinction entre événement et faits historiques rappelée plus haut qui fait entrevoir [...] le rapport entre Histoire, droit et littérature, qui trouve dans le procès pénal l'un des points de rencontre les plus denses et les plus intéressants ».

d'une brève *facezia* latine. C'est à partir de cette double narration ainsi reconstituée que nous chercherons à faire émerger le substrat idéologique qui guide plaignants, enquêteurs et juges, dans un système judiciaire qui considère que la meilleure garantie de justice ne réside pas dans l'existence d'un droit écrit de tradition romaine mais dans le sens inné de bon gouvernement des patriciens.

Une telle approche a été utilisée dans les dernières décennies pour étudier les procès pour adultère à Venise. Mais si Guido Ruggiero<sup>47</sup> s'est penché sur le Moyen Âge tardif tandis que Daniela Hacke<sup>48</sup> et Joanne M. Ferraro<sup>49</sup> ont étudié les tensions dans et hors du mariage après le concile de Trente, aucune étude spécifique n'existe pour la période durant laquelle fleurissent les œuvres littéraires dont le sujet central est cette sexualité irrégulière. Les travaux que nous venons de citer seront toutefois précieux pour donner sa première impulsion à notre recherche. Dans *I confini dell'Eros* Guido Ruggiero cherche à montrer qu'à Venise la punition pour des crimes sexuels était légère dans les cas de fornication ou d'adultère, et au contraire extrêmement lourde quand elle visait des cas de sodomie. Ruggiero remarque également une plus grande activité de la justice à partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, qu'il interprète comme un effort de l'État pour prendre en main, sans considération morale aucune, la défense de l'institution familiale à une période où la société ne réussit plus à contrôler spontanément les infractions à la norme. Plusieurs critiques ont toutefois remis en cause les conclusions de cet ouvrage rédigé il y a maintenant trente ans. Elles sont résumées par Trevor Dean dans sa synthèse sur le crime à la fin du Moyen Âge<sup>50</sup> : les peines infligées n'étaient pas si faibles (les conditions d'emprisonnement, même pour de courtes durées, étaient particulièrement terribles, et pour une femme adultère la perte de sa dot était un coup redoutable porté à son indépendance) ; il n'y a pas de raison particulière pour que les contrôles sociaux s'effondrent précisément au XIV<sup>e</sup> siècle, qui est une période de relative stabilité ; le faible nombre de procès montre au contraire l'efficacité de ces contrôles. Mais, surtout, la « culture illicite » basée sur une sexualité a-normale que Ruggiero décrit pourrait bien tout simplement ne pas exister. Elle consisterait en réalité en une culture « de la boisson et du jeu » au sein de laquelle trouveraient place d'autres crimes<sup>51</sup>, et il ne serait guère possible d'effectuer qu'une distinction entre légalité et illégalité. Daniela Hacke, qui s'est quant à elle penchée sur les procès matrimoniaux à Venise

---

<sup>47</sup> RUGGIERO Guido, *I confini dell'eros*, op. cit.

<sup>48</sup> HACKE Daniela, *Women, Sex and Marriage in Early Modern Venice*, Aldershot, Ashgate, 2004.

<sup>49</sup> FERRARO Joanne M., *Marriage Wars in Late Renaissance Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

<sup>50</sup> DEAN Trevor, *Crime and Justice in Late Medieval Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 136-137.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 137.

à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, a distingué dans l'adultère cinq aspects principaux : l'équilibre ruiné du foyer, l'honneur masculin, la place de l'adultère dans la relation conjugale, la propriété et l'autorité.

Forts de ces apports théoriques et des données statistiques et narratives sur lesquelles ils se basent, nous chercherons bien sûr à vérifier leur pertinence pour la période qui nous intéresse. Nous élargirons donc légèrement les bornes chronologiques qui correspondent aux œuvres littéraires prises en considération afin de combler le vide existant entre les études de Ruggiero et de Hacke et d'encadrer sur un plus long terme l'évolution de phénomènes étudiés : si la littérature dans laquelle fleurissent nos deux *topoi* s'étale principalement des années 1520 au début des années 1570, nous consulterons les sources judiciaires de l'ensemble du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais pour tenter d'apporter une réponse aux problématiques soulevées par Ruggiero et Hacke nous privilégierons une approche croisée. Il nous semble en effet délicat de juger de la différence entre les couples licite/illicite et légal/illégal en nous fondant sur les seules sources judiciaires : l'apport de la littérature sera à ce propos déterminant, tandis que la connaissance du processus pénal éclairera les enjeux des nouvelles d'adultère et des poèmes *antiputtaneschi*.

Les décennies centrales du XVI<sup>e</sup> siècles sont en effet celles durant lesquelles s'est pleinement épanouie à Venise une littérature dans laquelle la transgression sexuelle est l'un des motifs les plus courants, depuis l'arrivée de l'Arétin dans la lagune en 1527 jusqu'aux poèmes de Maffio Venier, en passant par les recueils de nouvelles de Parabosco et Straparola et toute la tradition de la littérature érotique dialectale. Carlo Dionisotti trace les limites de cette liberté textuelle particulièrement notable à Venise :

Condizioni di estrema libertà durano nell'industria libraria ben oltre la metà del secolo. La svolta qui, come la storia editoriale del *Decameron* insegna, è poco prima del 1560. Una correzione, quale quella eseguita sull'opera del Boccaccio dieci anni dopo la chiusura del concilio di Trento, sarebbe stata, non dirò nel 1545, ma ancora nel 1555 impossibile e assurda<sup>52</sup>.

Avant le repli tridentin la littérature explore avec un intérêt constant et massif les formes de la sexualité irrégulière. Dans notre première partie nous analyserons la marche vers cette déviance aux motifs multiples que nous pouvons réunir sous le terme de séduction – que la séduction prenne ses racines, selon les auteurs et les juges, dans les sollicitations d'un amant

---

<sup>52</sup> DIONISOTTI Carlo, « La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento », in *Geografia e Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, 1999 [1967], p. 227-254 : « Des conditions de liberté extrême durent dans l'industrie du livre bien au-delà de la moitié du siècle. Le tournant, ici, comme l'enseigne l'histoire éditoriale du *Décameron*, est peu avant 1560. Une correction, comme celle effectuée sur l'œuvre de Boccace dix ans après la clôture du concile de Trente, aurait été, je ne dirai pas en 1545, mais même en 1555 impossible et absurde ».

particulier, dans un attrait général et inné pour la luxure ou par le désir véral d'une amélioration des conditions économiques. Nous chercherons tout d'abord à établir la norme sexuelle telle qu'elle est défendue par la doctrine religieuse, mais aussi la manière dont la norme laïque s'articule avec les interdictions et les prescriptions de l'Église. Nous nous retrouverons alors dans la situation, pour reprendre l'expression de Guido Ruggiero, de « wayfarers on Wonderland »<sup>53</sup> : à la manière de l'Alice de Lewis Carrol nous découvrirons derrière les mots les plus communs des « things [which] appear to be familiar, but on closer examination [...] keep turning out to be not quite what they seem »<sup>54</sup>. C'est le cas, nous l'avons dit, pour des crimes comme le viol, le rapt et la défloration, mais aussi pour un thème apparemment aussi banal et répétitif que la cour faite par un prétendant à sa belle qui l'écoute depuis sa fenêtre, ou bien pour les multiples voies qui conduisent une jeune fille à pratiquer le commerce charnel.

Notre deuxième partie sera consacrée à l'adultère féminin. En parcourant les nouvelles qui mettent en scène le crime sexuel extraconjugal par excellence nous pourrions avoir l'impression de lire toujours la même histoire : une épouse lasse se procure un amant ou se laisse séduire par lui, le mari surprend le couple au lit, et l'épouse réussit – ou non – à cacher son méfait. Ainsi toute la tradition pourrait être réduite à une longue liste de schémas narratifs, dont Rotunda a excellemment établi la liste<sup>55</sup>. Le peu d'intérêt de la critique pour ce thème semble donner raison à cette approche entièrement formelle. Quelques tentatives ont toutefois guidé nos pas, comme l'analyse de l'adultère chez Bandello par Paola Ugolini<sup>56</sup>, ou le court volume dédié par Silvia Mattiaci aux nouvelles d'adultère d'Apulée et à leurs réécritures<sup>57</sup>. Nous ne pourrions donc pas faire l'économie d'une relecture ciblée de la tradition depuis Boccace jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, moins linéaire qu'il pourrait sembler de prime abord, afin d'avoir une idée précise de la manière dont les récits, les *topoi*, sont transmis d'un recueil à l'autre et

---

<sup>53</sup> « promeneurs au Pays des Merveilles » : RUGGIERO Guido, « Wayfarers in Wonderland : The Sexual Worlds of Renaissance Venice Revisited », in *A Companion to Venetian History*, Edited by Eric R. DURSTELER, Boston, Brill, 2013, p. 543-570.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 545 : « des choses [qui] semblent être familières, mais qui après un examen attentif se révèlent toujours ne pas être exactement ce qu'elles semblaient être ».

<sup>55</sup> ROTUNDA D. P., *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, New York, Haskell House Publishers, 1973. Nous ne voulons bien sûr pas accuser ici Rotunda de n'avoir eu d'autre objectif que l'établissement d'une liste, alors qu'il est bien conscient que chaque auteur « in handling the motifs of folk-literature gave varying import to the interpretation and conclusion he wished his reader to derive from the story » (« en manipulant les schémas de la littérature populaire [chaque auteur] donne une importance différente à l'interprétation et à la conclusion qu'il souhaitait que son lecteur retire de l'histoire »).

<sup>56</sup> UGOLINI Paola, « L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle *Novelle* di Matteo Bandello », in *Matteo Bandello: studi di letteratura rinascimentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 175-200.

<sup>57</sup> MATTIACI Silvia, « Le novelle dell'adulterio: caratteri, funzioni, riscritture », in APULEIO, *Le novelle dell'adulterio (Metamorfosi IX)*, a cura di Silvia Mattiaci, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1996, p. 7-37.

sont ou non altérés, tout en conservant à l'esprit le discours global proposé par les différentes œuvres. Outre la période historique – du triomphe de la bourgeoisie marchande au XIV<sup>e</sup> siècle à l'arrivée de la Contre-Réforme – nous pourrions ainsi distinguer des différences dans le public visé – il y a par exemple un fossé entre les marchands lucquois socialement réactionnaires qui lisent l'œuvre de Sercambi et le groupe réduit de lettrés aristocrates que Parabosco met en scène dans ses *Diporti* –, la morale globale – horreur du sexe de Sacchetti, voire absence totale chez Erizzo, culte de la jouissance chez l'Arétin –, ou encore le style – de la quête du détail scabreux de Sercambi à la prose simple de Straparola. Ce parcours sera doublé d'une attention aux pièces de théâtre : comme l'on sait, le renouveau de la comédie à la Renaissance est bâti sur de nombreux emprunts à Boccace. L'adultère féminin est ainsi au centre des trois plus grandes pièces du début du siècle, la *Mandragola*, la *Lena* et la *Calandria*, même si le rapport qu'entretient avec cette tradition le théâtre vénitien – de la *Bulesca* à la *Veniexiana* en passant par Ruzante – est plus ambigu que celui qui lie les recueils de nouvelles à leurs précédents médiévaux. Dans chaque œuvre nous devons toutefois être attentif au discours global de l'auteur : culte de l'intelligence, condamnation des vices, défense ou critique des femmes, autant de variables qui entrent dans la composition des adultères littéraires et orientent un discours pourtant construit sur les mêmes ressorts narratifs. Nous chercherons de même les constantes dans les adultères réels qui arrivent devant la justice, certainement très peu nombreux par rapport à ceux qui étaient pratiqués dans le silence des demeures vénitiennes. Nous pouvons d'ores et déjà poser quelques différences fondamentales qui orientent nécessairement le discours des deux corpus. Dans les nouvelles l'adultère n'est que très rarement porté devant la justice de l'État : il est soit impuni – car jamais découvert – soit exposé à la justice privée du mari. Les narrations littéraires et judiciaires s'adressent qui plus est à deux publics différents : le tribunal se doit de montrer a priori sa solidarité avec le récit du mari tandis que l'auteur de nouvelles ou de théâtre préfère bien souvent se projeter dans la stratégie de l'amant. Enfin la littérature privilégie des triangles amoureux autour desquels les figurants – entremetteurs, domestiques – sont rares ; nous devons donc être particulièrement attentif à la qualité des témoins qui dans les procès élargissent le spectre social impliqué dans l'infidélité conjugale.

Si le lien entre l'adultère littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle et la nouvelle d'inspiration boccacienne est évident, l'appartenance de la littérature consacrée aux prostituées – que nous pouvons regrouper sous l'appellation globale d'*antiputtanesca* étant donnée la faible propension des auteurs à louer l'objet de leurs désirs – à un genre précis est beaucoup moins clair. Nous verrons dans notre troisième partie à quel point les formes poétiques consacrées aux amours vénales

sont variées, du *poemetto* au sonnet, du huitain au *capitolo* en passant par la chanson, tout en occupant tous les degrés entre la narrativité la plus prosaïque et la poésie lyrique aux accents élégiaques. Il nous faudra donc détailler ce qui unifie cette variété de formes, que nous regrouperons principalement en poésie narrative, qui domine dans les années 1530, et poésie lyrique qui se développe à partir des années 1540. Il serait certes aisé de ranger ces textes sous l'enseigne de la littérature satirique, mais le pas en avant ainsi accompli n'est guère suffisant. C'est plutôt l'étude des motifs topiques récurrents qui nous permettra de trouver leur plus petit dénominateur commun, au-delà d'une trompeuse profusion des formes. En analysant les variations par rapport à ce discours relativement unitaire sur les amours vénales nous pourrions distinguer la singularité de chaque œuvre, sans perdre de vue le miroir des accusations judiciaires qui poursuivent tout au long du siècle une activité sexuelle pourtant légale, voire reconnue d'utilité publique.

C'est après une telle entreprise que nous pourrions à nouveau lier les deux types de sexualité féminine considérées comme déviantes qui nous occupent, afin de les replacer conjointement dans leur dimension sociale et citadine. La propension des amours extraconjugales à fêler un modèle fondé sur la famille et les tensions apportées par le « mal nécessaire » que constituent les liaisons vénales ne seront en effet pas considérées comme des pulsions de liberté auxquelles s'oppose un État répressif. Au contraire, en confrontant les réalités sociales perceptibles dans le discours judiciaire aux représentations littéraires produites par les prolifiques auteurs vénitiens, nous chercherons à montrer de quelle manière elles constituent un exutoire essentiel et un point d'observation privilégié des contradictions internes de la Sérénissime.

### *Note sur les citations et les traductions*

Les caractéristiques linguistiques de notre double corpus nous ont guidé pour établir les critères formels de la rédaction de notre thèse. Nos sources sont en effet caractérisées par une grande variété de langues, du latin de chancellerie des registres de la Sérénissime au vénitien employé par les témoins dans les procès, en passant par le « fasto delle lingue »<sup>58</sup> (*pavano*, bergamasque, *schiavonesco*, vénitien...) des comédies plurilingues, le vénitien illustre des poètes Venier, le toscan bembesque de la prose d'un Parabosco mais aussi tous les degrés intermédiaires qui mêlent langue culturelle de l'élite de la péninsule et langue locale de la classe dominante. Nous avons donc fait le choix, à rebours de l'usage courant, de citer les textes dans leur version originale et de fournir une traduction française en note, une méthode que nous avons conservée même lorsqu'il s'agit de l'anglais d'un critique contemporain. Les traductions sont bien sûr purement informatives et ne recherchent pas l'élégance stylistique.

---

<sup>58</sup> C'est le titre bien connu de l'importante monographie d'Ivano Paccagnella sur le plurilinguisme de la Renaissance, cf. PACCAGNELLA Ivano, *Il fasto delle lingue*, op. cit.



## PREMIERE PARTIE

### La société vénitienne face à la transgression sexuelle

## INTRODUCTION

Nous nous proposons, dans cette première partie, de procéder de l'établissement de la norme sexuelle féminine dans la société vénitienne vers sa transgression, que celle-ci soit ponctuelle ou permanente. Nous nous concentrerons avant tout sur les réalités sociales et n'aurons recours aux sources littéraires – en particulier aux traités de comportement – que lorsqu'ils pourront éclairer l'écart entre norme professée et pratiques réelles dans la Venise de la Renaissance. Au centre d'une telle enquête se trouve l'institution du mariage dans sa double acception laïque et religieuse. Nous étudierons certes le mariage comme sacrement ; mais nous nous intéresserons d'avantage au marché matrimonial tel qu'il est conçu et perçu par les hommes du XVI<sup>e</sup> siècle, à travers deux aspects principaux. La question des qualités requises de la part de la fiancée est bien sûr largement exploitée par les traités humanistes, mais elle pâlit devant la réalité d'alliances familiales qui sont avant tout dictées par le prestige de la lignée et, plus encore, par le montant de la dot.

Le mariage devrait être l'unique espace dans lequel la sexualité peut se développer, une sexualité légitime qui n'est d'ailleurs pas laissée au bon vouloir du couple mais est elle aussi encadrée par une série de normes plus ou moins strictes qu'il nous faudra préciser. Faute cependant de pouvoir explorer la réalité de la transgression de ces règles telle qu'elle s'exprime dans le lit des époux, nous porterons notre regard sur la sexualité illicite en amont et en aval du moment où se scelle le lien matrimonial. En aval, nous commencerons ici à définir l'adultère féminin, sujet qui sera au centre de notre deuxième partie ; tout comme le mariage il connaît un traitement très différent de la part des autorités religieuses et de leurs équivalents laïques. En amont, poser la question de la séduction – qui est loin de systématiquement déboucher sur des amours légitimes – revient bien sûr à poser celle de l'éducation féminine, telle que la décrivent les nombreux traités de comportement mais aussi telle qu'elle est réellement mise en place selon l'appartenance de la fillette aux différentes classes sociales de la Sérénissime, des patriciennes

aux *popolane*. Cette éducation a pour principal objectif d'éviter l'irruption de la sexualité avant la nuit de noce, notamment en se méfiant de la correspondance écrite, perçue comme une menace fondamentale contre l'honnêteté féminine. Mais ce sont aussi les procès pour crimes sexuels conservés par l'*Avogaria di Comun* qui pourront éclairer la réalité des faits : une réalité souvent marquée du sceau de la violence, du viol au rapt, mais qui n'est pas exempte d'ambiguïté quand un crime comme la défloration voit souvent la participation active et volontaire de la victime, voire est considéré comme une étape intermédiaire sur le chemin d'une sexualité légitimée par le mariage. Nous nous attarderons également sur un *topos* très courant dès la littérature médiévale mais qui prend une dimension singulière dans la Venise du début du XVI<sup>e</sup> siècle : celui de la femme à la fenêtre. L'interaction qui se joue dans la rencontre entre la jeune femme et son prétendant, entre l'espace public de la rue et l'espace privé de la chambre, est en effet chargée d'implications qui dépassent le rapport entre deux amants et mettent en jeu des dynamiques sociales élargies à la famille, au voisinage et bien au-delà.

Parallèlement à cette ligne de notre recherche, qui va de la séduction au mariage ou du mariage à l'adultère, nous développerons l'analyse d'une réalité qui lui est concomitante : celle de la prostitution. L'exercice de la profession n'est en effet pas contradictoire avec le mariage, et nous verrons que l'une des voies d'accès au métier passe par l'initiation au sein de la famille, tandis que la question du devenir des enfants des prostituées a un impact notable sur les femmes elles-mêmes et sur leurs rapports avec leurs clients. C'est précisément un procès qui concerne de tels enjeux, celui qui oppose un noble vénitien à la courtisane Giulia, qui nous permettra de détailler les premières années d'une femme vénale. Nous devons ensuite prendre un peu de recul pour apprécier, au-delà des destins individuels, le développement de la prostitution à Venise entre Moyen Âge et Renaissance et les outils légaux employés par l'État face au phénomène, des outils changeants, qui passent par une courte période de répression mais se concentrent rapidement sur une politique qui vise à concentrer les femmes vénales dans le quartier de Rialto et son *Castelletto*, bordel public dont la gestion est confiée à des patriciens. L'échec d'une telle approche contraint toutefois l'État vénitien à profondément revoir ses modalités de gestion, dans une tentative de contrôle qui ne vise donc pas tant la transgression sexuelle en soi que les dangers présentés par ses excès – voire ses dommages collatéraux –, avant que l'Inquisition n'entre en jeu et ne soupçonne les femmes vénales d'avoir recours à des arts interdits, ouvrant par là même un nouvel âge de la répression.

## PREMIER CHAPITRE

### De l'éducation à la séduction

#### Introduction

La question de l'éducation des filles se place bien sûr dans le cadre plus large de la gestion de la famille, une matière que l'humanisme du XV<sup>e</sup> siècle n'a pas délaissée : l'*Économique* de Xénophon a donné naissance en Italie à un genre à part entière qu'il nous faut aborder. Les prescriptions des traités doivent cependant être mises à l'épreuve des pratiques réelles. À Venise nous devons distinguer l'éducation des patriciennes – entre écoles et précepteurs – de celles des *popolane* – qui se fait avant tout à travers l'apprentissage –, tandis qu'entre ces deux extrêmes se détache la classe des *cittadine* qui semble être, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la plus à même de fournir une culture de bon niveau à ses jeunes filles. Cette éducation, qui passe par la maîtrise de la lecture et de l'écriture, peut être un tremplin vers la rencontre amoureuse : nous nous pencherons sur les livres de lettres d'amour et des situations sentimentales qu'ils décrivent, étonnement beaucoup plus proches de manuels pratiques que de modèles littéraires. Pour éclairer les situations réelles nous aurons recours aux fascicules de procès de l'*Avogaria di Comun* et concentrerons notre attention sur deux crimes sexuels : le viol, dont Georges Vigarello a montré pour la France moderne qu'il est très difficilement puni<sup>59</sup> ; la défloration, offense subie par une jeune fille qui a consenti à un rapport sexuel en échange d'une promesse de mariage mais qui voit celle-ci trahie. Ce double risque – viol et défloration – est très présent dans un *topos* littéraire auquel nous consacrerons la plus grande partie de ce chapitre, celui de la femme à la fenêtre, depuis les *contrastisti* de Leonardo Giustinian au XV<sup>e</sup> siècle jusqu'aux *mattinate* de la plus tardive *Caravana* en passant par le corpus de la

---

<sup>59</sup> VIGARELLO Georges, *Histoire du viol. XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Seuil, 1998.

littérature dite « alla bulesca » et les poèmes narratifs du joaillier philo-protestant Alessandro Caravia.

#### A – L'éducation de la jeune fille

La place de l'enfant et l'éducation qui doit lui être dispensée connaissent, à la Renaissance, une profonde redéfinition : c'est le constat unanime que font les historiens qui depuis les années 1980 s'intéressent aux premières années de la vie humaine<sup>60</sup>. Le rapport à la mort, si important dans la culture médiévale, semble changer, et Egle Becchi devine au XV<sup>e</sup> siècle l'apparition d'une perception de la mortalité infantile qui n'a rien de résignée :

Giannozzo Manetti scrive un *Dialogus consolatorius* per la perdita del piccolo Antonino, morto a quattro anni, e nelle *Ricordanze* di Giovanni di Pagolo Morelli è descritta una breve vita di bambino buono – il figlio Alberto, spentosi a dieci anni –, la sua malattia mortale, il dolore dei genitori che non appare lenito anche a distanza di tempo.<sup>61</sup>

Le XV<sup>e</sup> siècle marque également un changement de mode dans l'habillement des enfants, longtemps immuable, et notamment dans les vêtements des petites filles : plus courts, ceux-ci se détachent du caractère monacal qu'ils revêtaient jusque-là<sup>62</sup>. C'est, semble-t-il, le signe d'une évolution dans le regard du père, de plus en plus attentif à ses enfants, conséquence de l'essor d'un « coinvolgimento affettivo, e soprattutto economico e morale, nella propria discendenza »<sup>63</sup>. L'éducation devient donc une préoccupation centrale pour la famille, et les méthodes traditionnelles sont remises en question : si durant le Moyen Âge l'éducation dépendait uniquement de la classe sociale auquel appartenait l'apprenant, la Renaissance voit apparaître l'ancêtre de la pédagogie différenciée : « i trattatisti sono stati concordi nel

---

<sup>60</sup> Nous détaillerons au fil du chapitre la littérature spécifique que nous avons consultée, et notamment les articles. Les ouvrages de base utilisés sont BECCHI Egle, JULIA Dominique, *Storia dell'infanzia*, Roma, Laterza, 1996 ; CUNNINGHAM Hugh, *Storia dell'infanzia*, Bologna, Il Mulino, 1997 ; DELGADO Buenaventura, *Storia dell'infanzia*, Bari, Dedalo, 2002 ; GRENDLER Paul F., *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989.

<sup>61</sup> BECCHI Egle, « Umanesimo e Rinascimento », in BECCHI Egle, JULIA Dominique, *Storia dell'infanzia*, Roma, Laterza, 1996, p. 117 (« Giannozzo Manetti écrit un *Dialogus consolatorius* pour la perte du petit Antonino, mort à quatre ans, et dans les *Ricordanze* de Pagolo Morelli est décrite une brève vie d'enfant sage – son fils Albert, qui s'est éteint à dix ans –, sa maladie mortelle, la douleur de ses parents qui ne semble pas avoir diminué avec le temps »).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 122 : « participation affective, et surtout économique et morale, à sa propre descendance ».

sottolineare le differenze individuali di ciascuno degli educandi »<sup>64</sup>. Du point de vue théorique, cette redéfinition de la place de l'enfant passe en partie par une attention renouvelée pour la gestion de la famille : dans ce champ l'humanisme a bien sûr montré la voie, avec la redécouverte des traités antiques d'*Économique* et en particulier de celui de Xénophon, donnant lieu à un grand nombre d'imitations.

### 1. L'éducation dans les traités d'*Économique*

Dans sa monographie sur ce genre qui connaît une diffusion remarquable au XVI<sup>e</sup> siècle, Daniela Frigo insiste d'emblée sur le lien perçu comme naturel entre gestion de la cellule familiale et gestion de la chose publique : « [l']interesse per l'ambito domestico non è che il particolare angolo visuale da cui i vari autori riprendono ed enfatizzano indicazioni e norme che si indirizzano in primo luogo alla vita civile dell'uomo, al suo essere “nobile” e “cittadino” »<sup>65</sup>. La floraison des traités d'*Économique* se développe, comme nous l'avons dit, à partir du traité homonyme de Xénophon. Inconnu au Moyen Âge, il est apporté en Italie au début du XV<sup>e</sup> siècle par Giovanni Aurispa<sup>66</sup> qui le ramène de ses voyages à Constantinople, puis publié en grec dans les œuvres complètes du disciple de Socrate, à Florence par Giunti en 1516 puis 1527, et à Venise par Manuzio en 1525. En 1506 est imprimée la traduction latine de Rafaele Maffei, qui connaît de nombreuses rééditions. Il s'agit donc d'une œuvre de grand succès éditorial, à tel point qu'elle fait l'objet en 1540 d'une traduction en italien par Alessandro Piccolomini. La fortune de l'*Économique* de Xénophon est pourtant paradoxale : présenté sous la forme d'un dialogue entre Socrate et le propriétaire terrien Ischomaque, il s'agit avant tout d'un traité de gestion d'une propriété agricole, dans lequel les questions agronomiques ont une place non négligeable. Pourtant, il intéresse surtout les humanistes pour la réflexion sur la vie conjugale, comme l'affirme Sarah Pomeroy dans son édition du texte grec : « although Roman

---

<sup>64</sup> DELGADO Buenaventura, *Storia dell'infanzia*, op. cit., p. 146 (« les auteurs de traités sont d'accord pour souligner les différences individuelles de chacun des apprenants »).

<sup>65</sup> FRIGO Daniela, *Il padre di famiglia: governo della casa e governo civile nella tradizione dell'Economica fra Cinquecento e Seicento*, Biblioteca del Cinquecento, Roma, Balzoni, 1985, p. 8 : « [l']intérêt pour le foyer n'est que le point de vue depuis lequel les différents auteurs reprennent et développent des conseils et des normes destinées avant tout à la vie civile de l'homme, au fait qu'il soit “noble” et “citoyen” ».

<sup>66</sup> Pour la biographie de Giovanni Aurispa il est encore utile de se référer à SABBADINI Remigio, *Biografia documentata di Giovanni Aurispa*, Zammit, 1890 ; sa correspondance a été publiée quarante ans plus tard par le même Sabbadini, AURISPA Giovanni, *Carteggio*, a cura di Remigio Sabbadini, Roma, Senato, 1930 ; enfin ces travaux essentiels ont plus récemment été complétés par FRANCESCHINI Adriano, *Giovanni Aurispa e la sua biblioteca: notizie e documenti*, Padova, Antenore, 1976.

agronomists were interested in the entire text of the *Oeconomicus*, most commentators have lavished far more attention on the sections which deal with the relationships of wives and husbands than on Xenophon's discussion on agriculture »<sup>67</sup>.

Pour Xénophon, l'éducation de la jeune fille ne revient pas tant à ses parents qu'au mari. Dans le chapitre VII de l'*Économique* Socrate demande à Ischomaque, modèle de perfection agricole, qui a « instruit de ses devoirs » son épouse ; celui-ci lui répond :

Eh! Socrate, que pouvait-elle savoir quand je la reçus ? Elle n'avait pas quinze ans quand elle entra chez moi ; elle avait vécu tout ce temps soumise à une extrême surveillance, afin qu'elle ne vît, n'entendît et ne demandât presque rien. Pouvais-je souhaiter plus, dis-le-moi, que de trouver en elle une femme qui sût filer la laine pour en faire des habits, qui eût vu de quelle manière on distribue la tâche aux fileuses ? Pour la sobriété, Socrate, on l'y avait tout à fait bien formée ; et c'est, à mon avis, une excellente habitude pour l'homme et pour la femme.<sup>68</sup>

Les connaissances de la jeune fille au moment de son mariage sont donc largement limitées : technique du filage, habitude à commander les domestiques, et surtout maîtrise de ses appétits. C'est sur cette base que le mari peut lui enseigner à gérer seule « toutes les affaires du ménage »<sup>69</sup> alors qu'il passe ses journées hors de la maison. Pour Sarah Pomeroy le point de vue de Xénophon tel qu'il est exprimé par Ischomaque est plus favorable aux femmes que ne devait l'être la norme sociale grecque du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. En effet l'épouse, dans ses domaines d'expertise, est supérieure au mari – elle est, pour reprendre l'image de Xénophon, égale à la reine de la ruche –, et son habitude à la sobriété dénote un exercice autonome de la moralité<sup>70</sup>.

La traduction d'Alessandro Piccolomini, publiée en 1540, est dédiée à une femme, Frasia

---

<sup>67</sup> XENOPHON, *Oeconomicus – A Social and Historical Commentary with a new english translation by Sarah B. Pomeroy*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 74 : « Bien que les agronomes romains se soient intéressés à l'intégralité du texte de l'*Économique*, la plupart des commentateurs ont loué avec une plus grande attention les sections qui s'occupent des relations des époux que les dissertations de Xénophon sur l'agriculture ».

<sup>68</sup> Nous utilisons la traduction française d'E. Talbot : Xénophon, *Économique*, Traduction française avec texte en regard par E. Talbot, Paris, Hachette, 1889, p. 47.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> XENOPHON, *Oeconomicus – A Social and Historical Commentary with a new english translation by Sarah B. Pomeroy*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 35 : « Although in his description of Ischomachus' family Xenophon accepts the constraints of patriarchal society in which the double standard of sexual conduct is in force and in which a wife's power must be delegated to her by her husband, within this framework a woman exercises moral autonomy and proves to be superior to a man in important areas of knowledge. In contrast to the views of Ischomachus, most Greek thought tended to reduce the value of a wife to the primary function of sexual reproduction » (« Bien que dans sa description de la famille d'Ischomaque Xénophon accepte les contraintes de la société patriarcale, dans laquelle les doubles standards règnent et dans laquelle l'épouse doit être investie de son pouvoir par son mari, à l'intérieur de ce cadre une femme exerce une autonomie morale et prouve sa supériorité dans d'importantes franges du savoir. Contrairement à Ischomaque, la pensée grecque tendait la plupart du temps à réduire la valeur d'une femme à la fonction primaire de la reproduction »).

Placidi de' Venturi<sup>71</sup>; et l'auteur siennois y explicite dès la dédicace le lien entre foyer et patrie. Si les Grecs constituent le meilleur exemple historique de gestion civile et politique, cela est dû à leur excellence dans la gestion du foyer :

Noi non haviamo mai trovato per fino a Romani, più vero esempio di ben governate città, e custodite repub[liche], che ne la Grecia, in quel tempo, molto più felice, che questo hoggi non è, e potiam molto ben considerare che mai veramente non reggeranno una città quelli, che custodir prima non sappino le case e le famiglie loro.<sup>72</sup>

Diana Robin rapproche la traduction de l'*Économique* de la fameuse *Raffaella*<sup>73</sup> que Piccolomini renia ensuite comme une dangereuse incitation à l'adultère : les deux ouvrages sont en ce qui concerne le discours sur la femme les « two sides of the same coin », un guide pour le comportement féminin à l'intérieur et à l'extérieur du lien matrimonial<sup>74</sup>. Le Siennois introduit quelques modifications par rapport au texte antique : il censure des passages érotiques ou trop explicitement misogynes<sup>75</sup>, et modernise l'attention que le protagoniste porte aux femmes<sup>76</sup>. Mais il ne renie pas pour autant la distinction opérée par Xénophon entre deux niveaux d'éducation : une base technique et morale qui incombe aux parents, et ne doit constituer qu'un socle à partir duquel le mari peut ensuite modeler son épouse comme il lui convient. Cette

---

<sup>71</sup> LA ECONOMICA / DI XENOFONTE, TRADOTTA DI / LINGUA GRECA IN LIN / GUA TOSCANA, / DAL S. ALESSANDRO PICCOLOMINI. / ALTRIMENTI LO STORDITO / INTRONATO. / [marque] / IN VINEGIA AL SEGNO DEL POZZO. / M. D. XL.

<sup>72</sup> *Ibid.*, *Dedica* : « Nous n'avons jamais vu, même chez les Romains, plus authentique exemple de gouvernement des villes et de défense des républiques qu'en Grèce, à une époque beaucoup plus heureuse que celle d'aujourd'hui, et nous pouvons très justement penser que ceux qui ne savent pas défendre leurs maisons et leurs familles ne sauront jamais gouverner une ville ».

<sup>73</sup> Nous pouvons le lire dans l'édition récente PICCOLOMINI Alessandro, *La Raffaella, ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, Roma, Salerno, 2001. Pour une analyse précise du texte cf. PIEJUS Marie-Françoise, « Venus bifrons : le double idéal féminin dans *La Raffaella* d'Alessandro Piccolomini », in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, études réunies par André ROCHON, Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1980, p. 81-168. Le siennois Alessandro Piccolomini (1508-1578) est l'un des membres les plus importants de l'Académie des *Intronati*, et auteur entre autres de deux comédies (*L'amor costante* de 1536 et *L'Alessandro* de 1544).

<sup>74</sup> ROBIN Diana, « A Renaissance Feminist translation of Xenophon's *Oeconomicus* », in Lateiner Donal, Gold Barbara K., Perkins Judith, *Roman Literature, Gender and Reception – Domina Illustris*, New York, Routledge, 2013, p. 209 : « les deux faces de la même médaille ».

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 214 : « In order not to offend his female audience, Piccolomini engages in a certain amount of censorship. Passages in the Greek text that contained explicitly sexual imagery, crude language, or language demeaning to women, he has either excised or altered » (« afin de ne pas choquer son public féminin, Piccolomini pratique une certaine censure. Des passages du texte grec qui contenaient des images sexuelles explicites, un langage cru ou un langage qui diminuait les femmes ont été omis ou modifiés »).

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 215 : « Piccolomini's Ischomachus is sensitive to his wife's emotions and the delicacy of the situation in a way that Xenophon's gentleman farmer is not. [...] Piccolomini simply deletes in his translation Ischomachus' gloating about how fast his wife jumps to do everything he asks » (« L'Ischomaque de Piccolomini est sensible aux émotions de son épouse d'une manière inconnue du fermier gentilhomme de Xénophon [...] Piccolomini efface purement et simplement l'exultation d'Ischomaque au sujet de la rapidité avec laquelle sa femme se précipite pour obéir au moindre de ses ordres »).



distinction touche donc pour nous à la définition même de l'enfance, étant donné l'âge légal du mariage pour la société moderne : il est possible d'effectuer une promesse de mariage dès 7 ans, et de consommer celui-ci dès 12 ans pour les filles et 14 ans pour les garçons<sup>77</sup>. Même si en réalité, nous le verrons, les recommandations des auteurs tout comme la pratique courante préféraient un âge bien plus tardif, il nous faudra donc être attentifs, quand nous examinerons la réalité de l'éducation des jeunes filles, à cette limite située aux alentours de la puberté.

Pour préciser l'ébauche de doctrine éducative que nous avons entrevue ici, nous pouvons avoir recours à un exemple vénitien, celui du patricien Francesco Barbaro, auteur au début du XV<sup>e</sup> siècle d'un ouvrage sur le choix de l'épouse, le *De re uxoria*<sup>78</sup> – titre sous lequel se cache un traité d'*Économique*, en ce qu'il ne se limite pas aux critères à rechercher chez la fiancée, mais détaille bien la manière dont doit être conduite la maison. Barbaro consacre son dix-huitième et dernier chapitre à l'éducation des enfants. On ne saurait être plus clair sur l'objectif du mariage : se procurer une descendance afin d'avoir un appui solide face aux affres invalidants de la vieillesse. Mais si l'enjeu est de taille, l'auteur est laconique quant à la responsabilité paternelle : en ce qui concerne l'éducation, écrit-il, « la natura in un certo modo ha principalmente dato questo ufficio alla madre »<sup>79</sup>. C'est en effet l'intégralité de l'éducation morale des enfants qu'il entend confier à la mère : « et primieramente debbono ammastrarli nella osservation della legge, et dei precetti di dio, dapoi assuefarli allo amor della patria, e alla charità verso de' padri loro »<sup>80</sup>. Le père est donc une institution aussi lointaine de l'enfant que le droit, la religion et la patrie, et le rôle de la mère se limite ici à inculquer l'obéissance à ces principes. C'est seulement dans un second temps, en général à partir de sept ans, que le père peut prendre le relais et enseigner lui-même la lecture et l'écriture à sa progéniture ; mais à ce moment-là la petite fille est laissée de côté. Rares sont en effet les auteurs qui, comme Érasme ou Vives considèrent que la malignité des femmes est due à l'ignorance : la plupart voient plutôt

---

<sup>77</sup> ROMANELLO Marina, « Essere bambine nel Cinquecento: modelli educativi tra continuità e tradizione », in ULIVIERI Simonetta (a cura di), *Le bambine nella storia dell'educazione*, Bari, Laterza, 2003, p. 117.

<sup>78</sup> Francesco Barbaro (1390-1454) est l'un des exemples les plus éclatants de patricien humaniste du début du XV<sup>e</sup> siècle. Il devient sénateur à un âge particulièrement précoce – vingt-et-un ans –, puis poursuit un *cursus honorum* qui l'amène, à travers de nombreuses missions extérieures comme ambassadeur auprès du pape ou capitaine de Brescia, à devenir procureur de Saint-Marc, la seconde charge plus importante de la République. La première édition du traité, rédigé en 1416, est BARBARO Francesco, *De re uxoria*, Paris, 1513, in aedibus Ascensianis. Nous le lisons dans sa première traduction italienne, *Prudentissimi et gravi documenti circa la eletion della moglie ; dello Eccellente & dottissimo M. Francesco Barbaro gentilhuomo venitiano al molto magnifico et magnanimo M. Lorenzo de Medici cittadin Fiorentino: nuovamente dal Latino tradotti per M. Alberto Lollio Ferrarese*. Con privilegio, In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1548.

<sup>79</sup> *Prudentissimi et gravi documenti circa la eletion della moglie ; dello Eccellente & dottissimo M. Francesco Barbaro*, op. cit., f. 60r : « la nature a d'une certaine manière donné ce devoir principalement à la mère ».

<sup>80</sup> *Ibid.* : « et d'abord elles doivent leur enseigner l'observation de la loi et des préceptes divins, puis les habituer à l'amour de la patrie, et à la charité envers leurs pères ».

dans les lettres au mieux un exercice inutile pour la future maîtresse de maison, au pire une voie vers la légèreté<sup>81</sup>.

Notons justement que jamais Barbaro ne fait de différence entre les enfants, filles ou garçons : soit – ce qui est fort possible – il ne tient aucun compte de la descendance féminine, soit il considère que ce stade de l'éducation assurée par la mère est si rudimentaire qu'il ne requiert pas l'introduction d'une différence de traitement entre les sexes. En insistant sur les devoirs de la mère, Barbaro n'en a pas moins déplacé son attention loin de son propos initial<sup>82</sup> : si dans l'essentiel de l'ouvrage il guide le mari sur la conduite de la maison et le choix de l'épouse, dans son dernier chapitre il prodigue des conseils directement à cette dernière. Or ce discours s'inscrit dans le cadre de l'un des grands débats qui anime la Renaissance, celui de l'allaitement maternel<sup>83</sup>.

## 2. L'allaitement entre consensus théorique et réticences pratiques

Parler de traités – ou de parties de traités – destinés aux femmes soulève un problème de taille : ces livres leur arrivent-ils, et si oui dans quelles proportions ? Nous chercherons plus tard à établir quel rapport les femmes entretiennent avec la lecture, quand nous détaillerons l'éducation reçue à Venise par les différents groupes sociaux. Mais cette première interrogation entraîne une autre, comme l'écrit Helena Sanson :

Resta comunque arduo stabilire, in generale, se le donne leggessero e in quale misura, ovvero quanto di tutto ciò che è espresso in questi testi abbia effettivamente influito sui loro comportamenti cioè, in altre parole, quanto scarto vi fosse tra il modello tratteggiato nelle opere e la pratica della vita quotidiana.<sup>84</sup>

Au sujet de l'allaitement, garder à l'esprit cette différence entre recommandations

---

<sup>81</sup> SANSON Helena, *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 2007, p. 157.

<sup>82</sup> Il s'en excuse d'ailleurs explicitement, *Prudentissimi et gravi documenti circa la eletion della moglie ; dello Eccellente & dottissimo M. Francesco Barbaro*, op. cit., f. 61v.

<sup>83</sup> Pour Buenaventura Delgado l'histoire de l'éducation est marquée au XVI<sup>e</sup> siècle par « deux points fondamentaux typiques de la Renaissance : l'importance de l'allaitement maternel et le principe de la diversité des intelligences » (DELGADO Buenaventura, *Storia dell'infanzia*, op. cit., p. 150 : « deux points fondamentaux typiques de la Renaissance : l'importance de l'allaitement maternel et le principe de la diversité des intelligences »).

<sup>84</sup> SANSON Helena, *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento*, op. cit., p. 15 : « Il reste toutefois difficile d'établir, en général, si les femmes lisaient et à quel point, et donc combien tout ce qui est exprimé dans ces textes a réellement influencé leur comportement ; c'est-à-dire, en d'autres mots, quel était l'écart entre le modèle défini dans les œuvres et la pratique de la vie quotidienne.

théoriques et pratiques sociales ne sera guère ardu. Repartons du traité de Francesco Barbaro. Le patricien se désole de la situation de son époque : « non hanno le madri a vergognarsi (come sogliono fare a nostri tempi) di nodrire col proprio latte i propri figli »<sup>85</sup>. Marilyn Yalom, dans son remarquable ouvrage sur l'histoire du sein, souligne les facteurs qui poussaient les femmes à recourir aux nourrices : volonté esthétique – souvent imposée par le mari – de maintenir le sein intact, fréquence des grossesses qui fatiguent la constitution des mères, mais aussi absence d'intérêt pour le sort d'une progéniture qui n'arrivait à la puberté que dans un peu plus d'un cas sur deux<sup>86</sup>. Pour Barbaro il s'agit là d'une mode généralisée qui n'en est pas moins condamnable : la pratique de l'allaitement est en effet voulue par la nature – et donc par la divine providence – tout d'abord en ce qu'elle permet au lien affectif entre la mère et l'enfant de se développer :

Dove etiandio è da notare, la speciale accuratezza di essa natura. Però che havendo posto a gli altri animali le mammelle sotto il ventre, alle donne le appiccò al petto, in modo che elle possono in un medesimo tempo facilmente dare il latte, e abbracciare, e baciare il fanciullino. Quasi volendo inferire, che ad esse specialmente ha dato l'ufficio et del partorire, et dello allevare i figliuoli.<sup>87</sup>

Nourrir son enfant au sein est donc une manière de poser la première pierre d'un rapport qui permettra ensuite à la mère d'accomplir son rôle d'éducatrice. Mais il soulève ensuite une autre crainte : que le recours à la nourrice ne nuise aux bambins en les faisant « degenerare dalla generosità della stirpe onde sono discesi »<sup>88</sup>. La médecine du temps considère en effet que la transmission des caractères génétiques des parents aux enfants s'effectue par deux canaux également importants : le sang du père et le lait de la mère. Ne pas allaiter revient donc pour une femme à abdiquer sa part de lien biologique avec son enfant. Les auteurs semblent toutefois se résoudre à l'existence d'une pratique qu'ils réprouvent, et donnent donc systématiquement des conseils sur le choix de la nourrice, choix pour lequel est requis une grande prudence. Selon Barbaro elle doit être « non sciocca, non ebbriaca, non impudica: ma savia, discreta, costumata e da bene, affinché il tenero fanciullo non abbia da infettarsi da corrotti costumi »<sup>89</sup>. Un autre

---

<sup>85</sup> *Prudentissimi et gravi documenti circa la elettion della moglie ; dello Eccellente & dottissimo M. Francesco Barbaro*, op. cit., f 59v : « les mères ne doivent pas avoir honte (comme elles en ont l'habitude de nos jours) de nourrir de leur lait leurs propres enfants ».

<sup>86</sup> YALOM Marilyn, *A History of the Breast*, Ballantine, 1997, p. 25.

<sup>87</sup> *Prudentissimi et gravi documenti circa la elettion della moglie ; dello Eccellente & dottissimo M. Francesco Barbaro*, op. cit., f. 59r : « où nous devons qui plus est remarquer le soin particulier de la nature en cette matière. Car si elle a placé les mamelles des animaux sous leur ventre, elle les mit sur la poitrine des femmes, de manière à ce qu'elles puissent en même temps facilement allaiter, et tenir dans leurs bras, et embrasser le bambin. En voulant ainsi faire comprendre que c'est à elles en particulier qu'elle souhaite confier et l'accouchement et l'éducation des enfants ».

<sup>88</sup> *Ibid.*, f. 60r : « dégénérer par rapport au lignage dont ils sont issus ».

<sup>89</sup> *Ibid.*, f. 60r : « ni idiote, ni alcoolique, ni impudique : mais sage, discrète, bien élevée et respectable, afin que le

auteur, que nous rencontrerons à plusieurs reprises dans cette thèse, a vigoureusement défendu l'allaitement : le padouan Sperone Speroni. Dans son *Discorso dal lattare i figliuoli dalle madri*<sup>90</sup> il condamne, comme Barbaro, la « fera usanza maligna »<sup>91</sup>, qui s'oppose à la nature, et fait de la femme un « mostro inumano privo del senso e dell'intelletto », qui n'est pas « degna di dirsi madre, né d'esser viva »<sup>92</sup>. Mais ce qui lui importe plus encore est la dimension civile qu'il voit dans l'allaitement : refuser de donner le sein c'est prouver qu'au fond on s'est marié pour son seul plaisir, et non afin de renforcer la famille, et donc la patrie. Pour Speroni le recours aux nourrices n'appartient qu'aux mères indignes ; il donc parfaitement comparable à l'infanticide (catégorie pénale sous laquelle est également regroupé ce qui pour nous relève de l'avortement), crime systématiquement puni de mort dans la République de Venise :

Sarebbe adunque in un buon Rettore miglior giustizia s'egli punisse la mala donna, che nega 'l latte al figliuolo, e giunto 'l tempo di nutricar l'innocente, da a lui bando dal proprio petto, il quale gli è patria, e rifugio, che non fa hora nel castigarla, perché dal ventre 'l diparta innanzi 'l tempo del partorire.<sup>93</sup>

Mais il faut bien croire que maris et épouses restaient sourds face aux protestations véhémentes des censeurs. Christiane Klapisch-Zuber, dans un article célèbre, a bien étudié la réalité de l'allaitement à Florence au début du XV<sup>e</sup> siècle<sup>94</sup>. L'historienne souligne comment le recours à la nourrice, pratiqué par la majorité de la bourgeoisie florentine<sup>95</sup>, est au fond « una faccenda da uomini »<sup>96</sup>, les contrats étant le plus souvent signés entre le père de l'enfant et le mari de la nourrice : comme le démontre Marilyn Yalom, qu'il soit utilisé à des fins érotiques ou procréatives, dans la société patriarcale le sein de la femme ne lui appartient pas<sup>97</sup>. Si les

---

tendre enfant ne soit pas infecté par des mœurs corrompues ».

<sup>90</sup> Sperone Speroni (1500-1588), padouan, enseignant de logique et de philosophie, s'imposa comme un maître de la littérature en langue vulgaire grâce à son rôle dans l'académie des *Infiammati*, où il rendit obligatoire son usage, et à la tragédie *Canace*, qui suit les principes de la *Poétique* d'Aristote et déclencha de vifs débats. Nous reviendrons sur plusieurs de ses œuvres dans les chapitres suivants. Pour une plus ample biographie cf. *Trattatisti del Cinquecento*, Tomo 1, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, p. 471-509. Nous le lisons le *Discorso dal lattare i figliuoli dalle madri* dans l'édition suivante : In Milano, per l'herede del pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia, MDCIII, Con licenza de' superiori.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 49, « cruelle et mauvaise habitude ».

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 50, « comme monstre inhumain, privé de raison, n'est pas digne d'être appelée mère, ni d'être vivante ».

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 50, « Un bon recteur exercerait donc mieux la justice s'il punissait la mauvaise femme, qui nie le lait à son enfant, et quand vient le moment de le nourrir l'exile de sa poitrine qui est pour lui patrie et refuge, plus qu'il ne la punit quand elle le chasse de son ventre avant l'accouchement ».

<sup>94</sup> KLAPISCH-ZUBER Christiane, « Genitori naturali e genitori di latte nella Firenze del Quattrocento », in *Quaderni Storici*, 44, 1980, p. 543-63, que nous lisons dans KLAPISCH-ZUBER Christiane, *La maison et le nom*, Éditions de l'EHESS, Paris 1990, p. 263-90.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 226, « une affaire d'hommes ».

<sup>97</sup> YALOM Marilyn, *A History of the Breast*, op. cit., p. 10.

recherches de Klapisch-Zuber sur Florence son éloquentes, nous savons hélas bien peu de choses sur la situation vénitienne : une source florentine fondamentale comme le *catasto* de 1427 n'existe pas dans la République, et nous n'avons pour l'instant pas réussi à identifier d'ensemble documentaire qui puisse un tant soit peu la remplacer sur ce sujet. En conséquence une étude sur les nourrices à Venise reste en grande partie à faire.

Selon les auteurs que nous avons rencontrés, l'éducation de la jeune fille suivrait donc ces principales étapes : tout d'abord, une éducation morale rudimentaire, dont les maîtres mots sont obéissance et sobriété, laissée au soin de la mère dans la lignée directe du lien créé avec le nourrisson à travers l'allaitement. Dans un second temps, une instruction pratique centrée sur la couture et le tissage, éventuellement accompagnée par un apprentissage de la lecture, alors que les garçons passaient eux sous l'autorité du père, chargé de leur transmettre les valeurs et les modèles de sa classe<sup>98</sup>. Enfin, un complément d'éducation laissé à l'initiative du mari après le mariage. Mais de la même manière qu'au sujet de l'allaitement l'écart est grand entre les conseils des humanistes et les pratiques réelles des femmes, l'éducation réelle a des chances de s'éloigner de ces prescriptions. En premier lieu remarquons que les auteurs des traités s'adressent bien sûr aux classes sociales les plus instruites ; à Venise nous devons donc distinguer le patriciat, les *cittadini* et le peuple.

### 3. Les patriciennes

Paul Grendler, dans sa monumentale histoire de l'éducation à la Renaissance<sup>99</sup>, montre qu'à Venise les écoles financées par l'État sont rares, et celles dépendant de l'Église presque inexistantes. En 1408 est fondée la Scuola di Rialto, où un patricien enseigne la philosophie aristotélicienne. En 1551, puis en 1567 sont créées quatre écoles, deux de chaque côté de Rialto, pour enseigner le latin<sup>100</sup>. Mais les patriciens continuent à avoir massivement recours à des enseignants indépendants – précepteurs d'un seul enfant ou responsables d'une école privée –, ce qui constitue en la matière une spécificité vénitienne. En 1587, l'obligation pour tous les

---

<sup>98</sup> FRIGO Daniela, *Il padre di famiglia: governo della casa e governo civile nella tradizione dell'Economica fra Cinquecento e Seicento*, op. cit., p. 118.

<sup>99</sup> GRENDLER Paul F., *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989. L'auteur a récemment fourni une synthèse mise à jour dans le compendium déjà cité de Dursteler, GRENDLER Paul F., « Education in the Republic of Venice », in *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, op. cit., 2013, p. 675-700.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 680.

enseignants de déclarer leur foi catholique fournit au chercheur une source essentielle pour évaluer les proportions des différents types d'enseignement, mais aussi les différents cursus : à côté de l'éducation humaniste classique, ou « schola di grammatica », s'était en effet développé un cursus fondé sur l'étude de la langue vulgaire et du calcul destiné à former des marchands. Or les enseignants indépendants dominant largement : 65,3 % pour le cursus humaniste, 29,4 % pour le cursus mercantile, à comparer avec les 2 % de professeurs employés par l'État et les 3 % qui dépendent de l'Église<sup>101</sup>. Mais ce cadre d'ensemble est évidemment avant tout masculin : « girls did not attend state or church schools, and only a tiny handful attended independent schools that taught elementary vernacular reading and writing »<sup>102</sup>. Cette situation fait bien de l'éducation des filles, comme s'en désole Helena Sanson, « una realtà sfuggente »<sup>103</sup>. Si elles n'étaient pas éduquées à la maison par un précepteur ou par un membre de la famille, souvent convaincu que la connaissance des lettres était un risque pour l'honneur d'une jeune fille<sup>104</sup>, elles pouvaient recevoir une éducation en étant provisoirement placées dans un couvent, dont elles suivaient alors les règles. Le programme était toutefois limité : « reading and writing, mostly in the vernacular, plus singing and sewing »<sup>105</sup>. On imagine qu'une telle formation, dont les « educande » n'étaient libérées qu'au moment de se marier, les tenait dans l'ignorance complète des affaires du monde. La réalité de l'éducation des jeunes filles du patriciat est donc loin de l'exception vénitienne souvent rappelée par l'historiographie : celles des sœurs du couvent de San Zaccaria, près de Saint-Marc, qui apprenaient à parler couramment en latin<sup>106</sup>.

Remarquons enfin que l'importance de l'imprimerie à Venise donne lieu à un phénomène d'édition destiné strictement aux femmes, celui des livres de broderie. Nous pouvons citer en entier le titre – empli de coquilles – de celui que Nicolò Zoppino publie en 1530 : *Esemplario di lavori dove le tenere fanciule et altre donne nobile potranno facilmente imparare il modo et ordine di lavorare, cusire, ricammare, finalmente far tutte quelle gentilezze et lodevili opere, le quali po fare una donna virtuosa con laco in mano, con li suoi compassi et misure*<sup>107</sup>. Le

<sup>101</sup> GRENDLER Paul F., *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, op. cit., p. 43.

<sup>102</sup> GRENDLER Paul F., « Education in the Republic of Venice », in *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, op. cit., p. 682 : « les filles ne fréquentaient pas les écoles de l'État ou de l'Église, et seulement quelques-unes fréquentaient des écoles indépendantes qui enseignaient les bases de la lecture et de l'écriture ».

<sup>103</sup> SANSON Helena, *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento*, op. cit., p. 146 : « une réalité qui nous échappe ».

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>105</sup> GRENDLER Paul F., « Education in the Republic of Venice », in *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, op. cit. : « lire et écrire, le plus souvent en langue vulgaire, ainsi que chanter et coudre ».

<sup>106</sup> ZARRI Gabriella, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 93.

<sup>107</sup> *Esemplario di lavori*, stampato in Ve / negia per Nicolò d'Aristotile detto / Zoppino. MDXXX : « Exemplier de travaux dans lequel les tendres jeunes filles et les autres femmes nobles pourront facilement apprendre la manière de travailler, coudre, broder, et enfin de faire toutes les nobles choses et œuvres louables que peut faire

volume est uniquement constitué d'illustrations : motifs végétaux ou géométriques, emblèmes, animaux, alphabets de calligraphies différentes. Il est plus que probable que de tels ouvrages n'étaient pas consultés – contrairement à ce qu'affirme le titre – par les seules patriciennes, étant donné les moyens dont disposaient les *cittadini*.

#### 4. L'éducation des *cittadine*

L'historiographie et en particuliers les travaux d'Anna Bellavitis ont largement montré la variété dans la société vénitienne de la classe des *cittadini*, dont les membres sont définis par « the exercise of honorable activities, that is, non-manual trades, and by a certain degree of economic prosperity »<sup>108</sup>, exigences auxquelles il faut souvent ajouter des liens continus avec la classe patricienne. Cette variété se retrouve dans l'éducation, et il nous sera difficile de distinguer une grande différence avec celle que recevaient les jeunes patriciennes : l'essentiel est bien sûr affaire de moyens financiers tout autant que d'ambitions culturelles parfois individuelles. Anna Bellavitis note à ce propos que l'essentiel du contingent des lettrées proto-féministes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle est constitué par des *cittadine*.  
Des femmes

capable, like Lucrezia Marinelli, of writing and publishing treatises on the excellence of the female sex; or, like “the honest courtesan” Veronica Franco, daughter of a Venetian cittadino, works of poetry; or, like Moderata Fonte, dialogues, poised between serious and facetious in their tone, on the role of women in Venetian society; or, yet again, like the nun Arcangela Tarabotti, vehement indictments against the condition of women.<sup>109</sup>

Il est éclairant à ce propos de rappeler comment l'un de ces auteurs, Moderata Fonte, a pu acquérir les bases de sa culture : lorsque son frère, qui fréquentait une école extérieure au palais familial, rentrait chaque soir, elle exigeait qu'il lui répète ses leçons afin de les apprendre.

---

une femme vertueuse avec un fil en main. Avec ses compas et mesures ».

<sup>108</sup> BELLAVITIS Anna, « Family and Society », in *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, BRILL, Boston, 2013, p. 332 : « l'exercice d'activités honorables, c'est-à-dire non manuelles, et un certain degré de prospérité économique ».

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 339 : « capables, comme Lucrezia Marinelli, d'écrire et de publier des traités sur l'excellence des femmes ; ou, comme la “courtisane honnête” Veronica Franco, fille d'un *cittadino*, des œuvres de poésie ; ou, comme Moderata Fonte, des dialogues au ton mi-sérieux mi-facétieux, sur le rôle des femmes dans la société vénitienne ; ou encore, comme sœur Arcangela Tarabotti, de véhémentes protestations contre la condition féminine ».

Il s'agit donc là d'une éducation de seconde main : en effet Fonte ne maîtrisa semble-t-il jamais le latin, et mit probablement fin à ses efforts littéraires peu après son mariage et sa maternité, jusqu'à perdre la vie lors de son quatrième accouchement<sup>110</sup>. Mais il s'agit surtout d'un exemple d'éducation que seule a pu procurer une volonté individuelle exceptionnelle, et dont l'épanouissement ultérieur fut limité par les réalités de la vie de l'épouse. Il n'en reste pas moins que la condition de *cittadina*, qui peut échapper tant au féroce contrôle qui opprime les patriciennes qu'à l'indigence des classes subalternes, confère parfois aux femmes un embryon de liberté personnelle ou intellectuelle.

Pour Paul Grendler, il ne faut pas sous-estimer la proportion de l'alphabétisme dans la société moderne. Certaines écoles publiques, ouvertes à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, peuvent en effet être fréquentées par des enfants qui n'appartiennent pas au patriciat, et l'apprentissage de certains métiers requiert également une maîtrise élémentaire au moins de la lecture, sinon de l'écriture. Les conclusions du chercheur, particulièrement précises en ce qui concerne Venise, sont bien connues, mais nous ne pouvons pas ne pas les citer ici : « overall, probably 33 percent of the boys of school age and about 12 percent of the girls of school age acquired at least rudimentary literacy. Perhaps 23 percent of the inhabitants of Venice in 1587 were literate, a figure that may have been typical of an Italian Renaissance city »<sup>111</sup>. Mais l'éducation ne se limite pas à la lecture et à l'écriture ; pour le petit peuple elle revêt avant tout le caractère d'une formation professionnelle.

##### 5. L'apprentissage chez les popolane

Une source étudiée par Anna Bellavitis jette un peu de lumière sur l'éducation professionnelle des enfants du peuple : les contrats d'apprentissage de la *Giustizia vecchia*, dont l'enregistrement était obligatoire même pour les plus jeunes enfants<sup>112</sup>. Si les lois qui mettent en place cette contrainte administrative – dont l'objectif est autant de contrôler les apprentis que

---

<sup>110</sup> Cf. l'introduction à FONTE Moderata, *Tredici canti del Floridoro*, a cura di Valeria Finucci, Modena, Mucchi, 1995.

<sup>111</sup> GRENDLER Paul F., *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, op. cit, p. 403 : « dans l'ensemble, 33 % des garçons et 12 % des filles en âge d'aller à l'école acquéraient probablement une pratique rudimentaire de la lecture. En 1587, environ 23 % des habitants de Venise étaient alphabétisés, un chiffre peut-être typique pour une ville italienne de la Renaissance ».

<sup>112</sup> Des enfants de six ans pouvaient ainsi être enregistrés comme apprentis. Cf. BELLAVITIS Anna, « Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle », *Histoire Urbaine*, n° 15 (2006), p. 49–73.



de les défendre d'éventuels abus de la part de leurs maîtres – datent des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles<sup>113</sup>, les registres de la magistrature sont grandement lacunaires, et Anna Bellavitis ne peut étudier que des contrats de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>114</sup>. Donnons un exemple de contrat souscrit pour l'éducation d'une jeune fille :

Le 11 mars 1593, Margaretta, fille du feu ser Vincenzo Schiavon de Cattaro, présente, âgée de quatorze ans environ, s'inscrit pour demeurer et servir comme domestique et faire tout ce qui sera nécessaire avec madonna Laura Trevisana, pendant deux ans, à commencer du dit jour, et elle s'engage à rattraper toute journée perdue. La patronne lui offre de lui enseigner à coudre et d'autres choses, elle lui paye tous ses frais, en bonne et mauvaise santé, lui donne le gîte et le couvert, la garde propre et nette, et lui donne un salaire de quatre ducats, pendant ce temps. L'habillement est aux frais de la fille.<sup>115</sup>

L'apprentissage représente donc pour cette jeune fille une sortie définitive du milieu familial : les 14 ans de Margaretta correspondent à l'âge de l'émancipation dans la plupart des villes italiennes<sup>116</sup>. Logée par sa patronne, l'apprentie utilise son salaire certes pour s'habiller, mais surtout pour se constituer une dot suffisante pour lui permettre d'effectuer un bon mariage à la fin de son contrat. Le cas de Margaretta est relativement représentatif de la situation globale : l'âge moyen d'entrée en apprentissage est de 14 ans pour un garçon, contre 12 ans pour une fille. Selon la chercheuse cette différence provient peut-être de la fréquentation par les garçons des écoles de sestiers créées à la fin du XVI<sup>e</sup>, lieux d'une certaine mixité sociale, mais interdites aux filles.

La différence de genre est bien sûr tout aussi importante dans la définition des métiers auxquels peuvent prétendre les jeunes gens : « la palette des métiers où des garçons sont embauchés comme apprentis est très large : des verriers aux cordonniers, des marchands aux tailleurs de pierre »<sup>117</sup>. Pour les filles les choix sont souvent limités à la couture ou à un emploi comme domestique ; toutefois existent aussi des métiers mixtes, comme le tissage, notamment de la soie. Et il est intéressant de remarquer que dans ces professions les filles, à l'issue de la formation, reçoivent un salaire plus important que celui des garçons. Ainsi « la mise en apprentissage d'une fille n'est donc plus le choix obligé d'une famille en difficulté mais, comme pour les garçons, un moyen "normal" de faire son entrée dans le monde du travail »<sup>118</sup>.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 50 : « La première loi, de 1291, ne concerne que les apprentis, la deuxième, de 1396, inclut aussi les domestiques dans l'obligation d'enregistrement ».

<sup>114</sup> Son corpus est constitué de 246 contrats de filles et 892 contrats de garçons.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 54. Traduction d'Anna Bellavitis.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 73.

Si les jeunes filles du peuple, à travers un contact précoce avec le travail manuel qui les amenait à aller vivre chez un maître, sortaient aisément du milieu familial, les filles des classes les plus élevées semblent se retrouver dans une situation étonnamment proche de celle de la jeune épouse d'Ischomaque dans l'*Économique* de Xénophon. La société moderne prévoyait en effet des garde-fous théoriques contre un contact de la jeune fille avec le monde avant le mariage, au premier rang desquels figuraient la réclusion et une éducation minimale : à l'exception de quelques esprits éclairés comme Érasme ou Bembo, la connaissance des lettres était en effet aisément perçue comme une menace pour l'honnêteté féminine. Alors que la rencontre entre les jeunes gens de sexes opposés, particulièrement dans les classes les plus hautes, pouvait être limitée à la fréquentation de l'église, la maîtrise de la lecture et de l'écriture fournissait en effet un dangereux outil de communication qui pouvait prendre appui sur un genre littéraire répandu, celui des recueils de lettres d'amour, que nous voulons maintenant affronter. Toutefois, la profusion de sources littéraires ne doit pas cacher la rareté de la documentation qui concerne les échanges réels entre les amants les plus communs. Après avoir brièvement décrit les caractéristiques du genre des *lettere amoroze*, nous chercherons donc à comparer ces modèles à ce que nos sources nous suggèrent de la pratique de la correspondance d'amour durant le XVI<sup>e</sup> siècle vénitien.

## B – L'irruption de la sexualité

### 1. Séduction par les lettres : modèles de missives d'amour

Les recueils de lettres d'amour ne manquent certes pas au XVI<sup>e</sup> siècle ; mais il est peu certain qu'ils puissent nous informer sur la réalité des rapports amoureux ou des situations de séduction, tant est forte l'influence littéraire que cette forme subit. Amedeo Quondam souligne la nature composite du genre : pour lui la *lettera amorosa* « produce una vistosa interferenza tra il genere lirico e il romanzo »<sup>119</sup>. Elle s'éloigne ainsi de son modèle originel, la *familiare*, dont elle accentue le caractère purement littéraire : « non è più *lettera*: si trasforma in un testo

---

<sup>119</sup> QUONDAM Amedeo, « Dal “formulario” al “formulario”: cento anni di “libri di lettere” », in ID. (a cura di), *Le “carte messaggere”. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1981, p. 89 : « produit une interférence manifeste entre le genre lyrique et le roman ».

letterario autonomo, alla ricerca della propria autonoma identità rispetto agli altri generi »<sup>120</sup>. Il est difficile d'affirmer plus clairement qu'elle est beaucoup plus destinée à être lue qu'à être imitée. Et c'est bien cette impression qui ressort de la lecture de l'un des plus grands succès d'édition pour ce genre au XVI<sup>e</sup> siècle, les *Lettere amoroze* de Girolamo Parabosco<sup>121</sup>, publiées en quatre livres. Il s'agit là de textes emblématiques de son œuvre, qui est placée sous le double signe d'une expérimentation formelle respectueuse du bembisme le plus strict, et d'une attention aux exigences du marché du livre qui frise l'opportunisme éditorial. Dans ses quatre volumes épistolaires on trouve en effet de tout :

sonetti, ballate, madrigali, canzoni, poemetti, « lettere pastorali » in versi, « novelle » regolari, con tanto di rubrica, *Stanze in lode di alcune gentildonne venetiane*, una *Favola di Adone* in ottave, un *Dialogo* in versi tra Elicone e Bargeo, una *Oratione amorosa*, e persino due canti di un poema (intitolato *i Romanzi*) che sta componendo, dati in anteprima.<sup>122</sup>

Il sera donc inutile de chercher dans les recueils de Parabosco le moindre récit de séduction circonstancié. Comme dans les *Diporti*, l'organiste de Plaisance évite soigneusement les situations explicitement transgressives<sup>123</sup>, et les lettres d'amour qu'il propose à ses lecteurs ne sont que de longues variations stylistiques fondées sur une utilisation courtoise du lexique pétrarquiste : *disperatione*, *ingiurie*, *cortesie*, *catene*, etc. Dans leur grande majorité, ces textes peuvent être l'innocente expression d'un amour tout platonique. Au contraire, la critique a longtemps voulu voir un authentique manuel dans l'œuvre d'un autre polygraphe installé à Venise, les *Pistolotti amorosi* d'Anton Francesco Doni. Mais Gianluca Genovese a récemment démontré le caractère de parodie de ces lettres<sup>124</sup>, qui ouvrent la voie aux facétieuses missives

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 96 : « elle n'est plus lettre : elle se transforme en un texte littéraire autonome, à la recherche de sa propre identité indépendante des autres genres ».

<sup>121</sup> Nous aurons l'occasion de revenir sur cet auteur dans notre seconde partie, lorsque nous proposerons une lecture des nouvelles d'adultères contenues dans son œuvre la plus importante, le recueil des *Diporti*. Nous réservons à ce moment l'examen de son parcours personnel et de sa poétique car, nous le verrons, ces deux aspects sont intimement mis en jeu dans un ouvrage qui tend à représenter d'une manière idéale le cercle littéraire, social et politique dans lequel le lettré de Plaisance cherche à s'intégrer à Venise. Il nous suffira ici de rappeler que Parabosco, musicien de profession, est un infatigable polygraphe au style léger et brillant qui lui valut un succès fulgurant de son vivant et un oubli rapide après sa mort précoce.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 98 : « sonnets, ballades, madrigaux, chansons, *poemetti*, « lettres pastorales » en vers, « nouvelles » dûment accompagnées de leur résumé, huitains de louanges adressés à de nobles vénitienes, une *Fable d'Adonis* en huitains, un *Dialogue* en vers entre Hélicon et Bargée, une *Oration amoureuse*, et même deux chants d'un poème (intitulé les *Romans*) qu'il est en train de composer, donné en avant-première ».

<sup>123</sup> Comme nous le verrons, cette affirmation n'est aucunement contradictoire avec la fréquence des nouvelles d'adultère dans les *Diporti* : Parabosco sait brillamment se maintenir sur le fil de la correction morale, et ne verse dans l'allusion grivoise que lorsqu'il peut ainsi flatter son public – dans le recueil de nouvelles, un groupe de patriciens jeunes, aisés et cultivés.

<sup>124</sup> GENOVESE Gianluca, « “Alla libreria del calderone”. Testo e paratesto nei *Pistolotti Amorosi* di Anto Francesco Doni », in *Filologia e Critica*, n° XXXI, Roma, Salerno, 2006, p. 200-230.

d'Andrea Calmo<sup>125</sup>. Il ne nous semble donc que peu productif de poursuivre l'exploration de ce genre : au-delà du simple plaisir de la lecture les recueils de *lettere amoroze* pouvaient bien sûr fournir aux amants des phrases toutes faites à réemployer dans leurs rapports amoureux, mais leur caractère stylisé à l'extrême nous sera aussi peu utile pour établir une histoire du sentiment amoureux que peuvent l'être un recueil de sonnets de Bembo ou de Della Casa. Nous pouvons par contre nous tourner vers un éditeur qui multiplie dans la première moitié du siècle les volumes strictement utilitaires : Giovanni Antonio Tagliente.

– Un manuel de lettres pour amants : *Il rifugio di amanti*

La production de Tagliente est homogène, et peu suspecte de tentations littéraires : mathématicien, graveur, calligraphe, il publie des manuels sur tous ces sujets. Il n'est guère mentionné aujourd'hui que par les historiens de la comptabilité<sup>126</sup>, en tant qu'enseignant de cette matière aux membres de la chancellerie vénitienne et vulgarisateur des travaux du célèbre Luca Pacioli<sup>127</sup>. Deux œuvres toutefois se distinguent des opuscules de calligraphie et de calcul qui font sa réputation : le *Componimento di parlamenti*<sup>128</sup>, un manuel de correspondance publié pour la première fois en 1531, puis le *Rifugio di amanti*, un manuel de lettres d'amour qui connaît au moins cinq éditions<sup>129</sup> entre 1533 et 1541. Deux volumes épistolaires qui sont donc respectivement publiés sept et quatre ans avant le premier tome des lettres de l'Arétin, l'œuvre

---

<sup>125</sup> S'il est indispensable de mentionner ici les lettres vénitienes d'Andrea Calmo, notons que nous nous trouvons à un moment-clé des études qui les concernent. Si elles sont fréquemment citées par tous les critiques qui s'intéressent à la littérature dialectale de la Renaissance, et sont une source irremplaçable pour les historiens de la vie sociale vénitienne, nous les lisons encore dans l'édition publiée par Vittorio Rossi en 1888. Or, Riccardo Drusi souhaitait récemment une nouvelle édition de ce texte central ; de plus, une thèse exclusivement consacrée aux *Lettere* de Calmo est en préparation à l'École Normale Supérieure de Lyon depuis 2013. Nous préférons donc nous abstenir d'effleurer un texte si volumineux et si complexe.

<sup>126</sup> Voir par exemple DONI Federica, *La teoria personalistica del conto. Aspetti evolutivi e approfondimenti critici*, Milano, Giuffrè Editore, 2007, p. 78-80.

<sup>127</sup> Mathématicien, Fra Luca Bartolomeo de Pacioli (1445-1517) enseigna à Venise, Rome, Pérouse, Bologne, Naples et Milan. Plus que pour sa *Summa de arithmetica, geometria, proportioni, et proportionalità*, qui est en 1494 la première œuvre d'arithmétique jamais imprimée, il est peut-être surtout connu aujourd'hui pour son portrait conservé au musée de Capodimonte. Cf. l'article de Francesco Paolo Di Teodoro dans le *Dizionario Biografico degli Italiani* (Volume 80, Roma, Treccani, 2014).

<sup>128</sup> Le *Componimento di parlamenti. Libro utile & commodissimo in lingua toska, il qual apertamente, & con facilità insegna ogni qualita di persone a dittar lettere di uaria & diuersa materia*, connaît une première édition en 1531 (Vinegia, Giovanni Antonio e i fratelli da Sabio), puis de nombreuses réimpressions au moins jusqu'en 1586.

<sup>129</sup> De son titre complet *Opera amorosa che insegna a componer lettere, et a rispondere a persone d'amor ferite, ouer in amor uiuenti, in thosca lingua composta, con piacer non poco, et diletto di tutti gli amanti, la qual si chiama Il rifugio degli amanti*, Vinegia, per Giovanni Antonio di Nicolini da Sabio, 1533 ; Vinegia, Pietro di Nicolini da Sabio, 1534 ; Bressa, Damiano e Iacomo Philippo fratelli, 1535 ; Vinegia, Giovanni Andrea Vauassore detto Guadagnino, & Florio fratello, 1541. Il est certain que plusieurs éditions d'un ouvrage de ce type ont aujourd'hui disparu ; celles que nous citons n'ont d'ailleurs presque toujours survécu qu'en un seul exemplaire.

qui inaugure à proprement parler le genre du *libro di lettere* de la Renaissance<sup>130</sup>. Le *Componimento* est, selon Tagliente, écrit pour les

huomini communevoli, e quali non hanno troppo frequentato le schuole di grammatica, né d'arte oratoria, acciò quando loro interviene occasione di scrivere, o rispondere a alcuna persona grande, mediocre, over infima, habbiano qualche forma, onde almeno bassamente possano col stile accomodarsi alla scrittura della materia, di cui saranno per dover trattare.<sup>131</sup>

Il se présente sous la forme de lettres écrites par un père à son fils, par un banquier à un autre, un artisan à un abbé, etc., chacune suivie d'une réponse. Il s'agit donc d'une courte encyclopédie de la correspondance commune. Nous ne trouvons pas de lettres d'amour dans ce très honnête guide de vie quotidienne, où comme le remarque Tiziana Plebani la place de chacun est respectée : « mentre i modelli per gli uomini evidenziavano i rapporti civili e politici, lettere agli ambasciatori, al podestà ecc., quelli femminili si restringevano all'ambito familiare »<sup>132</sup>. Mais trois ans plus tard, devant le succès éditorial de ce premier manuel épistolaire<sup>133</sup> Tagliente publie sur le même modèle un recueil de lettres d'amour, dont le titre – *Rifugio di amanti* – suggère efficacement son utilité pour les amants débutants. Cet opuscule de soixante-deux pages (non numérotées) est composé d'« alcune lettre amoroze con le risposte di vari et diversi casi intervenuti in certe città d'Italia tra molti amanti d'ogni conditione »<sup>134</sup> : il partage avec le *Componimento di parlamenti* la volonté de parer au plus grand nombre de cas possible, distingués par type de situation et classe sociale des amants.

Si cet état des lieux de la production de Tagliente nous autorise à considérer le *Rifugio di amanti* comme un véritable manuel de pratique épistolaire, il nous permet également de faire deux conclusions temporaires. Tout d'abord, il montre que le taux d'alphabétisation des classes

---

<sup>130</sup> Cf. INNAMORATI Giuliano, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1957, p. 230-236.

<sup>131</sup> *Componimento di parlamenti*, op. cit., p. 2v : « hommes communs, lesquels n'ont pas trop fréquenté les écoles de grammaire ni d'art oratoire, afin que lorsqu'ils se retrouvent dans la situation de devoir écrire, ou répondre à une personne grande, moyenne, ou infime, ils aient quelques modèles, dont ils puissent imiter le style bas et se conformer à la matière dont ils doivent traiter ».

<sup>132</sup> PLEBANI Tiziana, « Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici », in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di Gabriella Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, p. 43 : « alors que les modèles pour les hommes mettent en valeur les rapports civiques et politique, lettres aux ambassadeurs, au podestat, etc., ceux pour les femmes sont limités au cercle familial ».

<sup>133</sup> L'avertissement au lecteur (p. 1v) explicite le lien entre les deux œuvres, et suggère des dates de composition rapprochées ; il nous manque donc certainement une édition du *Rifugio di amanti* antérieure à 1533 : « Havendo io con aiuto delli miei amici ne passati giorni composto un libro di lettere missive [...] son stato essortato a dar fuori alcune lettere amoroze » (« Comme il y a quelques jours j'ai composé aidé par des amis un livre de lettres [...] j'ai été encouragé à publier quelques lettres d'amour »).

<sup>134</sup> *Ibid.* : « quelques lettres d'amour avec les réponses, venues de divers cas qui ont eu lieu dans certaines villes italiennes entre de nombreux amants de toutes conditions ».

supérieures de la société vénitienne – celles qui peuvent investir dans l'achat d'un livre – est suffisant pour rendre courante la correspondance écrite entre deux amants, et pour convaincre un éditeur de la rentabilité d'un ouvrage qui leur est exclusivement destiné. Mais il laisse aussi espérer que la lecture du *Rifugio di amanti* puisse nous informer sur les situations qui, selon l'austère comptable et calligraphe, pourraient avoir besoin de conseils d'écriture. Le *Rifugio di amanti* est constitué par un peu plus de cinquante lettres, réparties en vingt-cinq requêtes et autant de réponses<sup>135</sup>. Chaque couple de missives est précédé d'une véritable *rubrica* qui précise nom, âge et situation matrimoniale des deux personnages, puis résume leur relation. Donnons à titre d'exemple la première d'entre elles :

Messer Iacinto da Rimino giovane di anni .xxi. innamoratosi di Madonna Cesarina donzella bellissima, di età di anni dieciotto, alla qual esso Iacinto per non poter più avanti sopportar gli amorosi tormenti, scrisse la qui sottoposta epistola.<sup>136</sup>

Treize de ces situations, soit plus de la moitié, se situent explicitement dans un cadre transgressif : adultère, rapport consommé en dehors du mariage, amours qui transcendent les différences entre classes sociales. De nombreuses autres se trouvent dans la zone grise que constitue la période de séduction avant la promesse de mariage. Tagliente prévoit là aussi tous les cas de figure : quand Hercole déclare son amour à Valeria, qu'il a aperçue à son balcon, elle le rabroue sèchement : orpheline, elle ne veut pas de mari, pense au monastère, et ne se montre à la fenêtre que pour prendre l'air sous la chaleur de l'été. Mais des comportements beaucoup plus disponibles sont adoués par le manuel. Loigi, jeune habitant de Ravenne de vingt-quatre ans, aime Fabia di Rasponi, dix-huit ans. Elle l'aime aussi, mais se montre hésitante devant ses demandes répétées de la voir le soir à la fenêtre. Loigi saisit alors l'occasion, et lui propose un rencontre nocturne au coin de son jardin – c'est plus sûr, dit-il, que les lettres. Elle mettra un signe à sa fenêtre s'ils peuvent se voir : une corde blanche et une autre verte. Les amours ainsi décrites par Tagliente ne s'encombrent guère de considérations morales : le seul principe qui semble devoir guider les amants est une exigence de discrétion fréquemment répétée.

Il n'est pas étonnant de constater que dans ces rapports amoureux les hommes prennent l'initiative de la correspondance dans dix-neuf cas sur vingt-cinq. Tiziana Plebani attribue avant tout cette distribution des rôles à la constante présence dans l'opuscule de deux *topoi*

---

<sup>135</sup> Certains échanges comportent plus de deux lettres.

<sup>136</sup> « Sire Iacinto de Rimini, jeune homme de vingt-et-un ans, amoureux de dame Cesarina, très belle damoiselle de dix-huit ans, écrit à celle-ci la lettre suivante car il ne supporte plus les tourments amoureux ».

misogynes : la femme qui s'excuse de la qualité de sa prose, et l'hésitation féminine à avoir recours à l'écrit<sup>137</sup>. Mais la typologie des situations présentées par Tagliente influe également : si dans la fiction d'un recueil de nouvelles – contentons nous ici de nous souvenir du *Décameron* – une femme mariée peut sans peine faire le premier pas quand elle veut se procurer un amant, conseiller un tel comportement dans un manuel de correspondance semble autrement plus dangereux. En effet, dans le *Rifugio di amanti* les femmes ne prennent la plume en premier que pour se plaindre d'avoir été trompées, ou demander des explications sur un comportement qu'elles jugent peu convenable : ainsi Antonina « gentildonna di Modena » écrit à son amant le marchand Bonifacio di Fuligno lorsqu'elle apprend qu'il a d'autres amours. Mais ce qui intéresse peut-être ici Tagliente est de fournir, avec la réponse de Bonifacio, un modèle rhétorique fort utile pour protester de son innocence.

Un autre élément inconcevable pour les lettres d'amour d'un Parabosco est la fréquente présence de dynamiques monétaires entre les amants, systématiquement représentées par la somme neutre de cent ducats. Clemente Vittorino, un *popolano ricco* de Sienne âgé de quarante ans, commerce à Pise et y tombe amoureux d'Arianna di Felici. Mariée depuis vingt ans, dans une première lettre elle proclame son honnêteté, car elle a peur que les missives soient interceptées. Clemente insiste, mais il n'obtient gain de cause que lorsqu'il fait libérer le fils de sa servante en payant cent ducats, puis propose de dépenser plus largement ses biens en faveur de son aimée. Arianna refuse l'argent, mais incite Clemente à se servir de sa servante comme entremetteuse. C'est le même prétexte de libération qui court entre Lisandro, un riche marchand, et Daria, femme d'un chevalier. Celle-ci refuse ses avances, jusqu'à ce que l'emprisonnement de son mari pousse Daria à demander cent ducats à Lisandro ; et une fois ce service rendu l'épouse avoue son amour au marchand. Pour Tagliente le don de soi est inséparable du don de son patrimoine mais, comme dans le rapport entre Clemente et Arianna, l'argent ne peut entrer en jeu que lorsqu'il est offert d'une manière indirecte, et sert à prouver la constance de l'amant durant la phase de séduction. Ainsi quand le Génois Messer Spinola propose cent ducats en don à « una gentildonna di Vinegia » avec qui il entretient déjà une relation adultère, il essuie un refus de sa maîtresse : le risque serait bien sûr de faire passer celle-ci pour une femme vénale. La présence répétée de ces échanges monétaires n'en crée pas moins une ambiguïté entre séduction, adultère et prostitution, que nous retrouverons dans les procès vénitiens.

---

<sup>137</sup> PLEBANI Tiziana, « Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici », in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, op. cit., p. 23-44.

Quant aux lettres des amants de chair, elles posent un problème spécifique lié à leur nature même : les lettres d'amour, et surtout des lettres échangées entre amants non encore mariés ou adultères, ne sont conservées que de manière exceptionnelle ; de tels documents n'ont donc presque aucune chance de nous parvenir. C'est pourquoi nous pouvons accorder une attention toute particulière à la mention de lettres d'amour faite dans un procès pour adultère tenu en 1550, qui dénonce la liaison entre Lucrezia Zane, épouse de Zuan Francesco Lippomano, et un certain Ascanio surnommé le « vescovo Cesarin »<sup>138</sup>. En annexe au long fascicule de témoignages le mari affirme fournir aux autorités de nombreuses lettres, qui hélas ne sont pas restées dans le dossier du procès. Sept sont des lettres d'amour échangées par les amants, tandis que les autres semblent avoir pour seule fonction de prouver graphologiquement l'authenticité des missives. Zuan Francesco Lippomano ne précise pas de quelle manière ces documents lui sont parvenus, et l'absence de la plainte (*querela*) dans le dossier nous prive de toute autre information à ce sujet. Il nous reste donc peu de choses :

Et produco etiam littere n°4 di man del ditto Ascanio ritrovati ut in mia querela. Una de le qual principia « Unica mia diva, non furno, ne saranno mai etc ». L'altra, qual principia « Unica mia Diva, ho tanta allegrezza et contento presi lunedì etc », con una riga et mezza in margine scritta per longhezza de la carta. La terza, qual principia « Unica mia Diva, se ben sabbato in quel che volsi uscir etc », con due mezze righe in margine per longhezza della carta, et uno agionto, che principia « Odo che heri sera V.S. stava etc ». [...]

Produco etiam littere n°3. de man de essa Lucretia Zane responsive a quelle de Ascanio ditto il vescovo cesarino. Ritrovate ut in mia querela una de le qual principia « Almo mio sole, il secondo giorno di quaresima ». L'altra principia « Almo mio sole, heri che fu mane alli 12 del presente etc ». La terza che principia « Almo mio sole, dapoi che servo V. Sa etc.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 4179.14.

<sup>139</sup> *Ibid.*, f. 1v et 2r du cahier final : « Et je produis également quatre lettres autographes dudit Ascanio, comme précisé dans ma plainte. L'une desquelles commence par "Mon unique déesse, il ne fut pas, il ne sera jamais, etc.". La deuxième commence par "Mon unique déesse, j'ai eu tant de joie et de satisfaction lundi, etc.", avec une ligne et demi écrite en marge tout le long de la feuille. La troisième commence par "Mon unique déesse, bien que j'aie voulu sortir samedi, etc.", avec deux demi-lignes en marge tout le long de la feuille, et un ajout, qui commence par "J'ai su que hier soir votre seigneurie était, etc.". [...] Je produis également trois lettres autographes de Lucrezia Zane, qui répondent à celles d'Ascanio dit le "vescovo Cesarino", annoncées dans ma plainte, dont une commence par "Mon noble soleil, le deuxième jour du carême". La deuxième commence par "Mon noble soleil, hier matin à la douzième heure, etc.". La troisième qui commence par "Mon noble soleil, depuis que je sers votre seigneurie, etc" ».



Ces incipits suggèrent plus qu'ils ne décrivent la relation épistolaire entre Lucrezia et Ascanio : les amants s'écrivent dans les jours qui suivent une rencontre (« ho tanta allegrezza e contento presi lunedì ») ; s'excusent peut-être pour un rendez-vous manqué (« se ben sabbato in quel che volsi uscir ») ; sont informés des actions de l'autre par des connaissances communes (« Odo che heri sera V.S. stava »). Notons une prégnance de modèles littéraires dans les vocatifs, toujours identiques (« Unica mia Diva » pour Ascanio, « Almo mio sole » pour Lucrezia ») ; ils cultivent un style haut que nous ne trouvons jamais, par exemple, dans les modèles de Tagliente. En outre les amants utilisent probablement le « voi » comme l'indique l'usage de « vostra signoria ». Ce sont là, nous le verrons, deux personnes qui appartiennent à des classes sociales cultivées ; il est d'ailleurs bien sûr probable que dans le cas d'amants illettrés ou de classes inférieures, les messages soient portés de vive voix par un tiers. Dans le cas de cet adultère, le témoignage des autres acteurs du procès sera donc nécessaire pour mettre en perspective ces informations.

C'est ainsi un parcours bien incomplet que nous avons pu proposer ici : alors qu'un Parabosco remplissait des centaines de pages de lettres d'inspiration pétrarquiste qui promouvaient une vision de l'amour relativement peu transgressive, le public avait également à sa disposition des manuels plus frustes, mais moins regardants sur la moralité, et qui semblent connaître un succès d'édition tout aussi important. Hélas, les seuls fragments de lettres réelles dont nous ayons pu retrouver la trace se limitent à des incipits, et n'appartiennent pas aux premiers moments d'une histoire mais à une relation adultère qui se conclut par la fuite des amants.

Il est toutefois évident que, au-delà des problèmes de conservation des sources, la très grande majorité des rencontres ne laissent peu ou pas de traces écrites de la part des amants, et se déroulaient dans un cadre que pourront nous dévoiler en partie les procès de l'État vénitien, dont l'étude sera particulièrement instructive. En effet, en l'absence d'une régularisation par le mariage, tout rapport amoureux consommé relevait du domaine du pénal, selon des catégories fort différentes de celles qu'une sensibilité contemporaine pourrait appréhender, rendant floues les frontières entre des crimes comme la défloration, le viol ou le rapt.

## 2. Les frontières légales de la transgression : rapt, viol, défloration

Dans un article récent sur la sexualité à Venise à l'époque moderne, Guido Ruggiero avertit le lecteur par une image qu'il sera bon pour nous de garder à l'esprit jusqu'à la fin de

cette thèse :

Studying the sexual life of Renaissance Venice one finds many things that at first sight seem quite familiar and that might lead one to think that there is little to be said about the history of sex in the city. But as one begins to look more closely at everyday sexual practice and the worlds of illicit sex [...], one begins to feel rather like Alice in Wonderland: things appear to be familiar, but on closer examination they keep turning out to be not quite what they seem<sup>140</sup>.

Et en effet, il nous faut voir maintenant comment la différence entre consentement et usage de la force – qu'elle soit physique ou morale – est perçue par la sensibilité moderne d'une manière très éloignée de la nôtre, ce qui affecte en profondeur la définition même de la séduction. La sexualité avant le mariage relève bien sûr du domaine du pénal, ou tout du moins de la transgression. Nous reviendrons d'ici peu sur les pratiques matrimoniales ; qu'il nous suffise ici de rappeler comment, avant le concile de Trente, la promesse de mariage entre deux époux autorise la consommation immédiate de celui-ci, quitte à pleinement régulariser la situation devant un prêtre dans un second temps. Le consentement mutuel était en effet la pierre angulaire de la conception ecclésiastique du mariage, opposée à celle que promouvaient les États, entièrement décidée par les parents dans une optique de promotion sociale de la famille où amour et désir réciproques n'avaient bien sûr pas droit de cité. Le problème se posait quand, à rapport sexuel advenu, le fiancé refusait d'honorer la promesse. La jeune fille se retrouvait alors dans une situation sociale extrêmement problématique : n'étant plus vierge, elle ne pouvait chercher un autre parti, et courait le risque de tomber dans la catégorie infamante des prostituées<sup>141</sup>.

En ce qui concerne le droit vénitien nous pouvons consulter la *Pratica criminale* du

---

<sup>140</sup> RUGGIERO Guido, « Wayfarers in Wonderland : The Sexual Worlds of Renaissance Venice Revisited », in *A Companion to Venetian History*, op. cit., p. 545 : « En étudiant la vie sexuelle dans la Venise de la Renaissance, on trouve de nombreuses choses qui à première vue semblent tout à fait familières, et portent à penser qu'il y a peu à dire sur l'histoire du sexe dans cette ville. Mais dès que l'on commence à regarder de plus près les pratiques sexuelles de tous les jours et les mondes du sexe illicite [...], on se sent plutôt comme Alice au pays des merveilles : les choses semblent être familières, mais après une analyse attentive elles deviennent tout autre chose ».

<sup>141</sup> Christiane Klapisch-Zuber a très clairement décrit le problème que pose, au XIX<sup>e</sup> siècle, la disparition de ce crime : « Quando, nel XIX secolo, simili promesse d'amore non godranno più della garanzia della Chiesa e non giustificheranno più una riparazione da parte dell'uomo, le giovani rese incinte fuori del matrimonio perderanno paradossalmente un'arma preziosa e, chiuse nel cerchio ristretto e pieno di biasimo dell'intimità, dovranno bere fino in fondo li calice del disonore prodotto da una colpa irreparabile » (KLAPISCH-ZUBER Christiane, « Introduzione », in DE GIORGIO Michela, KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Storia del matrimonio*, Bari, Laterza, 1996, p. XVI-XVII : « Quand, au XIX<sup>e</sup> siècle, de semblables promesses d'amour ne jouiront plus de la garantie de l'Église et ne justifieront plus une réparation de la part de l'homme, les jeunes fille tombées enceintes en dehors du mariage perdront paradoxalement une arme précieuse et, enfermées dans le cercle étroit et plein de blâme de l'intimité, elles devront boire jusqu'à la lie la coupe du déshonneur produit par une faute irréparable »).

patricien Lorenzo Priori, une synthèse des lois existantes publiée en 1622<sup>142</sup>. Priori range dans la même catégorie la défloration et le viol, sous la rubrique « Stupro »<sup>143</sup> : « stupro non è altro, che una deflorazione nella vergine, vedova, o altre donne di honesta vita ». En d'autres termes, la prostituée ne peut pas être violée, et il est douteux que la femme mariée puisse l'être : le crime est alors aisément requalifié comme adultère<sup>144</sup>. Priori distingue ensuite la défloration, qu'il qualifie de « stupro volontario », du viol à proprement parler, le « stupro violento ». Dans le premier cas, la justice réagit d'une manière pragmatique : s'il refuse d'épouser sa victime – dont il est entendu ici qu'elle est consentante, et de fait se trouve souvent être la plaignante – il doit lui procurer une dot qui convienne à son statut. Dans le second cas, c'est-à-dire ce qui correspond pour nous au viol, il encourt la peine de mort, particulièrement s'il s'est attaqué à une jeune fille vierge. La justice, affirme Priori, doit se fier à la parole de la victime, notamment lorsqu'il s'agit d'une jeune domestique violée par son maître. Mais il introduit ensuite une exception importante : la parole de celle-ci doit être remise en cause si l'agresseur réussit à prouver qu'elle avait déjà « peccato con altri »<sup>145</sup>. Or nous verrons dans les procès pour adultère ou dans ceux qui visent des prostituées combien la réputation en matière de mœurs dépend de la possibilité pour les parties à convoquer les bons témoins, et ne fait donc souvent qu'aggraver l'inégalité dans le rapport de force entre victime et accusé. D'autant plus que, comme le rappelle Stéphanie Cautelat Gaudillat en citant Brantôme, la résistance à la force n'était guère perçue comme sincère : en effet les femmes « aiment les hommes de guerre toujours plus que les autres, et leur violence leur en fait venir plus d'appétit »<sup>146</sup>. Aussi les hommes de lettres semblent-ils n'avoir de compassion pour la victime que lorsque l'agression subie se présente comme un écho de la Lucrèce antique – comme l'histoire de Giulia di Gazzuolo racontée par Bandello –, dans une lecture du viol qui n'accepte donc de considérer la femme comme innocente qu'au prix du suicide ou du martyre<sup>147</sup>.

---

<sup>142</sup> Nous la lisons dans sa seconde édition, PRATTICA / CRIMINALE / SECONDO IL RITTO DELLE LEGGI / Della Serenissima Republica di Venetia. / DI LORENZO PRIORI / VENETIANO. / Con nota delle Parti, & publiche Deliberationi / statuite sopra ciascun Delitto. / *Con Licenza de' Superiori, & Privilegio* / [marque] / IN VENETIA. MDCXXXIII. / Appresso Gio: Pietro Pinelli, Stampator Ducale. Sur l'œuvre du criminologue cf. CHIODI Giovanni, « Le relazioni pericolose. Lorenzo Priori, il senatore invisibile e gli eccelsi Consigli veneziani », in CHIODI Giovanni, POVOLO Claudio, *L'amministrazione della giustizia penale nella Repubblica di Venezia (secoli XVI-XVIII)*, vol. 1, Verona, Cierre Edizioni, 2004, p. VII-XCIX.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 181-2 : « le viol n'est autre qu'une défloration de la vierge, de la veuve, ou d'une autre femme d'honnête vie ».

<sup>144</sup> Nous reviendrons bien entendu sur cette distinction. À ce propos cf. également GAUDILLAT CAUTELA Stéphanie, « Questions de mot. Le “viol” au XVI<sup>e</sup> siècle, un crime contre les femmes ? », in *Clio*, n° 24, 2006, p. 57-64.

<sup>145</sup> Priori Lorenzo, *Pratica Criminale*, op. cit., p. 182 : « péché avec d'autres hommes ».

<sup>146</sup> GAUDILLAT CAUTELA Stéphanie, « Questions de mot. Le “viol” au XVI<sup>e</sup> siècle, un crime contre les femmes ? », op. cit., 10.

<sup>147</sup> Cf. LECLERC Nadège, *Dire le viol à partir du personnage de Lucrèce*, thèse dirigée par Silvia Fabrizio-Costa,

À Venise, le caractère sexuel de l'offense place dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle le viol sous la juridiction de l'*Avogaria di Comun*<sup>148</sup> ; et la sévérité relative affichée par Priori, qui n'hésite pas à évoquer la peine capitale, doit ainsi être tempérée par les faits. Guido Ruggiero a montré comment aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles les peines infligées sont en réalité minimales dans presque un tiers des cas, légères dans un autre tiers, tandis que la condamnation à mort ne représente que 4 % des sentences<sup>149</sup>. Mais faut-il encore que les cas de viol arrivent devant les tribunaux. Georges Vigarello, dans son *Histoire du viol*<sup>150</sup> en France – qui ne fait qu'effleurer le XVI<sup>e</sup> siècle – montre à quel point cette agression s'inscrit dans le cadre plus large d'une société où la violence est beaucoup plus fréquente qu'aujourd'hui. Ainsi, les cas judiciaires qu'il présente se concentrent la plupart du temps sur les crimes qui accompagnent le viol – souvent la blessure voire le meurtre d'un passant qui cherche à défendre la victime – et passent sous silence l'agression sexuelle à proprement parler.

Enfin, de la même manière que le « stupro » de Priori, le rapt est un crime ambigu pour la justice vénitienne<sup>151</sup>. Le patricien le définit ainsi : « il rapto si commette quando uno per causa di libidine per forza conduce via, et rapisce una vergine, vedova, o altra donna »<sup>152</sup>. Les peines sont semblables à celles qui devraient théoriquement frapper le violeur, et le patricien se prononce dans ce cas en faveur de la peine de mort. Mais plusieurs précisions laissent entendre que le rapt est en réalité un crime aux motivations plus complexes. La victime peut tout d'abord avoir été emmenée non par la force, mais « con parole lusinghiere e ingannatorie »<sup>153</sup> : il s'agit donc dans ce cas d'une forme de défloration aggravée par la circonstance de l'enlèvement. Plus loin, Priori admet un conflit entre le droit de l'État et celui de l'Église : « benché con la ragion civile non si possa contrattar matrimonio con una donna rapita, [...] con la ragion canonica è

---

Université de Caen, 2010.

<sup>148</sup> RUGGIERO Guido, *I confini dell'eros. Crimini sessuali e sessualità nella Venezia del Rinascimento*, op. cit., p. 149.

<sup>149</sup> RUGGIERO Guido, *I confini dell'eros. Crimini sessuali e sessualità nella Venezia del Rinascimento*, op. cit., p. 156. Une telle étude systématique n'a pas encore, à notre connaissance, été faite pour le XVI<sup>e</sup> siècle. La consultation des sources nécessaires, les volumes des *raspe* de l'*Avogaria di Comun*, est hélas un travail trop long pour s'inscrire dans le cadre de cette thèse : dans notre lecture des *raspe* nous avons dû en effet procéder à une sélection nominative et nous limiter aux cas où une femme était suspectée ou condamnée (adultère, prostitution, violence ou incitation à la violence, infanticide...), ce qui excluait de fait des crimes comme le viol ou la défloration.

<sup>150</sup> VIGARELLO Georges, *Histoire du viol. XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

<sup>151</sup> Cf. CESCO Valentina, « Il rapimento a fine di matrimonio. Una pratica sociale in età moderna tra retorica e cultura », in CHIODI Giovanni, POVOLO Claudio, *L'amministrazione della giustizia penale nella Repubblica di Venezia (secoli XVI-XVIII)*, vol. 2, Verona, Cierre Edizioni, 2004, p. 349-412. Pour une étude sur ce crime dans la France de l'Ancien Régime, cf. HAASE-DUBOSC Danielle, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1999 ; nous y retrouvons plusieurs caractéristiques déjà rencontrées dans la Venise du siècle précédent.

<sup>152</sup> PRIORI Lorenzo, *Pratica Criminale*, op. cit., p. 183 : « le rapt est commis quand un homme, poussé par la luxure, enlève par la force une vierge, une veuve, ou une autre femme ».

<sup>153</sup> *Ibid.* : « par des mots flatteurs et trompeurs ».

permesso di poterlo fare »<sup>154</sup>. La distinction révèle l'embaras profond de la société moderne : si d'un côté permettre aux hommes d'enlever une jeune fille dès lors qu'ils justifient ensuite leur méfait par l'établissement d'un mariage – peut-être forcé – est particulièrement dangereux pour l'ordre public, empêcher la légalisation d'une union après un rapport sexuel consommé est autrement problématique aux yeux de la loi divine. Cette ambiguïté ouvre bien sûr une porte béante pour les amours clandestines : s'enfuir avec un amant et avoir avec lui un rapport sexuel revient alors à forcer la main de parents réticents, le rapt devenant ainsi – pour reprendre le titre déjà cité de Danielle Haase-Dubosco – une « stratégie matrimoniale »<sup>155</sup>.

Nous n'avons hélas pas trouvé de procès pour rapt qui se déroule à Venise même au XVI<sup>e</sup> siècle dans les archives de l'*Avogaria di Comun* ; mais une étude des cas de défloration et de viol permettra tout de même d'éclairer les différences entre ces trois crimes, et les enjeux qu'ils revêtaient pour la vie sexuelle des Vénitiens de la Renaissance.

### 3. Le viol : études de cas

Nous disposons de quatre cas dans lesquels le procès est conservé, et qui se sont déroulés à Venise même<sup>156</sup>. Le premier procès<sup>157</sup> – ou, plutôt, la première plainte, étant donné que seule la *querella* en latin nous est parvenue – est très antérieur à la période que nous étudions dans cette thèse (1418), mais nous l'avons conservé dans notre corpus pour deux raisons : tout d'abord, il s'agit d'un cas emblématique de séduction poussée jusqu'au crime dans lequel la qualification pénale reste floue. Mais, surtout, ce récit est étrangement proche de situations que nous lirons dans les vers du poète Leonardo Giustinian, vivant à l'époque du procès. Nous n'irons bien sûr pas jusqu'à suggérer que ce cas soit une source des délicates strophes du patricien, mais une certaine communion d'atmosphère est frappante entre les deux histoires. Michele Morosini aime Benvenuta Contarini. Il le lui fait savoir par un serviteur, et la prie de le laisser entrer chez elle par des mots que nous retrouverons dans les *giustiniane*, affirmant que

---

<sup>154</sup> *Ibid.* : « bien que pour le droit civil il soit interdit d'épouser une femme enlevée, [...] pour le droit canon il est possible de le faire ».

<sup>155</sup> HAASE-DUBOSC Danielle, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

<sup>156</sup> Comme nous le verrons en nous penchant sur son fonctionnement quand nous analyserons les procès pour adultère, l'*Avogaria di Comun* faisait office de cour d'appel pour les condamnations prononcées dans les possessions vénitienes.

<sup>157</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 4495.3 : « 1418 Morosini Michele stupro ».

« moriebat amore de Benevenuta, et que amore de ipsam aperiret sibi hostium et non permetteret ipsam morj »<sup>158</sup>. Benvenuta le fait entrer à condition qu'il ne fasse rien de mal ; mais Michele cherche à l'embrasser, et elle se réfugie dans une chambre. Quelques jours plus tard, Michele parvient à nouveau à la persuader de le laisser entrer, aux mêmes conditions. Mais une fois chez Benvenuta, il change de tactique et la convainc par des promesses de cadeaux de faire l'amour avec lui. Plus tard encore, elle s'enfuit avec lui en barque, et il l'amène chez un certain Jacobello Veludari ; durant le trajet elle subit un rapport sexuel cette fois-ci non consenti, avant d'être enfin ramenée chez elle quelques jours plus tard. Ce cas, classé comme « stupro » par l'institution judiciaire, semble donc en réalité concentrer les trois crimes que nous venons d'exposer : d'abord séduction et promesses à des fins sexuelles typiques de la défloration, puis rapt accepté par la jeune fille, et enfin viol à proprement parler. Il est également notable que les deux protagonistes de cette affaire appartiennent au patriciat : un Morosini n'a pas hésité à enlever pendant quelques jours une Contarini, pour la ramener chez elle après avoir satisfait ses appétits.

À l'autre extrémité de l'échelle sociale, un viol est également pratiqué par une connaissance de la victime, comme dans la plainte déposée en 1526 par Franceschina Bazarioto contre Zorzi Fabbro<sup>159</sup>. Franceschina Bazarioto, âgée de seize ans, vit avec sa famille à la Sacca, dans la contrada de Santa Ternita derrière l'Arsenal. Franceschina est une fileuse qui travaille devant la porte de sa maison. Le 20 avril 1526, alors qu'elle est en train de filer passe Zorzi Fabbro – on ne saura pas s'il s'agit de son nom ou seulement de sa profession. Il travaille à l'Arsenal, et habite sur la Salizada Granda di San Francesco, chez son maître – ou son père –, Andrea : la maison de Franceschina est donc plus ou moins sur le trajet entre son lieu d'habitation et son lieu de travail. Selon Franceschina, il avait attendu qu'elle se retrouve seule, en fin d'après-midi. Zorzi commence par subtiliser la clef de la maison, qui était sur la porte d'entrée ; malgré les protestations de Franceschina, il ne la lui rend pas, et s'en va. Il revient environ une heure plus tard, agrippe la jeune fille et s'enferme avec elle dans la maison, cherchant à la contraindre à un rapport sexuel. Il essuie un refus et, épée et poignard en main, commence à brutaliser Franceschina. Dehors, la voisine Paola Landi entend le bruit et appelle à l'aide une autre voisine, Catarina Vinco. Paola demande à Zorzi et à Franceschina d'ouvrir, mais comme lui n'obtempère pas et qu'elle répond en criant qu'elle est à terre, Paola enfonce la porte. Les voisines trouvent Franceschina le visage en sang. Zorzi ne se démonte pas, insulte la

---

<sup>158</sup> « qu'il mourait d'amour pour Benvenuta, et que par amour elle lui ouvre la porte et ne permette pas qu'il meure ».

<sup>159</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 4292.29 : « 1526 Fabbro Giorgio stupro ».

jeune fille et s'en va. Un dernier voisin, Ludovico Musolino, sort à son balcon, un peu tard. Catarina emmène Franceschina chez elle pour la soigner. Elle est conduite deux jours plus tard chez Bonifacio da Verona, médecin – ou pharmacien – de la ruga Giuffa, à quelques rues de là, avant Santa Maria Formosa, qui constate un œil droit dangereusement enflé et des tuméfactions à la tête. Cette visite date donc du jour même de la plainte : peut-être Franceschina s'est-elle fait faire ce certificat médical à la demande – ou sur conseil – de la justice, qui appelle le médecin à venir témoigner le lendemain, 23 avril.

Il ressort clairement des témoignages que Franceschina et Zorzi se connaissent – comment Franceschina connaîtrait-elle le métier et l'adresse de son agresseur ? –, et que Zorzi est même connu par les voisins : quand Paola Landi intervient et cherche à faire ouvrir la porte, elle interpelle le violeur par son nom : « et io dicea averzi Zorzi la porta averzi Franceschina »<sup>160</sup>, alors qu'elle ne dit pas l'avoir vu passer : elle a été attirée par le « rumore ». Avant de partir, selon la même Paola, Zorzi insulte Franceschina d'une étrange manière : « tasi putana tu vol andar con fachini te amazerò »<sup>161</sup>. Les *facchini*, souvent étrangers ou venus de la Terreferme, exerçaient la profession la plus humble, très loin de la fierté de l'ouvrier de l'Arsenal. Il est tentant d'en déduire que Zorzi est un prétendant éconduit, qui ne supporte pas de se voir refusé et, pis encore, préféré un amant d'une classe sociale inférieure. Aucune condamnation n'apparaît dans le dossier, mais nous pouvons la trouver dans les registres de *raspe* (copies des condamnations) de l'*Avogaria*<sup>162</sup> : Giorgio, qui ne s'est pas présenté devant la justice, est condamné au bannissement perpétuel de Venise ; s'il enfreint le bannissement, il sera conduit entre les deux colonnes de Saint-Marc pour avoir la main droite coupée.

Enfin, les deux derniers cas en notre possession – qui appartiennent à l'extrême fin du XVI<sup>e</sup> siècle – font état de viols ou de tentatives commis par des groupes. C'est toutefois le seul point en commun entre ces procès, qui se présentent par ailleurs comme diamétralement opposés. Le premier<sup>163</sup> est intenté par Giulia, épouse de Domenico Calafato, qui habite dans le sestier de Castello, corte de Cà Corner, dans la paroisse de San Iseppo – comme la grande majorité des témoins. La victime étant mariée, cette plainte est classée comme « tentato adulterio ». Alors que son mari est absent, Giulia Calafato est réveillée une nuit par trois hommes, le boucher Martin, Bognolo fils d'un « pontador de remeri all'Arsenal », et un autre, inconnu. Ils demandent à Giulia de leur ouvrir, puis, devant son refus, essaient de forcer la porte

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, f. 2r : « et moi je disais “ouvre la porte, Zorzi, ouvre la porte Franceschina !” ».

<sup>161</sup> *Ibid.*, f. 1r : « Tais-toi, putain, tu veux aller avec des porteurs, moi je te tuerai ! ».

<sup>162</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, reg. 3665, f. 73v.

<sup>163</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanee Penali*, 456.10 : « 1596 Cattaro (da) Uggero tentati adulteri ».

avec leurs poignards. Pour gagner du temps, elle promet alors d'obtempérer, et s'enfuit par le balcon. Quand les trois hommes se doutent de la supercherie et enfoncent la porte, elle n'est plus dans la maison. Par dépit, en repartant, ils enferment le chien de Bognolo dans la maison ; il aboie une bonne partie de la nuit, et le lendemain, quand les voisins aident Giulia à rentrer chez elle, il permet par sa présence d'identifier son maître comme étant l'un des trois hommes. Les témoins sont tous les voisins de la petite cour. Ils donnent tous la même version, avec d'infimes variations dans la teneur des répliques entre Giulia et ses agresseurs : on imagine bien qu'un tel scandale nocturne a fait l'objet de larges discussions et a permis aux habitants de la cour de s'entendre, même involontairement, sur une version commune. Nous retrouvons encore une fois une claire préméditation : non seulement la victime connaissait assez bien son agresseur, le boucher Martin, pour reconnaître sa voix, mais celui-ci savait que le mari de Giulia était absent et avait attendu ce moment pour se livrer à l'assaut de la maison.

Le dernier cas<sup>164</sup>, dans lequel le crime est lui aussi commis en groupe, ne montre au contraire aucun lien entre la victime et les bourreaux. Agnese, qui vient de Gorizia, va dormir un soir chez une amie, Anzola Vedoia, qui tient une maison de corte della Madonna à Santa Margherita où des femmes malades ou prêtes à accoucher viennent résider. Elle a tous ses biens avec elle dans une caisse. À la fin de la nuit, un groupe d'hommes – peut-être huit – fait irruption dans la maison, frappe plusieurs femmes et enlève Agnese, qu'ils conduisent en gondole dans une maison qu'elle ne saura pas retrouver – elle ne connaît pas bien Venise. Deux d'entre eux la violent à plusieurs reprises. Quand elle réussit à s'échapper et à retrouver tant bien que mal la maison où elle a dormi, en demandant de l'aide aux passants, elle s'aperçoit que sa caisse a été volée par ses agresseurs. Mais après la plainte d'Agnese, trois d'entre eux sont retrouvés par la justice : Mario Buranello habite à Santa Maria Mater Domini, Liberale Buranello en Carampane, Angelo à Santo Stefano. Les deux derniers sont des serviteurs et résident sur leur lieu de travail, respectivement chez des Bonhomi le premier, et des Molino le second. Ils font tous trois l'objet de condamnations conséquentes : Liberale à vingt ans de bannissement, Mario et Angelo à douze ans.

Ces quatre procès montrent donc une différence notable entre la situation vénitienne et celle que Georges Vigarello décrit pour la France moderne : devant des cas de violence sexuelle clairement démontrée – à l'exception du premier, dans lequel le plaignant est noble, dans les trois autres cas les témoins sont nombreux et leurs versions concordent – l'État ne rechigne pas

---

<sup>164</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 4255.7 : « 1599 Buranello Mario stupro ».



à punir lourdement les coupables, même lorsqu'aucun blessé collatéral n'est à déplorer. Il ne faut peut-être pas tant lire dans cette relative détermination une grande sensibilité aux crimes contre les femmes qu'une nécessité d'ordre public dans un espace réduit circonscrit par la lagune : d'où le recours à la peine par excellence des juges de la Sérénissime, le bannissement, plus rapide et moins coûteux qu'une sensationnelle condamnation à mort pourtant prévue par la loi. Nous avons toutefois également constaté, au moins dans les deux premiers cas, la grande proximité entre ces viols ou tentatives de viol et un crime comme la défloration ou le rapt : à deux reprises la victime avait fait l'objet d'une cour par l'agresseur. Cherchons donc à voir de quelle manière la justice traite les cas qui relèvent de la séduction en l'absence de violence physique.

#### 4. Ambiguïtés de la défloration, études de cas

Étrangement, les cas de défloration dont nous disposons pour le XVI<sup>e</sup> siècle sont presque tous extérieurs à Venise, ce que nous ne réussissons guère à expliquer que par le hasard de la conservation des sources. Nous préférons exclure de notre étude les procès de Terreferme, qui se déroulent dans des réalités aussi différentes que Trévise, Salò ou encore Oderzo<sup>165</sup>. Nous aurons donc recours à deux cas légèrement antérieurs à la période que nous examinons dans notre thèse, soit 1484 et 1513. Les dynamiques de ces affaires sont toutefois assez révélatrices des ambiguïtés du crime de défloration pour que nous les analysions en détail. Nous commencerons par la plainte déposée par Maria Moretto veuve de Pasquin, et sa fille, Apolonia, contre le noble Giovanni Mocenigo<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Ces procès sont les suivants : 1573 Muffato Lugrezia deflorata da Pelizzon Felice (Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 120.19 [4270]) ; 1588 Cumano Elena deflorata (Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 444.16 [4594]) ; 1591 Giannulli Antonio Provi Vassili deflorazione (Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 125.18 [4275]) ; 1596 Pavone Gio Antonio deflorazione (Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 27.40 [4177]) ; 1598 Martini Giuseppe tentata deflorazione di Nastasia Zoppi ed omicidio (Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 434.14 [4584]).

<sup>166</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 184.16 [4334] (« 1484. Moretto Maria e figlia Apolonia Contro Mocenigo Giovanni per deflorazione sub promissione matrimonio »).

Dans ce cas seulement la *querella* de Maria nous est parvenue, déposée contre un homme assez haut placé dans la République pour avoir une charge, mentionnée plus loin, de consul en poste à Damas. La courte plainte embrasse une période d'au moins quinze ans, depuis 1481, année durant laquelle Giovanni Mocenigo commence à approcher Maria, jusqu'à 1496, quand Apolonia a déjà eu trois filles de Giovanni, et qu'il rédige pour la seconde fois une promesse de leur donner l'usufruit d'une maison. 1496 n'est donc pour nous qu'un *terminus post quem*, rendu flou par le fait qu'Apolonia déclare avoir vécu treize ans dans cette situation, et qu'en l'absence de la mention des mois, toutes les dates restent *more veneto*. La mère et la fille, en décrivant leur situation ne manquent pas de souligner l'importance de leurs ancêtres (« *maggiori* »), mais il ne nous a pas été possible de retrouver ce nom dans les répertoires de familles vénètes ; elles montrent toutefois avoir reçu une certaine éducation puisqu'elle sont capables de citer au passage deux vers de Pétrarque : « *che posso io più, se non haver l'alma trista? Humidi gli occhij sempre, el viso chino* »<sup>167</sup>.

La description de l'approche de Giovanni, et de son insistance pour arriver à ses fins, est exemplaire. Elle occupe presque un tiers du texte, et met l'accent sur l'honnêteté de Maria et d'Apolonia, qui veulent convaincre les *avogadori* qu'elles ne se sont retrouvées dans cette triste situation que bien malgré elles. Giovanni a aperçu Apolonia à la messe, pendant une prêche à San Moisé, près de San Marco – lui n'habite peut-être pas ce sestier, son confesseur se trouvant à San Zanipolo, dans le sestier de Castello. Il se rend alors chez Apolonia, et explicite rapidement son désir. Selon la mère, il propose d'abord de « *sublevare chaxa nostra* » si Apolonia cède à ses avances, expression à comprendre dans le sens économique : il paiera assez cher le rapport sexuel pour sortir les Moretto des difficultés dans lesquelles les ont laissées la mort du père. Mais, pendant deux ans, les femmes refusent, protestant de leur honnêteté. Giovanni promet alors, dans un second temps, le mariage, utilisant comme entremetteuse sa cousine germaine Orsa Barbo – un autre nom de la noblesse vénitienne. Maria, inquiète pour sa fille, demande à Giovanni ce qu'il adviendrait si jamais il ne maintenait pas sa promesse. Giovanni lui jure solennellement que dans ce cas il dédommagerait Apolonia par une dot conséquente (« *io a lei daria dote condecante de uno eccellentissimo doctore* »<sup>168</sup>).

Ce jeu de promesses monétaires pourrait nous sembler bien étrange. Maria refuse au

---

<sup>167</sup> R.V.F., CCLXIX, v. 10-1.

<sup>168</sup> « je lui donnerais une dot qui puisse satisfaire un digne docteur ».

nom de l'honnêteté une première somme qui, proposée en échange d'un rapport sexuel, rangerait de fait sa fille parmi les prostituées. Elle accepte ensuite une promesse de mariage qui fait toutefois mention d'une compensation financière sous forme de dot en cas de non maintien de la promesse : le schéma, qui décrit des événements antérieurs d'au moins quinze ans au moment du dépôt de la plainte, s'inscrit si parfaitement dans la logique judiciaire des cas de défloration qu'il en est troublant. Il est en effet difficile pour notre sensibilité contemporaine de faire une grande différence entre la promesse initiale et la promesse finale : dans les deux cas il s'agit d'une compensation pécuniaire en échange d'un service sexuel. Mais pour la justice de la période moderne, les modalités qui distinguent les deux versements font la différence entre une prostituée et une femme honnête victime d'une promesse de mariage non maintenue.

La relation entre Giovanni et Apolonia commence alors, probablement autour de 1484, car en 1485 naît la première fille du couple, Julia, puis la seconde, Marieta. S'ensuit alors une période de séparation, causée par l'exil du frère d'Apolonia, Hieronimo, que la famille suit en Crète (*Candia*), et le poste de Giovanni comme consul à Damas. Quand tous rentrent à Venise la relation entre Apolonia et Giovanni reprend, et la troisième fille, Pulisena, naît. Mais, après une nouvelle promesse non tenue, celle de doter la famille d'une maison à San Maurizio, les deux femmes décident de s'adresser à la justice. Sans revenus, elle disent avoir peu à peu dépensé les mille ducats laissés par Pasquin à sa mort – une somme conséquente. Elles demandent à Giovanni le paiement d'une somme de deux mille ducats en fait de dot, un montant comme nous le verrons plus que digne pour une jeune fille noble, qui est donc largement en mesure de compenser la situation familiale peu virginale d'Apolonia, et correspond à la promesse d'une « dote condecete de uno eccellentissimo doctore ». En somme, une dot entièrement réparatrice, puisque « a Dio satisfactoria, a vostre magnificencie [avogadori] meritoria, exoneratione de conscientia sua [de Giovanni] »<sup>169</sup>.

Nous avons vu dans la description des premières approches de Giovanni telles qu'elles sont décrites par Maria une ambiguïté conceptuelle forte entre promesse de dot et vénalité amoureuse ; le procès intenté par la jeune Laura à Giovanni Alvise Rossi<sup>170</sup> explicitera un autre rapport entre ces deux situations pourtant opposées.

---

<sup>169</sup> « satisfaisante pour Dieu et pour vos Excellences, et qui apaise sa conscience [de Giovanni] ». La source ne permet hélas pas de savoir si le paiement de la dot a été effectif.

<sup>170</sup> 1513 Rossi Gio Alvise per deflorazione (Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 28.8 [4178]).

– Laura, innocente victime ou prostituée habile ?

La *querella* est déposée par Laura, qui a entre 16 et 17 ans, contre Giovanni Giacomo Rossi. Enceinte de lui alors qu'elle le servait, et pour cette raison chassée et revenue chez son père, elle réclame un mariage ou, tout du moins, une dot, c'est-à-dire exactement ce que prévoit la loi. Toutefois les témoignages – surtout celui d'un parent de l'accusé, Giovanni Alvisè Rossi – présentent la mère de Laura, Marcolina, comme une entremetteuse qui prostitue sa fille. C'est naturellement la ligne que suit la défense de Giovanni Giacomo Rossi, qui parle d'une

consuetudine da alcuna madre de fiola et manifesta ruffiana de quella che havendola voluntaria sotoposta a più persone, se drizano a quello li pare esser piu acomodato da faculta : et quarella contro lui al dignissimo tribunal de la iustitia vostra Clarissimi avogadori di Comun solum afin che da vergona la persona li tributano qualche ducato.<sup>171</sup>

Cette accusation, qui rend entièrement caduque la plainte de Laura, est particulièrement difficile à contrer à partir du moment où elle est défendue par un ou plusieurs témoins d'autorité, autrement dit les parents du patricien accusé. Et en effet le fascicule du procès ne comporte pas de sentence, signe fréquent d'un cas qui n'arrive pas jusqu'aux juges.

Ces deux procès explicitent bien les limites du crime de défloration tel qu'il est défini par la loi vénitienne, et posent une ambiguïté entre défloration, ambitions matrimoniales et prostitution sur laquelle il nous faudra revenir. Conçu pour éviter les abus de la part d'hommes peu scrupuleux, il est avant tout particulièrement difficile à prouver pour une jeune fille sans appui, quand bien même elle est noble ou *cittadina*. Qui plus est, avant la réforme tridentine le laps de temps qui s'écoule entre promesse de mariage, consommation de l'acte et cérémonie ou compensation semble résider entièrement dans la subjectivité des différents acteurs, si Maria peut attendre quinze ans et trois enfants avant de porter son amant devant un tribunal. Cette labilité conceptuelle favorise également un effacement de la frontière entre la défloration et l'exercice de la prostitution : dans les deux cas le rapport érotique tourne autour d'une affaire d'argent, et la somme mise en jeu peut être perçue comme la compensation légitime d'une coupable tromperie masculine, ou bien au contraire comme la juste rétribution d'un service

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, f. 4r : « habitude de mère d'une jeune fille, et entremetteuse manifeste pour celle-ci, qui après l'avoir volontairement soumise à plusieurs personnes, s'adresse à celui qui lui semble être le plus riche. Et porte plainte contre lui auprès du très digne tribunal de votre justice, très honorables *avogadori di comun*, afin que poussée par la honte cette personne lui donne quelques ducats ».

sexuel fourni par une femme de mauvaise vie. Nous avons également vu ici deux types d'approches de la part de l'amant : si dans le premier procès un homme choisit sa maîtresse durant la messe et se présente tout simplement chez elle avec une somme d'argent, dans le second un autre connaît charnellement sa domestique, la chasse quand elle devient encombrante et cherche enfin à la faire passer pour une prostituée afin d'éviter une dépense superflue. Or pour la littérature vénitienne de la Renaissance la séduction s'inscrit dans un cadre immuable, très différent de celui que nous avons rencontré dans cette série de procès : celui des prières qu'un homme adresse depuis la rue à une aimée qui l'écoute à sa fenêtre.

### C – Séductions littéraires : la femme à sa fenêtre

Dans un article publié en 2009<sup>172</sup>, Diane Wofsthal explore le symbolisme érotique de la fenêtre entre Moyen Âge et Renaissance. Sa réflexion part de la forte division genrée de l'espace médiéval, qui cherche à enfermer les femmes dans les maisons : les moralistes avertissent les pères de famille que la fréquentation de la rue met en danger la pureté de leurs filles, et les plans d'un Alberti prévoient, pour les vierges, des chambres depuis lesquelles il est impossible de regarder au dehors du palais. Interface entre l'espace public et l'espace privé, la fenêtre est l'élément central de ce contrôle moral. Il est peu convenable pour une femme noble de se faire entrevoir au balcon. Ainsi, fenêtre et comportement sexuel féminin sont étroitement liés, et la maison finit par représenter le corps, comme le montre la pratique, courante notamment à Rome et Florence, qui consiste à « oltraggiare la casa »<sup>173</sup> : maculer portes et fenêtres de peinture et de saletés pour expliciter aux yeux de la communauté l'impureté de la maîtresse du lieu. Au contraire, la fenêtre est l'espace privilégié par la prostituée, qui s'y fait langoureusement entrevoir afin de mieux vendre ses charmes<sup>174</sup>. Mais entre les prescriptions morales et les pratiques sociales se niche une différence de taille : Diane Wofsthal montre que la fenêtre est, pour les jeunes amants, le principal lieu de rencontre, bien plus libre et intime que l'église où

---

<sup>172</sup> WOLFSTHAL Diane, « La donna alla finestra : desiderio sessuale lecito e illecito nell'Italia rinascimentale », in LEVY Allison (a cura di), *Sesso nel Rinascimento – Pratica, perversione e punizione nell'Italia Rinascimentale*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 57-72.

<sup>173</sup> « faire outrage à la maison ».

<sup>174</sup> Sans vouloir revenir sur le fameux « pont de la tette » de la paroisse de San Cassan à Venise, dont la réputation est en partie légendaire, notons qu'il s'agit là d'une conception de l'espace public dont sont pleinement conscients les magistrats vénitiens : le 20 mars 1468, une loi du Conseil des Dix interdit aux prostituées d'habiter dans la *calle* qui de San Samuele mène à Santo Stefano ; si des propriétaires refusent d'obtempérer, ils devront au moins murer les fenêtres des maisons où résident des femmes vénales.

ne s'échangent que des regards furtifs. Plus intéressant, la fréquentation de la fenêtre perd à ce moment-là une grande partie de sa charge infamante : il est en effet acceptable pour les jeunes filles en âge de se marier de se montrer à la fenêtre, pour attirer un bon parti. À un moment de leur vie les femmes avaient donc le droit d'adopter les tactiques propres des prostituées, une pratique qui durant l'enfance et l'âge adulte leur est strictement interdite, ou tout du moins est ouvertement transgressive. La fenêtre annule donc, pour un moment, la distinction fondamentale entre vierge et prostituée.

C'est donc sur le moment-clé de la séduction, celui où la femme se montre à sa fenêtre, que nous désirons nous arrêter ici. Un enjeu social et érotique d'une telle importance a bien sûr produit une influence notable sur la littérature, et Diane Woftshal peut citer en renfort plusieurs nouvelles du *Décameron*. Étudier ce motif à Venise exige pour le XVI<sup>e</sup> siècle d'effectuer un retour en arrière, et d'examiner l'œuvre de l'homme politique et poète Leonardo Giustinian, qui date de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, mais connut un succès populaire durable et profite de l'arrivée de l'imprimerie pour se diffuser à plus grande échelle.

### 1. Contrasti d'amore : la fortune de Leonardo Giustinian au XVI<sup>e</sup> siècle

Les chansonnettes de Leonardo Giustinian – ou celles qui imitent son style – étaient encore très populaires au début du XVI<sup>e</sup> siècle comme en témoigne Bembo dans les *Prose della volgar lingua* :

« Ma io non voglio dire ora, se non questo; che la nostra lingua scrittore di prosa, che si legga, e tenga per mano ordinatamente, non ha ella alcuno; di verso senza fallo, molti pochi ; uno de' quali più in pregio è stato a' suoi tempi, o pure a' nostri, per le maniere del canto, col quale egli mandò fuori le sue canzoni, che per quelle della scrittura ; le quali canzoni dal soprannome di lui sono poi state dette, e ora si dicono le Giustiniane. »<sup>175</sup>

Pourtant, une édition critique digne de ce nom de l'œuvre poétique de Leonardo Giustinian manque encore, malgré le souhait exprimé dès la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle par

---

<sup>175</sup> BEMBO Pietro, *Prose della volgar lingua*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1931, p. 28 : « Mais je ne veux rien dire d'autre, que ceci ; que notre langue n'a en prose aucun auteur que l'on lise et fréquente couramment ; et en vers, sans doute, très peu. L'un de ceux-là a été à son époque, et également à la nôtre, le plus estimé pour les qualités du chant avec lequel il accompagna ses chansons, ainsi que pour celles de son écriture. Et pour cela ces chansons ont après lui été appelées, d'après son nom, les *giustiniane* ».

Aldo Oberdorfer<sup>176</sup> puis Giuseppe Billanovich<sup>177</sup>. Jusqu'à très récemment, nous aurions dû avoir recours à l'édition, souvent problématique, de Wiese<sup>178</sup>, à la sélection opérée en 1915 par Vittorio Locchi<sup>179</sup> et à la monographie de Manlio Dazzi, *Leonardo Giustinian poeta popolare d'amore*<sup>180</sup>. En 2014 une monographie d'Anna Carocci<sup>181</sup> a toutefois relancé les études sur le poète patricien. Cet ouvrage propose bien sûr une synthèse des connaissances accumulées, mais surtout une nouvelle approche pour la publication des *canzonette* : étant acquis que la multiplicité et la variété des codex et éditions qui les contiennent rendent impossible l'établissement sûr du corpus de Giustinian, Carocci préfère repartir d'un seul volume, le Marciano Italiano IX 486, qui contient trente-neuf *canzonette*. Nous choisirons donc de limiter notre corpus aux poèmes publiés par Carocci, tout en espérant que de nouveaux travaux similaires fassent enfin avancer à grand pas la connaissance d'une œuvre injustement négligée.

Né vers 1385, le poète patricien appartient à deux des plus importantes et des plus riches familles de la République, les Giustinian et les Querini, et connaît le parcours d'excellence digne de son rang. Après avoir étudié le droit et la philosophie à Padoue, puis parfait sa formation humaniste sous l'égide de Guarino Veronese, il se lance dans le cursus honorum classique de la Sérénissime : on le trouve ainsi *avogadore di Comun* (1420, 1434), membre du Conseil des Dix (1428), *Inquisitore di Stato* (1429), membre du *Consiglio ristretto* (1441), sans compter plusieurs missions hors de la capitale, comme celle de gouverneur du Frioul (1431-2), et une intense activité commerciale.

L'activité poétique de Giustinian semble donc avoir été celle d'un « appassionato dilettante »<sup>182</sup>, d'un humaniste qui certes n'a presque rien apporté aux études classiques mais n'en est pas moins un latiniste et un helléniste de très bon niveau. Dans ce cadre, sa position de poète en langue vulgaire en font un paradoxe : « colui che si è insistito nel presentare come poeta “popolare” per eccellenza fu anche il più colto fra i poeti veneziani del suo secolo »<sup>183</sup>.

---

<sup>176</sup> OBERDORFER Aldo, « Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian », in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LVII (1911), Torino, G. Chiantore, 1911, p. 193-217.

<sup>177</sup> BILLANOVICH Giuseppe, « Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian », in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CX (1937), Torino, G. Chiantore, 1937.

<sup>178</sup> WIESE B., *Poesie edite e inedite di Leonardo Giustinian*, Bologna, 1883. Hélas encore irremplaçable, ce texte a de nombreuses limites, parmi lesquelles quelques erreurs d'attribution.

<sup>179</sup> GIUSTINIAN Leonardo, *Strambotti e ballate*, a cura di Vittorio Locchi, Lanciano, R. Carabba editore, 1915.

<sup>180</sup> DAZZI Manlio, *Leonardo Giustinian poeta popolare d'amore*, Bari, Laterza, 1934.

<sup>181</sup> CAROCCI Anna, « Non si odono altri canti ». *Leonardo Giustinian nella Venezia del Quattrocento. Con l'edizione delle canzonette secondo il ms. Marciano It. IX 486*, Roma, Viella, 2014. Cf également, déjà ancien mais parfois utile : BALDUINO Armando, « Le esperienze della poesia volgare », in *Storia della cultura veneta - Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, 3 vol., vol. 1, Venezia, Neri Pozza Editore, 1980, p. 265-367 (pour Giustinian cf. particulièrement p. 304-325).

<sup>182</sup> BALDUINO Armando, « Le esperienze della poesia volgare », op. cit., p. 308 : « dilettant passionné ».

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 310 : « celui que l'on a insisté à présenter comme le poète “populaire” par excellence fut aussi le plus

Les poésies de Giustinian, dont la base linguistique est clairement toscane, se distinguent en effet par une irruption constante du vénitien, évidente dans le lexique mais également présente dans ses particularités syntaxiques et grammaticales<sup>184</sup>. Si nous ne devons donc pas lire les gracieuses compositions de Giustinian comme celles d'un poète qui subit passivement sa langue maternelle, il faudra admettre un usage savant et expressionniste du mélange linguistique, qui produit un « *impasto idiomático* »<sup>185</sup> dicté par la volonté de suggérer en quelques vers le cadre populaire dans lequel il met en scène ses personnages, sans jamais perdre de vue la nécessité de conserver la transparence de la langue littéraire. Cet équilibre est le fondement même de la grâce de ses *canzonette*, qui circulèrent avant tout de manière orale, puis manuscrite, pour enfin connaître de nombreuses éditions jusqu'aux années 1530<sup>186</sup>.

Parmi les nombreuses chansons de Giustinian qui, comme le notait Bembo, eurent un tel succès qu'elles incitèrent l'imitation jusqu'à créer le genre des *giustiniane*, la forme du *contrasto* est particulièrement fréquente. Ces chansons qui alternent hendécasyllabes et septénaires présentent une discussion animée entre deux personnages : le plus souvent entre deux amants, mais également entre l'amant et l'amie de son aimée, avec un serviteur de celle-ci, ou bien encore entre une mère et sa fille. Sous la forme d'un dialogue, c'est bien une courte nouvelle qui est proposée au lecteur. Balduino réduit les oppositions entre les personnages à des « *cenni maliziosi e [delle] astuzie compiaciute* »<sup>187</sup>. C'est oublier que le *contrasto*, comme le montrent les pages limpides de Mario Baratto sur le *Décameron*<sup>188</sup>, est « *una struttura narrativa semplificata, nella quale l'incontro di due individui è anche paragone di valori* »<sup>189</sup> : un rapport de force dans lequel s'opposent deux visions du monde, deux systèmes de valeurs,

---

cultivé dans poètes vénitiens de son siècle ».

<sup>184</sup> Ainsi l'accord au singulier d'un sujet pluriel pour la troisième personne du singulier : « *Quando nascesti, li anzoli ci venne* », cf. *Ibid.*, p. 313.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 311 : « *pâte idiomatique* ».

<sup>186</sup> Les éditions des textes de Leonardo Giustinian que nous avons pu repérer s'étalent de 1501 jusqu'au début des années 1530 : GIUSTINIAN Leonardo, *Il fiore delle elegantissime canzonete dil nobile messere Leonardo Iustiniano*, Venezia, Antonio de Stra, 1482. GIUSTINIAN Leonardo, *Queste sono le canzonette et stramboti damore composte per el magnifico miser Leonardo Justiniano di Venetia*, Venetia, Marchion Sessa, 1506 [réed. Milano, Gotardo da Ponte, 1517, *Queste sono le canzonette et strambotti damore composto per el magnifico miser Leonardo Justiniano di Venetia* ; Venetia, Zorzi di Rusconi, 1518 : *Queste sono le canzonette et strambotti amorosi. Composte per el magnifico miser Leonardo Iustiniano da Venetia. Stampate novamente*]. GIUSTINIAN Leonardo, *Questi sonetti scrisse de so mano in proposito di ciascun amatore il noobil miser Leonardo Justiniano*, Palermo, Ioan Antonio da Pavia, avant 1515 [autre édition, sans lieu ni éditeur, 15..]. GIUSTINIAN Leonardo, *Questi strambotti scrisse da sua mano in proposito di ciascaduno amatore il nobile misser Leonardo Justiniano*, 1510 ? [autres éditions, sans lieu ni éditeur, 15.. ; sans lieu ni éditeur, après 1527 ; sans lieu ni éditeur, après 1530].

<sup>187</sup> BALDUINO Armando, « *Le esperienze della poesia volgare* » , op. cit., p. 308 : « *des répliques malicieuses et des astuces consensuelles* ».

<sup>188</sup> BARATTO Mario, *Realtà e stile nel Decameron*, Venezia, Neri Pozza, 1970.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 198 : « *une structure narrative simplifiée, dans laquelle la rencontre de deux individus est aussi un conflit de valeurs* ».



et qui ne peut se résoudre que par la victoire définitive de l'un sur l'autre. Ces rencontres sous la fenêtre ne sont donc pas de courtois échanges de mots doux, mais d'âpres marchandages où chaque protagoniste veut obtenir quelque chose. La plupart des *contrasti* sont des discussions de deux amants entre la rue et la fenêtre. C'est le lieu pour se déclarer, comme dans la *canzonetta* donc le premier vers est *Dio te dia la bona sera*<sup>190</sup>. Quand le jeune homme déclare sa flamme à son aimée, celle-ci se plaint de ses passages incessants :

Oh tu che notte e dia  
Vai quenze trapassando,  
L'è poca cortesia  
Vegnir quenze zanzando!  
Vatene a la to via,  
Non andar fraschizando,  
Non dar impazo a chi de ti non cura<sup>191</sup>

Mais ce n'est là qu'un moyen pour la jeune fille de tester la constance de l'amant. Devant sa longue insistance, elle peut enfin accepter son amour à condition que certaines règles soient respectées : « Ma ben te priego, amante, / Che scoso sto amor tegni, / E che ferma e costante / La tua fede mantegni »<sup>192</sup>. Le jeune homme peut alors chercher à obtenir quelque chose de plus, et demande à toucher la main de sa maîtresse ; celle-ci refuse, le congédie, mais le prie de revenir le lendemain. À partir du moment où les rendez-vous sous la fenêtre sont fréquents, l'amant commence à se livrer à un chantage qui repose sur des accusations de cruauté et de longues plaintes douloureuses, comme dans le *contraste* *Dona, sto mio lamento*<sup>193</sup>, où l'homme insiste sur la contradiction entre les paroles et les actes de l'aimée : « Ladra, in parlar tu sei / Più dolze asai ca mielle, / Ma nelli fati rei / Tuta dura e crudelle »<sup>194</sup>. Celle-ci affirme toutefois avoir au contraire été généreuse : elle ne lui a jamais caché son visage, et ne peut guère lui promettre autre chose sans mettre en cause son honneur. L'amant proteste alors de ses bonnes intentions, et affirme qu'il voudrait seulement lui parler dans un lieu isolé : la rue et le balcon, lieux de la séduction et de la sérénade, ne peuvent bien sûr voir que la conquête et l'expression

---

<sup>190</sup> CAROCCI Anna, «*Non si odono altri canti*». *Leonardo Giustinian nella Venezia del Quattrocento. Con l'edizione delle canzonette secondo il ms. Marciano It. IX 486*, op. cit., p. 141-4.

<sup>191</sup> v. 11-7 : « Oh toi qui nuit et jour / Passes et repasses ici / Ce n'est point courtoisie / De venir me parler ! / Vat-en donc ton chemin / N'aie point de fantaisies, / Ne gêne pas, qui de toi n'a que faire ».

<sup>192</sup> v. 88-91 : « Mais je t'en prie, mon amant, / Tiens caché cet amour, / Et forte et constante / Maintiens ta foi ».

<sup>193</sup> CAROCCI Anna, «*Non si odono altri canti*». *Leonardo Giustinian nella Venezia del Quattrocento. Con l'edizione delle canzonette secondo il ms. Marciano It. IX 486*, op. cit., p. 136-40.

<sup>194</sup> *Ibid.*, v. 21-4 : « Voleuse, tu es en mots / Bien plus douce que le miel, / Mais dans les faits / Toute dure et cruelle ».

de l'amour, tandis que sa réalisation est réservée à un lieu hors-champs, qui n'est jamais identifié par le poète. Devant le refus de l'aimée, l'amant se laisse aller à la colère et au regret, et affirme vouloir la quitter ; quand il feint de partir, elle cherche désespérément à le retenir, et finit par accepter sa requête. L'amant peut alors se montrer pleinement victorieux en consentant, bon seigneur, à ne pas la quitter.

Dans le *contrasto* intitulé *Amante, a sta freddura*, l'un des textes de Giustinian le plus couramment retenu dans les anthologies<sup>195</sup>, l'amant arrive pleinement à ses fins. Ce poème est particulièrement éloquent quant aux tactiques mises en œuvre, dans un récit qui est étrangement proche du procès Morosini-Contarini de 1418 que nous avons précédemment cité<sup>196</sup>. L'amant se présente la nuit d'avant carnaval chez sa dame, malgré le froid, et lui reproche sa distance après un an de cour assidue ; il lui conseille de se confesser à un prêtre du mal qu'il lui fait, et la menace de l'abandonner. Quand elle proteste de son amour, il lui demande à être reçu, pour parler sans être entendu de tous ; les rencontres entre rue et balcon seraient en effet la première menace qui pèse sur l'honneur de l'aimée :

Dona, l'è puoco seno  
Tu star lì suso et qui zoso a rengare:  
Sì forte nui parlemo  
Che le vizine può tuto ascoltare.  
Lassame in cassa intrare,  
Ché stando qui de fuora  
Convien che n'abi disonore.<sup>197</sup>

Elle reste méfiante, et n'a pas la clef de la porte, que ses parents cachent car ils craignent son amour pour le jeune homme ; mais il est voleur, et peut ouvrir sans peine toutes les portes. Elle se fait promettre qu'il ne la touchera pas, et repartira vite pour ne pas être découvert par sa mère. Il consent, mais jure dans un *a parte* de profiter de l'occasion, dans ce qui est la claire préméditation d'un viol : « Se io entro da costei, / Ben serò pazo a perder tal bocone. / Io galderò cum lei, / Avogador non temo ni presone »<sup>198</sup>. L'aimée pense d'ailleurs elle aussi en termes

---

<sup>195</sup> Il est, entre autres, le numéro VII de l'édition Weise, le numéro III de l'édition Locchi, et le numéro I de l'édition Dazzi. Dans la monographie de Carocci il peut être lu p. 154-63.

<sup>196</sup> Cf. dans ce chapitre le point « Le viol, études de cas ».

<sup>197</sup> CAROCCI Anna, «Non si odono altri canti». *Leonardo Giustinian nella Venezia del Quattrocento. Con l'edizione delle canzonette secondo il ms. Marciano It. IX 486*, op. cit., p. 156, v. 63-9 : « Femme, il est peu sage / Que tu sois là-haut, et que je parle ici bas : / Nous parlons si fort / Que les voisines peuvent tout écouter. / Laisse-moi entrer chez toi, / Car en restant dehors / Tu seras déshonorée ».

<sup>198</sup> *Ibid.*, v. 168-71 : « Si je rentre chez elle, / Je serais bien fou de manquer une telle bouchée. / Je jouirai d'elle, / et ne crains ni *avogador* ni prison ».

judiciaires :

E' te conosco fiero,  
De man zugar vorai subitamente.  
E' non men fido niente  
De questi tuo' sconzuri.  
S'tu te sconzuri, chi me farà rasone?<sup>199</sup>

Mais l'amant réussit à la convaincre, et entre. Après de discrets échanges pour ne pas réveiller famille ou serviteurs, il l'embrasse de force, et lui dévoile ses véritables intentions ; elle menace de crier, puis finit par lui promettre de consentir à son désir, mais le lendemain. Il s'en va au chant du coq, se maudissant de n'être pas parvenu à ses fins. Le *contrasto* répète alors la même situation le soir suivant : prière de l'amant pour entrer dans la maison, tentatives de le laisser dehors de la part de l'aimée. Mais le rapport de force entre les deux a définitivement basculé en la faveur du premier, jusqu'à la scène finale dans laquelle Giustinian décrit explicitement le viol, faisant s'alterner dans les strophes les douces paroles de l'amant et la violence de l'acte :

Ay dolci lapri belli,  
acti honesti, zentili e signorili,  
d'oro son i capelli,  
è 'l fronte bello e duy ochi zentili.  
Per dio non esser vili,  
larga un pocco le quosse;  
Ay me che angosse  
me sento al cor venire!

Amante, el tuo contento  
io vedo ben, ch'el me convien pur fare;  
dio sa che non me sento  
son sforzata, più non posso durare;  
ma te voglio pregare,  
che sto piacer sia ascoso,  
che in lacrimoso  
piancto non ritorni.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, v. 183-7 : « Je sais que tu es redoutable, / tu voudras aussi tôt faire jouer tes mains. / Et je ne me fie point / À tes promesses. / Si tu es parjure, qui me rendra justice ? ».

<sup>200</sup> Ces vers manquent dans le codex édité par Anna Carocci, nous avons donc recours à l'édition de Vittorio Locchi,

Le poète fait donc qualifier le viol de « piacer » par la victime elle-même, dans une optique qui voit le seul danger dans la menace patrimoniale et la perte de la possibilité du mariage. Si nous voulons voir dans ces textes les « cenni maliziosi e astuzie compiaciute » décrites par Balduino, il faudra nous résoudre à constater qu'il ne s'agit guère des douceurs partagées par les amants, mais de la complaisance de Giustinian – et de la société du temps, qui lui rend un accueil si favorable – envers une violence sexuelle pourtant légalement réprouvée. Mais nous allons constater que ce *topos* du dialogue amoureux voit le rapport de forces qui le constitue renversé dans un genre littéraire qui se développe au moment même où fleurissent les éditions de Giustinian : la littérature dite « alla bulesca » d'après la comédie qui en est le premier témoignage.

## 2. La littérature « alla bulesca » : le triomphe de la femme à sa fenêtre

Le genre typiquement vénitien de la littérature communément appelée « alla bulesca », qui fut en son temps particulièrement apprécié par l'Arétin<sup>201</sup>, exprime des thèmes constants dans une multiplicité de formes (comédie, chanson, huitains...), unies toutefois par l'emploi systématique du vénitien et de la *lingua zerga*, véritable argot de la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>202</sup>.

---

p. 49 : « Ah douces et belles lèvres, / gestes honnêtes et nobles / tes cheveux sont d'or, / ton front est beau, et nobles tes deux yeux. Par dieu, ne soit pas vile, / ouvre un peu ces cuisses; / Ah, quelles angoisses / je sens monter en mon cœur. / Amant, à ta volonté / il me faut consentir, je le vois bien; / Dieu sait que je ne veux pas, / je suis forcée, et ne peux plus tenir. / Mais je veux te prier / que ce plaisir soit caché, / afin qu'il ne se transforme pas / en pitoyable pleur ».

<sup>201</sup> Nous pouvons citer ici la lettre de l'Arétin à Domenico Venier qui est en général largement amputée par la critique : « [...] l'altro di entrai in estasi sì fu nuovo il piacere che mi penetrò per tutto i sentimenti non so che bulesco in canzone recitatami da uno de i sopra detti gentilhuomini in barca. Io vorrei aver tanta il giorno d'entrata, quanto mi costa una Donna in più tempo, solo per cantar suso il Liuto come cantano su per le piazze i Buli. Che Astolfi? Che Ferraguti? Che Orlandini? Ciance, burle e frascarie a petto di loro. Ho grande istizza inverso la mia vagabonda memoria, le cui dimenticaggini, in ventitré anni che abito, in mercé de la buona ventura, questa Città Fortunata, non mi lasciarono mai ficcar nel capo cotale ispazzo di tratti ridiculi. Veramente, s'io sapessi la bularia quale io la intendo, non mi potrei tenere di non fare un'altra Nanna e un'altra Pippa », (novembre 1548) : « je connus l'autre jour une extase tant fut fort le plaisir qui pénétra tous mes sens je ne sais quel texte « bulesco » en chanson, qui me fut joué par l'un desdits gentilhommes en bateau. Je voudrais avoir un revenu pareil à ce que me coûtent les femmes, seulement pour chanter avec un luth comme le font, sur les places, les « buli ». Quels Astolphes ? Quels Ferraguts ? Quels Rolands ? Plaisanteries, blagues et fantaisies par rapport à eux. Je suis fort en colère contre ma mémoire vagabonde, dont les oublis, depuis les vingt-trois ans que j'habite cette ville grâce au sort favorable, ne me permis jamais de me ficher dans l'esprit la joie de tels vers délicieux. Vraiment, si je savais écrire « à la bulesca » comme je m'en repaïs, je ne saurais pas me retenir de faire une autre Nanna et une autre Pippa ».

<sup>202</sup> Un dictionnaire *lingua zerga*-italien a été publié à de nombreuses reprises ; la première édition dont nous disposons a été imprimée à Ferrare en 1545 : *Nuovo Modo de intendere la lingua zerga. Cioè parlare forbesco. Novellamente posto in luce per ordine di alfabeto: Opera non meno piacevole che utilissima*, Ferrara, Giovanmaria di Michieli et Antonio Maria di Sivieri compagni, 1545. Sur l'importance littéraire de cette langue, et pour trouver

Bianca Maria Da Rif, dans sa monographie qui réunit en 1984 la plupart des textes « *alla bulesca* » conservés<sup>203</sup>, la présente comme un équivalent urbain de la satire antivillanesca de la campagne padouane : la figure du paysan raillé pour sa pauvreté et sa simplicité y est remplacée par celle du « bulo », le mauvais garçon roublard et fanfaron qui vit des expédients les plus divers<sup>204</sup>. Le premier texte connu de ce type est précisément la comédie *La bulesca*, qui donne son nom au genre, et a été rédigée dans la deuxième décennie du XVI<sup>e</sup> siècle – peut-être vers 1514<sup>205</sup> – pour être probablement jouée par une *compagnia della calza*, l'un de ces groupes de jeunes nobles qui organisaient des représentations pour le public très fermé des grands palais vénitiens<sup>206</sup>. Il nous faut dire un mot sur cette pièce, en ce qu'elle concentre toutes les caractéristiques qui font la spécificité du genre.

Bulle, un bravo, s'est vu infliger une blessure d'amour par la prostituée Marcolina. Il est consolé par son ami Bio, qui lors d'un gaillard repas à l'auberge le pousse à maltraiter la femme pour accaparer à nouveau son affection. Peu après Marcolina rentre chez elle accompagnée par sa cousine Zuana, et se vante des riches cadeaux qu'elle reçoit de ses amants, ce qui lui permet d'espérer une belle carrière de courtisane. Loli, un ami de Bulle, monte celui-ci contre Fracao – le neveu de Figao, l'amant de Marcolina –, dont l'arrivée entraîne une rixe générale. Un noble simplement nommé Misièr intervient, et réussit à réconcilier les deux hommes, qui se rendent ensemble à l'auberge.

Cette littérature des bas-fonds est donc, tout du moins au moment de sa naissance, une littérature élitiste fondée sur un mépris de classe : représentée devant un public noble – qui à travers le personnage de Misièr voit louée sa capacité à assurer la paix sociale – elle entend avant tout faire rire aux dépens du personnage du *bravo*. L'action centrale de la pièce repose à deux reprises sur un mécanisme de *contrasto* entre l'amoureux éconduit et un personnage qui se montre au balcon : d'abord Marcolina, dans un vif échange de répliques où Bulle échoue à se faire ouvrir la porte (scène 4), puis Fracao qui, provoqué, finit par descendre dans la rue et se jeter dans la rixe (scène 9).

Mais la rue et le balcon ne sont plus les seuls lieux du récit ; l'auberge, lieu de socialisation populaire et de rencontres érotiques par excellence, était absente chez Giustinian, et constitue ici un point physiquement périphérique mais symboliquement central de la *Bulesca*.

---

une bibliographie plus complète, cf. AQUILECCHIA Giovanni, « Pietro Aretino e la lingua zerga », in *Schede di italianistica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 153-69.

<sup>203</sup> DA RIF Bianca Maria, *La letteratura «alla bulesca»*, Padova, Antenore, 1984.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>205</sup> Cf. l'introduction à DA RIF Bianca Maria, *La letteratura «alla bulesca»*, op. cit.

<sup>206</sup> Cf. PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, Padova, Neri Pozza, 1982, p. 42 et suiv.

C'est à l'auberge que se prépare l'assaut à la maison de Marcolina, qui se déroule dans la rue ; mais c'est surtout à l'auberge que Bulle est obligé de se réfugier après l'échec de son entreprise, tandis que Marcolina reste, fière et imperturbable, sur son balcon. Ainsi l'ascension sociale de l'héroïne, conquise grâce à la séduction d'un client qui appartient à une classe sociale supérieure, se concrétise dans sa capacité à éviter la fréquentation de l'auberge et à contrôler l'accès à sa maison, qui auparavant était ouverte à tous, comme s'en désole sa cousine Zuana (scène 7). En d'autres termes, Marcolina ne réussit à se défaire d'un amant pauvre et importun qu'à partir du moment où elle s'élève au statut de femme au balcon, et peut se permettre de maintenir sa porte close : contrôle de l'accès à la maison et contrôle de son propre corps vont de pair.

Si cette dimension spatiale du rapport entre la prostituée et son amant est seulement implicite dans la *Bulesca*, d'autres textes en font un argument central du *contrasto* entre les personnages. Les textes publiés par Bianca Maria Da Rif s'étalent chronologiquement entre 1510 et 1556, mais comme nous le verrons en étudiant l'œuvre d'Alessandro Caravia et le recueil intitulé *La Caravana*, l'influence du genre dépasse ce cadre chronologique.

La protagoniste de la *Comedia di Saltafosso* (écrite vers 1550, elle connaît une édition en 1581<sup>207</sup>) a elle aussi pour nom Marcolina. Elle partage avec l'héroïne de la *Bulesca* « il sogno di un'emancipazione sociale, che si traduce in primo luogo nel desiderio di avere una casa e di poterne essere padrona »<sup>208</sup>. Pour être plus précis, elle a « levado casa in solè » (v. 16), c'est-à-dire est passée d'une chambre sombre au rez-de-chaussée à une maison qui dispose d'un « solè », d'un premier étage, depuis lequel elle contemple Saltafosso resté dans la rue. Lorsque Çeola<sup>209</sup>, l'amant du moment de Marcolina, arrive devant chez elle, Saltafosso prend peur et se répand en excuses, puis propose à son rival de faire la paix à l'auberge – ce qui lui est refusé : comme dans la *Bulesca*, l'amant et la courtisane ne pénètrent pas dans un lieu qui symbolise l'infériorité du *bulo*.

La situation est similaire dans la *Bravata alla bulesca*, publiée en 1556<sup>210</sup>. La « bravata » est un sous-genre de la littérature « alla bulesca » : il s'agit d'un monologue du bravo qui se vante de mille prouesses inexistantes ou ridicules, ou se plaint d'avoir été abandonné par son aimée. L'amant, seul dans la rue devant la porte muette de sa dame, exige d'être reçu au moins par la servante, tout en menaçant vainement de ne plus jamais revenir (v. 19-22). La raison du

---

<sup>207</sup> Elle est publiée par DA RIF Bianca Maria, *La letteratura «alla bulesca»*, op. cit., p. 141-9.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 141-2 : « le rêve d'une émancipation sociale, qui se traduit en premier lieu par le désir d'avoir une maison dont elle peut être la maîtresse ».

<sup>209</sup> « oignon » en vénitien, le nom renvoie d'une manière comique à l'origine humble du rival de Saltafosso, habitué à se nourrir comme un paysan.

<sup>210</sup> DA RIF Bianca Maria, *La letteratura «alla bulesca»*, op. cit., p. 179-97.

changement d'attitude de la femme est liée une fois de plus à son aménagement au premier étage (v. 28-36) :

Pota di me, a che passo son gionto!  
Guarda chi non mi vuol:  
una carogna                      piena di roгна  
ch'in Carampane                filava lana  
mattina e sera, questa bandiera!  
E mo grandiza perché la sta in solèr  
E mo grandiza perché la sta in solèr.<sup>211</sup>

Le passé de la courtisane était donc particulièrement infâme : elle exerçait dans le quartier des Carampane, à San Cassan, habité par les femmes vénales malades ou dont le tarif est infime ; qui plus est elle devait se livrer toute la journée à ses clients pour réussir à survivre (cf. la métaphore commune « filava lana / mattina e sera »). Dépité, l'amant la menace d'une chute après son essor fulgurant – une menace qui, nous le verrons dans notre troisième partie, est un *topos* du discours contre les courtisanes. Ce qui nous intéresse ici est noter que pour le *bravo* la chute n'est pas seulement métaphorique, mais implique un retour au niveau de la rue (v. 37-8) : « Ma grama te! Non sastu che debotto / tu tornarè pian pian? »<sup>212</sup>. La menace est plus claire encore dans la chanson *Deh, averzi, Marcolina*<sup>213</sup> (composée avant 1533<sup>214</sup>), où l'amant menace Marcolina de la jeter du haut de son balcon : « Averzimi questa porta: / vo' vegnir al to dispetto; / ti farò cascar giù morta / dal balcon, per mio diletto »<sup>215</sup>. Le protagoniste de la *Bravata alla bulesca*, lui, n'envisage pas d'avoir recours au châtement physique, convaincu qu'il est du triste destin de toutes les courtisanes, guettées par la maladie et l'hôpital. La conclusion de son discours est plus insidieuse : il renvoie son aimée à son passé loin du « solèr », dans l'atmosphère épaisse de l'auberge (v. 145-53) :

Sì ch'io ve giuro, per la fede mia.  
el non si puol negar

---

<sup>211</sup> « Malheur à moi, à quel point suis-je arrivé! / Regarde qui me refuse : / une charogne / pleine de rognés / qui filait la laine / aux Carampane / soir et matin / cette catin! / Et maintenant elle fait la fière, parce qu'elle est à l'étage / Et maintenant elle fait la fière, parce qu'elle est à l'étage ».

<sup>212</sup> « Mais pauvre de toi ! Ne sais-tu pas qu'à nouveau / tu redescendras ? ».

<sup>213</sup> DA RIF Bianca Maria, *La letteratura «alla bulesca»*, op. cit., p. 87-97.

<sup>214</sup> Elle est citée par l'Arétin dans la version vénitienne du *Marescalco* (II, 8) publiée à cette date ; ce même Arétin, dans la lettre à Domenico Venier que nous citons plus haut, se réjouissait de l'avoir entendue entonnée lors d'un voyage en barque en 1548, preuve de la fortune durable de cette composition.

<sup>215</sup> v. 77-80 : « Ouvre-moi cette porte / je veux entrer malgré toi ; / je te ferai tomber morte / du balcon, pour mon plaisir ».

che un dì con çerti lei nell'ostaria  
 con rabbia ebbe a pigliar  
 un capon rosto diçendo: « a costo,  
 di chi ha pagato »;        con un çert'atto  
 lo fé in squarzoni        e in do bocconi  
                                  Questa Signora se l'ebbe a divorar  
                                  Questa Signora se l'ebbe a divorar.<sup>216</sup>

Il déconseille ainsi à tous ses clients potentiels de l'inviter à dîner, sous peine de se ruiner : qu'elles soient perchées à leur balcon ou assises à une table d'auberge, toutes les prostituées sont les mêmes, avides et animales – il nous faudra revenir longuement, lorsque nous analyserons les poésies satiriques antiputtanesca, sur ce motif central.

La littérature « alla bulesca », en empruntant à la tradition de poèmes de Giustinian la situation du contrasto à la fenêtre, ne s'est donc pas contentée de transposer parodiquement celui-ci dans les bas-fonds vénitiens. Elle a rendu plus complexes les rapports spatiaux, opposant l'auberge du petit peuple au balcon de la bourgeoisie et de la noblesse. Entre ces deux espaces socialement marqués, la rue est une scène de théâtre depuis laquelle l'amant éconduit cherche en vain à rejoindre sa belle : une telle ascension lui est bien sûr impossible, réservée aux prostituées qui réussissent à jouer de leurs charmes pour séduire de riches clients. Ainsi, la trahison clamée par le bravo n'est pas seulement amoureuse, elle est aussi sociale : alors que dans les contrasti de Giustinian la différence de classe jouait en faveur de l'homme qui cherchait à déshonorer une jeune fille honnête, nous voyons ici que la réussite vénale est à la fois le moteur d'un renversement du rapport de force entre les genres, et la garantie paradoxale d'un meilleur contrôle du corps féminin symbolisé par la maison.

Un long poème en huitains publié 1565, le *Naspo Bizaro*, qui met en scène la cour faite par un vieil artisan à la jeune Cate du quartier des Biri, reprend cette répartition tripartite – le balcon, la rue, l'auberge – inaugurée dans la littérature « alla bulesca ». Toutefois, contrairement aux textes que nous venons d'étudier nous connaissons son auteur, Alessandro Caravia, un artisan dont les idées politiques et religieuses présentent une complexité notable. Afin de mieux comprendre les enjeux du rapport entre Naspo et Cate, il nous faut donc exposer en quelques paragraphes la vie et l'œuvre de Caravia.

---

<sup>216</sup> « Ainsi que, par ma foi, / on ne peut pas nier / qu'un jour avec certains hommes / elle s'empara avec rage / d'un chapon rôti / en disant : / “ sur le compte de qui l'a payé ! ”, / et d'un seul coup / elle le déchiqueta / et en doux bouchées / cette grande dame entier le dévora, / cette grande dame entier le dévora ».



### 3. Alessandro Caravia, *Naspo Bizaro* (1565)

– Inquiétudes métaphysiques et sympathies protestantes d'un joaillier

Enrica Benini Clementi a consacré en 2000 une monographie à Caravia, dans laquelle elle synthétise les recherches précédentes tout en insistant sur la représentativité du poète au sein d'une bourgeoisie citadine tentée par les idées de la Réforme<sup>217</sup>. En effet Alessandro Caravia, né à Venise en 1503, n'est en aucun cas un auteur isolé et inculte, dont les œuvres ingénues devraient être rangées parmi les divertissements d'un ou deux feuillets vendus sur le pont de Rialto. Force est de constater, dans le parcours de l'artisan tel qu'il est reconstitué par Benini Clementi, la variété de ses relations personnelles et professionnelles. Joaillier de renom, il est le relais vénitien des Médicis à qui il réserve les plus belles pièces qui passent entre ses mains, souvent à travers Cosimo Bartoli, représentant de l'État florentin à Venise, mais parfois aussi directement auprès du duc comme le montre sa correspondance avec Côme, qu'il a très probablement rencontré en Toscane. Son talent pour distinguer d'un seul coup d'œil les pierres précieuses authentiques de la verroterie qui circule en abondance est loué par l'Arétin<sup>218</sup>, à qui Caravia dédie son second poème, *La verra antiga*<sup>219</sup>. Mais au-delà de ces personnages de premier plan il semble avoir fréquenté ses compagnons d'art les frères Giovan Francesco et Gasparo Crivelli ainsi que Bartolomeo Carpan, dont les idées hérétiques étaient notoires, ainsi que le poète Paolo Crivelli – troisième frère des joailliers – voire même le peintre Lorenzo Lotto<sup>220</sup>.

Comme ces hommes il est habité par un sentiment d'inquiétude spirituelle, qui gâte ses moments de plaisir à travers de fréquentes crises de mélancolie, auxquelles ses œuvres servent d'exutoire : « Sappiati ch'io patisco ogni disagio / per le disgratie che dietro mi corre: / trentacinque anni e vado per il resto, / e sempre stato son doglioso e mesto »<sup>221</sup>. Benini Clementi

---

<sup>217</sup> BENINI CLEMENTI Enrica, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze, Olschki, 2000.

<sup>218</sup> *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da Fidenzio Pertile, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Edizioni del Milione, 1957-1960, vol. II, lett. DLVII (maggio 1550), cité in BENINI CLEMENTI Enrica, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, op. cit., p. 8-9.

<sup>219</sup> CARAVIA Alessandro, *La verra antiga de Castellani, Canaruoli e Gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni in lengua brava*, s. é., 1550.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 40-1.

<sup>221</sup> CARAVIA Alessandro, *Il sogno dil Caravia*, in Vinegia, Nelle Case di Giovann'Antonio di Nicolini da Sabbio, 1541, X, 5-8 : « Sachez que je souffre de tous les désagrémens / pour les malheurs qui courent après moi : / j'ai déjà dépassé mes trente-cinq ans / et j'ai toujours été triste et souffrant ».

établit un lien intéressant entre le métier même de Caravia et ses penchants religieux. En effet les joailliers sont réputés, parmi les artisans, pour être particulièrement sensibles aux idées de la Réforme. Leurs boutiques, sises dans la *Ruga dei gioiellieri* de Rialto, sont fréquentées par divers vagabonds et aventuriers qui cherchent à écouler dans la grande ville les pierres précieuses en leur possession. Toutes les nationalités s'y croisent : « i mercanti olandesi e turchi vi si mescolano accanto a quelli tedeschi e francesi; lo stesso commercio si allarga al Mediterraneo ed investe Costantinopoli »<sup>222</sup>. Les joailliers sont ainsi aux premières loges lorsque se diffusent les nouvelles doctrines, et 12,8 % d'entre eux adhèreraient aux « hérésies » à la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>223</sup>. Mais pour Benini Clementi cette exposition n'est pas seule en cause. La foi diffuse dans les propriétés magiques des pierres, qui peuvent par exemple favoriser la victoire militaire ou protéger des poisons<sup>224</sup>, ne peuvent en effet servir que ceux qui en sont dignes : « egli [Caravia] era convinto che le “zoie fine” esercitassero la loro influenza solo su chi era in grado di apprezzarle perché dotato di cuore virtuoso e di cervello sano, mentre “le pretiose zoie se straveste / quando in man le se trova de vilani” »<sup>225</sup>. Or cette croyance dans des êtres élus capables de profiter de la grâce offerte par la nature peut aisément être rapprochée de la justification par la foi, l'une des principales pommes de la discorde entre le dogme romain et les diverses chapelles protestantes. Sans aller jusqu'à une attitude intransigeante sur cette question, Caravia considère toutefois que les œuvres sont seulement la conséquence d'une foi authentique. Le reste de ses idées religieuses oscille entre les deux dogmes, qui ne sont pas alors définis avec la plus grande clarté dans une période où la perspective d'un concile réunificateur n'est pas encore entièrement enterrée : si Caravia croit fermement dans la transsubstantiation, il nie par contre l'intercession des saints, critique les ornements trop riches des églises, et semble même mettre en doute la pleine validité de la confession auprès des prêtres, préférant une confession directement adressée au Christ<sup>226</sup>.

Sa première œuvre, publiée en 1541<sup>227</sup>, est un témoignage direct de ses inquiétudes

---

<sup>222</sup> OLIVIERI Achille, « Fra collettività urbane e rurali e “colonie” mediterranee: l'“eresia” a Venezia », in *Storia della cultura veneta*, 3/III, op. cit., p. 503-4 : « les marchands hollandais s'y mélangent aux marchands allemands et turcs ; le même commerce s'étend à la Méditerranée et arrive jusqu'à Constantinople ».

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> En témoigne le volume de DOLCE Ludovico, *Delle diverse sorti delle gemme che produce la natura*, Venetia, Sessa, 1565.

<sup>225</sup> BENINI CLEMENTI Enrica, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, op. cit., p. 17-8. : « Il [Caravia] était convaincu que les “ fins joyaux ” n'exerçaient leurs pouvoirs que sur ceux qui étaient capables de les apprécier car dotés d'un cœur vertueux et d'un cerveau sain : “les joyaux précieux se masquent / quand ils se trouvent dans les mains de vilains” ». La citation est tirée de *Naspo Bizaro*, IV, 93, 1-2.

<sup>226</sup> BENINI CLEMENTI Enrica, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, op. cit., p. 56-63.

<sup>227</sup> CARAVIA Alessandro, *Il sogno di Caravia*, op. cit.

religieuses. Peu après la mort de son ami le célèbre bouffon Zuan Polo, Caravia est visité par lui en songe. Zuan Polo lui narre son voyage dans les territoires d'outre-tombe, d'abord au paradis, où il rencontre saint Pierre, puis en enfer où après une visite des lieux guidée par le diable Farfarello il devra purger une peine temporaire. Ces huitains sont bien sûr l'occasion pour le joaillier d'exposer ses convictions en matière de dogme, qui vont dans la direction d'un spiritualisme intériorisé. Mais le protagoniste lui permet également de démontrer ses talents comiques dans quelques bouffonneries infernales. Car si Caravia a été un spectateur attentif des débats religieux de son temps – et avait sans aucun doute eu sous les yeux quelques-uns des pamphlets anti-catholiques qui circulaient à Venise – son style s'inspire principalement de la littérature dite « alla bulesca ». Ces deux éléments constitutifs de son œuvre se retrouvent dans son deuxième poème, *La verra antiga*, où le récit des batailles qui opposaient périodiquement les deux factions populaires de Venise, Castellani et Canaruoli<sup>228</sup>, est mêlé à l'exposition de ses convictions religieuses. Au sein de ces huitains de bataille où plus que la variété de l'Arioste on pourrait deviner la verve d'un Pulci, le destin des protagonistes dévoile l'aversion de l'auteur pour l'hypocrisie du rite catholique : si le *castellano* Giurco meurt sans confession, confiant dans la puissance divine, le *canaruolo* Gnagni est sur son lit de mort la proie d'un prêtre avide de récupérer le moindre écu. C'est cette œuvre qui, après une dénonciation anonyme, lui vaut un procès de la part du tribunal de l'Inquisition de 1556 à 1558 : l'opuscule avait été publié sans nom d'auteur ni d'éditeur, et il était en vente auprès de la crème des imprimeurs vénitiens<sup>229</sup>. L'un d'eux, Stefano Alessi de la Calle de la Bissa à Rialto, cède devant les inquisiteurs et leur révèle, peut-être poussé par quelque rancœur envers Caravia, le nom de l'auteur. Le joaillier, confronté non seulement à la *Verra* mais aussi à des passages suspects du *Sogno*, se prétend ignorant en matière de dogme, obtempère sans broncher à toutes les requêtes de l'Inquisition, et impute le choix du sujet à son ami Paolo Crivelli, mort plusieurs années auparavant. Cette tactique prudente lui permet ainsi de limiter sa peine à l'abjuration de quelques « erreurs », mais surtout d'éviter d'inculper son cercle d'amis et de relations – il prétend d'ailleurs, fait peu crédible pour un poète si soucieux de l'édition de ses œuvres comme de sa réputation littéraire, ignorer le nom de l'imprimeur de la *Verra*.

---

<sup>228</sup> Elles avaient lieu à Dorsoduro, sur le ponte dei Pagni qui relie la paroisse de San Barnaba à celle de Santa Margherita, ou sur le pont de Santa Fosca à Cannaregio.

<sup>229</sup> Enrica BENINI CLEMENTI (*Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, op. cit., p. 102) donne la liste suivante : Stefano Alessi (l'éditeur de Ruzante et Andrea Calmo, calle de la Bissa à Rialto), Gabriel Giolito (au pont des Baretteri), Antonio Manuzio (héritier de la célèbre entreprise familiale, dans les deux ateliers de Sant'Agostin et San Paternian), Ludovico Avanzi (dans les Mercerie).

Son troisième poème, dont la rédaction date probablement de 1564<sup>230</sup> et qui est publié l'année suivante, est marqué par l'expérience du procès : les préoccupations religieuses y disparaissent presque entièrement, et si la littérature est toujours investie d'une mission certaine, celle-ci ne consiste plus à calmer les angoisses spirituelles – sujet par trop dangereux sur la fin du concile de Trente – mais à lutter, par le divertissement, contre les crises de mélancolie.

– *Naspo Bizaro* : chanter pour Cate et pour sa « bella vesinanza »

Le sujet du *Naspo Bizaro*<sup>231</sup>, publié pour la première fois en 1565, peut aisément être résumé en quelques mots : le vieux Naspo, ouvrier de l'Arsenal et fier habitant du sestier de Castello, chante à quatre reprises sous la fenêtre de la belle qu'il compte épouser, Cate du quartier des Biri, à Cannaregio<sup>232</sup>. L'œuvre, comme le *Sogno* et la *Verra* composée de huitains, est divisée en quatre chants, dont le dernier fut rajouté avant l'impression mais après l'obtention du privilège de la part de la République. Un *Lamento* en tercets, dans lequel Naspo se désole d'avoir épousé Cate, apparaît enfin dans une édition postérieure, ce qui laisse entendre la volonté constante de Caravia de perfectionner son œuvre. Le public de l'époque rendit grâce au poème, qui connut un « cospicuo successo editoriale protattosi per almeno un secolo »<sup>233</sup>. Mais, après un silence qui dura de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'avis des critiques se fit plus sévère. Certes, Antonio Pilot, qui sélectionne quelques huitains pour son anthologie de la poésie vénitienne, s'émerveille de la limpide simplicité des huitains, qu'il juge presque toujours parfaits<sup>234</sup> : « quante vivaci descrizioni, quante leggiadre immagini, che cara primitiva ingenuità! »<sup>235</sup> ; des compliments qui cachent mal une accusation de naïveté que l'auteur n'aurait certainement pas appréciée. Vittorio Rossi, auteur du premier article important sur Caravia, liquidait quant à lui *Naspo Bizaro* et ses « ottave insipidette »<sup>236</sup>. Plus récemment, dans le cadre

---

<sup>230</sup> Giuseppe Vidossi fixe comme *terminus post quem* la date de mort de Michel-Ange (18 février 1564), que le texte du *Naspo* cite comme décédé (VIDOSSI Giuseppe, « Note al Naspo Bizaro », in *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1960).

<sup>231</sup> CARAVIA Alessandro, *Naspo Bizaro*, in Venetia, appresso Domenico Nicolini, a spese di M. Alessandro Caravia, 1565.

<sup>232</sup> Les Biri, divisés entre « Biro grande » et « Biro Piccolo » n'existent plus à proprement parler dans la toponymie vénitienne. Il s'agit de l'ensemble de ruelles encadrées au nord par les Fondamente Nove, à l'est par l'hôpital, à l'ouest par la paroisse de Santa Caterina, et au sud par celle de San Canzian, qui en fait partie.

<sup>233</sup> SIMIONATO Roberto, « Alessandro Caravia: la fortuna editoriale e critica », *Quaderni Veneti*, 4, 1987, p. 97 : « important succès éditorial qui continua pendant au moins un siècle ». Cf. *ibid.*, p. 100-102 pour une liste des éditions aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

<sup>234</sup> PILOT Antonio, *Antologia della lirica veneziana dal '500 ai giorni nostri*, Venezia, Giusto Fuga, 1913, p. 6.

<sup>235</sup> *Ibid.* : « combien de vives descriptions, de gracieuses images, de chère candeur primitive ! ».

<sup>236</sup> ROSSI Vittorio, « Un aneddoto della storia della Riforma a Venezia », in *Scritti vari di erudizione e critica*, Torino, 1912, p. 840.

pourtant restreint de la bibliographie de son *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Manlio Cortelazzo avertit le lecteur que le *Naspo Bizaro* est constitué de « 525 interminabili ottave »<sup>237</sup>. Enfin Benini Clementi, sans remettre en cause le jugement de fond, insiste sur un point essentiel en définissant le poème de « quattro lunghe serenate amorse fatte di brevi strofe in sé concluse »<sup>238</sup> : elle fait ainsi ressortir l'aspect le plus frappant des huitains de Caravia, qui semblent souvent être autant de compositions autonomes et librement interchangeable.

Il sera donc inutile d'essayer de reconstruire ici une structure d'ensemble qui, probablement, n'existe pas dans le poème. Nous ne nous attarderons par non plus sur les thèmes propres à Caravia que nous avons déjà soulignés en présentant ses œuvres précédentes : condamnation de l'hypocrisie – qui revêt ici l'apparence du maquillage et des parures excessivement riches<sup>239</sup> –, importance de la foi et de la charité<sup>240</sup>, enfin pessimisme de l'auteur dont Naspo, qui a le même âge que lui, se fait le porte-parole en se désolant de vivre dans un « mondazzo pien d'ogni sporchezza »<sup>241</sup>. Au contraire, nous nous concentrerons sur le contexte dans lequel Naspo chante ses « calate »<sup>242</sup> à Cate Biriota, qui pourra peut-être se révéler plus utile que le contenu de la sérénade elle-même. Giuseppe Vidossi, dans l'une des interventions les plus riches sur le *Naspo Bizaro*, relève le grand nombre d'emprunts à la tradition populaire :

Ai buffoni e canterini, legati con più fili alla tradizione popolare, il Caravia ha tolto a prestito formule introduttive e di commiato, motivi poetici e paremiologici, richiami seri e burleschi, accenti di attualità, zeppe per puntellare un verso claudicante.<sup>243</sup>

Il insiste sur le fait que cette influence est particulièrement visible dans l'ouverture et la fermeture de chaque chant ; en effet, la bien-aimée est loin d'être la seule destinataire des huitains. Après une invocation à Mars et Cupidon, Naspo s'adresse à son public :

---

<sup>237</sup> CORTELAZZO Manlio, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, op. cit., p. 1552 : « 525 huitains interminables ».

<sup>238</sup> BENINI CLEMENTI Enrica, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, op. cit., p. 120 : « quatre longues sérénades amoureuses faites de brèves strophes qui se suffisent à elles-mêmes ».

<sup>239</sup> *Naspo Bizaro*, op. cit., I, 133-43.

<sup>240</sup> *Ibid*, IV, 166.

<sup>241</sup> *Ibid*, I, 133, v. 1 : « un triste monde plein de toutes les saletés ».

<sup>242</sup> Le terme n'est pas précisément défini par les critiques ; pour Vittorio Rossi il s'agirait simplement de « chants ». Cf. VIDOSSÌ Giuseppe, « Note al Naspo Bizaro », in *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1960, p. 51.

<sup>243</sup> VIDOSSÌ Giuseppe, « Note al Naspo Bizaro », op. cit., 1960, p. 50-1 : « Aux bouffons et aux chanteurs de rue, liés par plusieurs fils à la tradition populaire, Caravia a emprunté des formules d'introduction et de salut, des thèmes poétiques et parémiologiques, des expressions sérieuses et burlesques, des allusions à l'actualité, des béquilles pour soutenir un vers déséquilibré ».

Signori, e donne, si ascoltar ve piase,  
spiero alegrar, e al fin far star contenti  
chi ascoltar me starà su per ste case  
e anche da basso chi xe qua presenti.<sup>244</sup>

Le salut, à la fin du chant, est à l'avenant :

Signori, e donne son tanto arso, e straco,  
che xe forza, che me onza le zenzive,  
col dolce sugo del mio caro Baco,  
che mantien le creature aliegre, e vive.  
E quando che sarò onto, e destraco,  
per destuar el fuogo, e le falive,  
che me arde el cuor per la mia bela Cate,  
retornerò a cantar ste mie calate.<sup>245</sup>

Vidossi veut donc lire dans ces passages l'influence des poèmes chevaleresques chantés sur les places par les saltimbanques ; si cette origine n'est guère discutable, il nous faut toutefois ajouter que la tradition des *cantari* est ici revisitée à travers le prisme de la littérature « alla bulesca », qui déjà inspirait Caravia dans la *Verra*. Nous retrouvons la tripartition rencontrée dans notre point précédent (fenêtre, rue, taverne), mais substantiellement modifiée. Les fenêtres ouvertes (« su per ste case ») sont celles du quartier tout entier ; dans la rue (« da basso »), des passants aussi se sont arrêtés, ou des voisins sont sortis sur le pas de leur porte ; la taverne enfin n'est plus un lieu où se réfugier en cas de défaite, mais un repli tactique qui permet au soupirant de reprendre des forces – et au début du deuxième chant, Bacchus devient de loin le dieu le plus ardemment invoqué<sup>246</sup>. Cate est, elle, beaucoup moins présente ; on la devine qui écoute Naspo cachée au regard de tous :

No far del to bel viso carestia,  
lassamete balcar de gratia Cate,  
almanco un puoco drio la zelosia<sup>247</sup>

---

<sup>244</sup> *Naspo Bizaro*, op. cit., I, 4, v. 1-4 : « Seigneurs et dames, s'il vous plaît d'écouter, / j'espère réjouir, et à la fin satisfaire, / qui m'écouterà là-haut dans ces maisons, / et aussi qui est présent ici en bas ».

<sup>245</sup> *Naspo Bizaro*, op. cit., I, dernière strophe : « Seigneurs et dames, je suis si asséché, et si épuisé, / que je dois aller m'oindre les gencives, / avec le doux suc de mon cher Bacchus, / qui maintient les créatures vivantes et joyeuses. / E quand je serai oint, et reposé, / pour éteindre le feu, et les étincelles / qui font brûler mon cœur pour ma belle Cate, / je reviendrai chanter mes chansons ».

<sup>246</sup> *Ibid.*, II, 2.

<sup>247</sup> *Ibid.*, I, 11 : « Ne sois pas avare de ton beau visage, / de grâce, laisse-toi regarder, Cate, / au moins un peu

Le public est donc double : la « Biriota pulita »<sup>248</sup> et sa « bella vesinanza »<sup>249</sup>, là où dans la *Bulesca* la présence d'un autre personnage, comme Fracao, dégénérait en rixe, et où les contrasti de Giustinian se déroulaient dans le secret de la nuit. Autrement dit, en mêlant la poésie des *buli* à celle des *cantari*, Caravia ne s'est pas contenté de suggérer une pittoresque saynète de théâtre : il a rendu au rituel de la cour faite sous le balcon sa dimension sociale, tue par la littérature « alla bulesca ». Ainsi le fait que Cate ne se montre pas à la fenêtre et écoute la sérénade à l'ombre des volets n'est pas un signe de refus, mais une démonstration de son honnêteté devant la communauté des voisins ; ceux-ci, en se montrant pour assister à la prestation de Naspo, lui donnent tout autant leur attention que leur assentiment.

Le motif pour lequel Naspo chante ses « calate » est lui aussi éloigné de ceux qui animaient les amants de Giustinian, avides de voir la porte de la maison s'ouvrir, et de ceux des bravi, désespérés d'avoir perdu l'amour de leur belle. Naspo chante lui « per confortar la mia malenconia / chel cuor me strenze e l'anema me straza »<sup>250</sup> et pour réjouir (« alegrarve el cuor ») son public ; des passages qui font écho à la lettre de dédicace de Caravia à son ami Antonio dalla Vecchia, dans laquelle il déclare avoir composé le *Naspo Bizaro* « per trovarme a le fie molto travaglio, e tribulao per certi humori malenconichi »<sup>251</sup>. La dernière œuvre du joaillier n'est donc pas marquée, après le procès de l'Inquisition, par un renoncement total : si la conception de la poésie comme consolation métaphysique était déjà présente dans le *Sogno*, elle s'étend ici au cercle des spectateurs – dans la fiction du poème – et à celui des lecteurs – à travers Antonio dalla Vecchia. Elle a donc une valeur civique, en ce qu'elle se présente comme l'unique échappatoire possible face aux injustices et aux impiétés du « mondazzo ».

Quelques années après la mort de Caravia paraît la *Caravana*, un ouvrage qui lui a été attribué par Manlio Dazzi<sup>252</sup> ; il contient, entre autres compositions, des mattinate qui semblent se trouver à la confluence entre la littérature « alla bulesca » et les nouveautés apportées par le joaillier dans le *Naspo Bizaro*.

---

derrière tes volets ».

<sup>248</sup> *Ibid.*, I, 10, v. 1 : « la belle habitante des Biri ».

<sup>249</sup> *Ibid.*, I, 10, v. 1 : « le beau voisinage ».

<sup>250</sup> *Ibid.*, I, 5, v. 1-2 : « pour conforter ma mélancolie, / car mon cœur est serré et mon âme me déchire ».

<sup>251</sup> *Ibid.*, Dedicà : « parce que je suis parfois profondément inquiet, et ému par des humeurs mélancoliques ».

<sup>252</sup> DAZZI Manlio, *Il fiore della lirica veneziana*, vol. 1, Venezia, Neri Pozza, 1956, p. 325 : « Lo stile, ancor più del titolo, mi persuade che è da attribuire al Caravia anche la Caravana » (« Le style, plus encore que le titre, me persuade d'attribuer également à Caravia la *Caravana* »).

#### 4. Les mattinate de la Caravana

Nous devons avant tout revenir sur l'attribution à Caravia de ce recueil de poèmes en vénitien, publié en 1573<sup>253</sup>, certainement trop rapide, fondée sur de vagues affinités de style et sur l'assonance Caravia / *Caravana*. Notons d'abord que la page de titre est très explicite quant à la paternité plurielle de l'ouvrage (« rime piasevoli di diversi autori ») ; qui plus est la variété des formes métriques (*mattinate*, *capitoli*, sonnets, *desperate*, chansons...) serait tout à fait inhabituelle pour Caravia, qui a toujours privilégié le huitain ; enfin la *Caravana* est imprimée cinq ans après la mort de celui-ci. Enrica Benini Clementi, bien que réticente à une attribution au joaillier, concède que quelques-unes des compositions pourraient être de sa main<sup>254</sup>. Mais si rien ne permet d'infirmer cette thèse, il est tout autant impossible de trouver des éléments solides pour l'étayer : il est certain que nombre d'auteurs pratiquaient le genre de la littérature « alla bulesca » qui domine dans la *Caravana* – voire plutôt de la littérature « para-bulesca », pour reprendre l'expression de Riccardo Drusi<sup>255</sup> – mais la plupart nous resteront inconnus.

Quatre des compositions de la *Caravana* sont des *mattinate*, huitains en vénitien de longueur variable<sup>256</sup>. Ce genre est enregistré en 1612 par le *Vocabolario* de l'académie de la Crusca comme « il cantare, e 'l sonare, che fanno gli amanti, in sul mattino, davanti alla casa, della innamorata, come Serenata quel della sera »<sup>257</sup> ; les exemples fournis par les académiciens montrent l'ancienneté de la pratique en remontant jusqu'au Décaméron (V, 2, 10). Toutefois l'indication temporelle est probablement trompeuse, tout autant que l'opposition *mattinata* / *serenata*, si dans la *Caravana* l'amoureux déclare à sa belle « Con la licentia me voio partir./ Resta cara colonna, che te lasso; / l'hora xé tarda d'andar a poltrir »<sup>258</sup>, et prévoit de lui rendre

---

<sup>253</sup> *Delle rime piasevoli di diversi autori nuovamente raccolte da M. Modesto Pino e intitolate la Caravana parte prima*, Venezia, Sigismondo Bordogna, 1573.

<sup>254</sup> Enrica BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, op. cit., p. 110.

<sup>255</sup> DRUSI Riccardo, « Dal diletto all'utile : le rime “in natia lingua vinetiana” di Benedetto Bucella », in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del Convegno (Genova, 5-8 ottobre 2006), a cura di Simona Morando, Venezia, Marsilio, p. 63.

<sup>256</sup> *Mattinata I* : p. 22r-23r (7 huitains) ; *Mattinata II* : p. 23v-24r (5 huitains) ; *Mattinata III* : p. 24r-24v (4 huitains) ; *Mattinata [IV]* (elle est intitulée par erreur « *Mattinata III* » dans le volume) : p. 25r-27v (18 huitains).

<sup>257</sup> « Le chant accompagné de musique que font les amants, le matin, devant la maison de leur amante, comme sérénade celui du soir ». Sur la législation qui vise à empêcher de tels troubles à l'ordre public, cf. KLAPISCH-ZUBER Christiane, « La *mattinata* médiévale », in ID., *La maison et le nom*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, p. 229-46. L'historienne se penche toutefois sur une définition beaucoup plus large du phénomène, qui ne se limite pas au concert pour l'aimée mais inclut toute manifestation comparable au « charivari » français, au sujet duquel cf. également LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, *Le charivari*, Paris, Mouton, 1981.

<sup>258</sup> « Si tu me le permets je partirai. / Repose-toi, ma chère colonne, car je m'en vais / Il est tard, il faut aller dormir » (I, 6, v. 1-3).



visite à nouveau le soir suivant : « che c'hò cenao no torna a darte spasso »<sup>259</sup>. Le genre, populaire, ne nous intéressera pas ici en tant que tel, en ce qu'il verse souvent dans la rhétorique pure, comme par exemple les treize *mattinate* en toscan contenues dans le *Libro d'amore chiamato Ardelia*<sup>260</sup> de Baldassare Olimpo da Sassoferrato, un volume qui connaît de nombreuses éditions durant le XVI<sup>e</sup> siècle. En effet l'auteur de l'*Ardelia* se garde souvent de mettre en scène un amant sous le balcon de sa belle : à côté des habituelles prières à son aimée, il utilise la *mattinata* pour élaborer des questions d'amour (« quarta mattinata dove se lauda la gratia esser più efficace che la bellezza in la morosa »<sup>261</sup>) ou tomber dans une canonique misogynie (« sesta mattinata contra el sesso muliebre, essortando li gioveni, che non creda a la finta bellezza de le donne »<sup>262</sup>).

Au contraire, le caractère « para-bulesco » de la *Caravana* – c'est-à-dire l'influence qu'exerce sur lui un genre poétique dont l'origine doit être cherchée, comme nous l'avons vu, du côté du théâtre – confère aux quatre *mattinate* qu'elle contient une certaine conscience de l'espace citadin. Notons d'abord que l'influence de Caravia est ici transparente : si dans le premier texte l'aimée s'appelle Nina (I, 1, v.1), nous trouvons aussi une Catta (IV, 1, v. 2) ainsi qu'une jeune femme qui vit dans le quartier des Biri (II, 4, v. 2).

Les *mattinate* se présentent clairement, à la manière du Naspo bizaro, comme chantées devant la bien-aimée : « Nina son qua col timpano acordao, / per farte aldir cantando do stramboti »<sup>263</sup> (I, 1, v. 1-2), « Mare mi no voi pianzerte davanti, / per no principiar sta sisa nuova »<sup>264</sup> (III, 1, v. 1). De la même manière, le départ physique de l'amoureux est explicité, ce qui n'arrivait jamais chez Olimpo da Sassoferrato : simple départ quotidien : « Con la licentia me voio partir »<sup>265</sup> (I, 6, v. 1) ; mais aussi périlleux départ en campagne : « perché se vago fuora de la tera, / e lassandote ti poria crepar »<sup>266</sup> (II, 5, v. 5-6).

<sup>259</sup> « car quand j'aurai dîné je reviendrai te divertir » (I, 6, v. 6).

<sup>260</sup> *Libro d'Amore chiamato Ar / delia, Nuovamente Composto per Baldassare / Olympo da Sassoferrato, giovine Ingenioso, / cioe Strambotti de comparatione, Mattina / te chiuse per sententie, Sonetti, Capitoli / Dialoghi, Frottole, Quartetti*, Venezia, Augustino Bindoni, MDXLIX. Le poète franciscain Caio Baldassare Olimpo Alessandri da Sassoferrato (vers 1486 – vers 1540) était, d'après Tommaso Garzoni, une source particulièrement appréciée des courtisanes et des ruffians pour composer de faux poèmes d'amour (*La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, 1587, p. 606). Voir aussi sa fiche dans le *Dizionario Biografico degli Italiani* (II, 1978, p. 162-6).

<sup>261</sup> « Quatrième *mattinata* où la grâce est louée comme étant plus efficace que la beauté chez l'aimée ».

<sup>262</sup> « Sixième *mattinata* contre le sexe féminin, qui exhorte les jeunes gens à ne pas se fier à la fausse beauté des femmes ».

<sup>263</sup> « Nina, je suis ici avec mon luth accordé, / pour te faire entendre, en chantant, deux *strambotti* ».

<sup>264</sup> « Ma chère [littéralement : « Mère »] je ne veux pas pleurer devant toi / en commençant cette nouvelle fantaisie ».

<sup>265</sup> « Je partirai, si tu m'en donnes la permission ».

<sup>266</sup> « Car si je quitte notre ville / en te quittant, je pourrais crever ».

Mais le plus intéressant est peut-être que les quatre *mattinate* se présentent dans un ordre thématique, qui part du chant d'amour et évolue vers les canons de la littérature « alla bulesca ». En d'autres termes, la douce prière de l'amoureux cède progressivement la place à l'invective contre la prostituée : dans la première *mattinata* l'amant profite de la vue de son aimée seulement lors de ses visites sous sa fenêtre le matin et le soir ; dans la deuxième, soldat, il se désole des douleurs de l'amour et demande un gage avant de partir à la guerre ; dans la troisième il reproche à la jeune fille de donner son amour à d'autres ; enfin la quatrième est une « bravata » à proprement parler, dirigée contre une femme désignée comme une « puttana ». Nous y retrouvons alors la trame classique de la littérature « alla bulesca » : après de nombreux services, l'amoureux subit l'ingratitude de la belle, qu'il menace alors physiquement (« perché ti sa ben che me recesse / con donnette par toe zogar de mella »<sup>267</sup>). La cause du changement de comportement est bien sûr dû à l'ascension sociale, matérialisée par la maison à étage :

Za tempo el fatto to iera un piaser,  
 ti ieri tutta dolce, e molesina,  
 mo adesso che ti hà in casa in soler,  
 e che ti hà do maioliche in cusina,  
 e che ti fa comandar al Forner  
 te par esser (puttana) una rezina.  
 Mo ste tante grandezze alla fe fia  
 le chiama d'Hospeal da mille mia.<sup>268</sup>

Suit alors la litanie de la déchéance à venir : mendicité, menus services, viols collectifs (IV, 11-18), sur laquelle nous reviendrons dans notre troisième partie. Les *mattinate* de la *Caravana* témoignent donc de la vigueur conservée par la littérature « alla bulesca » au début des années 1570 : genre éculé dès les compositions d'Olimpo da Sassoferrato, leur contamination stylistique et thématique par l'univers des *bravi* entraîne, presque mécaniquement, la victoire de celui-ci, et la domination de la misogynie d'une tradition *antiputtanesca* que nous analyserons plus loin.

---

<sup>267</sup> IV, 1, v. 3-4 : « car tu sais bien qu'il ne me plaît pas, / avec les filles de ton genre, de jouer de l'épée ».

<sup>268</sup> IV, 10 : « Il y a peu, te fréquenter était un plaisir / tu étais toute douce, et bienveillante, / mais maintenant que tu as une maison à étage, / et que tu as deux majoliques dans ta cuisine / et que tu commandes au boulanger, / tu penses être (putain), une reine. / Mais crois-moi ma fille, cet orgueil / appelle l'hôpital ».

## Conclusion

Christiane Klapisch-Zuber affirmait, dans le volume collectif intitulé *Storia del matrimonio*, que nous ne savons presque rien des formes de la séduction avant le mariage<sup>269</sup>. Après être revenus sur l'éducation stricte que recevaient les jeunes filles dans la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle, nous avons tenté plusieurs approches complémentaires pour combler un tant soit peu cette lacune. D'une part nous avons eu recours aux crimes qui relèvent d'une tentative de séduction – défloration, rapt, viol –, et d'autre part nous nous sommes intéressé à deux *topoi* littéraires : la lettre d'amour et la scène de séduction à la fenêtre. Ces aspects de la séduction semblent indiquer qu'elle reste toujours, à l'époque moderne, une pratique fondamentalement transgressive. La jeune fille est considérée légalement comme un bien du père, et toute tentative de l'influencer sans le consentement de celui-ci tombe sous le coup de la loi. L'État quant à lui entend contraindre la séduction à demeurer dans le cadre légal, et la définit de fait comme une étape qui porte vers le mariage – que ce soit avec l'amant indélicat ou bien avec un mari que la jeune fille se procurera grâce au dédommagement payé par celui-ci. Le succès d'un ouvrage tel que le *Rifugio di amanti* de Giovanni Antonio Tagliente montre toutefois l'existence d'un besoin de modèles pour des amours bien peu conjugales : même si les lettres échangées au XVI<sup>e</sup> siècle ne nous sont pas parvenues, nous pouvons deviner à travers ce manuel une acceptation sociale étendue de la séduction illicite. Mais les frontières entre licite et illicite sont parfois floues : comme l'a suggéré Diane Wolfsthal, la séduction depuis la rue d'une femme qui se montre à sa fenêtre annule pour un moment la distinction entre la jeune fille nubile et la prostituée. À travers une lecture des textes vénitiens qui, depuis Leonardo Giustinian jusqu'aux auteurs de la *Caravana*, mettent en scène cette situation, nous avons pu approfondir cette notion et constater que le dialogue entre les amants est en réalité un rapport de force entre deux personnages aux exigences opposées. Qui plus est, celui-ci s'inscrit d'une manière toujours plus explicite dans le contexte urbain. Si dans les *canzonette* de Leonardo Giustinian seuls les amants étaient présents, attentifs à ne pas éveiller la maisonnée ni les voisins, la fenêtre devient au XVI<sup>e</sup> siècle un symbole de pouvoir grâce auquel la femme peut refuser un amant importun en le renvoyant vers le brouhaha infamant de l'auberge. La séduction est donc investie d'une dimension sociale, assumée par un Naspo qui prend à partie les voisins de sa bien-aimée pour démontrer le sérieux de ses intentions, ou par les amants déçus de la *Caravana* qui rêvent l'humiliation publique de

---

<sup>269</sup> KLAPISCH-ZUBER Christiane, « Introduzione », in DE GIORGIO Michela, KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Storia del matrimonio*, Laterza, Bari, 1996, p. XII : « non sappiamo quasi nulla sulle forme del corteggiamento prematrimoniale ».

leur ancienne amante à travers une chute du balcon. Bien sûr, chaque séduction ou tentative de séduction ne s'achève pas par un mariage ou par une réparation ; et d'autre part, la transgression ne disparaît pas une fois qu'a été établi le lien conjugal. Il nous faut donc nous pencher à présent sur la double dimension, religieuse et laïque, qui définit le mariage entre fin du Moyen Âge et époque moderne, pour nous intéresser ensuite aux formes de la sexualité qui lui sont concomitantes, en particulier l'adultère et la prostitution.

## DEUXIEME CHAPITRE

### Après la séduction : entre amours conjugales et liaisons vénales

#### Introduction

Notre premier chapitre s'est arrêté au moment où l'attrait réciproque entre un homme et une femme leur fait courir le risque de se laisser aller à des ébats illicites ; nous pouvons maintenant chercher à préciser de quelle manière cette situation, pour la loi et pour la religion, peut être régularisée. Le mariage selon l'Église catholique se déroule en trois étapes : promesse, fiançailles et copulation. Mais le rapport entre ces éléments fait l'objet au Moyen Âge d'un intense débat théologique. L'enjeu n'est évidemment pas uniquement théorique : la légitimité à faire et défaire les épousailles attise les concurrences entre le pouvoir religieux et le pouvoir politique. Loin de ces préoccupations, les laïcs – et en premier lieu les humanistes – s'intéressent aux caractéristiques idéales des époux : à quel âge convient-il de se marier, et avec quel type de femme ? L'argument financier rentre bien sûr en ligne de compte : la dot, conçue comme la part d'héritage reçue par les filles, est au centre du contrat de mariage qui à partir du début du XVI<sup>e</sup> siècle est enregistré par l'*Avogaria di Comun* pour tous les patriciens et les *cittadini* qui épousent des patriciens. Sa place grandissante sur le marché matrimonial n'a pas, nous le verrons, que des influences sur les rapports entre les familles nobles mais favorise également certains comportements déviants lorsque les amours légitimes sont réservées à une partie seulement des enfants. Les époux eux-mêmes ne sont toutefois pas à l'abri de la transgression sexuelle. À l'intérieur du couple tout d'abord, si leurs pratiques ne suivent pas les recommandations des nombreux traités en circulation. Mais bien sûr également à l'extérieur avec la menace permanente de l'adultère, regardée avec la plus grande sévérité par le droit canon alors que sa punition revient au bras séculier, c'est-à-dire à Venise au tribunal de la *Quarantia*. Si nous explorerons plus en détail les cas d'adultère dans notre deuxième partie,

nous pouvons déjà détailler ici le fonctionnement de la justice vénitienne. Nous devons enfin nous intéresser aux amours illégitimes des femmes qui n'ont pas pu ou pas voulu se marier et ont fait de la sexualité un métier. Le chemin qui mène à la prostitution à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle peut être parcouru de bien des manières, tout comme il peut déboucher sur des vies bien différentes, comme le montrent nos sources judiciaires : nous nous pencherons sur les femmes vénales dont le nom est conservé à l'occasion de rixes du petit peuple dans les archives de la magistrature des *Cinque alla Pace*, mais aussi sur la figure d'une certaine Giulia qui fait montre, dans le premier tiers du siècle, d'une gestion avisée de sa carrière de courtisane.

## A – Mariages d'amour, mariages d'argent

### 1. Le mariage pour l'Église

Si l'état de plus grande pureté est, pour l'Église catholique, celui de la virginité, le mariage, comme le rappelle Christiane Klapisch-Zuber, est souvent présenté par les canonistes comme le premier des sacrements :

Il matrimonio è stato istituito in Paradiso da Dio stesso; per la Chiesa, esso costituisce dunque il più antico degli "ordini". Ed è anche il più degno, poiché Gesù l'ha onorato con la sua divina presenza e con il suo primo miracolo. Dio, infine, ha voluto che sua madre stessa fosse sposata.<sup>270</sup>

Cette importance théologique ne prive pas toutefois le mariage de liens avec les contingences du siècle, et ce n'est pas un hasard si le droit canon qui règlemente l'union matrimoniale est, selon Irvin Resnick, une conséquence politique de l'ère des réformes de Grégoire :

An important goal of the Gregorian reform movement had been to free the churchmen from lay control and to subordinate lay society to ecclesiastical culture. Since marriage was viewed by churchmen as a sacrament and an act of religious significance, it was important to church authorities to gain control of the social institution as well. A way of asserting its control was to substitute for

---

<sup>270</sup> KLAPISCH-ZUBER Christiane, « Introduzione », in DE GIORGIO Michela, KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Storia del matrimonio*, op. cit., p. VII : « Le mariage a été institué par dieu lui-même ; pour l'Église, il constitue donc le premier des " ordres ". Et c'est également le plus digne, car Jésus l'a honoré par sa divine présence et par son premier miracle. Dieu, enfin, a voulu que sa mère elle-même soit mariée ».

À mi-chemin entre union sacrée dont l'unique objectif est de produire la vie et lien essentiel dans la création de la famille – la cellule de base de la société et de l'État –, le mariage se présente donc comme une pomme de la discorde idéale dans les tiraillements entre les pouvoirs laïc et ecclésiastique. C'est dans ce cadre qu'au milieu du XII<sup>e</sup> siècle Gratien apporte sa pierre à la fondation d'un droit dont l'Église – qui ne dispose pas, par exemple, d'un équivalent du *Codex* de Justinien – est encore privée. Celui qui fut probablement évêque de Chiusi mais fréquenta longuement les écoles de théologie de Paris puis de Bologne veut donc « fissare qualcosa che serva di fondamento a future e più elevate e ambiziose costruzioni dottrinali e normative »<sup>272</sup>. Sa *Concordia discordantium canonum*, plus connue sous le nom de *Decretum* (vers 1140<sup>273</sup>), même si elle n'est jamais officiellement adoptée par l'Église, influence profondément et pendant des siècles le droit canon, à partir des décrétales émises par les grands papes législateurs du début du XIII<sup>e</sup> siècle. Ses interventions dans le domaine du mariage sont notablement innovatrices : la tradition voyait le plus souvent dans l'obéissance aux parents – et donc dans l'acceptation de potentiels mariages forcés – la règle absolue à laquelle se soumettre. Mais Gratien réussit à éviter avec soin les prescriptions de Jérôme, d'Augustin ou d'Ambroise, et propose une théorie du mariage qui repose entièrement sur le consentement mutuel. Jusqu'au *Decretum* la notion de consentement, souvent répétée, était ambiguë : il s'agissait avant tout du consentement des parents, et nous avons vu comment dans le droit vénitien le rapt est considéré comme une violence même lorsque la jeune fille consent à son enlèvement.

Le mariage se faisait en trois temps. Tout d'abord les fiançailles, qui le plus souvent consistaient dans l'accord entre deux familles et concernaient un couple encore enfant. Venait ensuite le temps du consentement entre les époux, distingué entre les paroles *de futuro* et *de praesenti* : les premières (du type « je te prendrai pour épouse... ») n'avaient que valeur de promesse, et n'actaient pas le mariage, contrairement aux secondes (du type « je te prends pour

---

<sup>271</sup> RESNICK Irvin, « Marriage in Medieval Culture: Consent Theory and the Case of Joseph and Mary », in *Church History*, n° 69, Cambridge, 2000, p. 352 : « Un but important du mouvement de réforme grégorienne avait été de libérer les clercs du contrôle laïc, et de subordonner la société laïque à la culture ecclésiastique. Comme le mariage était vu par les clercs comme un sacrement et un acte d'une grande importance religieuse, il était important pour l'Église de prendre également le contrôle de l'institution sociale. L'un des moyens de se procurer ce contrôle était de remplacer les formes coutumières qui définissaient le mariage par un modèle alternatif ».

<sup>272</sup> GROSSI Paolo, *L'ordine giuridico medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 204 : « fixer quelque chose qui serve de base à des constructions doctrinales et normatives à venir, plus élevées et ambitieuses ».

<sup>273</sup> Il s'agit là de la date plus couramment retenue. Les chercheurs penchent aujourd'hui pour plusieurs rédactions étalées sur des décennies, cf. MINUCCI Giovanni, « Graziano », in CAPPELLINI Paolo, COSTA Pietro, FIORAVANTI Maurizio, SORDI Bernardo, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Ottava Appendice. Diritto*, vol. 8, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana - Treccani, 2012, p. 74-77.

épouse... »). Enfin, vient la consommation du mariage, ou *copula carnalis*. Or la question se posait de savoir à quel moment l'union était rendue pleinement valide, et donc indissoluble même par l'autorité de l'Église. Jusqu'à la synthèse de Gratien deux positions s'affrontaient. Pour la première, fondée sur le consensualisme et défendue entre autres par Pierre Lombard, le consentement prime, et suffit à rendre le mariage indissoluble. La seconde, promue par Hincmar de Reims, affirme que la copulation est nécessaire. Cette solution a selon Pierre Toxé un grand avantage : elle « est en faveur de la liberté des personnes puisqu'elle permet de ne pas entrer dans une union dans laquelle on a souvent été engagé par les parents au temps des fiançailles et dont on ne veut pas »<sup>274</sup>. C'est cette position, pourtant minoritaire, qui est reprise par Gratien et qui acquiert force de loi quand les décrétales l'adoptent au siècle suivant ; pour celles-ci le mariage est « *initiatum* par les fiançailles, *ratum* par l'échange des consentements, et *perfectum* par la copulation »<sup>275</sup>. Et tout au long du bas Moyen Âge l'espace entre les paroles *de praesenti* et la *copula carnalis* se réduit : si au XIII<sup>e</sup> siècle les époux peuvent encore changer d'avis quand le mariage n'est pas consommé, il devient vite impossible de se défaire du lien créé par le consentement pour un autre motif que l'entrée en religion.

Il ne faudrait pas lire dans les innovations de Gratien le seul souci du bien-être des couples ou la défense d'une idée du mariage basée sur l'amour réciproque. En d'autres termes, et contrairement au modèle du mariage religieux selon le concile de Trente qui est toujours en vigueur aujourd'hui, pour Gratien la main de l'Église ne doit pas être vue dans une cérémonie qui entérine *a posteriori* une union décidée par des laïcs, mais dans la promotion d'un modèle qui place en son centre la liberté des époux contre les usages légaux de l'État. Ainsi le pouvoir ecclésiastique est investi d'un contrôle sur le mariage pleinement alternatif – voire concurrentiel – à celui qu'exerce le pouvoir politique : qu'il suffise de penser aux possibilités d'annulation ou à l'invocation d'empêchements au mariage. Mais cette importance donnée au consentement mutuel a une autre conséquence, que rappelle Gaetano Cozzi :

[gli sposi] potevano anche prevenire quelle imposizioni [paterne], o sfuggirle, sposandosi con chi volevano, dove e quando volevano, e senza che vi fosse bisogno della presenza di alcuno a testimoniare che quello scambio dei consensi c'era effettivamente stato. Che era, in altre parole, contrarre il cosiddetto matrimonio clandestino.<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> TOXE Philippe, « La *copula carnalis* chez les canonistes médiévaux », in ROUCHE Michel (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen Âge. Accord ou crise ?*, Actes du colloque international de Conques (15-18 octobre 1998), Presses de l'Université Paris- Sorbonne, Paris, 2000, p. 125.

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> COZZI Gaetano, *Il dibattito sui matrimoni clandestini. Vicende giuridiche, sociali, religiose dell'istituzione matrimoniale tra medioevo e età moderna*, Venezia, Dipartimento di Studi Storici, 1985-6, p. 37 : « [les époux]



Ces mariages clandestins restaient, bien sûr, moralement condamnés par l'Église, et constituaient un péché mortel ; mais les deux époux n'en avaient pas moins établi un lien indissoluble dont la légalité était incontestable. Dans la loi et dans les faits, le mariage d'amour est donc possible même quand il s'oppose aux exigences familiales et sociales. Sara Russel, qui a écrit une thèse de doctorat sur les mariages illégitimes dans les nouvelles italiennes entre Moyen Âge et Renaissance, insiste sur la centralité qu'a ce thème dès le *Décameron* : « many of Boccaccio's novellas focus on the high stakes for the couple wishing to exercise their Church-given right to choose each other in defiance of their families' wishes and of social expectations »<sup>277</sup>. Une nouvelle comme celle des amants de Vérone, depuis la version originelle de Luigi Da Porto jusqu'à la pièce de Shakespeare en passant par la réécriture de Bandello, est sûrement le cas le plus connu de mariage clandestin : si un frère est présent au moment de l'échange du consentement, il n'est légalement aucunement nécessaire.

Les problématiques posées par le mariage clandestin se retrouvent bien sûr au centre du débat sur le mariage qui agite le XVI<sup>e</sup> siècle, qui débouche sur le décret *Tametsi* émis par le concile de Trente en 1563. Si la doctrine du consentement était un outil puissant que l'Église confiait aux époux afin de s'opposer au pouvoir laïc, les implications en terme de morale et d'ordre public étaient telles que la Contre-Réforme préféra revenir sur les modalités du mariage, et exclure sa variante clandestine. Après 1563, comme l'on sait, la promesse des époux ne suffit plus à rendre légal le mariage, qui doit être célébré à l'église par le prêtre en présence de deux ou trois témoins, et qui plus est être annoncé par des bans au moins trois jours avant la cérémonie, au cas où se manifesteraient des empêchements : consanguinité, autre mariage déjà contracté par l'un des fiancés, etc<sup>278</sup>.

Nous avons insisté, à travers l'importance sur la notion de consentement, sur le libre choix de la part des époux. Dans les classes sociales les plus élevées ce choix n'est toutefois pas fondé sur le sentiment, mais repose sur un ensemble de critères qu'une dense littérature s'occupe d'établir dès le début du XV<sup>e</sup> siècle. Et il ne s'agit bien sûr pas ici d'un choix mutuel, mais

---

pouvaient également anticiper sur ces ordres [paternels], ou les éviter en se mariant avec qui ils voulaient, où et quand ils le voulaient, et sans qu'il y eût besoin de la présence de quiconque pour témoigner du fait que l'échange des consentements avait bien eu lieu. Ce qui était, en d'autres mots, s'unir par un mariage clandestin ».

<sup>277</sup> RUSSELL Sara Elizabeth Christina, *Courtship, violence, and the formation of marriage in the early modern italian novella tradition*, Berkeley, University of California, 2010, p. 9 : « de nombreuses nouvelles de Boccace se concentrent sur les enjeux pour les couples qui souhaitent exercer le droit garanti par l'Église de se choisir mutuellement, en opposition aux choix de leurs familles et aux attentes sociales ».

<sup>278</sup> LOMBARDI Daniela, « Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento alle riforme settecentesche », in DE GIORGIO Michela, KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Storia del matrimonio*, Bari, Laterza, 1996, p. 215-6.

seulement de la définition des caractères qui doivent se retrouver dans l'épouse idéale.

## 2. Choisir son épouse

Vers 1435 Poggio Bracciolini rédige un court traité intitulé *An seni uxor sit ducenda*<sup>279</sup>. L'humaniste met en scène une dispute tenue lors d'un repas entre ses amis Nicolò Nicoli et Carlo Aretino : tous deux veulent savoir s'il convient de se marier quand on est vieux – c'est-à-dire, pour l'époque, quand on a atteint cinquante-cinq ans, l'âge du Pogge au moment de la rédaction du texte. Nicolò, qui aborde le sujet en premier, est un fervent adversaire du mariage : la fréquentation des femmes convient à l'adolescence, pas à la vieillesse, et une femme ne sera qu'encombrante pour l'homme mûr, quelle que soit sa situation. En effet si elle est vierge, elle sera si jeune qu'elle n'aura rien en commun avec son mari, ce qui mènera le couple à une haine réciproque. Si elle est veuve, jeune elle regrettera son premier mari, tandis qu'âgée elle sera inutile. Carlo répond alors en moquant la simplicité de son ami : si tout le monde suivait les conseils de Nicolò, dit-il, la terre serait dépeuplée en moins d'un siècle. Se marier apporte un grand confort, et l'âge ne s'oppose en aucun cas au lien conjugal : le mari âgé a plus d'expérience pour gérer le foyer, guider son épouse et surtout pour élever les enfants, auxquels ils ne donnera pas un exemple de vie dissolue. Si cet opuscule se concentre donc surtout sur l'état moral, physique et social du mari âgé, il donne une indication sur l'épouse préférable. Comme celle que nous avons rencontrée dans l'*Économique* de Xénophon, elle doit être jeune pour être malléable, et ainsi être éduquée à suivre les habitudes du mari, et vierge pour éviter qu'un premier mariage ne lui ait donné un goût de la chair qui risque de la pousser dans les bras d'un amant.

Si nous voulons trouver au XV<sup>e</sup> siècle un portrait plus précis des qualités requises chez l'épouse, nous devons revenir au *De re uxoria* de Francesco Barbaro, que nous avons déjà cité dans notre premier chapitre<sup>280</sup>. Après avoir insisté sur la nécessité du mariage, destiné à développer la lignée, le patricien distingue cinq matières, divisées en autant de chapitres : « la età, i buon costumi, il parentado, la bellezza, et la dote »<sup>281</sup>. L'élément le plus important est l'honnêteté, qui protège des adultères et permet ainsi au mari d'être sûr de la paternité réelle de

---

<sup>279</sup> Nous le lisons dans BRACCIOLINI Poggio, *Dialogus, an seni si uxor ducenda*, circa an. 1435 conscriptus, nunc primum typis mandatus, et publici juris factus, Liverpool, William Shepherd, 1807.

<sup>280</sup> *Prudentissimi et gravi documenti circa la elettion della moglie*, op. cit.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 13r.

ses enfants. Comme Barbaro le précise dans un chapitre ultérieur, les pauvres ne peuvent guère rechercher les autres caractères, et devront se contenter de celui-ci : ils ne doivent en aucune manière chercher à imiter le train de vie de la classe dirigeante<sup>282</sup>. Cette exigence est toujours accompagnée chez Barbaro d'une condamnation des mœurs du siècle : « imparino le donne de' nostri tempi d'esser modeste, et di rifrenar la lascivia degli occhi licentiosi: dalli quali molti e molti scandoli tutto il giorno si veggono procedere »<sup>283</sup>. En ce qui concerne l'âge Barbaro est d'accord avec Poggio Bracciolini : une jeune vierge apprend mieux les coutumes du mari qu'une vieille veuve, et il est possible de corriger ses vices. La stabilité du mariage est ainsi assurée, car « le donne sogliono amare sopra tutti gli altri quell'huomo, il quale de' suoi primi congiungimenti fecero possessore »<sup>284</sup>. De même les veuves doivent être évitées : pour les Romains elles étaient suspectes et le patricien les appelle « impudiche » quand elles désirent se remarier. Beaucoup plus précis que le Pogge – et s'appuyant plus que lui sur des exemples classiques – il suit les recommandations des Anciens en ce qui concerne l'âge respectif des époux : quinze ans et trente ans comme préconisé Hésiode et Xénophon, ou dix-huit et trente-sept selon Lycurgue. L'épouse doit appartenir à la même classe sociale que l'époux : le cadre du mariage tel qu'il est tracé par le représentant de l'une des plus grandes familles de la République exclut bien sûr toute dimension passionnelle, et les mésalliances par amour doivent non seulement être abhorrées, mais sont au fond aisément évitables, comme le prouve une anecdote que nous pouvons citer *in extenso* :

Qui mi torna a memoria di un certo philosopho Padovano, il quale essendo nato di padre nobile e ricco, amava con amore intensissimo una puttana: dallo amor della quale, né per l'auttorità, né per ammonitione ò consiglio del padre si poteva distorre. La qual cosa considerando il padre, deliberossi di soccorrere al figliuolo, che in breve tempo era per venir meno. Onde egli tolse in casa quella femina pubblica, dedicata alla libidine di ogniuno, et la concesse allo arbitrio del giovane lascivo: il quale per alcuni giorni prese di lei tutti quei sensuali piaceri, che più desiderava il cuor suo; nelli quali egli si dava ad intendere che il solo et sommo bene, et la perpetua felicità sua si ritrovasse. Indi a poco cominciando per la sacietade la fiamma ad estinguersi, la gran copia che egli haveva della cosa amata gli generò fastidio, di una maniera, che quello che solea da lui si smisuratamente esser desiderato, non si apprezzava più in conto alcuno. A poco a poco il giovane si andò riconoscendo, et così per cura et opera del padre, da una terribile et pericolosissima infermità si vene a liberare.<sup>285</sup>

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, Capitolo 7.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 45 : « que les femmes de notre temps apprennent à être modestes, et à réfréner la lascivité des yeux luxurieux, desquels nous voyons chaque jour naître de très nombreux scandales ».

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 16r : « les femmes ont pour habitude d'aimer plus que tous les autres l'homme qui se fit possesseur de ses premiers ébats ».

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 23v : « Ici me revient en mémoire un certain philosophe padouan, qui étant né d'un père noble et riche,

Barbaro ne renie donc pas les plaisirs charnels, mais considère que leur place, celle d'un mal nécessaire, est en dehors du mariage. Ainsi, à propos de la beauté de l'épouse, il préconise les femmes de grande taille, afin que cette qualité se retrouve chez les enfants ; par contre, « le donne picciole di statura, anchora che nell'altra compositura del corpo sieno tollerabili, sono al parer mio piu tosto atte all'ufficio della concubina, che della moglie »<sup>286</sup> – ce qui laisse entrevoir l'autorisation à entretenir une maîtresse qui appartienne elle-même à la noblesse. Enfin, l'épouse peut certes être riche : mais c'est la qualité qui a le moins d'importance.

Si nous nous sommes arrêté sur ces deux œuvres du début du XV<sup>e</sup> siècle, c'est autant pour leur caractère fondateur que pour leur représentativité au sein du genre. En effet comme l'écrit Daniela Frigo, dans les traités sur le choix de l'épouse « ritornano in maniera quasi ossessiva gli stessi ammonimenti e le stesse considerazioni »<sup>287</sup>. Cela ne signifie pas que la froideur du raisonnement de Barbaro ou du Pogge empêche tous les auteurs d'accorder quelque importance à l'affect, voire à l'amour, au sein du mariage. Les *Colloquii* d'Érasme, par exemple, font montre d'une attention remarquable à la dimension psychologique du rapport matrimonial. Rédigée en latin, l'œuvre de l'humaniste est rapidement disponible en italien : ses *Colloqui familiari* sont publiés à Venise en 1545<sup>288</sup>. Cette édition contient deux dialogues relatifs au mariage, le *Dialogo d'un innamorato con una giovane*<sup>289</sup> et le *Dialogo a reggersi nel matrimonio*<sup>290</sup>, qui analysent respectivement les qualités à rechercher dans l'épouse et la manière dont celle-ci doit se comporter au sein du foyer. Dans le premier, le jeune amant Panfilo cherche à convaincre une Maria pleine d'esprit de l'aimer, ce qu'il réussit à faire en lui racontant

---

aimait d'un amour fort intense une putain. Et ni l'autorité, les ordres ou les conseils de son père ne pouvaient l'en détourner. En voyant ceci son père décida d'aider son fils, qui sinon serait mort d'ici peu de temps. Il prit donc chez lui cette femme publique qui se consacrait au plaisir de chacun, et la concéda au plaisir du jeune libidineux. Celui-ci prit pendant quelques jours tous les plaisirs sensuels que désirait son cœur, et dont il croyait qu'ils étaient l'unique et le plus grand bien, et la félicité éternelle. Mais la flamme commença peu après à s'éteindre à cause de la satiété, et l'abondance de la chose aimée lui causa un tel dégoût qu'il n'appréciait plus le moins du monde ce qu'il désirait naguère sans limite. Petit à petit le jeune homme revint à lui, et ainsi grâce au soin et à l'œuvre de son père il guérit d'une très dangereuse et terrible maladie ».

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 21r : « les femmes de petite stature, même lorsque le reste de leur corps est acceptable, sont selon moi plus adaptées au rôle de la concubine qu'à celui de l'épouse ».

<sup>287</sup> FRIGO Daniela, « Dal caos all'ordine: sulla questione del “prender moglie” nella trattatistica del sedicesimo secolo », in ZANCAN Marina (a cura di), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 57 : « les mêmes injonctions et les mêmes considérations reviennent d'une manière presque obsessive ».

<sup>288</sup> COLLOQUII / FAMIGLIARI DI ERA / SMO ROTTERDAMO AD / ogni qualità di parlare, / & spetialmente a co / se pietose accomp / modati. / Tradotti di Latino in Italiano, per / M. Pietro Lauro Modenese. / IN VENEGIA. / *Aprresso Vincenzo Vaurgris al segno d'Erasmio*. M.D.XLV. Pour une récente et brillante reconstruction de l'œuvre d'Érasme dans l'époque troublée des débuts de la Réforme, cf. ERASMO da Rotterdam, *Giulio*, a cura di Silvana Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 62r-66v.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 72v-80r.

le destin d'une jeune fille qui, après avoir refusé son amant, est tombée amoureuse d'une brute qui la battait. Il fait ensuite une liste des critères qui sont de bon augure pour un mariage : elle a été bien éduquée, ce qui est plus important que d'être bien né ; ils se connaissent depuis l'enfance ; ils sont égaux en âge, richesse et rang ; leurs mœurs sont semblables. Pauvres, la parcimonie et l'effort (*industria*) leur permettront d'augmenter leurs biens. Ils auront des enfants, car il est plus douloureux de ne pas en avoir que de les perdre. Il est particulièrement intéressant de remarquer qu'Érasme inclut dans un même dialogue le moment de la séduction et celui du choix de l'épouse, que nous avons jusqu'à présent rencontrés dans des contextes littéraires tout à fait opposés : dans le cas de Panfilo et Maria c'est bien l'amour qui pousse à envisager le mariage, même si avant d'être réellement célébré il doit dans un second temps être validé par l'ensemble des critères habituels. De plus, alors que le dialogue de Poggio Bracciolini opposait deux hommes, et que celui de Barbaro était rédigé par un patricien à l'intention de ses seuls semblables, Érasme déplace le débat entre deux amants : de fait, la jeune fille a son mot à dire, ne serait-ce que pour consentir à l'union – un aspect totalement négligé tant par le *De re uxoria* que par le *An seni uxor sit ducenda*.

Dans le second *colloquio* d'Érasme, le *Dialogo a reggersi nel matrimonio*, l'humaniste met en scène deux femmes. La première, Xantippe, se plaint de son mari Nicolò, qui l'habille mal, dépense sa dot en vin, prostituées et jeux. La seconde, Eulalia, lui répond que la faute est avant tout de l'épouse, qui doit se contenter d'obéir à son mari ou bien l'amener à changer de mœurs. Mais dans ce dernier cas son intervention doit se faire en douceur : l'épouse parfaite ne doit pas s'opposer à l'humeur du mari, ne pas le réprimander en public, et ne peut en appeler aux parents de l'homme que dans les cas les plus graves. Elle doit en somme utiliser la malice féminine pour changer le caractère de son époux sans que celui-ci ne s'en aperçoive, comme le montrent les *facezie* qui concluent le dialogue. Bien sûr un tel dialogue, dans lequel on perçoit l'éternel sourire socratique d'Érasme, a des ressorts de comédie, et pourrait presque faire écho au *Dialogo* et au *Ragionamento* de l'Arétin, sur lesquels nous reviendrons ; mais il n'en montre pas moins une attention notable pour la condition féminine dans le mariage, tout en renversant un *topos* misogyne comme le goût des femmes pour l'astuce sournoise, qui devient ici un outil au service de la paix du foyer.

Mais cette participation active à l'équilibre du couple de la part de la femme n'est pas une idée largement partagée, selon Daniela Frigo<sup>291</sup>. La chercheuse montre en effet que les

---

<sup>291</sup> FRIGO Daniela, « Dal caos all'ordine: sulla questione del “prender moglie” nella trattatistica del sedicesimo secolo », op. cit., p. 63-8.

auteurs de traités s'appuient sur une définition classique de la femme comme proche de la nature, de la variété, du désordre. Elle est en somme un élément perturbateur que l'on doit tolérer auprès de soi dans le seul but de la procréation, et que l'homme, qui au contraire est unité et s'élève grâce à l'esprit, peut seul rendre moins imparfaite. Ainsi l'explicité Francesco Tommasi dans son *Reggimento del Padre di famiglia* (1580) :

Nondimeno, sì come nessun fanciullo si dice esser perfetto infin ch'egli non pervien all'età della perfezzione: così in un certo modo si può dir, che la donna non sia perfetta, s'ella non vien all'atto del matrimonio, nel quale naturalmente parlando, ella ritrova la sua perfezzione, che è l'huomo.<sup>292</sup>

Malgré cette aversion répandue pour la vie conjugale, en contexte italien, peu d'auteurs défendent la voie du célibat que préconisait le Niccolò de Poggio Bracciolini ; à part, par exemple, pour un Della Casa<sup>293</sup>, la nécessité du mariage est acceptée par tous. Mais cela ne signifie pas que tous les hommes puissent accéder à cet état ; un dialogue vénitien anonyme de 1539 fait déclarer à une femme quels maris sont préférables :

Intendiamo prima chi è costui che ha da legarsi con la moglie, che non hanno ad essere fanciulli perché hanno il capo scemo, né vecchi perché hanno perdute le forze. Non mal sani di corpo. Non voglio soldati che di continuo stanno à la guerra, non mercanti, che sono sempre in negotio, non qualche scioccone, non philosophi, non astrologhi, non medici, non poeti. Ma un huomo di buona etade, tra 'l vecchio e 'l giovane nobile sopra tutto e letterato quanto si convenga, e savio per se e per altri.<sup>294</sup>

On ne pourrait plus clairement affirmer que le mariage est réservé à la classe dirigeante : l'époux parfait est un patricien assez riche pour ne pas s'occuper personnellement de ses négoce, dont la culture est suffisante pour lui fournir un peu de bon sens sans être envahissante au point qu'il perde toute sa journée à écrire des sonnets ou des traités de philosophie. Il nous semble aisé de lire entre les lignes que le temps disponible pour cet homme sera consacré à la

---

<sup>292</sup> TOMMASI Francesco, *Reggimento del Padre di famiglia*, in Firenze, Nella Stamperia di Giorgio Marescotti, 1580, cité in FRIGO Daniela, « Dal caos all'ordine: sulla questione del "prender moglie" nella trattatistica del sedicesimo secolo », op. cit., p. 68 : « Toutefois, comme nous ne disons qu'aucun enfant n'est parfait avant qu'il n'arrive à l'âge de la perfection, nous pouvons dire de la même manière que la femme n'est pas parfaite, si elle n'arrive pas au degré du mariage, dans lequel elle trouve naturellement sa perfection, qui est l'homme ».

<sup>293</sup> DELLA CASA Giovanni, *Se s'abbia da prender moglie*, Firenze, Le Monnier, 1946.

<sup>294</sup> Nous ne sommes pas parvenu à collecter plus d'informations sur ce DIALOGO DEL MODO DI TOR MOGLIE, Vinegia, primo di Febraro nel XXXIX : « Cherchons d'abord à savoir qui est celui qui doit se lier à une épouse. Il ne doit pas être trop jeune, car il manquerait d'esprit, ni trop vieux, car il aurait perdu ses forces, ni avoir une santé délicate. Je ne veux pas de soldats qui sont toujours à la guerre, pas de marchands qui sont toujours occupés par leurs négoce, pas d'imbéciles, ni de philosophes, ni d'astrologues, ni de médecins, ni de poètes. Mais un homme d'un âge juste, entre le jeune et le vieux, noble surtout, et lettré comme il convient, sage pour lui-même et pour les autres ».

gestion de l'État : et en effet le traité est dédié à Federico Badoer, l'un des représentants les plus actifs de la vie culturelle et politique vénitienne.

Nous avons vu à plusieurs reprises que les auteurs défendent universellement un modèle de mariage socialement endogamique, et apanage de la noblesse. Cette insistance même suggère que la réalité des alliances entre familles était bien différente. Francesco Barbaro cherchait d'ailleurs, dans son *De re uxoria*, à conjurer par la rhétorique le problème d'un mariage dans lequel le rapport de force économique est à l'avantage de l'épouse. En effet, écrit-il, même si la richesse du foyer est surtout due à l'épouse, elle reste imputable au bénéfice du mari qui en assure la gestion : quand on mélange l'eau et le vin, même si il y a plus d'eau on continue à appeler le résultat du vin<sup>295</sup>. Le problème central est donc celui de la dot, qui à Venise plus qu'ailleurs est au centre des contrats de mariage signés entre les parties.

### 3. Le marché du mariage à Venise : autour de la dot

Si l'Église a produit de nombreuses lois qui règlementent l'établissement du lien conjugal, à Venise l'État aussi est aux premières loges en ce qui concerne la législation matrimoniale. Il peut par exemple juger pénalement, nous l'avons vu, les cas de promesses non maintenues, ce qui a priori semblerait relever de la compétence d'un tribunal ecclésiastique. Certaines mesures prises par la République préfigurent parfois même la volonté du concile de Trente d'éviter les mariages clandestins : ainsi en 1323 une loi précise que chaque mariage devra être annoncé (*stridato*) dans l'église paroissiale de l'épouse, et que deux témoins devront assister à la cérémonie et consigner leur approbation par écrit<sup>296</sup>. Cet effort réglementaire doit selon Anna Bellavitis être replacé dans le contexte d'une société fondée sur un idéal républicain d'égalité entre les membres de la classe dirigeante, que l'existence de pratiques dotales disproportionnées pourraient mettre en péril<sup>297</sup>. La préoccupation quant au montant des dots n'est certes pas neuve, et on se souvient de la harangue que Dante fait prononcer à son ancêtre Cacciaguida dans le chant XV du *Paradis*, en y ajoutant une inquiétude pour l'âge du mariage des jeunes filles, toujours plus bas : « Non faceva, nascendo, ancor paura / la figlia al padre,

---

<sup>295</sup> BARBARO Francesco, *Prudentissimi et gravi documenti circa la eletion della moglie*, op. cit. f. 25.

<sup>296</sup> COZZI Gaetano, *Il dibattito sui matrimoni clandestini*, op. cit., p. 44-5.

<sup>297</sup> BELLAVITIS Anna, « La dote a Venezia tra medioevo e prima età moderna », in BELLAVITIS Anna, FILIPPINI Nadia Maria, PLEBANI Tiziana, *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona, QuiEdit, 2012, p. 20.

ché 'l tempo e la dote / non fuggien quinci e quindi la misura »<sup>298</sup>. Mais comme l'écrit Stanley Chojnacki le gouvernement vénitien en fait un point central de sa gestion des rapports de genre : « Marriage – who married, whom they married, and the terms and fruits of their marriages – was the terrain on which the government asserted its authority to regulate the delicate interactions of noble families, generations, and genders »<sup>299</sup>.

À Venise la dot est considérée comme la part légitime de l'héritage qui doit être reçue par une fille. Gérée par le mari après les noces, elle n'est restituée à la femme que si elle survit à son époux. Il s'ensuit une différence fondamentale dans le rapport des enfants à l'héritage : les garçons héritent à la mort de leur père, tandis que les filles ne peuvent pleinement récupérer leur part qu'après la mort de leur mari, une éventualité beaucoup plus hasardeuse, bien que compensée par la grande différence d'âge qui sépare en général les couples du patriciat. La dot comprend également le *corredo* (trousseau), la plupart du temps constitué d'objets (lit – qui dans la tradition vénitienne est toujours apporté par l'épouse –, draps, meubles, etc.) ; celui-ci – ou sa valeur – ne revient pas à la veuve, en ce qu'il est considéré comme la contribution de l'épouse à la vie commune. Si la dot provient officiellement de l'héritage paternel, les testaments féminins montrent que la pratique est en réalité plus complexe. En effet, il est courant pour une femme de léguer une partie de ses biens – et donc, une partie de sa dot – afin d'aider une parente à constituer la sienne. La lecture croisée des contrats de mariage et des testaments permet ainsi de retracer, de dot en dot, des réseaux de solidarité féminine qu'aucune autre source ne pourrait même nous suggérer. Enfin, la dot peut être augmentée d'une *dimissoria*, une somme supplémentaire qui appartient à l'épouse en propre ; la *dimissoria* est un moyen pour une famille d'échapper à la loi, qui limite dès le XV<sup>e</sup> siècle la part légitime de l'héritage des filles.

En effet l'une des caractéristiques de la législation vénitienne en matière matrimoniale est l'attention au montant de la dot, qui est l'élément autour duquel se structure la relation entre les époux : « è ovvio che la dote non dipende solo dalla qualità della sposa, ma anche da quella dello sposo e che qualsiasi disparità fra i due modifica le aspettative individuali e sociali »<sup>300</sup>. Une dot importante permet à une jeune femme de se procurer un époux d'une position sociale

---

<sup>298</sup> DANTE, *Paradiso*, Canto XV, v. 103-5 : « La fille, quand elle naissait, n'effrayait pas / encore son père, car l'âge et la dot / n'avaient pas dépassé dans les deux sens toute mesure ».

<sup>299</sup> CHOJNACKI Stanley, « Marriage Regulation in Venice, 1420-1535 », in *Women and Men in Renaissance Venice*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2000, p. 74 : « le mariage – qui se marie, qui on épouse, les termes et les fruits des mariages – était le terrain sur lequel le gouvernement appuyait son autorité sur les délicates interactions des familles nobles, des générations, et des genres ».

<sup>300</sup> BELLAVITIS Anna, « La dote a Venezia tra medioevo e prima età moderna », op. cit., p. 6 : « il est évident que la dot ne dépend pas seulement de la qualité de l'épouse, mais aussi de celle de l'époux et que la moindre disparité entre les deux modifie les attentes individuelles et sociales ».



plus élevée que la sienne, et ainsi de lier une alliance qui bénéficie *in primis* aux père et frères de la mariée. Des familles *cittadine* mettent ainsi en place des stratégies matrimoniales d'union avec le patriciat, qui leur permettent dans un premier temps d'obtenir des postes importants au sein de l'administration – notamment ceux de la chancellerie, qui ont longtemps poussé les historiens à ne s'intéresser aux *cittadini originari* que comme une « noblesse de robe » de la République<sup>301</sup> – pour parfois, après des générations d'alliances de prestige, aspirer à rejoindre les rangs de la noblesse en achetant le titre<sup>302</sup>.

Le risque pour la Sérénissime était bien sûr une inflation incontrôlable du montant moyen de la dot dans un marché gonflé par la richesse d'une poignée de familles, ce qui entraînerait de fait une rupture patente de l'égalité théorique qui se devait de régner au sein de la noblesse, mais aussi une paradoxale rupture de l'équilibre dans la répartition de l'héritage, qui deviendrait ainsi grandement favorable aux filles<sup>303</sup>. La dot avait été rendue obligatoire par le statut de Jacopo Tiepolo de 1242, mais il faut attendre deux siècles pour qu'elle soit limitée. En 1420 est promulguée la première loi qui cherche à l'encadrer : 1 600 ducats pour un mariage entre patriciens, 2 000 ducats dans le cas où la mariée n'est pas noble, et dans tous les cas le trousseau ne peut pas dépasser le tiers du montant total<sup>304</sup>. L'État légitime donc le surcoût d'une alliance matrimoniale entre une *cittadina* et un patricien, mais refuse d'autoriser une trop grande différence entre les époux ; au contraire les dots des veuves, qui ne peuvent plus guère mettre en danger le patrimoine familial et ont un impact faible sur le marché, ne sont pas limitées.

Cette limite de 2 000 ducats se révèle bientôt insuffisante pour contrôler l'inflation des montants de la dot, et le gouvernement est obligé de légiférer à plusieurs reprises tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>305</sup>. Afin de contrôler l'accès au Grand Conseil et à la carrière politique aux seuls enfants légitimes, le Sénat promulgue en 1505 une loi qui rend obligatoire l'enregistrement des contrats de mariage – souvent appelés, en toute logique, « *contrati dotal* » – entre nobles et entre nobles et citoyens par l'*Avogaria di Comun*. Le texte fixe également un nouveau maximum à 3 000 ducats ; le trousseau ne peut quant à lui dépasser 1 000 ducats, une somme qui n'évolue pas par la suite. Car cette limite légale augmente régulièrement au fur et à mesure que les réalités

---

<sup>301</sup> Cf. BELLAVITIS Anna, *Identité, mariage, mobilité sociale – Citoyennes et citoyens à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle*, Rome, École Française de Rome, 2001.

<sup>302</sup> C'est le cas, comme l'on sait, au XVII<sup>e</sup> siècle, quand la République finance la guerre de Candie en mettant en vente l'accès au patriciat pour la somme considérable de 100 000 ducats.

<sup>303</sup> CHOJNACKI Stanley, *Women and Men in Renaissance Venice*, op. cit., p. 57.

<sup>304</sup> BELLAVITIS Anna, « Family and Society », in *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, op. cit., p. 326.

<sup>305</sup> Cf. BELLAVITIS Anna, *Identité, mariage, mobilité sociale – Citoyennes et citoyens à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle*, Rome, École Française de Rome, 2001, p. 154-67, et CHOJNACKI Stanley, « Marriage Regulation in Venice, 1420-1535 », op. cit.

du marché rendent illusoire le respect des lois précédentes : elle passe à 4 000 ducats en 1535, 5 000 ducats en 1551, 6 000 ducats en 1575, puis enfin 20 000 ducats en 1644.

Ces sommes, très élevées, ont d'importantes conséquences sur les politiques matrimoniales des familles. Elles incitent en particulier à marier peu d'enfants pour rechercher les alliances les plus prestigieuses possibles. Ainsi au sein de la *fraterna* – qui à Venise est souvent chargée, d'une manière solidaire, de la gestion des affaires familiales, commerce en tête – il est courant qu'un seul frère se marie, ce qui confine les autres dans un célibat forcé et les condamne à des pratiques sexuelles en dehors du cadre du mariage, entre prostituées, courtisanes et concubines. Évidemment cette limitation des mariages dans la famille patricienne frappe également les filles. Rester célibataire tout en vivant dans le palais paternel est possible, mais peu honorable : la solution préférée est donc souvent l'admission dans un monastère, qui coûte certes quelques centaines de ducats, mais beaucoup moins qu'un mariage avec un *cittadino* ou un noble. Or le fait d'obliger nombre de filles non mariées à prendre le voile en dehors de toute vocation déplace bien sûr ce problème de la sexualité réprimée vers le couvent. La fréquentation des monastères féminins par les jeunes hommes est un fait connu ; nous pouvons ici l'illustrer par un court procès conservé par l'*Avogaria di Comun*<sup>306</sup>. La plainte est déposée contre Giovan Francesco Trevisan, soupçonné d'être l'amant de sœur Lucia Contarini au monastère de San Secondo, lieu *a priori* bien protégé en ce qu'il est bâti sur une île à mi-chemin entre Mestre et Venise. Les quelques folios de la procédure montrent pourtant que ce patricien n'était pas le seul jeune homme à visiter fréquemment San Secondo. Quand les *avogadori* demandent au *gastaldo* du monastère, un certain Francesco, si des hommes venaient rendre visite aux sœurs, il ne peut que pester en se souvenant de l'impuissante indignation qu'il partageait avec le jardinier et le *barcaruol* : « Raxonavi mi con l'ortolano e con el barcharuol de questi zentilhomeni che vien lì, dicendoli “Che diavolo vien affare costoro tanto qua?”, loro me dixeivano “i vien a far el malano che dio ge dia!” »<sup>307</sup>. À tel point que le patricien Fantin Moro, qui avait placé sa fille Isabeta dans le monastère, a fini devant les désordres fréquents par la reprendre et la ramener chez lui. Les lourdes peines qui guettaient les coupables – au début du XVI<sup>e</sup> siècle, jusqu'à trois ans de prison et une forte amende pour un rapport sexuel consenti<sup>308</sup> – ne suffisaient bien sûr pas à endiguer un phénomène rendu systémique par les

---

<sup>306</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 174.14 [4324] : « Trevisan Giovan Francesco pratica carnale con una monaca ».

<sup>307</sup> *Ibid.*, f. 2v : « Je parlais avec le jardinier et le *barcaruol* de ces gentilhommes qui venaient là, et je leur demandais “ Que diable viennent faire ici ces hommes si souvent ? ”, et eux me répondaient “ De bien mauvaises choses, que Dieu les maudisse ! ” ».

<sup>308</sup> CHOJNACKI Stanley, *Women and Men in Renaissance Venice*, op. cit., p. 37.

pratiques matrimoniales de la classe dirigeante.

En cas de mort du mari, les veuves doivent adresser aux *Giudici del Proprio* un *vadimonium*, une demande de restitution de la dot, un an et un jour maximum après la mort de leur conjoint<sup>309</sup>. La veuve a ensuite jusqu'à trente ans pour prouver le montant exact de la dot, en produisant son contrat de mariage pour les patriciennes ou des *cittadine*, ou en appelant devant les juges des témoins qui puissent rendre compte d'une manière précise de la composition de dot<sup>310</sup>. Anna Bellavitis remarque que les patriciens sont sur-représentés dans ces registres : ils constituent en effet 15 % du total pour environ 3 % de la population<sup>311</sup>. Ce déséquilibre est un indice fort de pratiques matrimoniales divergentes selon les classes sociales : les jeunes filles nobles se marient plus tôt, et donc ont plus de chance d'être veuves et de demander à récupérer leur dot, mais ces dernières sont aussi bien plus importantes, ce qui fait de cette récupération un enjeu de taille pour les veuves et également pour leurs héritiers. La dot, au moment du mariage, est constituée nous l'avons dit par une somme d'argent à laquelle s'ajoutent des objets qui constituent le trousseau : le but d'une telle répartition est d'éviter que le patrimoine immobilier d'une grande famille – en commençant par le palais, qui doit strictement être transmis à la descendance mâle – ne soit dispersé. Au moment de la récupération de la dot, celle-ci est par contre souvent remboursée en bien immeubles, tant que ni les frères du mari ni son père n'y vivent : il s'agit donc pour la plupart de biens de Terreferme. Mais les veuves ne demandent pas toutes la restitution de la dot : elles peuvent rester, comme le précise la loi, « donna et madonna » dans la maison du mari. Dans ce cas elle n'héritent pas des biens familiaux, qui ne peuvent aller qu'aux enfants, mais sont assurées de pouvoir utiliser le patrimoine pour vivre (« mangiare e bere »), et commander sans devoir subir les ordres des fils ou des belle-filles.

Nous avons largement insisté, pour décrire le fonctionnement d'un marché matrimonial organisé autour de la dot, sur le patriciat et les franges les plus riches des *cittadini* : ce sont bien sûr les classes sociales sur lesquelles les sources nous informent le mieux. Mais il est intéressant d'essayer d'entrevoir la réalité des unions conjugales du peuple. En effet, les problématiques qui entourent les contrats de mariage des artisans et des plus pauvres des Vénitiens se distinguent fondamentalement de ceux de la classe dirigeante ; par les montants mis en jeu, bien sûr, mais également par la structuration de la dot et des rapports de genre qui en découlent. Les classes

---

<sup>309</sup> Sur la récupération de la dot cf. CHOJNACKI Stanley, « Getting back the dowry », in *Women and Men in Renaissance Venice*, op. cit., p. 95-111.

<sup>310</sup> BELLAVITIS Anna, « La dote a Venezia tra medioevo e prima età moderna », op. cit., p. 12.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 15.

populaires ont en effet souvent recours à la « contre-dot », une somme qui est ajoutée à la dot par le mari et que la veuve peut donc ensuite récupérer de plein droit. Dans de nombreux cas elle sert à arrondir la dot, mais elle peut aussi représenter, pour ces couples modestes, une somme conséquente. Selon Anna Bellavitis cette pratique montre une réciprocité économique plus grande que dans les autres classes<sup>312</sup> : les possessions du couple sont comprises comme un tout dont les deux membres peuvent profiter de la même manière, sans craindre une aliénation de l'héritage par l'épouse et sa famille d'origine au détriment des enfants.

Enfin, nous avons vu que l'organisation même du marché du mariage à Venise oblige la majorité des nobles à un célibat forcé. Or l'opposition entre les stratégies matrimoniales des pères et les préférences amoureuses des enfants n'est toutefois pas limitée au patriciat, comme le montre un procès pour « bigamie » intenté en 1525 à Pietro Gargotto (ou Piero Garzoto)<sup>313</sup>; il nous permet également de voir comment la justice laïque interagit avec les décisions du tribunal ecclésiastique. La *querella* est déposée par Zuan Francesco de Cornioli contre Pietro, qui vit et travaille chez maître Gasparo, *bareter* à San Giacomo dell'Orio. Le plaignant affirme que Pietro avait une relation avec sa fille Santa, et qu'il lui a promis de l'épouser par un échange de consentements, forçant ainsi la main à son beau-père. Il s'est alors installé chez eux où il a résidé pendant cinq mois en consommant régulièrement le mariage, après quoi Santa est tombée enceinte. Mais peu après Pietro est reparti chez son patron pour épouser la nièce de celui-ci, une certaine Perina, ce qui requalifie son crime de défloration en bigamie.

La situation est toutefois particulièrement complexe : Pietro avait en effet promis aux deux jeunes filles de les épouser, et les témoins doivent donc s'efforcer d'éclairer la chronologie des faits, afin de déterminer laquelle des deux avait reçu la promesse en premier. Pour les témoins Pietro avait déclaré devant plusieurs personnes qu'il avait d'abord promis sa main à Santa. Mais le jeune homme, interrogé par les *avogadori*, a une autre version des faits. Il déclare que s'il connaît Santa, c'est parce que « la è sta mia moroxa »<sup>314</sup>. Il reconnaît les relations sexuelles avec elle, mais précise qu'au moment où il voulait l'épouser, elle était elle-même déjà mariée à « Zan Domenego fradello de Pier Francesco, sagrestan de San Zuan Vanzelista. », sur lequel le procès ne revient curieusement pas. Pietro aurait porté le cas, de conserve avec le père de sa « moroxa », devant le légat pontifical, qui aurait confirmé le précédent mariage de Santa, et refusé leur union. Le jeune homme ajoute un détail important : quand a commencé son

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>313</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 277.21 [4427] : « 1525 Gargotto Pietro bigamia ».

<sup>314</sup> « Elle a été ma mon amoureuse ».

histoire avec Santa, son père l'a chassé de chez lui, car il avait déjà préparé le mariage avec Perina, socialement mieux placée. C'est alors qu'il est allé habiter chez Zuan Francesco di Cornioli et sa fille. Mais la décision du tribunal ecclésiastique a changé la donne : Pietro ne pouvant épouser Santa, il a quitté le domicile matrimonial, et les deux pères se sont rencontrés pour conclure une paix temporaire. Piero est allé vivre chez son maître Gasparo, et a épousé – deux ans avant le procès – Perina. Son argumentaire ne convainc pas le tribunal, qui donne raison au père de Santa, et Pietro est condamné à six mois de prison et à une amende de cent cinquante liras.

Il est curieux de constater qu'un détail du dossier, dans lequel le plaignant rappelle qu'une dot de « quatorze ou seize ducats » avait été donnée à Pietro, n'a pas d'effet sur la sentence : aucune mesure de restitution n'est décidée. Devant cette situation complexe la justice laïque s'est donc contentée de respecter la sentence du tribunal ecclésiastique, et la peine infligée à Pietro, relativement modeste par rapport à la menace sociale que représente la bigamie, ressemble à une simple condamnation de principe. Le cas de Pietro n'en reste pas moins emblématique : apprenti, il se retrouve déchiré entre un amour de jeunesse et un bon parti décidé par son père – la fille de son patron. Il est probable que si le père de Pietro ne l'avait pas chassé de chez lui en apprenant la nouvelle de son mariage clandestin, le jeune homme aurait pu simplement renier son engagement – tous les témoins semblent s'accorder sur le fait que le mariage avec Santa n'avait pas été consommé avant l'emménagement de Pietro chez le père de celle-ci – et épouser Perina. Mais la crise familiale autant que l'amour pour Santa ont fait comprendre à Pietro bien tard – quand sa jeune épouse était déjà enceinte – les bénéfices que devait lui apporter un mariage de raison.

On comprend donc que les mariages ainsi conçus pouvaient difficilement laisser la place à l'affect, comme l'affirme Guido Ruggiero : « at upper class levels [...] affection was at best hoped for and passionate love generally seen as unlikely »<sup>315</sup>. La sexualité à l'intérieur du mariage, nécessaire pour la procréation, était par ailleurs une pratique qui mettait profondément mal à l'aise l'Église tant sur le plan théorique que dans l'accompagnement des couples au jour le jour à travers la confession. Comme nous allons le voir, sa définition, extrêmement limitée, laisse une grande place au développement des pratiques illicites à l'intérieur du mariage, voire même à l'émergence d'une sexualité extraconjugale que ne sauraient contenir ni les cadres rigides du droit canon ni les prescriptions des traités. Et sur ces entorses à la norme l'État doit à

---

<sup>315</sup> RUGGIERO Guido, « Wayfarers in Wonderland : The Sexual Worlds of Renaissance Venice Revisited », op. cit., p. 569 : « dans les classes supérieures [...] l'affection était, dans le meilleur des cas, espérée, et l'amour passionnel généralement perçu comme improbable ».

son tour légiférer, pour garantir la morale publique peut-être, mais surtout pour des raisons d'ordre successoral et économique, c'est-à-dire *in fine* politiques.

## B – Les raisons de l'adultère féminin

### 1. Les théologiens, le sexe et l'adultère

L'historien américain James A. Brundage publie en 1987 une somme sur la sexualité dans le droit médiéval dont nous ne pouvons aujourd'hui encore faire l'économie, intitulée *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*. Il résume dans son introduction les racines antiques de la morale chrétienne, beaucoup moins influencée par les enseignements du Christ – qui ne s'occupa guère de fixer des règles de comportement sexuel – que par un ensemble bigarré d'héritages antiques réunis par les Pères de l'Église :

Christian sexual morality is a complex assemblage of pagan and Jewish purity regulations, linked with primitive beliefs about the relationship between sex and the holy, joined to Stoic teachings about sexual ethics, and bound together by a patchwork of doctrinal theories largely invented in the fourth and fifth century.<sup>316</sup>

Ce mélange a produit, pour Jacques Rossiaud, « une véritable anthropologie définissant la place du sexe dans l'œuvre divine »<sup>317</sup>. On connaît, dans ce processus de création théorique, l'importance des positions d'Augustin : hanté par une vie de plaisirs dont il ne réussit à se défaire que grâce à l'intervention de Dieu, l'évêque d'Hippone voit dans la sexualité un danger permanent qui guette l'homme pieux pour l'amener à commettre un péché mortel. Le désir n'existait pas dans le paradis terrestre : il est une conséquence de la chute, une punition divine qui découle du péché originel. L'idéal qui domine absolument chez les Pères est donc celui d'un ascétisme intransigeant, dans lequel la virginité occupe une place prépondérante, et dont l'importance est renforcée durant tout le haut Moyen Âge par la diffusion du modèle de vie monastique. Le mariage est au contraire réservé aux faibles, à ceux qui ne sont pas capables de

---

<sup>316</sup> BRUNDAGE James A., *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 3 : « la moralité sexuelle chrétienne est un assemblage complexe de régulations sur la pureté juives et païennes, liés à des croyances primitives sur la relation entre le sexe et le sacré, auquel s'ajoutent les enseignements des Stoïciens en matière d'éthique sexuelle, le tout rendu cohérent par un mélange de théories doctrinales inventées pour la plupart entre le quatrième et le cinquième siècles ».

<sup>317</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales – La prostitution en Occident XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 56.

mener une existence entièrement chrétienne ; et si l'union conjugale peut produire quelques effets positifs, comme la procréation et le lien d'amour entre les époux, c'est malgré, et non grâce à, la pratique du sexe<sup>318</sup>.

C'est ensuite au XII<sup>e</sup> siècle qu'un nouveau *corpus* théologique vient faire évoluer les positions de l'Église. Nous avons déjà vu de quelle manière la *copula carnalis* est essentielle dans la définition du mariage pour le droit canon à partir du *Decretum* de Gratien. Pour Philippe Toxé c'est là la preuve d'une compréhension fine de la réalité du mariage qui se fait jour dans un siècle qui fut pour sa poésie appelé « de l'amour » : « la canonistique médiévale n'ignorait pas que le langage du corps puisse être aussi fort que les mots et admettait que l'union des corps puisse participer à l'expression sacramentelle de l'union de deux êtres »<sup>319</sup>. Jacques Rossiaud considère également que la fin du Moyen Âge est beaucoup plus tolérante à l'égard du sexe tant que celui-ci reste à l'intérieur du mariage. Même pour les théologiens les plus durs, écrit-il, « il ne peut y avoir [...] dans le cadre du mariage de commerce sexuel sans péché, mais ce péché est véniel, léger comme un grain de poussière »<sup>320</sup>. Certains, comme Jean de Gerson, acceptent pleinement la recherche du plaisir et la séduction entre les époux ; le mariage en est ainsi renforcé, ce qui bénéficie à la bonne tenue de la société dans son ensemble – position également partagée, entre autres, de Thomas d'Aquin<sup>321</sup>. Le seul aspect discriminant est la manière dont le rapport est consommé : pour la *Summa angelica de casibus conscientiae* d'Angelo Carletti de Clavasio, toute pratique est acceptée à partir du moment où elle permet la fécondation<sup>322</sup>. Parallèlement, le nombre de jours d'abstinence annuels ne cesse de décroître. James Brundage s'est amusé à produire un schéma qui résume les recommandations des livres de pénitence du haut Moyen Âge<sup>323</sup> : il en ressort le nombre de jours et de situations extrêmement réduit pendant lesquels le rapport est permis, tout au plus un quart de l'année. En dehors des fêtes religieuses, des périodes pendant lesquelles la femme est enceinte, menstruée ou allaite un enfant, le sexe n'est guère autorisé que la nuit du lundi, du mardi et du jeudi, à condition que le couple soit habillé, et se garde bien de la fantaisie et du plaisir. Le changement enregistré par les historiens au XII<sup>e</sup> siècle n'est toutefois pas lié qu'à la vision éclairée de quelques théologiens qui comprennent les dynamiques conjugales, comme le voudrait Philippe Toxé. Nous avons souligné comment le *Decretum* s'inscrit dans la continuation de la réforme grégorienne, et donc

---

<sup>318</sup> BRUNDAGE James A., *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, op. cit., p. 80-9.

<sup>319</sup> TOXE Philippe, « La *copula carnalis* chez les canonistes médiévaux », op. cit., p. 132.

<sup>320</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales – La prostitution en Occident XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 62.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>323</sup> BRUNDAGE James A., *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, op. cit., p. 162.

des efforts de l'Église de Rome pour affirmer son indépendance par rapport aux pouvoirs laïcs. L'acceptation relative du sexe dans le mariage sert donc une définition du sacrement – celle d'une union basée sur le consentement mutuel – entièrement contrôlée par l'institution ecclésiastique, tout en permettant à celle-ci de lutter contre des hérésies – le catharisme et ses « parfaits » avant tout – qui bannissent la sexualité d'une manière plus radicale.

À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, un frère connu sous le nom de Cherubino da Siena – en réalité originaire de Négroponte, et sur lequel nous ne savons à peu près rien – rédige une *Vitae matrimonialis regula brevis*, qui se fixe pour objectif de guider les époux chrétiens dans leur mariage<sup>324</sup>. Celle-ci va nous permettre d'entrevoir quelles sont les conséquences concrètes des positions de l'Église dans les recommandations aux couples. Pour Cherubino le mari est tout d'abord investi d'une mission éducative envers son épouse, à qui il doit l'« istruzione », puis la « correzione » en cas d'erreur – d'abord par les paroles, puis par les coups si elle persiste dans ses mauvais comportements –, et enfin la « sostentazione », c'est-à-dire le gîte et le couvert. La femme doit quant à elle craindre son mari, le servir, et lui faire des remontrances quand il vit dans le péché. Ils se doivent l'un à l'autre l'amour (« cordiale dilezione »), la résidence commune (« coabitazione »), et le rapport sexuel quand il est demandé par l'un des conjoints (« debito conjugale et matrimoniale pacifica reddizione »).

De même, des règles très précises encadrent la pratique sexuelle, règles divisées en quatre catégories : le rapport doit avoir certains buts (*intenzionale*), se dérouler à un certain moment (*temporale*), dans un certain lieu (*locale*) et d'une certaine manière (*modale*). Selon l'*intenzionale* le rapport doit avoir pour objectif d'avoir un enfant, d'obéir à son conjoint, d'éviter la tentation du péché en dehors du mariage, ou d'éviter que son conjoint ne commette un péché. Il s'agit donc d'une définition qui dépasse largement la seule procréation, et tient compte de la nécessité de gérer les pulsions sexuelles de chacun des époux afin de garantir la stabilité du mariage. Mais Cherubino détaille ensuite une série d'importantes restrictions basées sur les motivations intimes des conjoints. Le rapport sexuel est un péché quand il est motivé par un désir irraisonné pour son partenaire – qui aurait par exemple pu pousser à désirer son conjoint même en dehors du mariage – ; quand l'un des époux pense à quelqu'un d'autre pendant le rapport ; et enfin quand l'amour du plaisir est supérieur à l'amour pour Dieu – ce qui amènerait à commettre des péchés pour obtenir un rapport. Les restrictions temporelles sont elles aussi importantes : la pratique sexuelle est interdite le dimanche et les fêtes, durant le Carême, quand

---

<sup>324</sup> CHERUBINO da Siena, *Vitae matrimoniale regula brevis*, Florentie, per Nicolanium Alamannus, 1490, rééd. Bologna, Fava e Garagnani, 1888.



la femme est enceinte, après l'accouchement, pendant l'allaitement, pendant les menstruations, et enfin entre la promesse de mariage et la célébration des noces. Selon les règles « *locali* » la sodomie est interdite, tout comme un rapport dans une église ou un cimetière.

Mais les restrictions les plus nombreuses sont celles qui concernent la manière de respecter le devoir conjugal. Fra Cherubino fait une longue liste des pratiques incorrectes : trop souvent (« *indiscreta frequentazione* ») ; dans une autre position que la plus banale (« *indebita situazione* ») ; en utilisant d'autres parties du corps que les organes génitaux (« *delli sentimenti e membri corporali abusione* ») ; en ayant recours à l'onanisme (« *estrinseca seminazione* ») ; en exigeant un rapport à son conjoint après avoir commis l'adultère (« *di commissione di adulterio* ») ; par empêchement légal (« *legale impedimento* »), ce qui inclut une grande quantité de cas, comme le lien de parenté naturel ou spirituel. Mais le frère tient surtout à mettre en garde les époux contre la variété des pratiques à l'intérieur du mariage, qu'il réproche entièrement :

Ma oimè! Tanto sa fare il diavolo tra marito e moglie, che egli fa fare tanti dionesti toccamenti e con mano e con bocca, nelle parti non solo oneste, ma dioneste, che io pure a pensarlo mi orresco, e spavento, e sbigottiscomi. O come? Voi, ribaldi, non temete fare tali e tante ribalderie e vituperose cose? Chiamatelo poi *santo matrimonio*?<sup>325</sup>

Cet excès de précision est toutefois porteur d'un danger dont les théologiens tout autant que les prêtres ont pleinement conscience : à force de détailler ce qu'il ne faut pas faire, prédicateurs et confesseurs courent le risque de suggérer à des époux innocents des pratiques auxquelles ils n'auraient jamais pensé. La facétie XLV du Pogge, *De Paulo qui ignorantibus nonnullis luxuriam commovit*<sup>326</sup>, illustre bien, sous le sourire de l'humaniste, la crainte des hommes d'Église :

Alter, Paulus nomine (quem ipse novi), cum Seciae Campaniae in quadam concione luxuriam detestaretur, nonnullos adeo lascivos atque intemperantes dicebat, ut ad eliciendam maiorem ex coitu voluptatem, natibus uxoris pulvinum subiicerent. Hoc dicto adeo nonnullos (qui id ignorabat) commovit ut paulo post id verum esse experirentur.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 96 : « Mais pauvre de moi ! Le diable sait si bien œuvrer entre le mari et la femme, qu'il les pousse à s'adonner à des attouchements avec la main et la bouche, et non seulement dans les parties honnêtes, mais aussi dans les parties malhonnêtes, ce dont je frémis d'horreur seulement à y penser, et j'en suis tout effrayé et perdu. Comment ? Vous ne craignez pas, ribauds, de commettre de tels méfaits et choses honteuses ? Et vous appelez ensuite " saint " votre mariage ? ».

<sup>326</sup> « De Paul, qui incita plusieurs ignorants à la luxure ».

<sup>327</sup> BRACCIOLINI Poggio, *Facezie*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 166 : « Un autre prédicateur de mes connaissances, nommé Paul, raconta durant un prêche à Sacia en Campanie comment certains luxurieux et incontients, afin de retirer un plus grand plaisir du coït, plaçaient un coussin sous le derrière de leur femme. Ainsi certains fidèles, qui ignoraient la chose, se hâtèrent d'en faire l'expérience ».

Ce risque est pourtant presque négligeable face à celui que représente l'insatiabilité sexuelle féminine professée par docteurs et théologiens. En effet, selon la théorie médicale classique, les humeurs qui gouvernent le corps féminin – chaudes et humides – font que les femmes sont toujours disposées à avoir un rapport sexuel, et sont ainsi perpétuellement soumises aux tentations de la chair<sup>328</sup>. De plus, comme l'affirmait Aristote, les organes sexuels féminins, situés à l'intérieur du corps, polluent naturellement la raison et la disposition de l'âme à la chasteté, tandis que les organes masculins, rejetés au dehors, permettent un meilleur exercice du contrôle de l'esprit sur le corps<sup>329</sup>. Cette plus grande propension des femmes à perdre la maîtrise d'elles-mêmes les rend donc plus disponibles à commettre la fornication ou l'adultère. Il s'agit là en réalité de deux fautes que le droit canon met quelque temps à distinguer. Si la première désigne un rapport sexuel entre deux personnes non mariées, le second a lui aussi longtemps conservé cette signification ; et jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, la fornication commise par un clerc était qualifiée d'adultère. Dans un rapide survol sur ce crime que le droit ecclésiastique considère avant tout comme une offense commise contre le corps, et non pas contre l'âme, nous nous contenterons de suivre la définition contemporaine de l'adultère, qui est celle – nous le verrons – qui domine dans la littérature dès le *Décameron*.

Pour les théologiens qui précèdent Gratien, l'adultère est un crime d'une gravité considérable, inférieur seulement à l'hérésie, et il justifie une intervention divine directe – même si Jésus lui-même, remarquent ensuite les canonistes du XIII<sup>e</sup> siècle, a aboli la peine de mort pour les époux infidèles. Le ou la coupable doit être excommunié, encourt la répudiation et ne peut jamais, même après la mort de son premier conjoint, épouser son amant ou sa maîtresse. Il est toutefois rappelé au mari innocent qu'il ne peut en aucun cas se livrer lui-même à la vengeance, mais doit prendre le soin de porter plainte, faute de quoi il est considéré lui aussi comme coupable<sup>330</sup>.

Cette sévérité est fortement tempérée par l'auteur du *Decretum*, qui considère que certaines pratiques – comme par exemple des relations contre-nature à l'intérieur du mariage – sont plus graves que l'adultère. Il expose même que deux amants ont le droit de se marier après la mort de l'époux innocent, à condition bien sûr qu'ils n'aient pas été à l'origine de celle-ci<sup>331</sup>. Or c'est bien le problème du remariage qui préoccupe les théologiens de la fin du XII<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>328</sup> BRUNDAGE James A. « Prostitution in the Medieval Canon Law », in *Signs*, Vol. 1, n° 4, Chicago, 1976, p. 832.

<sup>329</sup> GAUDILLAT CAUTELA Stéphanie, « Questions de mot. Le “viol” au XVI<sup>e</sup> siècle, un crime contre les femmes ? », op. cit., 10.

<sup>330</sup> BRUNDAGE James A., *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, op. cit., p. 208.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 247-8.

un homme peut répudier une épouse qu'il soupçonne d'adultère – la réciproque est moins vraie, car la femme doit alors apporter des preuves irréfutables – mais la séparation ainsi décidée, qui doit être validée par l'Église, interdit tout remariage tant que l'un des époux n'est pas décédé. Nous retrouvons cette situation asymétrique chez les décrétistes du siècle suivant : un mari qui découvre une infidélité est obligé de porter plainte, tandis qu'une femme peut choisir de supporter l'offense sans conséquences légales. Cette législation mise en place au bas Moyen Âge ne connaît pas d'évolutions majeures par la suite – contrairement, nous le verrons, à celle qui concerne la prostitution. Au XV<sup>e</sup> siècle l'adultère continue théoriquement à être pour l'Église un crime grave – Egidio Bellamera le considère comme comparable à l'hérésie, Giovanni Nevizzani regrette que la peine de mort ne soit plus appliquée<sup>332</sup> –, mais sa répression revient essentiellement à la justice de la cité, laissant aux cours ecclésiastiques le seul soin de se prononcer sur l'éventuelle séparation des conjoints. Avant de nous intéresser à ce que prescrit en matière d'adultère le droit vénitien – tandis que l'analyse des cas individuels sera bien sûr réservée à notre deuxième partie –, il nous faut toutefois nous arrêter sur la manière dont la littérature prescriptive traite cette offense capitale au lien conjugal.

## 2. L'adultère dans les traités

Remarquons tout d'abord que les ouvrages théoriques qui abordent le thème de l'adultère sont placés sous le signe d'une ambiguïté de fond, et oscillent entre le modèle de l'amour courtois et la défense de l'institution du mariage. La position de l'auteur entre ces deux pôles dépend évidemment de son identification à la figure du mari ou à celle de l'amant, ce qui affecte directement la marge de liberté concédée à la femme. Dans les traités réservés au mariage, nous trouverons une perception de la sexualité féminine extrêmement réductrice : le rôle de l'épouse est de procréer, et toute luxure excessive est suspecte. Ainsi dans son *De re uxoria* – un ouvrage qui, rappelons-le, admet sans sourciller l'existence d'une concubine en dehors du mariage – Francesco Barbaro consacre un chapitre au coït, pour préciser que dans l'acte les femmes doivent être « honestissime, ischife, vergognose, e pudiche »<sup>333</sup>. Le patricien est en effet effrayé par la potentialité destructrice de la libido féminine, et recommande de ne se livrer à l'acte que dans l'obscurité et habillés, car « le donne insieme con la camiscia si spogliano la vergogna »<sup>334</sup>.

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 519.

<sup>333</sup> BARBARO Francesco, *De re uxoria*, op. cit., f. 52 : « très honnêtes, peu intéressées, honteuses et pudiques ».

<sup>334</sup> *Ibid.* : « les femmes, quand elles enlèvent leur chemise, se défont aussi de leur honte ».

Barbaro ne prend pas plus la peine de dissenter sur les femmes adultères : son traité ayant pour objectif le choix de l'épouse, il est évident que les jeunes filles que l'on pourrait soupçonner d'être impudiques ne doivent en aucun cas être prises en considération.

Dans le cadre de la société de cour, Baldassare Castiglione refuse lui aussi l'adultère<sup>335</sup>, même dans le cas où celui-ci reste secret. Il s'agit là d'une position forte, prononcée par le Magnifico, qui a le rôle de défenseur des femmes dans le *Libro del Cortegiano*. Elle prive ainsi de sa réalisation l'amour courtois, amplement pratiqué à la cour, et le fait en toute cohérence : si les femmes infidèles sont condamnées, les courtisans qui fréquentent une femme mariée le sont eux aussi. Les auteurs qui dans la querelle des femmes défendent la valeur de celles-ci insistent au contraire sur l'idée que les écarts moraux des épouses sont des exceptions. Pour Galeazzo Flavio Capella, qui publie en 1526 *Della eccellenza e dignità delle donne*, les exemples connus d'adultère donnent une image faussée de la réalité : « la rarità de le donne che attendeno a simile novelle fa che quando una per disaventura vi si incappa, tutto il mondo gli va dietro e grida: “Dalle, dalle, dalle” »<sup>336</sup>. Agrippa, dont le *De nobilitate* fait figure comme l'on sait de modèle tout au long du siècle et au-delà pour les défenseurs du sexe féminin, donne même l'entière responsabilité au mari : « non è mai avvenuto che a un buon marito alcuna sia stata cattiva: che le mogli non sono malvagie sennò ai mariti rei »<sup>337</sup>. Mais cela ne signifie bien sûr nullement que ces auteurs autorisent les femmes à avoir des aventures extra-conjugales ; tout au plus condamnent-ils celles de l'époux, qu'ils déclarent être plus fréquentes. C'est la position défendue par l'Arioste à travers le vieil homme du chant XXVIII du *Roland Furieux* ; après la nouvelle de Fausto Latini que l'hôte raconte à Rodomonte pour le consoler de ses peines d'amour, celui-ci prend la parole pour condamner la pratique universelle de l'adultère des maris :

Ditemi un poco: è di voi forse alcuno

---

<sup>335</sup> ROMAGNOLI Anna, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona, 2009, p. 116.

<sup>336</sup> CAPELLA Galeazzo Flavio, *Della eccellenza e dignità delle donne*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1988, : « la rareté des femmes qui se livrent à de telles pratiques fait que, quand par malheur l'une d'entre elles fait ce faux pas, tout le monde la poursuit en criant “ Punissez-la ! Punissez-la ! ” » RÉFÉRENCE DE LA PAGE

<sup>337</sup> Le *De nobilitate* d' Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim est écrit en 1509, mais publié pour la première fois à Anvers en 1529. Une première traduction italienne de l'ouvrage paraît en 1530 sous le titre de *De la nobiltà, e preeccellentia del feminile sesso*, probablement à Venise ; nous citons depuis l'édition suivante, plus fidèlement traduite et de plus large diffusion, qui est imprimée par Gabriel Giolito de Ferrari et connaît trois éditions : 1544, 1545 et 1549 : DELLA / NOBILTA / ET ECCELLENZA / DELLE DONNE, / DALLA LINGUA FRANCESE / NELLA ITALIANA / TRADOTTO. / CON UNA ORATIONE DI M. / Alessandro Piccolomini in lode / delle medesime. / Con Gratia & Privilegio / [marque] / In Vinegia appresso Gabriel / Giolito de Ferrari / MDXLIX, f. 19v : « il n'est jamais arrivé qu'une femme soit méchante si elle a un bon mari : les femmes ne sont mauvaises qu'envers les maris coupables ».

ch'abbia servato alla sua moglie fede?  
che nieghi andar, quando gli sia oportuno,  
all'altrui donna, e darle ancor mercede?  
credete in tutto 'l mondo trovarne uno?  
chi 'l dice, mente; e folle è ben chi 'l crede.<sup>338</sup>

Des positions plus accomodantes sont défendues par deux traités qui tentent toutefois de diminuer la portée de leur propos en se cachant derrière le voile de l'ambiguïté : la *Raffaella* d'Alessandro Piccolomini (1539) et le *Convito* de Giambattista Modio<sup>339</sup> (1554). Il est intéressant de constater que ces deux ouvrages connurent un sort similaire à l'intérieur de la production de leurs auteurs. Œuvres légères au style brillant, elles restent des écrits de jeunesse que Piccolomini et Modio renient une fois parvenus à la maturité : le premier pour ne pas compromettre sa carrière littéraire par cette incitation à l'infidélité, le second après sa pieuse conversion au cercle de l'*Oratorio* de Filippo Neri.

Dédiée aux femmes de Sienne qui gravitent autour de l'Académie des Intronati, la *Raffaella* met en scène un dialogue entre la jeune épouse Margarita et la vieille Raffaella. Celle-ci rend visite à la première, et lui avoue que la voir toujours concentrée sur son travail de broderie lui rappelle les erreurs de sa jeunesse. En effet elle aussi était une épouse sage, et n'a pas su profiter des plaisirs de la vie quand elle le pouvait encore : elle a ainsi refusé des amants, ce dont elle se repent amèrement. S'ensuit alors un long passage en revue de tous les atours féminins – vêtements, maquillage, parfum... – qui fait du dialogue un véritable manuel de coquetterie, au centre duquel se niche un hymne aux plaisirs du corps. Raffaella revient en effet constamment sur son propos initial : une belle jeune femme comme Margarita devrait prendre du bon temps, et il ne saurait y avoir de meilleur moyen pour cela que de chercher un amour en dehors de son mariage. L'adultère ne blessera personne s'il est tenu secret, et les arts féminins exposés par Raffaella doivent servir cet objectif de discrétion ; en d'autres termes, Piccolomini « propone esplicitamente la simulazione e dissimulazione come strumenti per contenere nell'alveo della rispettabilità sociale comportamenti trasgressivi »<sup>340</sup>. La clé de la *Raffaella*

---

<sup>338</sup> ARIOSTO Ludovico, *Orlando Furioso*, XXVIII, 79, 1-6 : « Dites-moi donc : y en a-t-il un parmi vous / qui ait été fidèle à sa femme ? / Qui nie aller, quand il le peut, / vers les femmes des autres ? / Croyez-vous dans le monde en trouver un seul ? / Qui le dit, ment ; et bien fou est qui le croit ».

<sup>339</sup> Giovanni Battista Modio, né au début du XVI<sup>e</sup> siècle, est médecin de profession. Originaire de Santa Severina, arrivé à Rome au début des années 1550, il fréquente les cercles littéraires de la ville et en particulier Francesco Maria Molza et Claudio Tolomei. Il se rapproche de Filippo Neri qui devient son confesseur, et publie en 1558 une édition des *Laudi* de Jacopone da Todì. De santé fragile, il est emporté par un accès de fièvre en 1560.

<sup>340</sup> ROMAGNOLI Anna, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, op. cit., Vol. 2, p. 15 : « propose explicitement la simulation et la dissimulation comme outils pour contenir à l'intérieur de la respectabilité sociale des comportements transgressifs ».

réside dans sa chute : quand Margarita est convaincue par sa confidente de la nécessité – jusque-là toute théorique – de se procurer un amant, Raffaella lui annonce qu'elle lui connaît justement un admirateur secret, dont elle vante les qualités et avec lequel elle s'offre de la mettre en relation. L'ironie de Piccolomini se déploie pleinement par cette pirouette finale, qui dévoile la vraie nature de Raffaella : elle n'est que l'une des innombrables entremetteuses qui peuplent les comédies de la première moitié du siècle. Depuis le début du traité elle n'a donc fait qu'accomplir avec virtuosité un service commandé – et probablement déjà rémunéré – par l'amant, ce qui bien sûr infirme la validité de tous les raisonnements tenus à Margarita. Il n'en reste pas moins que l'ambiguïté de la *Raffaella*, déjà soulignée par Marie-Françoise Piéjus<sup>341</sup>, est suffisante pour pousser son auteur à un reniement explicite, quand le climat social se raidit assez pour transformer cette plaisanterie galante en tâche morale pour la respectabilité de l'académicien.

Piccolomini n'en reste pas moins une autorité en matière d'adultère, puisqu'il figure au nombre des interlocuteurs du traité de Giambattista Modio publiée à Rome en 1554, et intitulé *Il convito di m. Gio. Battista Modio overo del peso della moglie. Dove ragionando si conchiude, che non può la donna dishonesta far vergogna a l'huomo*<sup>342</sup>. Nous aurons l'occasion de revenir spécifiquement sur l'ironie dans le *Convito* à l'occasion de notre dernier chapitre, car ce texte sera essentiel pour ébaucher la figure d'un courtisan romain du nom de Gabriele Salvago, dont les aventures supposées avec les courtisanes vénitiennes donnèrent lieu à de nombreux sonnets. Le traité est un dialogue tenu durant le carnaval par des courtisans romains du cercle du cardinal Farnèse dans le palais de Catalano Trivulci, l'évêque de Plaisance : le débat se déplace donc de l'intimité secrète d'un échange entre deux femmes au cadre semi-public d'un banquet entre hommes, durant une période de l'année propice aux transgressions. Le propos de Modio n'est pas, contrairement aux thèses de la *Raffaella*, de justifier, voire de recommander l'adultère, mais plutôt d'enregistrer son existence comme inéluctable, et d'évaluer le dommage qu'il apporte à l'honneur du mari. Au centre du dialogue se trouve en effet la figure du « cornuto », dont les interlocuteurs essaient de préciser l'origine et les caractéristiques. Tout l'intérêt de l'opuscule repose sur les efforts comiques de sa rhétorique, qui mobilise une érudition humaniste au service d'une farce de carnaval. Ainsi le premier orateur défend-il l'idée que les cornes ne

---

<sup>341</sup> Cf. PIEJUS Marie-Françoise, « Venus bifrons : le double idéal féminin dans *La Raffaella* d'Alessandro Piccolomini », in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, études réunies par André ROCHON, Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1980, particulièrement p. 143-6.

<sup>342</sup> « Le banquet de M. Gio. Battista Modio, ou bien du poids de l'épouse. Où l'on conclut que la femme ne peut pas causer de honte à l'homme ».

proviennent pas, comme le veut la tradition, d'un parallèle établi avec le bouc – celui-ci ne tolérerait aucunement les écarts de sa femelle – mais des cornes d'abondance : en effet les épouses infidèles reçoivent tant de cadeaux de leurs amants que les maris trompés vivent dans une perpétuelle opulence. Modio défend donc une attitude fataliste : il faut bien se marier, car ceux qui fuient les épouses recherchent les concubines, et s'entourent de prostituées et de bâtards au lieu d'obtenir une descendance légitime. Et comme les femmes par nature impudiques cèdent facilement à la chair, il faut bien tolérer l'adultère. La harangue finale, confiée à Piccolomini, est interrompue par l'irruption d'une bande de satires qui repartent aussi vite qu'ils sont venus, et poussent les convives à mettre fin à leurs débats. Ils prennent alors tous la résolution résignée de se marier dans l'année, préparés déjà à supporter des cornes qu'ils ne sauront éviter. Le traité connaît un certain succès et il est réédité à Milan quatre ans plus tard ; mais il ne faudrait guère y voir le signe d'une tranquille acceptation de l'infidélité : la loi – et les maris – prennent l'adultère très au sérieux.

### 3. Le traitement pénal de l'adultère à Venise

Dans le droit romain, en cas d'adultère commis par une femme tant le mari que le père ont le droit de tuer la coupable sur-le-champ. S'ils n'ont pas recours à cette solution, ils peuvent porter l'affaire devant la justice, à condition que le couple se soit séparé. Si deux mois après les faits le mari ou le père n'a pas porté plainte, n'importe quel citoyen peut alors le faire à leur place<sup>343</sup>. C'est donc un crime notoirement public, qui voit comme partie lésée les tenants de la famille patriarcale dans son ensemble. Lorenzo Priori rappelle en 1622<sup>344</sup> que pour la loi vénitienne cette autorisation continue à valoir, et que la punition d'un crime aussi grave que l'adultère doit être la peine de mort. Mais il se hâte aussitôt d'ajouter que « questa pena è permutata per i Statuti delle Città in altra pena, a' quali bisogna attendere come di bando, prigione, frustro, et altre simili »<sup>345</sup>. En réalité, même cette dernière liste est très rarement suivie par les juges de la Sérénissime, comme nous le verrons. En d'autres lieux également l'écart entre la loi théorique et la loi appliquée peut être considérable. En Slavonie par exemple, la punition pour les deux amants est invariablement la mort, peut-être par le feu ; la peine est souvent

---

<sup>343</sup> RIZZELLI Junio, *Lex Iulia de adulteriis. Studi sulla disciplina di adulterium, lenocinium, stuprum*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1997, p. 67-8.

<sup>344</sup> Pour les pages sur l'adultère, cf. PRIORI Lorenzo, *La Pratica Criminale*, op. cit., p. 175-9.

<sup>345</sup> « cette peine a été changée par les statuts des villes en d'autres peines, qu'il convient donc d'infliger, comme le bannissement, la prison, le fouet, ou d'autres punitions semblables ».

infligée, mais fait l'objet d'une amnistie presque systématique<sup>346</sup>. En matière de morale, les ambitions des États de la Renaissance visaient clairement un « containment, rather than annihilation »<sup>347</sup>.

Guido Ruggiero, comme nous l'avons rappelé dans notre introduction générale, affirme qu'à Venise les peines pour les crimes sexuels hors de la sodomie étaient particulièrement légères – amende ou courte peine de prison pour l'homme, perte de sa dot pour la femme. Son analyse de la langue utilisée dans les procès montre également, entre le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles, une évolution fondamentale dans la manière dont est traité le crime : « l'onore cede il passo alla proprietà »<sup>348</sup>. En effet à Venise le mariage est avant tout un échange de biens, et les mots des juges laissent entendre que plus l'on s'approche du XVI<sup>e</sup>, plus la faute de l'amant est perçue comme semblable à un vol – les cas où le couple illicite s'enfuit sont en effet fréquents – alors qu'elle était auparavant considérée comme une insulte à l'honneur du mari. À la fin XIV<sup>e</sup> apparaît certes une préoccupation religieuse qui déclare le méfait comme étant commis « nello sprezzo di Dio »<sup>349</sup> mais le pragmatisme des juges reprend vite le dessus. Les sentences enregistrées à la fin du XV<sup>e</sup> siècle ne laissent plus de place à la rhétorique<sup>350</sup>. Parallèlement, les peines sont de plus en plus faibles, et durant la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle les punitions physiques ou les condamnations les plus graves sont progressivement abandonnées.

Dans un premier temps, remarquons par ailleurs que seul l'amant est poursuivi par la justice : l'épouse infidèle n'est considérée que comme une possession dérobée à son légitime propriétaire, et il revient donc à ce dernier de décider du châtement qui lui convient. Mais à partir de la décennie 1360-1370 l'État commence à poursuivre également les femmes. C'est le signe paradoxal, affirme Ruggiero, d'une égalité des sexes devant la loi : la femme est reconnue responsable de sa sexualité au même titre que l'homme, et mérite donc de comparaître devant un tribunal en cas de manquement. Nous n'avons jusqu'ici jamais précisé quel était le tribunal chargé de s'occuper de tels crimes. Il nous faut donc expliciter maintenant la procédure judiciaire vénitienne, alors que l'étude des cas sera envisagée dans notre deuxième partie, en conjonction avec celle du *topos* de la femme adultère dans la littérature.

L'État vénitien est caractérisé par une profusion de magistratures dont les compétences

---

<sup>346</sup> KARBIC Marija, « 'Illicit love' in Medieval Slavonian Cities », in *Love, Marriage, and Family Ties in the Later Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 331-40.

<sup>347</sup> DAVIDSON Nicholas, « Theology, nature and the law: sexual sin and sexual crime in Italy from the fourteenth to the seventeenth century », in DEAN Trevor, LOWE K.J.P. (dir.), *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 98 : « contrôle, plus qu'annihilation ».

<sup>348</sup> RUGGIERO Guido, *I confini dell'eros*, op. cit., p. 76 : « l'honneur cède le pas à la propriété ».

<sup>349</sup> *Ibid.* : « Dans le mépris de Dieu ».

<sup>350</sup> RUGGIERO Guido, *I confini dell'eros*, op. cit., p. 82



se recourent souvent les unes les autres, et qui produisent chacune un *corpus* de lois qu'elles appliquent ensuite, lois parfois contradictoires avec celles qui ont été édictées par d'autres instances. Nous le verrons quand nous étudierons l'évolution de la législation sur la prostitution entre le XIII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle : les magistratures mineures rechignent parfois à obéir aux ordres qui viennent du sommet de l'État, ou entrent en concurrence les unes avec les autres. Silvia Gasparini résume la complexité du système :

ogni consiglio e ogni magistratura agisce volta a volta, a seconda delle sue funzioni, per produrre norme, giudicare o amministrare. Le leggi sono molte (troppe!) ma non sono la sola fonte normativa, né sempre la fonte primaria della disciplina. La società è divisa in classi titolari di diversi *status* giuridici, per quanto l'ingiustizia del privilegio sia meno agghiacciante che altrove<sup>351</sup>

En effet, les magistratures mineures – nous reviendrons bientôt sur les *Signori di Notte*, les *Cinque alla Pace* ou les *Capi di Sestiere* – ne sont pas forcément aux mains des patriciens. Ces derniers sont toutefois les détenteurs de la justice suprême, selon des normes qui ne suivent pas systématiquement la loi écrite d'ascendance romaine – c'est là la particularité la plus notable du système judiciaire vénitien. Silvia Gasparini, dans le paragraphe que nous avons cité, remarquait que les lois ne sont pas toujours « la fonte primaria della disciplina ». Car le mythe républicain de l'égalité de la classe dirigeante et son sens inné du « buon governo » préfère considérer que les patriciens sont à même de juger sans se référer à l'écrit, confiants dans leur seul bon sens. La justice vénitienne fait donc preuve, affirme Giorgio Zordan, d'un « pragmatismo si direbbe quasi estemporaneo »<sup>352</sup>, et fut de tout temps rétive à autoriser l'exercice à Venise des avocats formés au droit à Padoue, même après l'annexion de celle-ci par la République. Les spécialistes du droit n'auraient d'ailleurs guère pu se confronter aisément à la justice lagunaire, comme l'affirme Cristina Setti :

le monopole des charges publiques et, donc, des cours judiciaires par une oligarchie nobiliaire accoutumée au pragmatisme et aux habiles mécanismes de la politique, et moins aux règles interprétatives qui résultaient d'une préparation spécifique, constituait un obstacle insurmontable pour

---

<sup>351</sup> GASPARINI Silvia, « Venezia e il suo ordinamento giuridico. Un'esperienza singolare », in *Società, economia, istituzioni. Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, Verona, CIERRE edizioni, 2002, p. 39 : « chaque conseil et chaque magistrature agit au coup pour coup, selon ses fonctions, pour produire des normes, juger ou administrer. Les lois sont nombreuses (trop nombreuses !), mais ne sont pas la seule source normative, ni même toujours la source première de la discipline. La société est divisée en classes titulaires de divers statuts juridiques, même si l'injustice du privilège est moins terrifiante qu'ailleurs ».

<sup>352</sup> ZORDAN Giorgio, *L'ordinamento Giuridico Veneziano*, Padova, CLEUP, 1980, p. 5 : « pragmatisme, pourrait-on dire, presque intemporel ».

celui qui voulait exploiter la doctrine dans les débats.<sup>353</sup>

Il faut aller chercher la raison de cette spécificité dans l'organisation même de la vie politique vénitienne. Un patricien ne consacrait jamais sa vie à une même charge – le doge lui-même n'arrivait souvent à ce poste qu'à l'extrême fin de sa vie – mais suivait un *cursus honorum* qui l'amenait depuis les bancs du Grand Conseil jusqu'à des tâches plus importantes si la carrière politique lui souriait. Il pouvait également alterner service du bien public et années consacrées à augmenter son patrimoine privé par l'activité marchande. Il est donc fréquent de voir des carrières se dérouler entre Venise, la Terreferme et les colonies maritimes, alors même que la durée des charges destinées à l'exercice de la justice est souvent courte : les *avogadori*, par exemple, restent en poste pendant seulement treize mois<sup>354</sup>.

L'*Avogaria di Comun* est l'une des magistratures les plus importantes de la République, et c'est auprès d'elle que le mari trompé doit déposer une plainte, ou *querela*. La date de fondation de cette institution, composée de trois patriciens, est inconnue, mais a dû advenir avant le XII<sup>e</sup> siècle<sup>355</sup>. L'*Avogaria* a pour fonction la conservation de l'État, mais en matière de justice assume le rôle de l'accusation, qu'elle porte devant le tribunal de la *Quarantia*<sup>356</sup>. Le plaignant doit toutefois faire citer devant l'*Avogaria* des témoins qui soient à même de prouver le bien fondé de sa plainte, qui est souvent divisée en *capitoli*, de brèves affirmations qui se veulent facilement vérifiables. L'*Avogaria* peut également appeler à témoigner tout témoin qui lui semble pertinent pour éclairer l'affaire. Une fois que le fascicule ainsi constitué est complet, il est donc amené devant la *Quarantia*, ou conseil des Quarante. Au XVI<sup>e</sup> siècle cette magistrature est divisée en *Quarantia Civile* et *Quarantia Criminale*, selon la qualification civile ou pénale du procès. Elle est évidemment composée de quarante membres, qui peuvent chacun voter en faveur d'une décision – par exemple une condamnation –, il s'agit alors d'un vote « de parte » ; voter contre (« de non ») ; ou encore s'abstenir (« non sincere »). La majorité des voix étant requises, il n'est pas rare que des affaires délicates, dans lesquelles par exemple figurent de nombreuses circonstances atténuantes, soient soumises à des votes à répétition qui s'étaient parfois sur plusieurs jours. Ces cas seront pour nous toujours intéressants en ce qu'ils

---

<sup>353</sup> SETTI Cristina, « Avocats, procureurs, juges. Rhétorique et praxis dans le procès pénal vénitien », in FAGGION Lucien, REGINA Christophe (dir.), *Récit et Justice. France, Italie, Espagne. XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 111.

<sup>354</sup> SETTI Cristina, « L'Avogaria di Comun come magistratura media d'appello », in *Il Diritto della Regione*, N°1, Venezia, Regione de Veneto, 2009, p. 152.

<sup>355</sup> DA MOSTO Andrea, *L'Archivio di Stato di Venezia, con il concorso dei funzionari dell'Archivio, per autorizzazione speciale del Ministero dell'Interno del Regno d'Italia, al « Collegium Annalium Institutorum de Urbe Roma »*, Tomo I, Roma, Biblioteca d'Arte Editrice, 1940, p. 68.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 63.

montreront les hésitations dans la pratique du droit, loin des déclarations péremptoires des théoriciens comme Lorenzo Priori. Une fois que la sentence est émise, elle est enregistrée par l'*Avogaria* sous forme de *raspa* (copie de sentence).

Enfin, pour certaines magistratures, comme par exemple les *Signori di Notte* à partir de 1499, l'*Avogaria* est également une cour d'appel, ou plus exactement, pour reprendre les mots de Cristina Setti, elle est une « magistratura media d'appello », en ce qu'elle ne juge pas elle-même en seconde instance. Si un condamné estime que justice ne lui a pas été faite, il doit alors déposer un recours qui est reçu par un *avogadore*, et donne lieu à une procédure dite « intromissione ». La sentence rendue en première instance est alors suspendue, et une brève instruction est formée. L'*Avogaria* évalue les éléments recueillis, et décide – ou non – de porter le procès devant la *Quarantia* ; le procès a alors lieu selon le rite habituel<sup>357</sup>. Cette procédure d'appel a pour nous d'heureuses conséquences : le résultat positif d'une « intromissione », et donc la tenue d'un second procès, nous permet d'avoir accès à des cas qui sinon auraient disparu des archives, comme la plupart de ceux traités par les *Signori di Notte* au XVI<sup>e</sup> siècle.

Le travail que nous effectuons sur l'adultère a donc massivement recours aux fonds de l'*Avogaria*, et tant aux *raspe* qu'aux fascicules des procès. Notons toutefois que si les premières, dûment consignées sur de volumineux registres, sont systématiquement conservées, les seconds, divisés en dossiers aléatoires de « miscellanea civili » et « miscellanea penali », sont particulièrement lacunaires – même si du XIV<sup>e</sup> siècle à 1797 ils regroupent probablement plus de 18 000 procès<sup>358</sup>.

Nous avons vu jusqu'à présent comment l'idéal de l'éducation pour les filles, qui a pour objectif de réprimer l'énergie sexuelle débordante qui leur est attribuée puis de la canaliser grâce au cadre du mariage, ne peut guère éviter des pratiques sexuelles illicites ou illégales avant ou en marge de ce dernier. Il nous faut maintenant nous pencher sur les cas où ces mécanismes de contrôle social connaissent un échec complet, c'est-à-dire ceux dans lesquels des femmes subissent ou choisissent le refus de cette norme, et font de la sexualité une source de revenu. Dans un premier temps nous chercherons à déterminer de quelle manière une jeune fille ou une

---

<sup>357</sup> SETTI Cristina, « L'Avogaria di Comun come magistratura media d'appello », op. cit., p. 151.

<sup>358</sup> La numérotation des *buste* des *miscellanea civili* va de 3748 à 4150, et celle des *buste* des *miscellanea penali* de 4151 à 4641 ; soit 893 *buste*, pour une moyenne approximative constatée de 20 fascicules par *busta* – mais il est possible de trouver dix, ou quarante procès dans une *busta* –, soit environ 18 000 procès. Le classement actuel se présentant sous la forme de fiches manuscrites, il nous a fallu lire chacune de ces fiches, bien plus nombreuses d'ailleurs que les procès eux-mêmes car il est fréquent de trouver un procès référencé deux fois, avec une fiche pour chaque partie : nous les avons estimées à 30 000.

femme commence à pratiquer la profession de prostituée, puis nous devons longuement nous arrêter sur la législation mise en place par la République pour tenter de réguler le commerce des femmes vénales. En effet, si les peines prévues pour les amants adultères ne changent théoriquement pas – ce sont les circonstances du crime qui, dans cette deuxième partie, nous intéresseront – la gestion de la prostitution, pratique en soi légale, connaît à Venise une évolution extrêmement complexe entre le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècles.

### C – Devenir prostituée

Il pourrait sembler, à première vue, que le destin qui attend une jeune fille victime d'un dévoiement non suivi de réparation – mariage, constitution d'une dot, entrée au couvent – soit le parcours typique qui mène à la prostitution ; c'est en tout cas, nous le verrons dans notre troisième partie, le discours tenu par nombre de pamphlets *antiputtaneschi*. Nous allons toutefois ici explorer d'autres hypothèses, telles qu'elles sont suggérées par les sources. Tout d'abord, il nous faudra nous pencher sur le lien problématique qui existe entre enfance et prostitution, qu'il s'agisse du sort des enfants de prostituées ou bien de la prostitution de jeunes filles qui, pour nous, sortent à peine de – ou appartiennent encore à – l'enfance. Nous nous attarderons ensuite sur le rapport que les prostituées entretiennent avec l'espace : nous aurons recours à une source judiciaire inédite pour chercher à évaluer la provenance géographique des prostituées les plus infimes, mais aussi pour comprendre leurs liens spatiaux avec le reste de la ville. Ces deux directions – enfance et espace – devront être complétées par l'histoire particulièrement riche d'une prostituée nommée Giulia conservée dans un procès en appel, lui aussi inédit, à l'*Avogaria di Comun*<sup>359</sup>.

#### 1. Enfance et prostitution

Ce qui va nous intéresser dans un premier temps est le sort des enfants de prostituées ; dans son *Orazione contra le cortigiane*, Sperone Speroni souligne les dangers biologiques et professionnels que représente la grossesse pour une femme vénale :

---

<sup>359</sup> L'intérêt de ce procès nous a poussé à en proposer une transcription intégrale dans les Annexes de cette thèse.

[la cortigiana] essendo femmina di ciascuno, non vuol di alcuno esser madre; anzi accorgendosi d'esser gravida, usa ogni arte a gran rischio, per isconsciarsi e disgravidare; sappiendo ella che 'l partorire, portare in collo i figlioli, e poiché in corpo per molti mesi gli avrà portati, lattarli appresso per altri molti, vegghiar per essi la notte, e compartire alle lor bisogne, sono sì fatte operazioni, che sminuiscono la bellezza, e maggior fanno parer la etade.<sup>360</sup>

En effet, faute de méthodes de contraception efficaces, la carrière d'une femme vénale avait de fortes chances d'être rythmée par des grossesses à répétition. Il est toutefois notable – mais certes non entièrement concluant, étant donné le faible nombre de cas rencontrés – que sur les neuf procès pour infanticide<sup>361</sup> du XVI<sup>e</sup> siècle conservés dans le fond de l'*Avogaria di Comun* aucun ne concerne une prostituée. Des femmes rompues à l'exercice de la sexualité et de ses risques étaient peut-être beaucoup plus préparées, attentives aux peines considérables – de la prison à perpétuité à la peine de mort pure et simple – souvent appliquées sans état d'âme par la justice vénitienne. Dans le cas où les tentatives d'avortement échouent, l'existence même de l'enfant est un problème :

« partorendo la cortigiana, potrebbe esser che non sapesse ella stessa, chi fusse padre di suo figliolo; e se ella il sapesse, tal potrebbe essere questo padre, che ella affermando e con giuramento e con altri indicii la verità, non troverebbe chi la credesse ». <sup>362</sup>

La fantaisie de Speroni se laisse alors aller à craindre des conséquences de mémoire antique :

« onde avvenisse poi facilmente, che un'altra volta Edipo il padre uccidesse, e colla madre si maritasse; Mirra e Cinira similmente, e quel Macareo colla sorella rinovellassero i loro incesti per troppo

---

<sup>360</sup> SPERONI Sperone, *Orazione contra le cortigiane*, in *Opere*, vol. III, p. 222 : « [la courtisane] étant la maîtresse de chacun, ne veut être mère de personne. Au contraire, quand elle s'aperçoit qu'elle est enceinte, elle a recours aux pratiques les plus risquées pour avorter. Car elle sait que l'accouchement, le fait de porter les enfants dans ses bras après les avoir porté de nombreux mois en son sein, de les allaiter longtemps encore, de veiller pour eux la nuit et de s'occuper de leurs besoins sont des opérations qui diminuent la beauté et font paraître plus vieille ».

<sup>361</sup> C'est-à-dire avortement, ou meurtre du nouveau-né dans les heures suivant l'accouchement. Les procès sont : 1557 Paganich Caterina infanticidio AdC, MP, 267.3 [4417] ; 1562 ignota infanticidio 1562 AdC, MP, 460.3 ; 1571 Galvani Maria e Fiore sua madre infanticidio AdC, MP, 27.9 [4177] ; 1585 Negro Ottaviano procurata fuga all'infanticida Trieste Maria AdC, MP, 246.12 [4396] ; 1587 Carnia da Caterina infanticidio AdC, MP, 383.9 [4533] ; 1589 Marangon Luchina moglie di Zorzi percosse e morte del bambino Maffebon Marino AdC, MP, 4551.11 ; 1591 Mori da, Maria infanticidio, esecuzione di sentenza di morte ; Bosello bartolommeo bandito liberato AdC, MP, 401.33 [4551] ; 1591 Ignoto per infanticidio AdC, MP, 4177.16 ; 1593 Stranghelin Mattea e Sebastiano incesto e infanticidio AdC, MP, 97.5 [4247].

<sup>362</sup> SPERONI Sperone, *Orazione contra le cortigiane*, op. cit., p. 222 : « une fois que la courtisane a accouché, il se pourrait qu'elle-même ne sache pas qui est le père de son fils ; et si elle savait, il pourrait advenir que bien qu'elle affirme la vérité par des serments et d'autres indices, elle ne trouvât personne pour la croire ».

Loin de ces réminiscences humanistes, un procès de 1533 conservé par l'*Avogaria di Comun* nous permet d'apercevoir quelles étaient les stratégies mises en place par les femmes publiques pour parer à l'apparition de ces enfants, qui mettaient en péril le libre exercice de la profession ; en l'occurrence, la progéniture est celle d'une dénommée Giulia, qui vit près du Ponte dei Mori, dans la partie septentrionale du sestier de Cannaregio<sup>364</sup>. Le procès est un appel, déposé par Hieronimo Longo contre la sentence prononcée en sa défaveur par les *Signori di Notte*, une magistrature de police sur laquelle nous reviendrons dans notre chapitre suivant. Le plaignant, un homme marié depuis six ans, reconnaît avoir fréquenté quelques années avant ces procès la prostituée Giulia. Au temps où il était l'un de ses clients, elle lui avait fait reconnaître comme sien un enfant, Bernardo, qui vit désormais avec son père. Mais c'est quand elle exige qu'il reconnaisse également Lucina, une jeune fille qui a douze ans en 1533, et qu'il refusa, que les anciens amants se retrouvent au tribunal : d'abord donc devant les *Signori di Notte*, puis devant l'*Avogaria di Comun*. Dans sa plainte, Hieronimo affirme que Giulia avait déjà tenté de lui confier un enfant dont il n'était pas le père, mais que faute de pouvoir raisonnablement prouver sa paternité elle avait été obligée de trouver un autre amant à qui le confier : en effet, au moment de la conception, Hieronimo Longo se trouvait hors de Venise pour des raisons militaires.

Si la sentence des *Signori di Notte* n'a pas été conservée, il est aisé de comprendre de la plainte de Hieronimo qu'elle donnait raison à Giulia et confiait la garde de Lucina à son père putatif. Mais Hieronimo affirme que tous les témoins qui avaient été interrogés durant le premier procès étaient des compagnons de débauche de Giulia : Vicenza, épouse d'un certain Antonio Rizzo mais maîtresse d'un prêtre ; une femme, non nommée, chez qui Giulia et Vicenza recevaient leurs amants – il s'agit d'Elisabeta Foscolo, une veuve qui apportera un témoignage clef en soutien du plaignant, et dont Hieronimo Longo tait le nom probablement pour préserver son témoignage favorable. Il cite encore Antonio Rizzo, le mari de Vicenza, un homme bien compréhensif : lors d'un voyage à Padoue, affirme Hieronimo – et ce sera confirmé par des témoins – il a dormi dans le même lit que le frère de Giulia, pour laisser sa femme partager celui du prêtre. Enfin, une certaine Bianca, voisine de Giulia qui habite l'étage en dessous de

---

<sup>363</sup> *Ibid.* : « il pourrait alors advenir aisément qu'Œdipe tue à nouveau son père et épouse sa mère ; et que de la même manière Myrrhe et Cynire, et ce Macarée avec sa sœur, renouvellent leurs incestes odieux pour cet excès d'amour ».

<sup>364</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 398.6 [4145], Longo Girolamo contro certa Giulia meretrice, 1533 .

chez elle, et dont la maison communique avec celle de l'accusée. Or, tous ces témoins ont déclaré que Hieronimo avait été le seul amant de Giulia, lui évitant ainsi la qualification infamante de prostituée, et orientant le procès vers un cas de défloration ou d'adultère. Enfin, Hieronimo accuse de partialité les *Signori di Notte*, qui auraient refusé d'enregistrer certains témoignages qui lui étaient favorables.

Il ressort de ce procès le nombre d'enfants conséquent de Giulia. Nous avons déjà mentionné Bernardo et Lucina, dont elle attribue la paternité à Hieronimo ; puis celui qu'elle voulait lui confier, mais qu'elle a dû donner à un autre amant faute de pouvoir prouver la responsabilité de Hieronimo. S'ajoutent enfin trois ou quatre autres enfants, qui ont été confiés à un autre amant, noble, Hieronimo de Nadalin Contarini. Au moins sept enfants de Giulia ont donc survécu, et la prostituée a toujours cherché à les confier à un homme, souvent marié, et si possible nanti. Dans la vie de cette femme qui multiplie les amants, et se rend même en leur compagnie sur la Terreferme, les enfants semblent bien être une gêne dont il n'est jamais trop tard pour se débarrasser. Mais il ne nous est pas interdit non plus d'imaginer que les intentions de Giulia prennent également en compte l'intérêt de sa progéniture, en la plaçant dans une situation familiale plus stable que celle qu'elle est capable de lui offrir.

Le lien entre les enfants de prostituées et les clients de celles-ci n'est pas qu'une affaire de liberté de mouvement et de soulagement économique ; une habile manigance peut faire d'un enfant un enjeu financier et social de taille, comme le montre une sentence rendue par la *Quarantia* le 21 août 1529, et enregistrée par l'*Avogaria di Comun*<sup>365</sup>. Il s'agit là d'un cas de « parto supposito », c'est-à-dire de faux accouchement ou de substitution d'enfant, digne d'une trame de comédie. La plainte a probablement été déposée par un certain Hieronimo Capello – il est le principal bénéficiaire de la sentence –, contre la prostituée Bianca Ferro et l'*obstetrix* Apolonia. Le frère de Hieronimo, Paolo Capello, avait entretenu une relation avec Bianca, et celle-ci, aux dires de Hieronimo, en avait profité. Avec la complicité d'Apolonia, qui avait enlevé un orphelin de l'hôpital, elle avait feint d'accoucher d'un enfant mâle, et avait affirmé à Paolo qu'il en était le père. Celui-ci avait laissé l'enfant à la garde de sa mère – ce qu'elle-même avait probablement exigé, pour conserver le contrôle du bambin – mais il l'avait bien reconnu comme son fils naturel, baptisé Francesco, et dans son testament du 2 juin 1527 l'avait fait héritier de tous ses biens ; dans le cas où Francesco serait mort, Bianca devenait son héritière.

C'est donc après la mort de Paolo que son frère Hieronimo, qui se découvre privé du moindre héritage, porte plainte. Ne disposant que de la *raspa*, nous n'avons bien sûr pas le détail

---

<sup>365</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Registre 3666, f. 31[39]v-32[40]v.

de l'identité des témoins, ni leurs déclarations ; mais il est clair que le témoignage capital dans l'établissement de la sentence est celui d'Apolonia. Celle-ci est mise à la torture, et promet de tout avouer si elle obtient en échange la promesse d'être amnistiée ; les *avogadori* accèdent à sa requête, et elle raconte les faits en confirmant tout ce que contenait la plainte de Hieronimo. Bianca est condamnée le 21 août 1529 à un an d'exil à Mestre ; en cas d'infraction elle serait ramenée à Venise, soumise à une amende de trois cents livres, et emprisonnée six mois. Apolonia est, comme promis, relâchée le même jour ; le testament de Paolo Capello est annulé au profit de son frère Hieronimo.

Une prostituée qui cherche à tout prix à placer ses enfants hors de son domicile, et une autre qui désire au contraire en conserver la garde une fois que la paternité en a été reconnue : ces deux affaires semblent opposées, mais elles partagent en réalité plusieurs caractères communs. Tout d'abord, elles montrent la centralité stratégique de l'enfant dans la relation entre une prostituée et son client. De père incertain, les enfants des prostituées sont un instrument puissant dans les mains de ces femmes, dont parfois elles n'hésitent pas à se servir à des fins strictement économiques. De plus, nous avons vu que quand il s'agit de promouvoir ses intérêts, la prostituée n'agit pas seule. Elle sait mobiliser autour d'elle un réseau social plus ou moins vaste, qui comprend éventuellement ses amants du moment, mais comporte surtout des femmes : autres prostituées avec qui elle travaille de conserve, logeuses qui lui prêtent – ou louent – leur maison pour ses rendez-vous, voire sage-femme dont le savoir-faire est un précieux atout technique pour duper un homme que l'on imagine peu au fait de certaines réalités biologiques. Ces complices semblent systématiquement avoir un intérêt économique propre dans l'affaire, à tel point que dans le premier procès Hieronimo Longo va jusqu'à accuser de corruption les fonctionnaires des *Signori di Notte*<sup>366</sup>. Enfin, nous avons vu que la justice est si soucieuse de clarté dans la transmission du sang et du rang qu'elle prend très au sérieux de tels cas de paternité incertaine, et n'hésite pas à recourir à la torture, pourtant peu pratiquée dans les procès civils, pour découvrir la vérité – ce qui pour nous rend bien sûr suspecte l'exactitude de la version ainsi établie.

Malgré le cas de la petite Lucina, que Giulia avait cherché à placer chez Hieronimo, ce sont surtout les enfants mâles qu'une prostituée fait miroiter à un client privé de descendance

---

<sup>366</sup> Il est probable que les officiers des *Signori di Notte*, qui policent la population mais en sont également issus, soient particulièrement perméables aux offres de corruption ; ainsi, dans un procès sur lequel nous reviendrons, nous trouvons un capitaine de cette magistrature aux premières loges d'une affaire d'adultère, qui n'évite des accusations de complicité qu'en fournissant un témoignage décisif contre l'épouse infidèle, cf. Osella Elena maritata Scarpa, *Adulterio*, 1521 (Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 35.13 [4185.13]).



comme Paolo Capello. Les filles des femmes vénales peuvent, elles, s'attendre à un autre sort : suivre leur mère dans la profession. Nous aurons l'occasion de revenir sur la figure de la mère entremetteuse dans la littérature « antiputtanesca » : elle est en effet omniprésente dès le *Ragionamento* et le *Dialogo* de l'Arétin, où l'expertise de la Nanna profite très tôt à sa fille la Pippa. Veronica Franco, qui elle-même a été formée par sa mère, doit dans la plus célèbre de ses lettres décourager une femme d'initier sa fille à la profession, en protestant de l'état de servitude matérielle que connaissent jusqu'aux plus célèbres des courtisanes<sup>367</sup>. Dans le *Catalogo di tutte le più honorate cortigiane di Vinegia*<sup>368</sup>, une liste habituellement datée de 1558-60 qui mentionne nom, adresse, prix et entremetteur de deux cent douze courtisanes, l'accès aux services des femmes vénales est à trente-sept reprises, soit 17,5 % des cas, assuré par la mère. Dans le poème de Lorenzo Venier *Il trentuno della Zaffetta*, publié au début des années 1530, la mère n'est pas en reste pour s'emparer des biens du client, et fait même partie d'un cérémonial organisé avec précision :

Un giunge in casa della sua Signora,  
 E giunto appena, vien via la massara  
 Per soldi, per sapon; ne vien poi fuora  
 La madre, che par proprio il cento para<sup>369</sup>;  
 E tanto sfacciat'è la traditora,  
 Che uscir bisogna di natura avara.  
 Eccoti adosso al fin la Diva corsa,  
 Che bacia te, per baciàr poi la borsa.<sup>370</sup>

Une telle réalité – l'exercice de la prostitution à l'intérieur même de la famille – pousse également les autorités à craindre l'existence de voleuses d'enfant. Une *raspa* de l'Avogaria di Comun<sup>371</sup> rapporte une sentence rendue le 12 juin 1532. Une femme du nom de Viena s'était rendue à la Pietà, et avait adopté une fille de sept ans. Mais cette adoption avait inquiété le procureur de l'hôpital, qui craignait que Viena ne veuille préparer cette enfant à la vie de

<sup>367</sup> FRANCO Veronica, *Lettere*, Venezia, 1580, rééd. par Stefano Bianchi, coll. Minima, Roma, Salerno Editrice, 1998, Lettera XXII.

<sup>368</sup> Nous pouvons par exemple le lire dans MILANI Marisa, *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*, Bassano, Ghedina & Tassotti, 1994.

<sup>369</sup> Le « cento paia di diavoli », que l'on retrouve aussi, entre autres, chez Pulci.

<sup>370</sup> VENIER Lorenzo, *Il Trentuno della Zaffetta*, Venezia, 1531, rééd. Paris, 1883, et par Gino Raya, Catania, Libreria Tirelli di F. Guaitolini, 1529 : « L'on arrive à la maison de sa Dame, / Et à peine arrivé, apparaît la gouvernante / Qui veut sous et savon ; puis vient / La mère, qui semble être les cent paires de diables. / Et la traîtresse est si insolente / Qu'il faut abandonner toute nature avare. / Voici enfin qu'arrive en courant la Déesse, / Qui t'embrasse pour ensuite embrasser ta bourse ».

<sup>371</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, reg. 3667, f. 25[34]v.

prostituée. Viena est alors appelée à se défendre, et elle se présente devant la justice, circonstance toujours atténuante pour la justice vénitienne. Elle est aisément relâchée lors du vote, à trente voix contre cinq, et une voix nulle. La *raspa* ne nous dit rien sur les arguments qui ont permis à Viena de ne pas être condamnée. Toutefois, le chroniqueur Marin Sanudo, qui rapporte brièvement la tenue du procès, précise d'une manière ambiguë que Viena « *havia uno favor grandissimo di nostri zentilhomeni, ne meritava per questo esser condanada* »<sup>372</sup>. Mais ce n'est pas l'absolution qui frappe le 26 août 1500 une certaine Rada di Jadra, prostituée et entremetteuse qui vit au pont de l'Arco. Elle tenait chez elle un bordel dans lequel elle formait des jeunes filles à la prostitution et, circonstance d'une extrême gravité, soumettait celles-ci à la sodomie. Elle est condamnée à la peine la plus sévère et la plus infamante : conduite depuis par le Grand Canal depuis Saint-Marc jusqu'à Santa Croce, elle est ensuite décapitée<sup>373</sup>.

Devenir prostituée en y étant poussée par sa mère ou par une entremetteuse dès ses plus jeunes années – nous avons vu dans notre premier chapitre que les sept ans de la fille adoptée par Viena sont la limite supérieure de la petite enfance, loin de la majorité des douze ou quatorze ans – n'est bien sûr possible que pour les femmes nées à Venise. Or nous allons voir que l'étude d'une source judiciaire négligée par les historiens nous suggèrera l'origine étrangère d'une grande partie des femmes vénales de Venise. Il nous faut tout d'abord présenter ce fond, celui des Cinque alla Pace.

## 2. Mobilités féminines dans les sentences des Cinque alla Pace

Les informations dont nous disposons sur cette magistrature vénitienne, dont le nom est variable – *Cinque Anziani alla Pace*, *Cinque Savi alla Pace*, *Signori alla Pace*, *Proveditori alla Pace* ou plus simplement *Cinque alla Pace* – sont plutôt minces. En croisant les descriptions de Da Mosto et de la Guida Generale degli Archivi Italiani<sup>374</sup>, nous apprenons qu'elle a été créée au XIII<sup>e</sup> siècle, plus précisément le 30 juin 1240, par le Grand Conseil, et qu'elle juge les « *percosse, pugni, lievi ferite* » entre gens du peuple, tant vénitiens qu'étrangers. La durée de

---

<sup>372</sup> SANUDO Marin, *Diarii*, op. cit., LVI, col. 397 : « avait les faveurs de nos gentilhommes, et pour cela ne méritait pas d'être condamnée ».

<sup>373</sup> ANONYME, *Leggi e Memorie Venete sulla Prostituzione fino alla caduta della Repubblica*, Venezia, A spese del conte di Oxford, 1870-2, p. 84-6.

<sup>374</sup> DA MOSTO Andrea, *L'Archivio di Stato di Venezia, con il concorso dei funzionario dell'Archivio, per autorizzazione speciale del Ministero dell'Interno del Regno d'Italia, al « Collegium Annalium Institutorum de Urbe Roma*, Tomo I, Roma, Biblioteca d'Arte Editrice, 1940, p. 96 ; *Guida Generale*, p. 1003.

service dans cette magistrature, qui avait ses quartiers dans l'homonyme calle dei Cinque à Rialto, puis près des Beccherie<sup>375</sup>, était d'un an<sup>376</sup>. À partir de 1533, elle est également sollicitée pour les blessures plus graves, tant que la victime n'est pas en danger de mort – auquel cas la juridiction compétente est celle des *Signori di Notte al Civil*. Il s'agit donc d'une force de police de faible envergure, qui intervient lors de rixes mineures du petit peuple ; comme nous le verrons, les hommes et les femmes dont les faits d'armes sont immortalisés par la patiente calligraphie de ses scribes exercent des métiers souvent des plus humbles : prostituées, porteurs, ouvriers de l'Arsenal, tisserands, marins, tailleurs de pierre, pêcheurs, souffleurs de verre, etc.

Le fonds laissé par les Cinque alla Pace à l'Archivio di Stato di Venezia est à l'avenant : très réduit chronologiquement, constitué de huit *buste*. La première *busta* contient deux volumes de parchemin, reliés. Le premier codex est un capitulaire du XV<sup>e</sup> siècle, enluminé, de trente-huit folios, rédigé en latin dans une écriture gothique particulièrement soignée ; il se conclut toutefois par des ajouts du XVI<sup>e</sup> siècle en italien dans une graphie beaucoup plus approximative, ajouts qui ne concernent pas systématiquement les *Cinque alla Pace* ; ils sont laconiquement commentés par une autre main : « Chi ti ha scritto in questo libro è un gran coion ». Le second est un codex de cent soixante-trois folios rédigé en 1775, qui reprend le matériel du volume précédent et ajoute des lois, qui influencent l'activité des *Cinque alla Pace*, votées par diverses magistratures du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles (*Maggior Consiglio*, *Consiglio dei Dieci*, etc.). Une étude globale de ce capitulaire reste à faire, que nous ne saurions aborder ici. Les *buste* 2 à 8 contiennent les copies des sentences rendues – *raspe* –, sur une période allant de 1544 à 1601, pour un total de vingt-six registres. Notons que même ces *raspe* ne sont pas complètes : quelques lacunes sont à déplorer en leur sein<sup>377</sup> et, qui plus est, elles ne concernent que les condamnations par contumace : d'autres registres devaient exister, qui semblent avoir disparu. Enfin, la dernière *busta* renferme, outre deux registres de *raspe*, des documents variés : un index du XVIII<sup>e</sup> siècle (*Espediti dall'Illustrissimi Signori Proveditori alla Pace*) ; un volume relié contenant les documents d'un procès pour coups et blessures intenté en 1591 par une certaine Menega contre un marin du nom de Manoli ; divers documents épars issus de

---

<sup>375</sup> TASSINI Giuseppe, *Curiosità Veneziane*, Venezia, Premiata Tipografia Cecchini, 1863, réed. Filippi Editore, 2009, p. 187-188. La « Calle dei Cinque » est l'une des nombreuses ruelles qui relie, à Rialto, la Riva del Vin à la Ruga Vecchia Rialto. Le palais des « Beccherie », les boucheries, est l'ancienne demeure des Querini, partiellement confisquée en 1310 après la conjuration Tiepolo-Querini, qui après de nombreuses modifications englobe aujourd'hui le marché aux poissons, cf. *ibid.*, p. 94-95.

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> Les folios des périodes suivantes ont été perdus : novembre 1557 – octobre 1558 ; novembre 1560 – janvier 1561 ; les années 1566 à 1571 ; novembre 1580 – novembre 1583 ; mars 1584 – mai 1588 ; octobre 1589 – août 1593 ; janvier 1597 – mai 1599. Un volume de la *busta* 7 contient des folios non reliés, qui concernent les années 1579 et 1589.

procès du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, particulièrement centrés sur le XVI<sup>e</sup> siècle ; une liste de grâces accordées au XVI<sup>e</sup> siècle. La plus grande partie du fonds est donc constituée par les registres des *raspe*. La forme de celles-ci est simple, donnons un exemple tiré du f. 1 du premier registre :

A di dito [9 octobre 1544] Marco della gobba sta a San Zuane Bragola per offesa fata a Nicolosa compagnessa sta a San Zuane nuovo absente lire quarante et trati tre de corda, et star mexi do in prexon tansa [récompense] ducato uno a chil prenderà in Philippo Zen e M Andrea Venier e M Andrea Tiepolo.<sup>378</sup>

Les éléments à repérer sont toujours les mêmes : date de la sentence ; nom de l'agresseur ; son métier ; son adresse ; nom de la victime ; son métier ; son adresse ; amende infligée et peines accessoires éventuelles ; montant de la récompense pour qui fera arrêter l'agresseur ; noms des trois magistrats qui ont décrété la sentence. Les adresses ne sont pas toujours présentes ; sous leur forme la plus lapidaire, elles se limitent à l'indication de la paroisse<sup>379</sup>, mais peuvent aussi préciser la rue, la place, voire le voisin le plus proche. Cette information nous sera précieuse si nous la croisons avec la mention de la profession de prostituée, particulièrement fréquente dans les registres de *raspe*. Nous rencontrons en effet dans les *raspe* 299 prostituées sur une période qui s'étale de 1544 à 1601 ; dans 256 cas (85,6 % du total) elles subissent l'agression, et dans 43 cas (14,4 %) elles la commettent ; ajoutons qu'un quart des agressions de prostituées a pour victime une autre prostituée (11 cas). Étant donné les lacunes que nous avons déjà soulignées, particulièrement étendues à partir de la seconde moitié des années 1560, la répartition chronologique des prostituées sur l'ensemble de la période est très inégale, un déséquilibre qui nous empêche donc de distinguer différentes périodes à l'intérieur du corpus. Répartissons ici les prostituées par décennie :

---

<sup>378</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Cinque alla Pace*, busta 1, f. 1 : « Le jour dit [9 octobre 1544] Marco della Gobba qui habite à San Zuane in Bragora, pour offense faite à Nicolosa, prostituée qui habite à San Zuane Novo, absent, quarante lires et trois coups de corde et dois mois de prison. Récompense d'un ducat pour qui le capturera. Philippo Zen, Andrea Venier et Andrea Tiepolo ».

<sup>379</sup> Comme dans le cas des deux listes précédentes, certains lieux sont identifiés sans référence à la paroisse de rattachement, par exemple les deux « Biri » (« Biri piccolo » et « Biri grandio », deux quartiers de Cannaregio situés entre San Cassan au sud, les Crosecchieri – actuels Jésuites – à l'ouest, et San Zanipolo à l'est), ou sans même mention de la *contrada*, comme pour la Frezaria, *calle* qui remonte légèrement de San Moisé vers Rialto avant de bifurquer en direction de San Fantin.

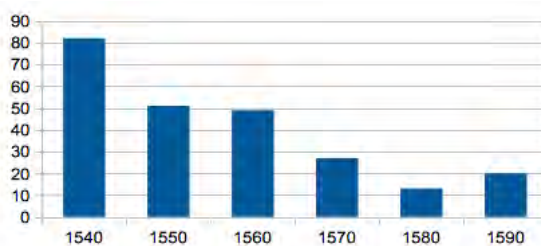


Fig. 1 – Nombre de prostituées par décennies dans les condamnations des *Cinque alla Pace*

Pour entamer cette étude sociale nous pouvons nous intéresser aux noms de famille – en réalité souvent des surnoms – portés par ces 299 prostituées. Le prénom n'est accompagné par celui-ci que dans un peu plus du tiers des cas, 117 sur 299. D'une manière écrasante, cette indication est d'ordre géographique. Nous ne serons pas étonnés de voir trôner en tête « da Venetia » (15 occurrences, 12,8 %). Mais c'est ensuite une bonne partie de la zone d'influence de Venise, immédiate ou plus lointaine, qui apparaît : « Padoana » (11 occurrences, 9,4 %), « Schiavona/Schiavoneta » (8 occurrences, 6,8 %), Trivisana (8 occurrences, 6,8 %), Thodesca (6 occurrences, 5,1 %), Griega (5 occurrences, 4,2 %), Furlana (4 occurrences, 3,4 %), ou encore Ferrarese (3 occurrences, 2,6 %). Des noms de familles à proprement parler, comme Rizza ou Coltrera, ou des qualités physiques (Grassa, Mora) sont anecdotiques. En tout 83 prostituées, soit 70 % du total, portent comme nom de famille ou surnom une indication géographique extérieure à Venise. Même si ce chiffre doit être pris avec précaution – un nom d'origine peut avoir été transmis par le père, même dans la Sérénissime préférence est donnée, au XVI<sup>e</sup> siècle, au nom du métier – il indique toutefois une forte proportion de femmes migrantes parmi les prostituées.

Le fait que les plus humbles des femmes vénales ont parcouru de longues distances pour gagner la capitale ne nous informe toutefois pas sur leur mobilité une fois qu'elles sont installées dans la lagune ; le fonds des *Cinque alla Pace* va nous permettre de donner quelques indications à ce propos. Remarquons tout d'abord que les rixes dans lesquelles sont impliquées des prostituées montrent une claire dimension de genre. Dans notre corpus de 266 agressions sur une prostituée, l'agresseur est dans 248 cas (93,2 %) un homme, dans 11 cas (4,2 %) une autre prostituée, et dans 7 cas (2,6 %) une femme non prostituée. Au contraire, les victimes d'agressions commises par des prostituées (44 occurrences) sont dans 18 cas (40 %) une femme non prostituée, dans 11 cas (25 %) une autre prostituée et dans 15 cas seulement (35 %) un homme. Les prostituées se trouvent donc au milieu d'une chaîne de violence, qu'elles subissent massivement de la part d'hommes, et qu'elles infligent surtout à des femmes, en majorité non prostituées.

Pour analyser la mobilité des prostituées, concentrons-nous sur les cas où ce sont elles qui commettent l'agression. Dans presque la totalité des rixes entre prostituées (8 cas sur 10), les deux femmes résident dans la même paroisse, si ce n'est à la même adresse ; dans un neuvième cas les *contrade* sont très proches (nous entendons par là un éloignement qui ne dépasse pas deux ou trois *contrade*, comme dans ce cas San Luca et Santa Maria Formosa), et dans un seul cas elles sont un peu éloignées (Santa Caterina et San Beneto). Nous retrouvons des proportions similaires lorsque la victime est une femme non prostituée : sur 12 cas, 8 sont des rixes de voisinage, 3 voient la victime habiter dans une paroisse limitrophe, et un seul cas voit un relatif éloignement, entre Santa Maria Formosa et San Giovanni di Rialto. Le tableau change lorsque nous regardons où habitent les hommes frappés par des prostituées : sur 9 cas, plus de la moitié (5) viennent d'une paroisse proche, 3 d'une paroisse éloignée, et un seul est un voisin de la prostituée qui l'agresse. Cette claire différence de genre suggère donc une certaine immobilité des femmes, qui se battent le plus souvent entre voisines ; il est donc probable que les hommes agressés par des prostituées l'aient été près de la résidence de celles-ci, et loin de leur propre domicile. Faisons maintenant la même étude à propos de la provenance des agresseurs de prostituées :

	Cas	% du total
Identique	57	44,5
Proche	30	23,4
Éloignée	30	23,4
« Praticha »	11	8,7
TOTAL	128	100

Fig. 2 – *Contrada* d'origine des agresseurs de prostituées par rapport à celle de leur victime

Nous avons réservé une place à part à la mention «praticha », qui qualifie seulement certains hommes, et substitue dans ce cas leur paroisse d'origine : elle précise que pour des raisons variées – travail, habitudes sociales – l'homme fréquente la paroisse indiquée, qui est presque toujours un lieu central de la ville, entre Rialto et Saint-Marc<sup>380</sup>. Dans les 11 cas rencontrés, le lieu où l'homme est « solito praticare » est celui où réside la prostituée qu'il agresse. Ces résultats tempèrent quelque peu nos affirmations précédentes : les rixes dont sont victimes les prostituées sont dans presque la moitié des cas causées par des voisins, ce qui nous

---

<sup>380</sup> San Mattio di Rialto (5 occurrences), Frezaria (2), Biri (1), San Marco (1), San Moisè (1), San Zuane Nuovo (1).

empêche de déclarer avec certitude que ces hommes sont des clients. Mais notons toutefois la proportion importante d'agresseurs venus de loin, et pour des raisons qui ne sont pas professionnelles (auquel cas ils seraient « solito praticare » en ces lieux). Ni voisins ni habitués de la *contrada*, il y a fort à parier – et c'est probablement également le cas pour les hommes qui résident dans les paroisses limitrophes – qu'il s'agit là de clients. Ces hommes peuvent donc traverser une partie importante de la ville pour aller retrouver une prostituée : les clients ne se contentent pas de l'offre la plus proche, et sont prêts à se déplacer pour choisir la femme publique qui correspondra le mieux à leurs attentes, ou sera plus à même de garantir la discrétion. Les recherches récentes tendent à remettre en cause la stricte division de l'espace vénitien selon les genres telle qu'elle avait été définie par Dennis Romano<sup>381</sup>, qui voyait les femmes exclues de toute mobilité urbaine, à l'exception de ponctuelles collaborations professionnelles avec leur mari. Pour Anne Jacobson Schutte, ce tableau serait en réalité très insuffisant : « women regularly moved on foot beyond their residences and immediate neighborhoods on their way to and from their places of employment, notaries' offices, secular and ecclesiastical tribunals, health-care providers' and fortune-tellers' places of business, and charitable institutions »<sup>382</sup>. Il nous semble toutefois constater ici que dans le cadre des inimitiés – qui dépendent bien sûr plus largement des interactions sociales – hommes et femmes connaissent des mobilités très différentes.

Il conviendrait, pour développer cette piste, de procéder à une étude des volumes de *raspe* non limitée aux rixes qui incluent des prostituées, ce qui dépasse nos présentes ambitions. Après avoir établi les deux origines possibles des prostituées à Venise, l'initiation par une collègue plus âgée qui devient ainsi entremetteuse, et l'immigration, nous pouvons revenir au procès intenté par Hieronimo Longo à la courtisane Giulia, déjà présenté dans notre premier paragraphe. En effet les *avogadori*, en cherchant à établir avec certitude la profession de prostituée de Giulia – un état que, rappelons-le, elle avait nié lors de son premier procès aux *Signori di Notte* – vont dans leurs interrogatoires mettre à jour les débuts de la carrière de la jeune femme.

---

<sup>381</sup> ROMANO Dennis, « Gender and the Urban Geography of Renaissance Venice », in *Journal of Social History*, 23, Oxford, 1989.

<sup>382</sup> SCHUTTE Anne Jacobson, « Society and the Sexes in the Venetian Republic », op. cit., p. 363. Schutte s'appuie en grande partie sur CHOJNACKA Maria, *Working Women of Early Modern Venice*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.

### 3. Parcours de prostituées vénitiennes : l'exemple de Giulia

Nous avons déjà mentionné le fait que Hieronimo, pour sa défense, apportait un témoignage clef : celui d'Elisabeta, la veuve de Giovanni Foscolo. Or cette femme connaît Giulia depuis l'enfance et a dans toute l'histoire un rôle de premier plan qu'elle cherche systématiquement à diminuer, afin de se poser en victime des volontés d'autrui. Qui plus est, elle ne se contente pas de répondre aux questions de l'*avogadore*, qui cherche avant tout à recadrer l'interrogatoire sur les circonstances qui ont entouré la naissance de Lucina, l'enfant qui est la pomme de la discorde entre les deux anciens amants, mais se lance dans de longs monologues dictés par la rancœur qui brassent une bonne partie de la vie de Giulia, fournissant des détails que corroborent ensuite d'autres témoignages.

Elisabeta habite aux *Do corte* à San Marcilian, à côté de la maison où Giulia a grandi, sur la *fondamenta dei Mori* à San Marcilian : la mère de Giulia, Anastasia, y avait déménagé alors que Giulia était enfant. Elisabeta insiste dès le début sur le fait qu'Anastasia elle aussi était une prostituée, qui avait eu comme clients d'abord un certain Sebastian Falcon, puis le tenancier d'une auberge – elle ne se souvient plus s'il s'agissait de celui de l'*hostaria da la Campana* à Rialto, ou d'une autre à Saint Marc – et enfin d'un certain Pier Paolo, qu'elle désignera plus tard comme le père de Giulia. Anastasia ne devait pas être une prostituée de bas étage, car elle avait proposé à Elisabeta de prendre sa fille Felicità comme domestique, et de lui apprendre à lire. Elisabeta avait accepté avec joie, mais peu à peu, en échange de cette faveur, Anastasia lui demandait des services de plus en plus importants. Ainsi, un jour de 1518 ou 1519, Giulia était venue chez elle accompagnée d'un certain Andrea Loredan de la *Cà d'Oro*, et s'était enfermée dans une chambre avec lui ; cette habitude avait continué plus d'un an.

Interrogée par les *avogadori* sur la raison du choix de sa maison comme lieu de rencontre, Elisabeta répond que c'était par peur du père de Giulia, qui gardait jalousement sa fille. Celle-ci avait déjà profité des absences de Pier Paolo, qui ne manquait jamais les vêpres, pour recevoir l'un de ses premiers amants, le prieur de la *Scuola della Misericordia*. Mais cette solution était précaire – et Elisabeta a été témoin direct et involontaire de leur commerce charnel, ouvrant un soir la mauvaise porte au mauvais moment. C'est ainsi qu'en fréquentant son nouvel amant Andrea Loredan, elle préfère utiliser un autre lieu de rendez-vous : ce sera la maison d'Elisabeta. Il est intéressant de remarquer que les débuts des amours vénales de Giulia s'organisent dans des réseaux d'échange de services strictement féminins, excluant la figure d'un père qui veille sur la chasteté – ou tout du moins l'honnêteté – de sa fille. Une voisine d'Elisabeta, Caterina épouse d'Antonio Burcario, précise les modalités avec lesquelles était reçu



un client régulier comme Andrea Loredan.

*Interrogata* Che fevela là in casa de dicta donna Isabetha? *Respondit* Mi credo che la feva le male fin, perché come la era la dicta Julia de boto ge andava uno zovene da cha Loredan, credo nomà miser Andrea, el qual Loredan mandava cesti da dicta donna Isabetha. Che le cesti vennero avanti, et lui Loredan vigniva poi.<sup>383</sup>

Mais quand plus d'un an et demi plus tard Elisabeta s'aperçoit que Giulia est tombée enceinte, elle refuse de la recevoir à nouveau, et retire sa fille Felicità du service d'Anastasia, pour la placer dans une autre maison dans la paroisse voisine de Sant'Alvise. La compensation pour l'utilisation de sa maison à des fins de prostitution était donc bel et bien financière, à travers l'entretien de Felicità qui évitait une dépense conséquente pour « pagar la maistra ». La réaction d'Elisabeta ne semble pas dictée par une indignation morale, mais bien plus par le « fastidio grando » de voir sa maison utilisée comme lieu de rendez-vous. En effet Giulia et Andrea Loredan n'étaient pas toujours seuls, et venaient parfois accompagnés d'une certaine Vincenza, de son mari Andrea Rizzo, son amant le prêtre Vincenzo, et d'une autre femme, Franceschina Zonfa. Ce qui peut potentiellement la faire tomber sous le coup de la loi qui prohibe d'héberger chez soi des prostituées.

Elisabeta ne veut alors plus entendre parler de Giulia. Mais durant une nuit de janvier (la nuit de la Saint-Sébastien), au milieu d'une tempête de neige, Anastasia vient frapper, désespérée, à sa porte : Giulia est sur le point d'accoucher, et elle a besoin d'aide. Laissons la place à ses propres mots, dans la langue fluide et théâtrale des procès vénitiens :

Quel che li facesseno non so, ma juditiava che li havesseno a far insieme, et questa cosa durò piu de uno anno et mezo che li vignivano a casa mia come ho ditto, et poi intisi da essa Julia medesima coma la era grossa et mi non voleva più intenderlo che la vignisse a casa mia, et vene questo miser Andrea et me disse chara donna Isabetha per amor mio lassèla vignir a far fante in casa vostra, et mi dissi non voglio, voglio che più presto me doglia la borsa che 'l cuor, et mi tolsi la mia puta via de là, et la missi a San Alvise da una masera vechia. Et quando fu la notte de San Sebastian, de quel tempo che nevegava, cusì suso la mezanote che era in letto senti bater a la porta « Impresa, impresa ! », et mio marito levò suso, et Julia et sua madre disse « Avèrzemi per l'amor de Dio! », et cusì l'averse e disse « Che cosa è questo ? » e sua madre disse « Julia ha le doglie! » et vene in casa, et mi andai a chiamare donna Isabella comare che sta al ponte de l'axe dove che la la leva, et dicta Julia fece una fia la qual rimase in casa mia, et mi non so altro salvo che di tanto che la stete là da mi, che la stete da octo o x di,

---

<sup>383</sup> « Interrogée : Que faisait-elle chez la dite dame Isabetha ? Elle répond : Je crois qu'elle faisait les “mauvaises fins”, parce que dès que Julia y était un jeune homme de Cà Loredan, qui s'appelait je crois monsieur Andrea, envoyait des paniers chez la dite dame Isabetha. Les paniers venaient d'abord, et lui – Loredan – venait ensuite ».

dicto miser Andrea Loredan vegniva là et ge comprava caponi, columbini, pernixe et vini de marca, et ciò che ge bisognava.<sup>384</sup>

Pour Elisabeta la paternité d'Andrea Loredan ne fait guère de doute, puisque c'est lui qui apportait des mets de choix pour aider Giulia à se remettre de l'accouchement. Quelques jours plus tard une nourrice vient chercher la petite Lucina, et Elisabeta n'aura plus, semble-t-il, de contact avec l'enfant ni avec sa mère, même si la rage que démontre sa déposition quinze ans plus tard laisse planer le doute sur son intérêt dans cette affaire. Si le témoignage d'Elisabeta fournit de nombreux renseignements sur les débuts de la carrière de Giulia, l'un des derniers témoins va nous permettre de remonter avant même sa fréquentation d'Andrea Loredan.

En 1533, Baldassare Aquilante vit à San Simeon Grande, dans le sestier de Santa Croce. Mais une quinzaine d'années plus tôt il fréquentait les *Do Corte* assidûment pour faire la cour à Marieta Nigro, qu'il épousa. Domenico Nigro, l'homme qui allait devenir son beau-frère, fréquentait alors Giulia à l'occasion de fêtes qu'il organisait chez lui : « spesse volte la sera fevemo festini a li quali veniva la dicta Julia, et stava in bertha cum el dicto Domenego »<sup>385</sup>. Mais, fait plus intéressant, il rapporte une confidence que lui fit Giulia lors d'une discussion dans la maison de Domenico :

in quelli anni che era inamorà in Marieta, uno zorno parlando cum dicta Julia li dimandai chi havea havuta la sua virzinità, laqual me rispoxe che la era sta in barca cum uno – salvo el vero – miser Francesco da Trento in questa tera, el qual la volse schizar et non potè ma el ge sboco infra le gambe, e ge imbratò tuta la camisa, et questo fo in casa de Domenego Negro, dove sopragionse persone, et la non me potè più de dir ogni cosa. Et ho visto dapoi dicto forestier qual cognosco che lie dixeva che li fece quel acto in barca portar galline et altre cose in casa sua cum essa Julia da solazo, et desmontar de barca et intrar in casa ma da dove vignissenon non so.<sup>386</sup>

---

<sup>384</sup> « Ce qu'ils faisaient je n'en sais rien, mais j'imaginai bien qu'ils devaient avoir à faire l'un à l'autre, et ils vinrent chez moi pendant plus d'un an et demi comme je l'ai dit. Puis j'ai su que cette même Julia était enceinte et je n'ai plus voulu qu'elle vienne chez moi, et ce monsieur Andrea vint me voir et me dit “ Chère dame Isabetha, permettez pour mon amour qu'elle vienne accoucher chez vous ”, et moi je répondis “ Je ne le veux pas, je préfère avoir mal à ma bourse qu'à mon cœur ”, et j'enlevais ma fille de cette maison [chez la mère de Julia] et je la plaçai à Sant'Alvise chez une vieille domestique. Et quand arriva la nuit de Saint Sébastien, alors qu'il neigeait, j'étais au lit quand au milieu de la nuit j'entendis frapper à la porte “ Vite, vite ! ”, et mon mari se leva, et Julia et sa mère disaient “ Ouvrez-moi pour l'amour de Dieu ”, et ainsi il leur ouvrit. Il leur demanda “ Qu'est-ce qui se passe ? ” et sa mère dit “ Julia va accoucher ! ”, et ils entrèrent, et moi je suis allée appeler dame Isabella, une sage-femme qui vit au pont de l'Axeo. Et Julia accoucha d'une fille qui resta chez moi, et je ne sais rien de plus si ce n'est que tant qu'elle resta chez moi, c'est-à-dire environ huit ou dix jours, ledit monsieur Andrea Loredan venait et lui achetait des chapons, des colombes, des perdrix et des vins de qualité, et ce dont elle avait besoin ».

<sup>385</sup> « Nous faisons souvent des fêtes le soir, auxquelles venait ladite Julia et elle fréquentait ledit Domenego ».

<sup>386</sup> « Ces années-là pendant lesquelles j'étais amoureux de Marieta, un jour, en parlant avec ladite Julia, je lui demandai qui avait eu sa virginité. Elle me répondit qu'elle avait été en barque avec – si elle n'a pas menti – un certain monsieur Francesco de Trente, ici à Venise, qui voulut avoir un rapport avec elle mais ne put pas et finit entre ses jambes, et lui tâcha sa chemise. Cette discussion eut lieu chez Domenico Negro, mais des gens arrivèrent,

Nous ne saurons donc pas à quel âge Giulia a eu son premier amant, mais nous savons que celui-ci était un *forestier* de Trento, qui fréquentait occasionnellement Venise et ne manquait pas de dédommager la jeune fille en nature. Après cette première relation commencée dans un cadre tout sauf confortable Giulia a cherché à améliorer sa condition : les fêtes organisées par Domenico Nigro sont pour la jeune femme l'occasion de se procurer un amant semble-t-il moins démuné. Mais surtout, la liste des clients que nous avons rencontrés suit une courbe ascendante, qui culmine avec la fréquentation d'Andrea Loredan, un noble qui vit dans la splendide Ca' d'Oro sur le Grand Canal. C'est là un parcours exemplaire de courtisane : elle-même fille d'une prostituée, elle ne semble pas connaître des amants d'un soir mais seulement des relations qui s'inscrivent dans la durée avec des hommes influents, tandis qu'aucun témoignage ne fait état de transactions monétaires mais plutôt de riches présents en nature. Enfin, les accusations de corruption des *Signori di Notte* que Hieronimo Longo explicitait dans sa *querella* montrent que Giulia avait alors acquis une influence notable même au sein des forces de l'ordre.

### Conclusion

Le choix de l'Église est, dans la définition du mariage qui se met progressivement en place à la fin du Moyen Âge, l'insistance sur la notion de consentement : elle espère ainsi se présenter comme un recours face au pouvoir des autorités laïques, qu'il s'agisse de la famille ou de l'État. Le consentement et l'affection réciproque des époux semblent en effet être de peu d'importance sous le regard des humanistes, quand un patricien vénitien comme Barbaro considère que la passion n'a pas sa place dans une alliance socialement endogamique qui a comme premier objectif la procréation d'une progéniture la plus saine possible. C'est un pacte qui mêle donc les intérêts financiers convergents de deux familles ; mais l'attention à l'équilibre de ces intérêts, qui passe de fait par une explosion du montant de la dot et par des garanties importantes assurées à la famille de l'épouse a, dans une ville comme Venise, des conséquences notables sur les rapports de genres dans le patriciat et au-delà. D'une part, elle place des sommes toujours plus considérables entre les mains des épouses, qui en deviennent les seules

---

et elle ne put pas tout me dire. Et j'ai ensuite vu ledit étranger, que je connais, dont elle disait qu'il lui fit ça dans sa barque, qui portait des poules et d'autres choses chez Julia, et arrivait en barque avec Julia puis entrait dans la maison, mais je ne sais pas d'où ils venaient ».

gestionnaires en cas de décès précoce du mari. D'autre part elle encourage des amours illicites quand une grande partie des patriciens est contrainte à se replier sur des formes non légitimes de sexualité, en fréquentant des nonnes, des prostituées ou bien des femmes mariées. Et en effet la sexualité légitime à l'intérieur du mariage est pour l'Église une digue bien insuffisante pour protéger du péché. Il convient tout d'abord de restreindre le plus possible les pratiques et les occasions dans lesquelles elle s'exprime, comme le montre la *Vitae matrimonialae regula brevis* de Cherubino da Siena. Mais il faut également punir avec la plus grande sévérité les époux – hommes comme femmes – qui ne s'en contentent pas et commettent l'adultère. En dehors des traités sur le mariage, comme ceux du Pogge ou de Barbaro qui pensent régler le problème des femmes infidèles à travers un choix consciencieux de l'épouse, nous avons déjà pu constater une certaine tolérance envers ce péché dans la littérature de comportement, aléa comme un autre de la vie mondaine pour Modio, terrain d'entraînement amoureux pour Piccolomini. Ce n'est en tout cas pas à l'Église que revient le jugement des adultères : la justice oublie alors volontiers que l'interdiction frappe également les hommes, et ne prévoit pas des peines aussi drastiques que celles qui sont désirées par les théologiens, quand bien même ce crime est jugé par un tribunal pénal comme la *Quarantia Criminal*.

Nous avons enfin constaté deux voies principales qui portent les femmes de l'époque moderne à se prostituer. D'une part, de nombreuses femmes arrivent de l'extérieur de Venise depuis les territoires qui lui sont soumis, espérant améliorer leurs conditions de vie dans la capitale. Mais d'autre part nous avons vu qu'il est courant de prostituer une jeune fille à partir de ses douze ans, ce qui semble être pour de nombreux parents comme pour de réels trafiquants spécialistes en la matière une alternative sérieuse au mariage, qui peut être conclu au même âge. Une fois que la carrière a commencé, une prostituée dont les qualités et les relations sont suffisantes peut chercher à devenir une courtisane, en augmentant graduellement la classe sociale de ses clients jusqu'à fréquenter des patriciens, comme dans le cas de Giulia. Face aux nombreux problèmes posés par un phénomène croissant – depuis la question de la prostitution d'enfants jusqu'au rôle trouble des entremetteurs, en passant par les questions d'ordre public d'une profession souvent impliquée dans des rixes – l'État vénitien cherche à apporter une réponse pragmatique, et en constante évolution. Il nous faut donc maintenant analyser cette législation depuis les premières lois répressives du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux mesures qui accompagnent le tournant du concile de Trente.

## TROISIEME CHAPITRE

### Tolérer la prostitution, contrôler les prostituées

#### Introduction

À la fin du chapitre précédent nous nous sommes concentré sur les facteurs qui pouvaient pousser une jeune fille à devenir prostituée en soulignant, au delà du *topos* médiéval de l'insatiabilité féminine, plusieurs points qui nous semblaient centraux : le lien problématique entre l'enfance, la pauvreté et la prostitution ; la variété de l'origine géographique des femmes publiques ; enfin, la mince frontière qui peut séparer, au début d'une carrière, la prostituée de la courtisane. Ce faisant, nous sommes avant tout partis d'exemples concrets – le procès inédit de la courtisane Giulia a particulièrement guidé notre réflexion – en laissant de côté les aspects légaux, ou plus généralement normatifs, de la vie des prostituées. Or, comme nous allons le constater ici, cette norme sociale peut varier d'un lieu à l'autre, et s'il est aisé de constater que les habitudes qui régissent les étuves de Dijon, de Toulouse ou de Venise sont éloignées<sup>387</sup>, nous verrons qu'au sein même des États italiens les approches divergent entre Florence, Rome et la Sérénissime. Nous attarder un instant sur ces variations pourra nous permettre de mettre en perspective la législation vénitienne, dont l'étude sera nécessaire pour distinguer plus clairement les aspects typiquement locaux dans les formes de la littérature *antiputtanesca* à laquelle nous réserverons notre troisième partie. Nous avons déjà souligné que la gestion judiciaire de l'adultère s'appuie sur un petit nombre d'institutions – avant tout l'*Avogaria di Comun* et la *Quarantia*. Le cas de la prostitution nous projettera au contraire en plein cœur de la complexité administrative de la République, étant donné que la juridiction sur les femmes vénales passe, au cours du temps, entre les mains d'une dizaine de magistratures qui travaillent

---

<sup>387</sup> Nous renvoyons ici encore à la monographie de ROSSIAUD Jacques, *Amours vénales*, op. cit.

parfois en harmonie, mais souvent en concurrence, au fur et à mesure que les lois mises en œuvre font montre de leur efficacité – souvent relative – ou de leur totale absence d'emprise sur le terrain, dans une dialectique permanente entre recherche de l'efficacité institutionnelle et redéfinition des objectifs qui est caractéristique du pragmatisme de la politique vénitienne. Pour emblématique qu'il soit, ce phénomène d'oscillation juridique et idéologique marque généralement la perception de la prostitution dans l'Europe médiévale, qu'il nous convient maintenant d'aborder.

## A – La prostitution du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle : de mal nécessaire à objet de prédication

### 1. Le renouveau de la prostitution au bas Moyen Âge

Jacques Rossiaud, dans sa récente et magistrale synthèse sur la prostitution médiévale<sup>388</sup>, souligne la permanence de la prostitution durant le haut Moyen Âge, mais aussi la rareté des sources qui témoignent de son existence. Des réseaux portent depuis l'Orient, les terres slaves ou l'Angleterre des femmes réduites en esclavage qui peuplent des lupanars le long des routes de commerce méditerranéennes ou les cours des seigneurs de l'Europe du Nord ; dans les villages des femmes exigent un vil prix de la part d'un amant de passage, ou bien livrent pour le profit leur propre fille aux caresses d'un étranger<sup>389</sup>. Mais l'essor réel d'une prostitution de masse qui se distingue des cas de fornication occasionnelle semble n'avoir lieu que plus tardivement : au XII<sup>e</sup> siècle apparaît le terme de « meretrix publica », terme forgé selon Rossiaud « lorsque, dans une phase de diffusion des amours vénales, le besoin a été ressenti de distinguer la professionnelle de bien d'autres filles, concubines autant que prostituées »<sup>390</sup>. La figure de la prostituée devient alors partie intégrante de la culture de l'époque, présente dans de nombreux fabliaux : pour Marie-Thérèse Lorcin un personnage typique de cette littérature comme Richeut est exclue de la famille mais n'en est pas moins intégrée sans état d'âme aux échanges de la cité<sup>391</sup>. On trouve en effet la prostituée dans les lieux de socialisation urbaine : féminins comme le puis, le four, le moulin, le lavoir, qui sont « considérés par les moralistes

---

<sup>388</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales – La prostitution en Occident XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 2010.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 32-3.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>391</sup> LORCIN Marie-Thérèse, « La prostituée des fabliaux est-elle intégrée ou exclue ? », in *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévale*, Aix-en-Provence, Édition CUERA MA, 1978, p. 105-118.

comme des écoles du diable où s'enseignent les expériences de l'une que les autres recueillent »<sup>392</sup>, mais aussi – ou surtout – dans les lieux mixtes par excellence que sont les auberges, les tavernes et les étuves ; enfin, les prostituées peuvent accueillir leur client dans leur propre chambre, ce qui amène à la création de ce qui prend en France le nom de « bordelage », petits regroupements de femmes vénales sous la coupe d'une maquerelle.

Cette double mutation, qualitative – apparition des femmes vénales professionnelles – et quantitative – explosion de leur nombre –, est donc parallèle au développement des villes. Celui-ci entraîne en effet de vastes mouvements de populations qui viennent se concentrer dans la promiscuité urbaine, tandis que l'organisation du travail citadin augmente le nombre de célibataires : femmes servantes, hommes valets ou apprentis<sup>393</sup>. De même l'évolution des usages sociaux, comme le recul progressif de l'âge du mariage, favorise la demande de la part de jeunes hommes qui n'ont pas vocation à rester célibataires : c'est le constat que dresse pour la Florence de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle Maria Serena Mazzi :

La tendenza dei giovani maschi fiorentini a ritardare il matrimonio fino ai 27-28 anni comportava infatti che gruppi consistenti di costoro venissero a trovarsi per lunghi anni, a partire dalla pubertà, senza la possibilità di uno sfogo sessuale legittimo a meno che non si prendano in considerazione le pratiche omosessuali e la prostituzione.<sup>394</sup>

Le caractère inéluctable du phénomène pousse l'Église à le tolérer ; selon Rossiaud, si pour les prédicateurs d'avant le XII<sup>e</sup> siècle les comportements sexuels déviants étaient avant tout « l'adultère, l'inceste, le concubinage des clercs »<sup>395</sup>, et s'ils « dénoncent la malignité abjecte du plaisir »<sup>396</sup> jusque dans le mariage, la professionnalisation de la prostitution oblige les théologiens d'après 1200 à préciser leur doctrine en s'inspirant des écrits des Pères latins. Pour définir ce qu'est une prostituée, les canonistes ont en effet recours à saint Jérôme, qui considère dans une *epistola* que « meretrix qui multorum libidini patet »<sup>397</sup>, une définition qui est intégrée dans le *Decretum* de Gratien (vers 1140). Le cardinal Hostiensis, au XIII<sup>e</sup> siècle, ajoute deux

---

<sup>392</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales*, op. cit., p. 103.

<sup>393</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales*, op. cit., p. 36.

<sup>394</sup> MAZZI Maria Serena, *Prostitute e lenoni nella Firenze del Quattrocento*, Il Saggiatore, Milano, Mondadori, 1991, p. 157 : « La tendance à différer le mariage jusqu'à 27 ou 28 ans des jeunes hommes florentins impliquait en effet que parmi eux des groupes importants se trouvent pendant de longues années, à partir de la puberté, sans accès à un exutoire sexuel légitime, à moins de prendre en considération les pratiques homosexuelles et la prostitution ».

<sup>395</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales*, op. cit., p. 34.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>397</sup> *Epist.*, 64.7 : « La prostituée est celle qui s'ouvre au plaisir de nombreux hommes », cit. in BRUNDAGE James A. « Prostitution in the Medieval Canon Law », in *Signs*, Vol. 1, n° 4, 1976, p. 827.

éléments : la notoriété publique (« meretrix publica »), concept repris du droit romain, et la tromperie, à comprendre probablement comme simulation du sentiment amoureux, car pour les canonistes c'est précisément l'absence de celui-ci qui fait la différence entre prostitution et concubinage<sup>398</sup>. Ainsi la vénalité n'a qu'une importance secondaire. Si la définition remonte donc au traducteur de la *Vulgate*, l'acceptation de la prostitution – qui subit une nécessaire condamnation morale en tant que forme de fornication<sup>399</sup> – est, elle, paradoxalement due au pessimisme d'Augustin en matière de mœurs : pour l'évêque d'Hippone, « aufer meretrices de rebus humanis, turbaveris omnia libidinibus »<sup>400</sup>. Les amours vénales sont donc un mal mineur que l'humanité doit endurer pour éviter de plus grands désordres de mœurs, ce que précise Thomas dans la *Somme Théologique* : « Meretrix etiam nunc debet permitti, id est, tolerari in civitate ut vitetur peius malum, scilicet sodomia, adulterium, et huiusmodi; quia sapientis legislatoris est minores transgressiones permittere, ut maiores caveantur »<sup>401</sup>. Le péché de luxure étant inévitable, le service de la prostituée permet donc de le maintenir au niveau de la fornication simple, qui enfreint la recommandation religieuse de continence mais n'entraîne pas de désordre dans la cité. Les seuls hommes qui se voient privés du droit de fréquenter les prostituées sont bien sûr les clercs : à partir du concile de Westminster (1275) ils subissent même l'interdiction de fréquenter les auberges et les tavernes pour limiter les risques de promiscuité<sup>402</sup>.

L'acceptation ecclésiastique de la prostitution comme mal nécessaire est parallèle à son institutionnalisation de la part des pouvoirs publics, qui se met en place à partir de la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, après un XIII<sup>e</sup> siècle qui a vu naître des politiques d'interdiction sans lendemain, comme celle décrétée par Louis IX en 1254, deux ans plus tard transformée en un simple contrôle. L'institutionnalisation n'est pas non plus géographiquement uniforme : elle ne concerne pas les Pays-Bas, l'Allemagne ni l'Angleterre, où les pouvoirs publics se contentent de taxer les établissements privés existants<sup>403</sup> ; mais le bordel public, ou semi-public, est

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 828.

<sup>399</sup> Et de cette fornication le client est plus coupable que la prostituée : comme nous l'avons vu dans notre première partie, pour canonistes et théologiens la femme est en permanence sexuellement disponible, en exerçant la prostitution elle ne suit donc que sa nature ; le client, en revanche, devrait être en mesure de contrôler ses accès de luxure, cf. BRUNDAGE James A. « Prostitution in the Medieval Canon Law », *op. cit.*, p. 835.

<sup>400</sup> AUGUSTIN, *De Ordine*, Livre II, Chapitre 12 : « chasse les prostituées des affaires humaines, tu troubleras toutes les passions ».

<sup>401</sup> THOMAS D'AQUIN, *Summae Theologicae*, Prima Secundae, Questio 101, Articulus III, Responsio ad Secundum, et Secunda Secundae, Quaestio X, Articulus I : « La prostituée doit donc être également autorisée, c'est-à-dire tolérée dans la cité afin que soient évités des maux majeurs, comme la sodomie et l'adultère ; car pour les législateurs sages il faut permettre des transgressions mineures, afin que soient évitées des transgressions plus grandes ».

<sup>402</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>403</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales*, *op. cit.*, p. 295.



hégémonique dans le sud de l'Europe. Il peut s'agir, comme à Rome<sup>404</sup>, à Paris ou à Florence, d'une zone délimitée, voire d'un quartier, plutôt que d'un seul bâtiment. À Toulouse au contraire nous trouvons bien une maison individuelle, dont une première mention apparaît en 1372-1373 ; elle est propriété de la ville, et obtient en 1424 la protection royale de la part de Charles VII, ce qui lui vaut de porter un lys blanc sur sa façade<sup>405</sup>. La gestion est confiée à un ou plusieurs tenanciers, généralement des femmes. Les prostituées ont obligation de résidence dans ce lieu qui assume une place centrale dans la vie sociale de la ville :

Le bordel public devient un atelier de nature où les jeunes hommes se préparent à la conjugalité. Il les accoutume à l'amour des femmes et au bon comportement génésique. Nous sommes ici dans une relation positive entre bordel et système de valeurs civiques.<sup>406</sup>

À Florence la gestion de la prostitution est marquée par un aspect répressif, qui s'inscrit dans le cadre plus large de la redéfinition des juridictions qui marque la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. À partir de 1403 le gouvernement de la commune met en place une « offensive moralisatrice » à travers une première loi de répression de la sodomie. Selon Maria Serena Mazzi, cette offensive prend ses racines dans deux facteurs parallèles : le climat de peur entraîné par un temps de guerres, d'épidémies et de soulèvement sociaux, et la volonté de l'humanisme civique d'un Bruni ou d'un Salutati d'établir une administration rationnelle de la ville. L'action publique vise alors les comportements qui présentent « una duplice caratteristica: quella di andare contro i valori etici stabiliti dai gruppi di potere e quella di contenere in sé una precisa valenza di sovversione e di disordine sociale »<sup>407</sup>. La magistrature des *Ufficiali dell'Onestà*, précisément créée en 1403, est chargée de la gestion de la prostitution et à partir de 1436 établit une liste, dans un *liber meretricium*, des femmes vénales qui exercent à l'intérieur de limites imposées, ainsi que de leurs protecteurs. Étant donnée la rentabilité du commerce charnel, les grandes familles – Médicis, Brunelleschi, Tosinghi... – louent sans état d'âme leurs immeubles

---

<sup>404</sup> Une carte du quartier dédié de l'*Ortaccio* est proposée par STOREY Tessa, *Carnal Commerce in Counter-Reformation Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 80.

<sup>405</sup> Pour l'évolution des institutions de contrôle de la prostitution dans le Sud de la France, cf. OTIS Leah, *Prostitution in medieval society: the history of an urban institution in Languedoc*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1985. Nous avons également pu consulter la thèse en cours de publication de ROBY Agathe, *La prostitution en Midi toulousain à la fin du Moyen Âge (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, thèse de doctorat dirigée par Sophie Brouquet, Toulouse, Université Toulouse Jean Jaurès, 2016.

<sup>406</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales*, op. cit., p. 46.

<sup>407</sup> MAZZI Maria Serena, *Prostitute e lenoni nella Firenze del Quattrocento*, op. cit., p. 149-51 : « une double caractéristique : celle d'aller contre les valeurs éthiques établies par les groupes de pouvoir et celle de contenir une dimension marquée de subversion et de désordre social ».

aux prostituées<sup>408</sup>.

Bien sûr, les filles logées dans le *postribulum* public, qu'il s'agisse d'une seule maison ou d'un quartier étendu, ne représentent qu'une partie infime de l'ensemble des prostituées d'une ville, et la grande majorité d'entre elles exerce d'une manière dite « secrète » – même si nous verrons pour Venise que c'est sur cette prostitution secrète que nous sommes le mieux informés ; il est toutefois difficile d'estimer la proportion entre les locataires du bordel et celles qui s'installent, illégalement, en d'autres lieux : de un à dix à Rome ou Venise jusqu'à, peut-être, de un à trente à Séville<sup>409</sup>. Cette diffusion généralisée de la prostitution dans la ville, que nous étudierons avec précision pour Venise, impose donc de faire porter des traits distinctifs aux femmes vénales (habits, couleurs : le jaune à Venise), et de limiter leurs mouvements : ainsi à Castres, Gênes ou Venise, elles ne sont libres de se déplacer en ville que le samedi<sup>410</sup>.

Nous avons donc jusqu'à présent dessiné, au-delà des variations réglementaires locales, une trajectoire globale de la gestion de la prostitution : après un essor visible dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, la prostituée est acceptée par l'Église et par les États qui mettent en place une gestion publique ou semi-publique à partir de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, poursuivie jusqu'à la pleine Renaissance. Deux évolutions majeures vont toutefois marquer le XVI<sup>e</sup> siècle : l'apparition fulgurante de l'épidémie de syphilis, et la naissance de la figure de la courtisane, qui en alliant au savoir-faire sexuel un ensemble de compétences artistiques se pare des couleurs de la respectabilité.

## 2. Le XVI<sup>e</sup> siècle : syphilis et courtisanes

L'épidémie de syphilis frappe l'Europe, comme l'on sait, à partir du contact entre soldats français et population napolitaine lors de la descente de Charles VIII en 1494, qui vaut à la maladie son double nom de « mal francese » et de « mal de Naples », qui continuent à être utilisés bien après la création du terme syphilis par Girolamo Fracastoro en 1530<sup>411</sup>. Les symptômes repoussants de la maladie en font bientôt une allégorie de la perversion :

The pox was a particularly potent image because it represented deviance on so many levels. Its symptoms were abhorrent: nasty, stinking, and putrid. In the binary tandem of purity and impurity, it

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 283

<sup>409</sup> VAZQUEZ GARCIA Francisco, *Poder y prostitución en Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 170.

<sup>410</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>411</sup> FRACASTORO Girolamo, *Syphilis sive de morbo gallico*, Verona, Stefano Nicolini da Sabbio, 1530.

stood for filth.<sup>412</sup>

Les prostituées sont rapidement accusées d'être un facteur de contagion : non pas à cause des modalités de transmission, mal connues et peu comprises, mais à cause de leur corruption morale qui attire l'ire divine<sup>413</sup>. Parallèlement apparaît une figure nouvelle, celle de la courtisane. Le terme est d'origine romaine : il aurait été appliqué pour la première fois à des prostituées qui fréquentent les membres de la curie en 1502 par Giovanni Burcardo, maître des cérémonies d'Alexandre VI : la courtisane est alors définie comme une « meretrix honesta »<sup>414</sup>. Il peut en revanche sembler étrange pour Venise, l'un des rares États italiens à ne pas connaître de cour : mais il finit par caractériser si efficacement le nouveau phénomène qu'il s'impose dans la république lagunaire. Il ne faudrait pas pour autant penser l'opposition entre prostituées de rue et prostituées de luxe d'une manière strictement binaire. Si nous cherchons à cataloguer la terminologie que nous rencontrons dans l'ensemble de nos sources, tant judiciaires que littéraires, nous nous apercevons qu'elle ne présente aucune cohérence : il semble impossible de classer les femmes vénales, à partir des termes employés, sur une échelle idéale qui aille de l'infâme *puttana* au distingué *cortigiana*. Les procès conservés dans le fond de l'*Avogaria di Comun* utilisent, en italien, *meretrice*, qui se veut neutre, mais ainsi reste vague ; les témoins interrogés se contentent plus volontiers de *puttana*. En latin, les *raspe* (copies des sentences) de cette même *Avogaria* distinguent *meretrix* de *compagnesa* ; ainsi Angela Zaffetta, célèbre courtisane, est gratifiée du nom de *compagnesa*<sup>415</sup>, comme sa collègue Bianca Ferro<sup>416</sup> ; mais une autre courtisane comme Bianca Saraton est dite *meretrix*<sup>417</sup>, tandis que nous trouvons aussi une *cortesana*<sup>418</sup> et une *meretrix famosissima*<sup>419</sup> sans qu'il semble possible d'attribuer une

---

<sup>412</sup> SIENA Kevin (ed.), *Sins of the flesh. Responding to Sexual Disease in Early Modern Europe*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2005, p. 7 (« La syphilis était une image particulièrement puissante car elle représentait la déviance à de nombreux niveaux. Ses symptômes étaient horribles : sales, puants et putrides. Dans l'opposition binaire entre pureté et impureté, elle équivalait à saleté »). Pour une synthèse récente des connaissances sur la syphilis à la Renaissance, cf. ARRIZABALAGA Jon, HENDERSON John, FRENCH Roger, *The Great Pox: The French Disease in Renaissance Europe*, New Haven, Yale University Press, 1997.

<sup>413</sup> Nous ne développerons pas ici l'histoire et les caractéristiques de la maladie, que nous réservons au chapitre consacré aux thèmes de la satire *antiputtanesca*.

<sup>414</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours Vénales*, op. cit., p. 232.

<sup>415</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3668 f. 88[96]v-89[97]r (1536).

<sup>416</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3666 f. 31[39]v-32[40]v (1529).

<sup>417</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3666 f. 196[204]v (1531).

<sup>418</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3674 f. 64[74]v. Une certaine Paula, « cortesana », et le noble Andrea Da Pesaro, sont accusés d'avoir agressé un certain Giovanni Francesco le 8 octobre 1549. Ils sont acquittés le 7 janvier 1551 (*more veneto*).

<sup>419</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3667, f. 105[114]v-106[114]v. Margarita, « meretrix famosissima », propose en 1529 à un boulanger allemand, Giorgio Pumer, de l'épouser, lui promettant comme dot 500 ducats hongrois, dont la valeur est assurée par le témoignage de Tommaso Belloto et Giulio Cavalli, deux jeunes gens. Mais leur témoignage est faux : Margherita « causa fuit inducere : & pecunis & rebus

nuance précise à chacun de ces termes. De plus, l'opposition *meretrice / compagna* ne tient pas si nous consultons les sentences des *Cinque alla Pace*<sup>420</sup>, qui décrivent des rixes entre prostituées et représentants des classes sociales les plus infimes. Le terme de *compagna* y est constamment utilisé mais en aucun cas, étant donné les attributions de cette magistrature, il ne peut s'agir de courtisanes. La différence de langue entre les *raspe* de l'Avogaria (en latin) et celles des *Cinque alla Pace* (en langue vulgaire) ne pourrait suffire à résoudre cette contradiction : il est en effet difficile d'imaginer qu'un mot comme *compagna* puisse clairement désigner deux réalités complètement différentes pour les fonctionnaires de la république selon la langue dans laquelle ils s'expriment. Nous trouvons d'ailleurs à deux reprises, dans le fond des *Cinque alla Pace*, le terme de *cortesana* qui qualifie des femmes extérieures aux faits de violences traités par les *Cinque alla Pace*. Enfin, les textes littéraires, à l'instar des témoins des procès, ont une prédilection marquée pour *puttana*, ce qui a pour fonction, nous y reviendrons, de mettre toute la profession dans le même sac.

La courtisane, pourtant, exerce son métier fort différemment de la locataire du bordel public. Dans l'une de ses nouvelles<sup>421</sup> Matteo Bandello fait une description – trop précise pour être entièrement crédible – de la liberté dont elle dispose face à ses riches protecteurs :

Quivi [a Venezia] intesi esser una usanza, che in altro luogo esser non udii già mai, che è tale: ci sarà una cortegiana, la quale averà ordinariamente sei o sette gentiluomini veneziani per suoi innamorati, e ciascuno di loro ha una notte de la settimana che va a cena e a giacersi con lei. Il giorno è de la donna, libero per ispenderlo a servizio di chi va e di chi viene, a ciò che il molino mai non istia indarno e qualche volta non irrugginisse per istare in ozio. E se talora avviene che qualche straniero, che abbia ben ferrata la borsa, voglia la notte dormire con la donna, ella accetta, ma fa prima intender a colui di chi quella notte è, che se vuol macinare, macini di giorno, perciò che la notte è data via ad altri. E questi così fatti amanti pagano tanto il mese, e si mette espressamente nei patti che la donna possa ricevere ed albergare la notte i forastieri.<sup>422</sup>

---

corrumpere & subornare » Tommaso et Giulio. Le mari trompé fait alors appel à l'Avogaria di Comun, qui fait arrêter Margherita et Tommaso, mais ne trouve pas Giulio. Margherita est mise à la torture et avoue. Le jugement est mis en attente le 8 mai 1533, car Giorgio est en prison ; mais Giulio, qui n'a pas été trouvé, est banni, et condamné à avoir la langue coupée à Saint Marc s'il se fait prendre.

<sup>420</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Cinque alla Pace*, Raspe 1-8.

<sup>421</sup> BANDELLO Matteo, *Novelle*, op. cit., III, 31.

<sup>422</sup> « J'ai ouï dire qu'il y a là [à Venise] un usage que je n'ai jamais constaté en aucun autre lieu, qui est celui-ci : une courtisane a d'habitude six ou sept gentilshommes vénitiens qui lui font la cour, et chacun d'entre eux dispose d'une nuit par semaine pour aller dîner dans sa maison et coucher avec elle. La journée appartient à la dame, elle peut la passer librement au service de qui va ou de qui vient, afin que le moulin ne s'arrête jamais et qu'il ne rouille pas par manque de pratique. Et si parfois survient quelque étranger dont la bourse est bien remplie, et qui veuille dormir avec la dame, elle accepte, mais auparavant fait savoir à celui à qui cette nuit appartient, que s'il veut moudre son grain, il peut le faire de jour, car la nuit a été concédée à d'autres. Et ces étranges amants paient une certaine somme chaque mois, et l'on précise expressément dans l'accord que la dame peut recevoir et héberger de nuit les étrangers. »

L'essor des courtisanes est perçu par les témoins de l'époque comme un signe du relâchement des mœurs. Il répond pourtant bien entendu à un besoin, quand une société est portée par une accélération de la diffusion de la culture mais maintient les épouses des classes supérieures à la marge de l'éducation : on sait la détermination qu'il fallut à une « cittadina » comme Moderata Fonte pour apprendre chaque soir les leçons que lui répétait son frère afin de conquérir une culture suffisante pour l'exercice de l'écriture, et le coup d'arrêt à sa créativité que sembla marquer son mariage<sup>423</sup>, tandis que la courtisane Veronica Franco avait accès aux conseils et aux encouragements du prestigieux cercle littéraire de Domenico Venier<sup>424</sup>.

L'essor de la figure de la courtisane laisse bien sûr des traces profondes dans la représentation littéraire de la prostituée, comme nous le verrons avec plus de précision dans les chapitres suivants. Le padouan Sperone Speroni – que nous avons déjà rencontré en citant son traité sur l'allaitement –, rédige ainsi une *Orazione contro le cortigiane*<sup>425</sup> ; la nature explicitement normative de ce texte, comme son appartenance à la réalité romaine malgré l'origine vénète de son auteur, nous a poussé à ne pas l'inclure dans notre étude de la littérature *antiputtanesca* mais à le considérer comme un écrit théorique qui trouve donc sa place ici.

L'oraison s'inscrit dans le contexte des débuts difficiles du séjour romain de Speroni. Arrivé dans la capitale de l'État pontifical en 1573, il est en janvier 1574 pleinement satisfait de son choix, comme il l'écrit à sa fille préférée – la seule qui lui ait survécu –, Giulia : « Io sto bene, e meglio visto in Roma che mai, e più onorato. [...] Tu dei ringraziar Dio, se mi ami, che io sia uscito di Padova, e sia in Roma »<sup>426</sup>. Cet état de grâce ne dure pas : quelque jaloux ou quelque bigot dénonce à l'Inquisition ses *Dialoghi* – la seule œuvre, avec sa tragédie la *Canace*, qu'il ait volontairement publiée de son vivant –, ce qui entraîne leur interdiction. Speroni se rend aussitôt devant l'inquisiteur et réussit à se justifier, mais n'est visiblement pas convaincu d'avoir totalement lavé son nom de tout soupçon s'il s'attèle à la rédaction de l'*Apologia dei Dialoghi* et qu'il en fait circuler une première copie auprès de ses amis de Padoue et de

---

<sup>423</sup> Cf. l'introduction à FONTE Moderata, *Tredici canti del Floridoro*, a cura di Valeria Finucci, Modena, Mucchi, 1995.

<sup>424</sup> Nous revenons sur l'académie Venier à Santa Maria Formosa dans le deuxième chapitre de notre deuxième partie, puis sur les compositions érotiques de ce chef de file du pétrarquisme vénitien dans le deuxième chapitre de notre troisième partie.

<sup>425</sup> Les *Orazioni* de Speroni sont publiées posthumes à Venise en 1596 ; nous les lisons dans SPERONI Sperone, *Opere*, Tomo 3, Venezia, appresso Domenico Occhi, 1740.

<sup>426</sup> Lettre du 30 janvier 1573, cité in CAMMAROSANO Francesco, *La vita e le opere di Sperone Speroni*, Empoli, Nocchioli, 1920, p. 195 : « Je vais bien, et suis mieux à Rome et plus comblé d'honneurs que je ne l'ai jamais été. [...] Tu dois remercier Dieu, si tu m'aimes, que j'ai quitté Padoue, et sois à Rome ».

Venise<sup>427</sup>. Le fait qu'il rédige l'année suivante une véhémence *Orazione contra le cortigiane*, dans laquelle « dimostra di saper usare come la parola dolce della persuasione, così, quando questa non serve, lo scudiscio che lascia i segni ove percuote »<sup>428</sup>, est le signe d'une période où le lettré est sous la coupe morale de la plus redoutable des institutions de la Contre-Réforme<sup>429</sup>, qui probablement lui a commandé ce texte<sup>430</sup> ; nous pouvons donc la lire comme l'expression d'un point de vue autorisé par les autorités catholiques.

La première partie de l'*Orazione* est notable, en ce qu'elle ne part pas de la considération de l'insatiabilité féminine pour expliquer l'origine de la prostitution. Dans la « querelle des femmes » le Padouan a choisi son camp : il suit Agrippa pour reconnaître la prééminence du sexe féminin dès sa création, en renversant l'exégèse habituelle de la *Genèse* : « fu dopo l'uomo fatta la donna dal signor Dio alla sua imagine e simiglianza, non più di limo di terra bassa insensata, siccome l'uomo, ma della carne e delle ossa sue già ispirate dal divin fiato; e fu formata nel paradiso: onde consegua, che ella sia cosa più delicata naturalmente, e più pacifica, e più divota, che non è l'uomo, e di più lieto e soave aspetto »<sup>431</sup> – deux arguments qui seront repris et accentués dans le plus féministe des traités de la Renaissance, le *Merito delle Donne* de Moderata Fonte<sup>432</sup>. Speroni a ensuite recours aux canoniques exemples antiques pour

---

<sup>427</sup> L'apologie est consultable dans *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di POZZI Mario, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1978. Speroni y développe la nécessité d'une certaine licence propre au genre du dialogue, qui permet y compris l'usage du style « comique », dans le but d'atteindre la vérité scientifique, une conception qui pour Cesare Vasoli est « fedele alla concezione aristotelica della scienza, identificata con la verità assoluta e necessaria », cf. « Sperone Speroni: la retorica e le “repubbliche cittadinesche” », in VASOLI Cesare, *Civitas Mundi. Studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1996, p. 279-98 (« fidèle à la conception aristotélique de la science, identifiée à la vérité absolue et nécessaire »).

<sup>428</sup> *Ibid*, p. 162 : « il démontre savoir utiliser, aussi bien que la douce parole de la persuasion, le coup de fouet qui laisse des marques là où il frappe quand celle-là n'est pas utile ».

<sup>429</sup> Nous développerons l'histoire de l'Inquisition au XVI<sup>e</sup> siècle quand viendra le moment d'exposer les conditions particulières de son installation à Venise, dans le troisième point du présent chapitre.

<sup>430</sup> C'est que sous-entend Mario Pozzi dans son introduction aux dialogues (*Trattatisti del Cinquecento*, op. cit., p. 485), mais nous n'avons pas trouvé de passage explicite quant à cette commande ; plusieurs passages de l'*Orazione* peuvent toutefois être compris dans ce sens : « né però debbo tacere, [...] perchè il mio dir mi è commesso, e tocca a me l'ubbidire » : « et je ne peux pas non plus me taire, [...] car mon discours m'a été requis, et il me faut obéir » (p. 213) ; « [quei vizi] non sono degni d'esser descritti dalla mia penna, né di esser letti da chi m'impose cotale officio » : « [ces vices] ne sont pas dignes d'être décrits par ma plume, ni d'être lus par qui m'a imposé ce travail » (p. 219), etc.

<sup>431</sup> SPERONI Sperone, *Orazione, contra le cortigiane*, op. cit., p. 192 : « La femme fut créée à son image après l'homme par notre Seigneur Dieu, non plus à partir de la fange de la terre basse et non rationnelle, comme l'homme, mais à partir de sa chair et de ses os déjà éveillés par le souffle divin; et elle fut formée dans le paradis: il s'ensuit donc qu'elle est chose naturellement plus délicate, et plus pacifique, et plus sainte que l'homme, et d'aspect plus doux et joyeux ».

<sup>432</sup> FONTE Moderata, *Il Merito delle Donne*, Venezia, 1600 : « Sono nati inanzi di noi - rispose Corinna - non per dignità loro, ma per dignità nostra; poichè essi nacquero dell'insensata terra perchè noi poi nascessimo della viva carne e poi, che rileva quel nascer inanzi? Prima si gettano le fundamenta in terra di niun valore o vaghezza, e sopra vi s'ergono poi le sontuose fabbriche, con gli adorni palagi; in terra si nutriscono prima vili semente, donde poi s'aprono i soavissimi fiori ed apparono le vaghe rose e gli odorati narcisi. E di più si sa che Adamo primo uomo fu creato nel mondo nei campi Damasceni, dove la donna per maggior sua nobiltà, volse Dio crearla nel Paradiso terrestre » : « Ils sont nés avant nous – dit Corinne – non pas en raison de leur dignité, mais de la nôtre ;

prouver la valeur de femmes : bâtisseuses de cités, générales, guerrières, exemples de chasteté, de fidélité ou de sagesse. En ce qui concerne la chasteté, il distingue une chasteté « civile », celle de l'épouse, d'une chasteté « céleste », celle de la sainte ou de la martyre. La deuxième partie de l'*Orazione* est, dans un effet de contraste, consacrée directement aux courtisanes ; elle s'ouvre sur les doutes de Speroni pour qui les femmes vénales, marquées par une longue habitude du vice, ne pourraient que difficilement entendre son exhortation à la repentance. Né en 1500, le lettré affirme avoir connu un temps où la profession ne jouissait pas de la reconnaissance qu'il constate à la fin du siècle :

Io veramente sendo fanciullo con tal disprezzo sentia parlarne per le contrade, mentre passavano alla sfuggita, che quelle istesse, che ogni vergogna pareva che avessero per niente, dalla natura sospinte, che razionali l'avea pur fatte, al lor dispetto arrossavano; ed era tanto cotal rossor vergognoso, che vincea l'altro, ond'elle il viso si ricopriano. Or non so come, o per qual cagione l'uso del mondo, che in fatto e in detto è corrotto, le voglia dir cortigiane<sup>433</sup>.

Speroni attribue ce terme de « cortigiana » à l'invention d'un flatteur, donc méprisable, ou à la volonté satirique de qui entendait se moquer d'une cour ; or, affirme-t-il, la cour ne saurait être comparée à un tel exemple de vice, car elle est par essence vertu et courtoisie – étrange vérité pour un lettré qui vient de subir la mesquinerie de la curie et a manqué d'y perdre sa réputation : c'est probablement dans ce passage que se ressent le plus la nature de commande de l'oraison. Le Padouan réfute ensuite les raisons les plus couramment invoquées pour expliquer le choix de la profession. Le besoin de fuir la pauvreté ? Il serait plus important de conserver l'honnêteté, qui permettrait de sauver le corps et l'âme en se mariant ou en étant recueillie dans un monastère ; en réalité la courtisane ne suit que son envie de plaisir, « l'amor del gusto ». Le devoir d'obéissance à sa mère ? Ce n'est qu'une excuse, une « sofisteria da alcun suo drudo imparata »<sup>434</sup> : devant les ordres malhonnêtes d'une mère vicieuse, le devoir d'une

---

car ils naquirent de la terre non rationnelle afin que nous naissions de la chair vive; et puis, quelle importance peut avoir ce fait de naître en premier ? On plante d'abord sous terre les fondations, qui n'ont aucune valeur ni beauté, et sur elles ont dressé les bâtiments somptueux et les élégants palais ; de la terre se nourrissent d'abord les viles graines, à partir desquelles s'ouvrent les belles roses et les narcisses odorants. Et qui plus est l'on sait qu'Adam, le premier homme, fut créé dans les Champs Damascènes, alors que Dieu voulut créer la femme, pour sa plus grande noblesse, dans le paradis terrestre ». Pour une édition française cf. FONTE Moderata, *Le mérite des femmes*, édition, post-face et traduction de Frédérique Verrier, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2002.

<sup>433</sup> *Orazione contra le cortigiane*, op. cit., p. 213 : « En vérité quand j'étais enfant j'en entendais parler dans les rues avec un tel mépris, qu'elles-mêmes, qui semblaient se rire de toute honte, poussées par la nature qui les avait après tout créées rationnelles, rougissaient malgré elles ; et cette rougeur était si vive qu'elle surpassait l'autre, ce pourquoi elles se couvraient le visage. Je ne sais pas pourquoi ou de quelle manière l'usage du monde, qui dans les faits et dans les discours est corrompu, veut maintenant les appeler courtisanes ».

<sup>434</sup> *Orazione contra le cortigiane*, op. cit., p. 217 : « un sophisme enseigné par l'un de ses amants ».

chrétienne est la désobéissance. La déchéance et le désir de vengeance dus à la tromperie d'un amant ? Fable, la courtisane est toute pleine de vices, avare, flatteuse de qui la paie, pleine de tromperies. En s'obstinant diaboliquement dans le péché, poursuit-il, la prostituée expose la société à deux risques majeurs : la syphilis, signe de la colère divine qui frappe avant tout ceux qui la fréquentent, et la génération d'enfants. Speroni se prononce en faveur de l'origine américaine de l'épidémie, tout en croyant à la guérison par les infusions de bois et de racines, en réalité inutiles mais rendues crédible par les espaces, parfois longs de plusieurs années, entre les différentes phases de la maladie. Enfin, quand la courtisane ne commet pas le crime d'avorter d'enfants qui ne pourront que lui nuire, elle met au monde des chrétiens qui ne sauront jamais qui est leur vrai père : Speroni fait alors miroiter comme horreur suprême le danger d'un nouvel Œdipe, parricide involontaire.

La dernière partie de l'*Orazione* est constituée par une exhortation à la conversion adressée aux courtisanes ou, plutôt, par un discours que Speroni imagine prononcer devant l'une d'elles, avant d'attendre sa réaction. Pour la convaincre que la repentance est possible, Speroni lui rappelle que comme toutes les femmes elle descend d'Ève, promet que le chemin sera aisé aussitôt qu'elle décidera de se tourner vers le ciel, et apporte comme preuve des exemples antiques et modernes qui commencent bien sûr par Marie-Madeleine et Marie l'Égyptienne. Il indique ensuite la route idéale à suivre vers la conversion : il lui faut apprendre à craindre Dieu, afin de pouvoir dans un second temps se repentir de ses péchés ; pour ce faire, elle devra trouver l'oreille d'un confesseur avisé. Pour arriver à ces étapes finales, Speroni cherche à flatter en elle le sentiment de honte, assoupi après des années de débauche, puis à lui démontrer que ses espoirs de richesse ou de plaisir ne sont que vagues songes qui passeront avec la jeunesse : si le péché est certain, les gains eux ne le sont pas. Enfin il lui conseille la pratique chrétienne : prière, jeûnes – dont un jeûne qu'il conçoit spécialement pour les courtisanes, le premier avril, fête de Marie l'Égyptienne –, aumônes. Speroni imagine alors guetter les réactions de la courtisane qu'il entend convertir : si elle a été attentive, et avide d'accéder à la vérité l'assaille de questions, il est plein d'espoir ; si en revanche il l'a vue faire montre d'une attitude agacée, il décide de la punir et de l'humilier par un discours enflammé qui rompt le style jusque-là paisible de l'*Orazione* : elle n'est pas libre, mais esclave des mille démons que sont les « voglie non temperate dalla ragione »<sup>435</sup>, soumise à la plèbe qui peut acheter son corps ; en elle, monstre de superbe, « tutto è peccato, o di peccar desiderio »<sup>436</sup> ; enfin Speroni conclut par une escalade

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 237 : « désirs non tempérés par la raison ».

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 240 : « tout est péché, ou désir de pécher ».



rhétorique qui souhaite la fin de la tolérance pour les pécheresses :

Vuol ragione, che tanto danno e vergogna, quanta voi fate all'umanità, *non si comporti più lungamente*: ma come Dio la castiga, il che veggiamo ogni dì, così dal mondo sia biasimata. E se a ciò fare saranno mute le lingue, che nate sono per ragionare; le lingue mute per lor natura con l'altre cose, che son senza anima e senza lingua, gli uccelli, i pesci, e le bestie; il foco, il ghiaccio, e la neve; i colli, i monti, e le valli; l'erbe, le piante, la luna, il sole, le stelle, il cielo, tutte in quel modo, che Dio commendano sempremai, mirabilmente tutti i tuoi vizii, e *sopra tutti la tua perversa ostinazione invecchiata biasimeranno*, aboriranno, e malediranno.<sup>437</sup>

Cette *Orazione contra le cortigiane* semble donc quelque peu paradoxale : alors que Speroni défend la dignité de la femme contre ses détracteurs, il réfute l'existence des mécanismes sociaux ou psychologiques (pauvreté, pression maternelle, trahison d'un amant) qui poussent certaines d'entre elles vers une vie de péché, et doute de la possibilité de rédemption de celle qui est habituée au vice. L'affirmation catholique de l'existence du libre-arbitre, si centrale dans les débats théologiques du siècle<sup>438</sup>, va donc de pair avec une conception pessimiste de la fragilité humaine : la repentance doit advenir au premier faux pas, tandis que contre le pécheur endurci ne peut s'exercer que la répression, un usage de la force que l'Inquisition ne put pas exercer contre les prostituées sur la base des seules errances de luxure, d'avarice et de superbe, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre. Notons toutefois que même dans cette vision de la prostitution propre à la Contre-Réforme la courtisane ne constitue pas une menace pour la société : exemple de vice, elle ne nuit au fond qu'à son propre salut.

### 3. Se repentir : une perspective réaliste ?

Le discours de Sperone Speroni prétend donc s'adresser aux courtisanes pour les enjoindre à se repentir, comme en théorie l'Église le recommande depuis le concile d'Elvire

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 243-4 : « La raison veut que l'on ne supporte pas plus longtemps tout le dommage et la honte que vous faites à l'humanité, mais que si cette honte est châtiée par Dieu, comme on le voit chaque jour, elle soit également blâmée par le monde. Et si pour ce faire les langues, qui sont nées pour parler, se tairont, les langues qui sont muettes de nature et toutes les autres choses, qui sont sans âme et sans langue, les oiseaux, les poissons, et les bêtes ; le feu, la glace, et la neige ; les collines, les montagnes, et les vallées ; les herbes, les plantes, la lune, le soleil, les étoiles, le ciel, tout cela, qui toujours loue Dieu, blâmeront, haïront et maudiront tous tes vices, et par dessus tout ton obstination perverse et endurcie ».

<sup>438</sup> Qu'il suffise ici de rappeler que la rupture entre Érasme et Luther, entre humanisme catholique et Réforme, se consumma sur ce sujet. Sur le rapport entre Érasme et le protestantisme cf. ERASMO, *Giulio*, op. cit.

(305 ou 306)<sup>439</sup>. En admettant qu'une femme vénale entende cet appel, ou plus pragmatiquement ne supporte plus sa vie rythmée de violences, elle ne peut certes pas – à moins d'être une courtisane particulièrement aisée – se passer d'une aide extérieure. Deux voies principales s'ouvrent alors à elle : réussir à épouser un client, ou bien obtenir l'aide d'une congrégation religieuse. À partir du XV<sup>e</sup> siècle les institutions de ce type ne manquent pas en Italie ; avant de voir quelles possibilités se présentent à une prostituée vénitienne, voyons quelle est la situation dans les deux autres centres les plus étudiés jusqu'à présent, Florence et Rome.

Florence ne connaît qu'une seule institution dédiée : le monastère de Santa Elisabetta, dit « delle Convertite », situé via Chiara, qui est fondé au début du XV<sup>e</sup> siècle par la confraternité de Santa Maria delle Laudi, et dépend du couvent de Santo Spirito<sup>440</sup>. Sa gestion est confiée à cinq laïcs nommés chaque année par la Seigneurie et représentatifs des quartiers et des Arts de la ville. À l'intérieur, l'organisation est assurée par une abbesse généralement issue d'une grande famille florentine. Cette protection ne garantit pourtant pas une situation économique florissante aux femmes qui s'y réfugient : les sources citées par Maria Serena Miazzi dénoncent une pauvreté endémique qui ne peut que vaguement être compensée par le travail manuel des sœurs<sup>441</sup>. L'entrée aux *Convertite* n'est pas facile, et les conditions se durcissent fortement entre les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : la candidate doit se confesser et apporter une preuve du sacrement reçu, nommer trois témoins de son changement de comportement, et accepter le témoignage de trois autres personnes choisies cette fois-ci par la magistrature de l'*Ufficio all'Onestà* ; enfin elle doit payer une somme conséquente et endurer une période d'essai durant laquelle il lui faut démontrer à sa hiérarchie sa volonté profonde de rachat spirituel. Mais une fois admise, les murs du couvent ne la protègent pas forcément des assauts des anciens protecteurs, qui réussissent souvent à venir en personne ou à envoyer des émissaires pour convaincre leur amante de reprendre le métier, ce que certaines d'entre elles doivent accepter de faire : en 1460 les autorités s'aperçoivent que des recluses sortent de nuit pour exercer dans l'hôtel d'une certaine « monna Mea ». Car la pauvreté du couvent, l'absence presque totale de perspective autre que la chasteté et l'isolement à perpétuité – rares sont celles qui réussissent à trouver un mari et à échapper à leur cellule – font probablement ressentir ce refuge comme un nouveau lieu de réclusion, guère plus enviable que le bordel : ainsi quand Sandrina da Pistoia, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, décide de s'enfuir, elle prend auparavant le soin d'inciter ses

---

<sup>439</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours vénales*, op. cit., p. 33.

<sup>440</sup> MAZZI Maria Serena, *Prostitute e lenoni nella Firenze del Quattrocento*, op. cit., p. 393-4.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 395-9.

camarades à faire de même<sup>442</sup>.

À Rome, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Ignace de Loyola, ardent promoteur du rachat spirituel des prostituées, se rend compte de l'impossibilité pour la plupart des femmes publiques de déboursier la dot d'entrée dans les monastères classiques. Il fonde alors en 1546 la *Casa di Santa Marta*, qui accueille temporairement (de six mois à un an) les femmes dans le besoin pour diverses raisons – prostituées repenties, mais aussi concubines abandonnées ou femmes mariées dont la situation au foyer est critique – avec pour objectif final de leur assurer la stabilité sociale à travers le mariage plus que par la conversion spirituelle<sup>443</sup>, comme le montre le choix de dédier le couvent à sainte Marthe, sœur de Marie-Madeleine, associée à la prostitution mais aussi à la gestion du foyer<sup>444</sup>.

L'expérience vénitienne est, dans ce domaine, plus longue et plus complexe : après une tentative privée et sans succès en 1357, la première communauté qui accueille des prostituées est fondée en 1407 par l'abbé Zuane Contarini dans la paroisse de Santa Margherita<sup>445</sup>, mais celui-ci ne peut accueillir qu'un nombre réduit de repenties. C'est au XVI<sup>e</sup> siècle que les instituts se multiplient, et se spécialisent : en 1521 est créé l'hôpital des *Incurabili*, au sein duquel un service est réservé aux femmes syphilitiques, qui devient ensuite le monastère des *Convertite* de la Giudecca (1551). Mais l'originalité vénitienne est une attention grandissante à la prévention : les *Dereletti* de Santi Giovanni e Paolo (1528) accueillent des jeunes filles abandonnées pour les soustraire à la tentation du métier ; en 1561 le prédicateur jésuite Benedetto Palmio incite les nobles vénitiennes à fonder un institut, les *Zitelle* de la Giudecca<sup>446</sup>, pour protéger les jeunes filles pauvres et belles – celles qui ne le sont pas, pense-t-on, peuvent avec moins de risques être placées comme servantes dans de riches familles. Mais même si l'offre de lieux d'accueil est plus importante qu'à Florence, ceux-ci restent des monastères aux places limitées, proposent un futur incertain au-delà de la réclusion permanente, et n'échappent pas aux révoltes périodiques de leurs protégées<sup>447</sup>. C'est donc pour répondre à un besoin criant

---

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>443</sup> GESCHWIN Rachel L., *Magdalene Imagery and Prostitution Reform in Early Modern Venice and Rome, 1500-1700*, PhD Thesis (advisor: Dr. Catherine SCALLEN), Case Western Reserve University, 2011, p. 117-152.

<sup>444</sup> *Évangile selon Saint Luc*, 10, 38-32 : quand Jésus rend visite aux deux sœurs, Marie s'agenouille à ses pieds en contemplation, tandis que Marthe lui prépare un repas.

<sup>445</sup> ELLERO Giuseppe, « I luoghi della redenzione », in *Il gioco dell'amore – Le cortigiane a Venezia dal Trecento al Settecento*, Milano, Berenice, 1990, p. 58.

<sup>446</sup> La construction de la Casa delle Zitelle s'étale sur presque quarante ans, depuis l'achat en 1561 jusqu'à la fin des travaux de l'aile occidentale en 1597 ; le plan du bâtiment a la particularité d'avoir été conçu en étroite collaboration avec la hiérarchie du monastère, ce qui en fait un cas d'« architecture féminine » comme l'affirme Vanessa SCHARVEN CHASE dans sa thèse *The Casa delle Zitelle: Gender and Architecture in Renaissance Venice*, Columbia University, 2002.

<sup>447</sup> *Ibid.*

qu'est créée en 1581 – c'est-à-dire après l'imposition de la clôture des couvents par Pie V en 1566<sup>448</sup> – la *Casa del Soccorso*, souhaitée notamment par la courtisane Veronica Franco, sur le modèle de la Casa di Santa Marta romaine. Située dans la paroisse des Carmes à Dorsoduro, elle accueille les femmes en difficulté pour une période déterminée, afin de les aider à trouver une dot, s'éloigner d'un mari agressif, ou quitter la vie de prostituée. si l'objectif initial était de financer la *Casa del Soccorso* à l'aide des biens de courtisanes qui mouraient sans héritier, l'étude de ses livres comptables montre bien que l'institution réussissait à fonctionner surtout grâce à l'aide de riches mécènes<sup>449</sup>. Contrairement à la *Casa di Santa Marta* à Rome, la communauté du *Soccorso* cherche surtout, à terme, à inciter ces femmes à entrer définitivement aux *Convertite*, sans toutefois exclure la conclusion d'un mariage. Loin d'un durcissement des conditions d'accueil, nous voyons tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle vénitien se développer une compréhension plus précise et plus pragmatique des besoins réels de femmes publiques qui désirent abandonner leur profession ; mais le nombre de places disponibles, quelques centaines pour l'ensemble de ces institutions, ne peut en aucun cas apporter une solution globale au problème du commerce charnel.

La multiplication des institutions religieuses dédiées aux prostituées repenties est donc parallèle à la gestation et à l'affirmation de la Contre-Réforme ; et en effet l'historiographie a souvent considéré que les bouleversements religieux du XVI<sup>e</sup> siècle ont eu un impact direct et général sur les amours vénales, causé en premier lieu par le changement de paradigme en matière sexuelle de la part des théologiens réformés. En abandonnant la conception de la virginité comme état souhaitable et idéal – dans une conception, de dérivation augustinienne, qui considère l'humain comme incapable de résister sans grâce divine aux appels de la chair – la Réforme légitime la sexualité mais limite sa pratique à la vie conjugale<sup>450</sup>. La prostitution est donc frappée d'interdiction, et les bordels sont progressivement fermés, d'abord en terres protestantes, mais également dans des régions comme la France où l'affrontement entre les dogmes est le plus vif ; en effet, selon Jacques Rossiaud, « comme les reproches mutuels d'impudicité font partie de la polémique confessionnelle, les villes catholiques se sentent

---

<sup>448</sup> Rappelons que la clôture imposée, qui soustrait les sœurs à leurs missions d'aide aux malades ou à la liturgie, n'est pas appliquée sans heurts, comme le montre par exemple la longue résistance des sœurs bolonaises des couvents de Santa Marta et San Luca en 1573, cf. CALLEGARI Daniella, MCHUGH Shannon, « 'Se fossimo tante meretrici' : The Rhetoric of Resistance in Diodata Malvasia's Convent Narrative », in *Italian Studies*, vol. 66, n°1, 2011, p. 21-39.

<sup>449</sup> ELLERO Giuseppe, « I luoghi della redenzione », op. cit., p. 60.

<sup>450</sup> WIESNER-HANKS Merry, *Christianity and Sexuality in the Early Modern Worlds: Regulating Desire, Reforming Practice*, London, Routledge, 2000, p. 63-4.

contraintes de suivre les exemples luthériens et calvinistes »<sup>451</sup>. Tessa Storey ébauche une rapide chronologie de ces fermetures :

This occurred first in Protestant areas: in 1526 in Zwickau, in Augsburg in 1532 and in London in 1546. Most of the brothels in Languedoc closed in the 1550s, a decade before they were prohibited by the Decree of Orleans (1561), and prostitution was criminalised in Amsterdam in 1578, when the Protestants came to power.<sup>452</sup>

Cette criminalisation de la sexualité extra-conjugale assombrit drastiquement la vie des prostituées, particulièrement dans l'Allemagne et les Pays-Bas protestants où elles font l'objet d'une attention « obsessionnelle » de la part des Églises et des pouvoirs publics, et deviendront au XVII<sup>e</sup> siècle « the main target of the moral reform »<sup>453</sup>. Des voix catholiques réclament elles aussi la fermeture des bordels, comme Sperone Speroni : dans sa courte oraison *Del bordello*<sup>454</sup>, corollaire de l'*Orazione contra le cortigiane*, il réfute la théorie du mal mineur, considérant au contraire que l'adultère ou l'homosexualité sont des maux incertains qui peuvent être combattus par la prédication, tandis que tolérer le *postribulum* rend certaine la perte de nombreuses femmes, devenues sourdes aux raisons de l'honneur par la pratique constante du vice<sup>455</sup>. Cette ligne n'est pas majoritaire : la volonté de séparation nette entre femmes mariées et non mariées qui marque le décret *Tametsi* qui régit le mariage pour le concile de Trente<sup>456</sup>, ainsi que l'accent mis sur la perfection de l'état monastique, ne poussent pas vers l'interdiction de la prostitution – toujours utilisée comme exutoire pour la sexualité masculine – mais se contentent d'encourager la repentance volontaire des femmes vénales au sein de monastères dédiés, tout en mettant en place une prédication et une législation contre les pécheresses qui, à la fin du siècle, est de plus en plus violente<sup>457</sup>.

---

<sup>451</sup> ROSSIAUD Jacques, *Amours vénales*, op. cit., p. 52.

<sup>452</sup> STOREY Tessa, *Carnal Commerce in Counter-Reformation Rome*, op. cit., p. 3-4 : « Cela se passa d'abord dans les régions protestantes : en 1526 à Zwickau, à Augsbourg en 1532 et à Londres en 1546. La plupart des bordels du Languedoc ont fermé dans les années 1550, une décennie avant qu'ils ne soient interdits par le décret d'Orléans (1561), et la prostitution a été criminalisée à Amsterdam en 1578, quand les Protestants prirent le pouvoir ».

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 235 : « la cible principale de la réforme morale ».

<sup>454</sup> SPERONI Sperone, *Opere*, op. cit., p. 439-40.

<sup>455</sup> L'oraison *Del bordello* peut être lue dans les *Opere*, p. 439-440. Malgré son titre, elle traite en égale proportion de la question des Juifs et de l'usure, portée par un raisonnement similaire : si l'on n'interdit pas aux Juifs la fréquentation des chrétiens et qu'on les autorise à vivre à Rome afin de les pousser à abandonner leur religion, il ne faut pas leur permettre d'exercer l'usure, car l'habitude contractée dans l'exercice de ce péché rend vain tout espoir de conversion.

<sup>456</sup> Cf. le premier chapitre de notre deuxième partie.

<sup>457</sup> Si Tessa Storey considère qu'à moyen terme l'effet de la Contre-Réforme sur la prostitution sera relativement faible, elle insiste sur les conséquences immédiates : « Undoubtedly the three or four generations of women involved in prostitution after 1566 bore the brunt of religious and institutional zeal. They and their clientele were suddenly subjected to an ever-increasing battery of laws, and when punishments were meted out they were often

Nous avons donc cherché à mettre en lumière quelques-uns des aspects saillants de l'histoire de la prostitution en Europe entre le XII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle : l'apparition de la prostituée professionnelle vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle dans le contexte du développement urbain de l'Occident, suivie d'une rapide acceptation religieuse et de l'institutionnalisation civile du métier ; les bouleversements du XVI<sup>e</sup> siècle, marqué par la diffusion générale de la syphilis, l'essor des courtisanes, et l'intensification de la condamnation morale dont nous avons fourni un exemple avec l'Orazione contra le cortigiane de Speroni ; enfin, les tensions religieuses entre protestants et catholiques qui font des prostituées la cible privilégiée de la répression des premiers et des réformes monastiques des seconds. Il nous appartient maintenant de préciser, dans ce cadre général, la gestion proprement vénitienne du problème, pour être ensuite en mesure de distinguer les particularités locales de la satire *antiputtanesca*, à laquelle nous consacrerons la troisième partie de cette thèse.

## B – L'échec de la politique concentrationnaire vénitienne

Pour analyser les lois vénitiennes relatives à la prostitution, nous nous servons d'un volume irremplaçable, les *Leggi e Memorie Venete sulla Prostituzione fino alla caduta della Repubblica*<sup>458</sup> ; probablement compilé par Giovambattista Lorenzi, fonctionnaire de la Bibliothèque Marciana<sup>459</sup>, il rassemble la quasi totalité des mesures votées par les magistratures de la République sur notre sujet. Notons que malgré la grande quantité de lois conservées, la perte de certains fonds d'archive – en premier lieu la disparition presque intégrale de celui des *Capi di Sestiere* – rend impossible la prétention d'exhaustivité. Le recueil de Lorenzi constitue également la source principale de la synthèse de Giovanni Scarabello<sup>460</sup>, à laquelle nous avons ponctuellement recours dans cette thèse lorsque certaines lois ont été oubliées par les *Leggi e*

---

ferocious. The repeated decisions to move, expel, segregate and confine prostitutes to different streets or areas, even if only temporarily successful, caused insecurity, great inconvenience, loss of revenue and savings » (STOREY Tessa, *Carnal Commerce in Counter-Reformation Rome*, op. cit., « Les trois ou quatre générations de femmes impliquées dans la prostitution après 1566 sont sans aucun doute la cible d'une zèle religieux et institutionnel. Leur clientèle et elles furent tout d'un coup soumis à une batterie de lois toujours plus grande, et quand des punitions étaient infligées elles étaient souvent féroces. Les décisions répétées de déplacer, expulser, ségréguer et confiner les prostituées dans différentes rues ou zones, même si leur effet n'était que provisoire, entraînait insécurité, grand inconfort, perte de revenus et d'économies ».

<sup>458</sup> ANONYME, *Leggi e Memorie Venete sulla Prostituzione fino alla caduta della Repubblica*, Venezia, A spese del conte di Oxford, 1870-2.

<sup>459</sup> SCARABELLO Giovanni, *Meretrices. Storia della prostituzione a Venezia dal XIII al XVIII secolo*, Venezia, Supernova, 2008, p. 9.

<sup>460</sup> *Ibid.*

*Memorie*, mais sans nous placer systématiquement dans son sillon : l'historien effectue un parcours relativement semblable au nôtre, mais avec des caractéristiques – rappels généraux de l'histoire de Venise, silence sur certaines lois ou sur les rapports difficiles entre certaines magistratures – qu'implique la nature de son ouvrage de vulgarisation.

### 1. La législation vénitienne sur la prostitution avant 1460

La première mesure sur la prostitution mise en place par la République est votée par la *Quarantia*<sup>461</sup>, ou *Consiglio dei Quaranta* : nous avons déjà souligné comment cette magistrature, créée par le Grand Conseil entre la fin du XII<sup>e</sup> siècle et le début du XIII<sup>e</sup> siècle, est le principal organe judiciaire pénal<sup>462</sup> de la République. Mais elle possède en sus de cette fonction première des compétences législatives : ses délibérations ont force de loi avant même leur ratification par le Grand Conseil<sup>463</sup>. Le 10 octobre 1266 elle ordonne par une *parte* (loi) aux propriétaires d'expulser leurs locataires si elles sont prostituées<sup>464</sup> ; mais cette mesure ne suffit pas à endiguer le phénomène, puisque le 31 août 1314 le Grand Conseil formule une loi qui interdit aux prostituées d'exercer chez elles (« in domibus suis propriis »), voire de tenir un bordel (« postribulum publicum »), sous peine d'expulsion et d'autres condamnations accessoires<sup>465</sup>. Dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle existent donc déjà sous une forme embryonnaire des *ridotti*, gérés par le propriétaire du bien immobilier qui peut être, mais n'est pas forcément, la prostituée elle-même. À travers ces lois la République met en place une politique qui semble de prime abord abolitionniste et particulièrement optimiste : il est difficile d'imaginer que l'expulsion de son logement – qu'elle en soit locataire ou propriétaire – empêche, si elle n'est pas accompagnée par un bannissement, une prostituée d'exercer son métier, et n'ait d'autre conséquence qu'un simple déménagement. Il serait donc plus logique de considérer que ces mesures n'avaient pas vocation à être appliquées à l'échelle de la ville, mais plutôt à permettre

---

<sup>461</sup> Sur la *Quarantia*, magistrature constituée par quarante nobles et dirigées par le doge et son *Minor Consiglio*, cf. DA MOSTO Andrea, *L'Archivio di Stato di Venezia, con il concorso dei funzionari dell'Archivio, per autorizzazione speciale del Ministero dell'Interno del Regno d'Italia, al « Collegium Annalium Institutorum de Urbe Roma »*, Tomo I, Roma, Biblioteca d'Arte Editrice, 1940, p. 63-65 ; MILAN Catia, POLITI Antonio, VIANELLO Bruno (a cura di), *Guida alle Magistrature – Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, Verona, Cierre Edizioni, 2003, p. 37-40 ; ZORDAN Giorgio, *L'ordinamento Giuridico Veneziano*, Padova, CLEUP, 1980, p. 80-86.

<sup>462</sup> Elle aura ensuite, à partir de 1441 – création de la *Quarantia Civil* (dite *Vecchia*) – puis 1492 – *Quarantia Civil Nuova* – des compétences pénales en appel.

<sup>463</sup> ZORDAN Giorgio, *L'ordinamento Giuridico Veneziano, op. cit.*, p. 83.

<sup>464</sup> *Leggi e memorie, op. cit.*, p. 29.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 30.

des expulsions ciblées dans des zones sensibles telles que Rialto ou Saint-Marc : et en effet, dans les phases préparatoires de la création du bordel semi-public, il est ordonné en 1360 aux forces de police de cesser d'expulser les prostituées de Rialto tant qu'un lieu d'exercice légal n'aura pas été choisi<sup>466</sup>, signe d'une action répressive particulièrement concentrée dans la zone du marché.

Ces lois, votées par la *Quarantia* et le Grand Conseil, doivent être appliquées par les *Signori di Notte*. Selon Da Mosto<sup>467</sup> il est impossible d'être certain de la date de création de cette magistrature, qui est active – comme le montre la *parte* de 1216 – dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle. Constituée d'abord par un puis deux membres issus du patriciat, elle en compte six en 1262 (un par sestier), qui sont élus par le Grand Conseil ; ils ont sous leurs ordres un corps de garde grâce auquel ils veillent à la tranquillité nocturne. Ils voient peu à peu leur juridiction s'élargir, contrôlant entre autres les jeux (1266), la bigamie (1288), les assassinats (1299) et le vol en général (1306)<sup>468</sup> ; enfin pouvoir leur est donné le 28 juin 1340 « contra homine et feminas inhoneste vite » (« contre les hommes et les femmes à la vie malhonnête »)<sup>469</sup>. Leurs attributions sont donc à mi-chemin entre la stricte gestion de la violence et la police des mœurs, avant que les aspects relevant de cette dernière ne passent aux *Esecutori contro la Bestemmia* (créés en 1537) quand leurs pouvoirs furent graduellement élargis<sup>470</sup>.

À partir de 1358 les *Capi di Sestiere*<sup>471</sup>, autre force de police dirigée par des nobles, participe elle aussi à la surveillance de la prostitution aux côtés des *Signori di Notte*. Une loi du Grand Conseil votée le 14 juin 1360 montre les deux magistratures travaillant ensemble à l'expulsion des prostituées à Rialto<sup>472</sup>, mais les tensions entre elles ne tardent pas à se faire jour. Le 29 août 1392 la *Quarantia* se prononce sur un litige : des prostituées circulaient illégalement de nuit à Rialto, et ont été arrêtées par les *Signori di Notte* ; les *Capi di Sestiere* considèrent

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>467</sup> DA MOSTO Andrea, *L'Archivio di Stato di Venezia, op. cit.*, p. 97.

<sup>468</sup> *Ibid.*, ainsi que MILAN Catia, POLITI Antonio, VIANELLO Bruno (a cura di), *Guida alle Magistrature – Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, op. cit., p. 89-91, et CARAVALE M., « Les institutions della Repubblica », in *Storia di Venezia*, vol. III, Roma, Treccani, 1997, p. 342.

<sup>469</sup> *Leggi e memorie*, op. cit., p. 31.

<sup>470</sup> Outre les volumes génériques déjà signalés pour les autres magistratures, signalons à propos des *Esecutori contro la Bestemmia* l'article de DEROSAS Renzo, « Moralità e giustizia a Venezia nel '500-'600 – Gli Esecutori contro la Bestemmia », in COZZI Gaetano (a cura di), *Stato e Giustizia nella Repubblica Veneta (sec. XV-XVIII)*, Vol. 1, Roma, Jouvence, 1980-1985, p. 431-528, ainsi que COZZI Gaetano, « Religione, moralità e giustizia a Venezia : vicende della magistratura degli Esecutori contro la Bestemmia (secoli XVI-XVII) », in *La società veneta e il suo diritto*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 65-148.

<sup>471</sup> Magistrature initialement provisoire fondée en 1320, elle devient permanente à partir de 1324, et est supprimée en 1544, quand ses fonctions sont absorbées par les *Signori di Notte al Civil* nouvellement créés, cf. MILAN Catia, POLITI Antonio, VIANELLO Bruno (a cura di), *Guida alle Magistrature – Elementi per la conoscenza della Repubblica Veneta*, op. cit., p. 91.

<sup>472</sup> *Leggi e memorie*, op. cit., p. 32.



alors que ces derniers ont empiété sur leur juridiction en s'occupant de femmes vénales, et s'en plaignent au tribunal des Quarante, qui tranche la question en leur faveur, et attribue officiellement la supervision des prostituées aux seuls *Capi di Sestiere*<sup>473</sup>. Le 9 juillet 1417 une querelle semblable pousse cette fois l'*Avogaria di Comun* à conférer aux *Signori di Notte* la répression de la fornication, strictement interdite, entre un juif et une prostituée<sup>474</sup>.

Cette concurrence ne relève pas d'un zèle particulier dans la poursuite de la justice, ni d'une volonté de répartition rationnelle des rôles, mais repose sur une politique volontaire d'intéressement financier des magistratures mineures orchestrée par la République : lorsqu'une amende est infligée à un ou une coupable, si un tiers de celle-ci revient généralement au pouvoir central (le « comun ») et un autre tiers au délateur, le dernier tiers tombe dans l'escarcelle de la magistrature qui a prononcé la sentence<sup>475</sup>, constituant une partie non négligeable de la rétribution des officiers, ainsi qu'une barrière théorique contre la corruption. Mais nous verrons que la concurrence entre *Capi di Sestiere* et *Signori di Notte* est le symptôme d'un malaise plus profond dans la loyauté envers le pouvoir central.

Entre-temps les mesures mises en œuvre, qui se limitaient comme nous l'avons vu à doter les forces de police d'outils répressifs ponctuels sans fournir de projet global de surveillance de la prostitution, avaient montré leurs limites. Le 29 juin 1358 la *Quarantia* ordonne aux *Capi di Sestiere* de trouver un lieu de résidence pour les « pécheresses » (« locum [...] pro habitationem peccatricium »<sup>476</sup>) à Rialto. Plusieurs raisons semblent avoir guidé le choix du lieu : Rialto<sup>477</sup> est le centre économique de la ville, fréquenté par les marchands vénitiens mais également par de nombreux étrangers et par le petit peuple, ce qui constitue un vivier de clients potentiels. Il n'est donc guère surprenant qu'une large communauté de prostituées y soit précisément concentrée ; et les mesures que nous avons jusqu'ici rencontrées suggèrent même que dans cette première phase de gestion des amours vénales, l'action publique se concentre sur l'*insula rivoalti*.

Le Grand Conseil affirme être poussé à agir par le nombre de personnes qui entrent et sortent en permanence de la ville (« propter multitudinem gentium continue intrantium et exeuntium civitatem nostram »<sup>478</sup>). La formulation est ambiguë : s'agit-il du flot des marchands

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>475</sup> Voir par exemple la loi édictée par le Sénat le 5 mai 1421, in *Ibid.*, p. 34.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>477</sup> Sur l'*insula rivoaltina* entre Moyen Âge et époque moderne, cf. entre autres CALABI Donatella, MORACHIELLO Paolo, *Rialto – Le fabbriche e il Ponte*, Torino, Einaudi, 1987 ; CESSI Roberto, ALBERTI Annibale, *Rialto. L'isola – Il ponte – Il mercato*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1934.

<sup>478</sup> *Leggi e memorie, op. cit.*, p. 31.

et autres habitués du marché, qui impose une rationalisation de l'offre, ou bien du nombre important de prostituées qui viennent à Rialto pour exercer, mais résident ailleurs, et qu'il convient alors de réunir pour les garder sous contrôle ? Pour trouver le lieu idéal les *Capi di Sestiere* sont chargés d'examiner l'ensemble de l'île de Rialto (« omnia loca Rivoalti »), c'est-à-dire les paroisses de San Giovanni Elemosinario et San Matteo, ainsi que de réfléchir aux modalités de résidence des prostituées (« et de modis et conditionibus cum quibus debebunt ibi stare »).

Nous avons déjà souligné les limites de l'obéissance des magistratures mineures : concurrentes les unes des autres, elle rivalisent surtout dans leur quête d'espèces sonnantes et trébuchantes ; et en effet les *Capi di Sestiere* ne prennent pas la peine d'obéir au Grand Conseil, mais préfèrent – tout comme les *Signori di Notte* – continuer à expulser les prostituées de Rialto, une activité plus simple et surtout plus rémunératrice, quand la légalisation de la résidence des femmes vénales les priverait de leur part des amendes. Il faut presque deux ans au Grand Conseil pour réagir : le 14 juin 1360 il répète l'ordre donné en 1358, et surtout gèlent les expulsions de prostituées tant qu'un lieu n'aura pas été choisi<sup>479</sup> ; privés de cette entrée, et menacés d'une amende de cinquante lires s'ils n'obtempèrent pas avant août, les *Capi di Sestiere* deviennent plus diligents et choisissent le lieu recherché, même si ne pouvons pas être certains de sa localisation précise, comme nous le verrons. Avant la fin de l'année ils chargent également six gardiens de surveiller les éclats et rixes potentiels (« ad obviandum rumoribus et rixis »), et obtiennent le 15 décembre du Grand Conseil le droit de port d'armes pour ces hommes<sup>480</sup>.

Nous ne disposons pas de beaucoup d'autres informations sur ce premier bordel – alors que, nous y reviendrons, une tentative ultérieure a laissé un règlement très détaillé. Quelques éléments de réglementation de l'établissement apparaissent dans une loi plus tardive, votée par la *Quarantia* le 15 juillet 1423<sup>481</sup> : les prostituées sont obligées de vivre dans ce lieu rapidement nommé *Castelletto*, dans une chambre au rez-de-chaussée ou au premier étage (*soler*), selon leur choix. Il leur est permis, de la *marangona*, cloche matinale, à la première cloche du soir de Saint-Marc, de rester « alle volte [boutiques au rez-de-chaussée] che son sotto el volto che va alla via de andar a San Cassan » (cette *via* est peut-être l'actuelle *calle de le do spade*, qui mène par la *calle dei Sansoni* et le pont homonyme à l'île de San Cassan) et « alle volte che son dredo l'hostaria del Melon<sup>482</sup> e dell'Anzolo, et alle volte che son dredo l'hostaria del Sarasin », ruelles

---

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>482</sup> Cette auberge appartiendra au XVI<sup>e</sup> siècle à Dionisio Malipiero, patron du second *Castelletto*, cf. CESSI Roberto, ALBERTI Annibale, *Rialto. L'isola – Il ponte – Il mercato*, op. cit, p. 286.

qui étaient le lieu d'exercice privilégié de la prostitution (« le qual sempre è stado usade a queste meretrice »). La peine pour chaque infraction est de trois *lire di piccoli* et de dix *scuriade* (coups de fouet). Il leur est toutefois permis de dormir hors du Castelletto si telle est leur habitude, mais dans ce cas hors de l'île de Rialto. Il appartiendra chaque soir à un officier des *Capi di Sestier* ou des *Signori di Notte* de se poster à la porte du Castelletto jusqu'à sa fermeture afin d'éviter les rixes. Une amende de 25 *lire di piccoli* est prévue pour les *Capi di Sestier* qui ne feraient pas respecter cette loi, peine qui sera infligée par l'*Avogaria di Comun*.

Il semble donc clair que le lieu de résidence traditionnel est la paroisse de San Matteo : la délibération du Grand Conseil du 14 juin 1360 ordonnait aux prostituées de rester « dans leurs ruelles » (« in suis calicellis »), et de ne pas attendre leurs clients dans l'actuelle *calle de le beccarie* (« in via per quam itur ad beccariam, quod via est in capite callis vel ruge ab oleo versus sanctum Mapheum »). Il est donc difficile d'imaginer que les *Capi di Sestiere* aient choisi un emplacement distant de ces « calicellis », dans la paroisse de San Giovanni Elemosinario par exemple, ce qui imposerait aux prostituées de traverser tous les jours sous les yeux de tous la *ruga de li orefici*, très fréquentée. En outre, et contrairement à ce que les ordres du Grand Conseil sembleraient suggérer, les *Capi di Sestiere* ne gèrent pas l'établissement directement, mais se contentent d'en assurer la sécurité : une *terminazione* de 1444 fournit le nom de propriétaires du *Castelletto*, Giovanni Venier et Jacopo Mauroceno<sup>483</sup>. Le bordel est donc situé sur la propriété privée de deux membres d'importantes familles du patriciat, qui profitent économiquement de l'exercice de la prostitution au moins grâce aux loyers versés par des femmes vénales légalement contraintes d'y résider. Nous rencontrons là l'habituel pragmatisme de la justice vénitienne : l'interdiction, au XIII<sup>e</sup> siècle, de la location d'une maison à une prostituée n'était pas dictée par un principe moral, mais visait à créer un outil de gestion policière ; le gouvernement vénitien n'a aucun problème avec le proxénétisme plus ou moins direct d'un Venier ou d'un Mauroceno, probablement d'ailleurs car il profite à des membres de la classe dirigeante – il sera important de garder cet élément à l'esprit lorsque nous examinerons la législation visant les entremetteurs.

La concentration des femmes vénales dans le *Castelletto* est toutefois relative, comme le montre la fréquence de lois règlementant l'accès aux tavernes et aux auberges : plutôt que de rentrer dans le *Castelletto* dès les premières cloches nocturnes, les prostituées préféraient en effet rester dans ces établissements, où elles pouvaient manger, boire, et passer la nuit avec leurs clients. Face à une pratique répandue, le législateur hésite pendant toute la première moitié

---

<sup>483</sup> *Leggi e memorie*, op. cit., p. 46-47.

du XV<sup>e</sup> siècle : le Sénat en mai 1421 autorise les prostituées à passer la nuit dans les auberges, puis la *Quarantia* le leur interdit le 15 juillet 1423 ; le 1<sup>er</sup> juin 1436 le Grand Conseil l'autorise à nouveau, avant de revenir sur sa décision le 11 juillet 1438, et de menacer les contrevenantes d'une amende de cinq livres<sup>484</sup>. Il s'agit bien d'une contradiction difficile à résoudre pour l'État : exclure les prostituées des auberges signifiait prendre le risque qu'elles vendent elles-mêmes, illégalement, du vin à leurs clients, breuvage qui leur est fourni par leurs entremetteuses et leurs amants (« bertonni ») ; en plus de nuire au monopole des taverniers en la matière, un tel marché noir pouvait également sensiblement diminuer l'apport de la taxe sur le vin payée à la République, qui constituait pour elle une source de revenu importante<sup>485</sup>. Mais autoriser leur présence revenait à cautionner une dangereuse exception à l'obligation de résidence dans le *Castelletto* pour les prostituées de Rialto, entraînant des désordres nocturnes que la législation concentrationnaire visait précisément à éviter.

L'État n'est bien sûr pas le seul à profiter de l'argent moissonné par les amours vénales : les prostituées du *Castelletto* travaillaient souvent pour des entremetteuses auprès de qui elles étaient endettées<sup>486</sup> ; si l'un de leurs amants remboursait cette dette, il pouvait ensuite exiger à son tour une part des bénéfices et ainsi forcer sa maîtresse à continuer à se prostituer. Pour cette raison, la *Quarantia* interdit la libération d'une prostituée à fins de lucre, et interdit également à un amant de faire emprisonner une prostituée pour dette, afin d'éviter menaces et rétorsions ; l'objectif est certes de protéger un tant soit peu les femmes vénales, mais surtout d'éviter qu'elles ne quittent le *Castelletto* pour exercer directement chez leur souteneur. La dette envers les entremetteurs étant la clef de voute de l'exercice de la profession, la *Quarantia* fixe le 15 juillet 1423 un maximum de soixante ducats annuels aux emprunts effectués par les prostituées auprès de leurs rufians<sup>487</sup>, et le Grand Conseil fixe la dette maximale envers les taverniers à la somme, nettement plus réduite, de cinq *lire di piccoli*<sup>488</sup>.

L'État fait donc la différence entre deux types d'entremetteurs : les « ruffiane », ou « matrones » d'une part, et les « bertonni » ou « lenoni » de l'autre. Les premières sont un rouage de la politique mise en place par la République, qui sert d'intermédiaire entre les magistratures

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 34 et suivantes.

<sup>485</sup> Sur le vin et les auberges à Venise, cf. GOTTARDO Vittorio, *Ora è tempo di bere – Una breve storia del vino a Venezia*, Venezia, Alberto Gardin Editoria Universitaria, 1991 ; GOTTARDO Vittorio, *Osti e tavernieri – Il vino nella Venezia medioevale*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1993. La magistrature chargée de récolter la taxe, l'*Uffizio del Dazio del Vin*, était située sur la *fondamenta del Vin*, dans la paroisse de San Silvestro, limitrophe de celle de San Matteo (cf. TASSINI Giuseppe, *Curiosità Veneziane, op. cit.*, p. 742).

<sup>486</sup> *Leggi e memorie, op. cit.*, p. 37-38.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 44.

de maintien de l'ordre et les prostituées : leur rôle est officialisé le 15 juillet 1423, quand la *Quarantia* réserve le rôle d'entremetteuse aux seules femmes enregistrées comme telles auprès des *Capi di Sestiere*<sup>489</sup>. Les amants/protecteurs, en revanche, sont vus comme des concurrents porteurs de désordre, qui cherchent à entraîner leurs maîtresses en dehors du *Castelletto* et à les soustraire au contrôle fiscal qui va avec ce dernier. L'État ne peut que tenter d'agir sur leurs abus, quand par exemple un protecteur utilise la violence pour contraindre une femme à se prostituer : dénoncé par celle-ci, il risque alors l'exil<sup>490</sup> – il n'est toutefois pas possible d'estimer le degré d'efficacité d'une telle mesure, probablement très faible.

La réglementation mise en place à Rialto semble donc reposer sur un équilibre instable : l'obligation de résidence dans le *Castelletto* est limitée par une pratique comme la fréquentation nocturne des auberges, qui est pourtant ponctuellement tolérée, tandis que l'existence d'entremetteurs illégaux – extérieurs à l'établissement semi-public – n'est combattue qu'à la marge, en permettant aux prostituées de se libérer de dettes excessives ou de dénoncer des mauvais traitements. Qui plus est, la question de l'efficacité de cet ensemble de lois relativement peu intrusives est problématique quand nous examinons la loyauté des magistratures qui sont censées l'appliquer. Nous avons déjà souligné les problèmes de concurrence et la recherche systématique de l'amende de la part des *Capi di Sestiere* et des *Signori di Notte*. Le 5 mai 1421, quand le Sénat interdit aux prostituées de vendre du vin, il n'oublie pas de prévoir une amende pour les *Capi di Sestiere* qui fermeraient un œil sur ces trafics, peine qui serait infligée par l'*Avogaria di Comun* après dénonciation<sup>491</sup> ; de même, le lendemain, une partie de ce même Sénat échoue à faire voter une loi qui ôte aux deux forces de police qui s'occupent de la prostitution le droit de faire grâce aux femmes publiques qui refuseraient d'intégrer le *Castelletto* ; le 15 juillet 1423 une amende de vingt-cinq *lire di piccoli* est prévue pour les *Capi di Sestier* qui ne feraient pas respecter l'horaire de fermeture du *Castelletto*, peine toujours infligée par l'*Avogaria di Comun*<sup>492</sup> ; le 18 janvier 1439 le Grand Conseil interdit aux officiers de recevoir des cadeaux de la part des prostituées, au premier rang desquels figurent... les fleurs. Et quand bien même les officiers de ces magistratures ne céderaient pas à la corruption, le Sénat doit insister pour que les lois votées soient réellement appliquées : nous l'avions déjà constaté lors de la recherche d'un bâtiment pouvant accueillir le *Castelletto* ; de la même manière, le Sénat révoque le 23 mai 1421 une décision des *Capi di Sestiere* qui imposait aux prostituées et

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 37.

aux entremetteuses de porter un foulard jaune. Le Sénat insiste alors sur le fait que les magistratures mineures doivent avant tout mettre en pratique les mesures décidées en haut lieu (« mittere executioni partes captas in nostris consiljis super factis dictarum meretricium »)<sup>493</sup>.

Enfin un autre problème plus grave se fait rapidement jour. Si dans les premiers temps, nous l'avons dit, la prostitution semblait surtout se concentrer à Rialto, petit à petit de nouveaux centres d'amours vénales apparaissent en ville. La République entendait par sa politique concentrationnaire diminuer la visibilité du phénomène : la circulation nocturne était interdite pour les prostituées, qui devaient dormir dans le *Castelletto* ou, au pire, dans des auberges<sup>494</sup> ; elles ne peuvent pas non plus sortir de l'île de Rialto, et pour faciliter l'application de cette mesure il est interdit aux femmes de se déplacer le visage couvert<sup>495</sup>. Mais ces lois sont insuffisantes, et à partir du 6 mai 1421 une demi-douzaine de lois<sup>496</sup> va répéter inutilement l'injonction de ne résider que dans le bordel semi-public ; dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, des prostituées exercent dans la zone proche de Rialto de Ca' Rampani<sup>497</sup>, à San Samuel et dans une « curia de Elia » que nous n'avons pas pu identifier<sup>498</sup>.

Le modèle de ce premier *Castelletto* semble donc définitivement en crise : le moment était venu de proposer un nouveau système d'organisation, ce qui est fait avec le vote par le Grand Conseil, le 4 septembre 1460, du règlement très précis du second *Castelletto*, qui constitue une somme de l'expérience législative accumulée jusque-là.

## 2. Le second *Castelletto*

Le *capitolare* qui met en place le second *Castelletto* est rédigé en latin par le Grand Conseil<sup>499</sup>, mais Giovanni Scarabello fournit une traduction italienne de ce texte sensiblement

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 35-36 : « mettre à exécution les lois votées dans nos conseils sur les affaires de la dite prostitution ».

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 32 et les autres lois déjà citées précédemment.

<sup>495</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>496</sup> Deux ans après la loi du Sénat du 13 mai 1421, la *Quarantia* réaffirme ces principes le 15 juillet 1423 ; les *Signori di Notte* enregistrent une mesure similaire au début de 1444, puis le 23 octobre et le 7 novembre de la même année ; enfin, les prostituées de San Samuel et Ca' Rampani sont à nouveau visées le 18 avril 1447 (*Leggi e memorie*, op. cit., p. 35-48).

<sup>497</sup> C'est ainsi que le nom de la malheureuse famille (« Ca' ») Rampani fut attaché à la prostitution à tel point que les deux mots ne devinrent rapidement plus qu'un (on peut habiter « in Carampane » comme on habite « in Rio Marin » ou « in Biri »), et que ce même terme qualifia, à l'image des femmes qui y résidaient, une prostituée en fin de carrière. Aujourd'hui encore, dans certains dialectes du nord-est de l'Italie – au moins jusqu'à Vérone – une « carampana » est une vieille femme excessivement maquillée et richement parée.

<sup>498</sup> *Leggi e memorie*, op. cit., p. 35.

<sup>499</sup> Nous le trouvons dans *Leggi e memorie*, op. cit., p. 56-59, mais aussi dans SCARABELLO Giovanni, *Meretrices. Storia della prostituzione a Venezia dal XIII al XVIII secolo*, op. cit., p. 194-197. La source originale se trouve

plus long que les lois que nous venons d'examiner<sup>500</sup>. En réalité, il condense dans une vision organique les tentatives judiciaires effectuées depuis 1360. Le loyer du *Castelletto* est fixe, six *lire di piccoli*, et les prostituées qui n'y résident pas doivent tout de même verser la même somme au propriétaire Priamo Malipiero, ce qui constitue à la fois la reconnaissance d'un monopole et une mesure incitative ; le patricien s'engage en échange à bien entretenir l'établissement. Deux hommes, payés par la République, en garderont l'entrée, et empêcheront quiconque d'y pénétrer avec des armes. Avant de résider dans le *Castelletto*, les femmes devront être dûment enregistrées par les *Capi di Sestiere*, et s'il leur est permis d'aller rechercher leurs clients en dehors du bâtiment, elles ne peuvent se livrer à l'acte lui-même qu'à l'intérieur de ses murs.

Quant à l'obligation de résidence, elle fait l'objet d'un traitement relativement confus de la part du *capitolare*. Les prostituées qui ne résident pas dans le *Castelletto* subiront une amende de la part des *Capi di Sestiere* ; toutefois, les propriétaires de tavernes, d'auberges ou de bains peuvent leur demander un loyer, dont le maximum est fixé à 6 *lire*, autrement dit similaire à celui du *Castelletto* ; enfin, il est permis de louer une « volta » (unité d'habitation sise au rez-de-chaussée) à une prostituée, à condition d'enregistrer cette activité auprès des *Capi di Sestiere*. Ces mesures prévoient peut-être, optimistes, un remplissage rapide du bordel semi-public : bien que constitué de trente-quatre « volte »<sup>501</sup>, il ne peut certes pas accueillir toutes les prostituées de Venise.

Le *capitolare* résume enfin un certain nombre de lois qui visent à protéger les femmes vénales : les dettes envers taverniers et hôtes sont limitées, les emprunts qu'elles effectuent doivent être contrôlés par les *Capi di Sestiere*, et les peines contre les *lenones* sont durcies : en plus des amendes prévues en 1423, ils se voient bannis de Venise pour une durée de deux ans.

Curieusement, les historiens qui se sont occupés de la prostitution vénitienne se sont toujours contentés de savoir le *Castelletto* dans la paroisse de San Matteo<sup>502</sup>, sans confronter explicitement les sources afin d'obtenir une localisation plus précise. Pour ce faire, le premier problème à tenter de résoudre est bien sûr celui de l'état de la paroisse dans laquelle est situé le *Castelletto* à la fin du Moyen Âge. Le plan ancien le plus précis en notre possession est celui

---

dans : Archivio di Stato di Venezia, *Colleggio, Notatorio*, 1460-1467, f. 9v-10v ; Archivio di Stato di Venezia, *Signori di Notte, Capitolare*, f. 73-75.

<sup>500</sup> SCARABELLO Giovanni, *Meretrices. Storia della prostituzione a Venezia dal XIII al XVIII secolo*, op. cit., p. 199-203.

<sup>501</sup> CESSI Roberto, ALBERTI Annibale, *Rialto. L'isola – Il ponte – Il mercato*, op. cit.

<sup>502</sup> Le plus précis d'entre eux, Giovanni Scarabello, n'aborde guère la question dans sa synthèse *Meretrices*, op. cit.

dessiné au XVIII<sup>e</sup> siècle par Ludovico Ughi<sup>503</sup>, qui montre une situation presque entièrement similaire à celle que nous connaissons aujourd'hui – jusque dans le nom des *calli* –, à l'exception de la présence du canal qui séparait l'île de Rialto des paroisses de San Silvestro et Sant'Aponal, comblé au XIX<sup>e</sup> siècle, et de l'église de San Matteo, condamnée en 1807 et remplacée par un immeuble d'habitation<sup>504</sup>, ce qui causa la fermeture de plusieurs des *calli* qui la jouxtaient. Nous pourrions également utiliser la célèbre vue de Jacopo de' Barbari, gravée en 1500 ; elle pose toutefois plusieurs problèmes : tout d'abord, l'authenticité de ses détails est encore discutée<sup>505</sup> ; mais surtout, la paroisse de San Matteo est à cheval entre deux des six plaques qui constituent ce plan monumental, entraînant de grandes imprécisions : l'église, par exemple, n'est pas visible.

Une reconstruction de l'île de Rialto avant 1514 – date où l'île est ravagée dans sa moitié orientale par un gigantesque incendie – est tentée par les architectes Donatella Calabi et Paolo Morachiello dans leur monographie *Rialto – le fabbriche e il Ponte*<sup>506</sup>, mais elle est loin d'être satisfaisante. Étrangement, l'urbanisme de la paroisse de San Matteo est celui qui semble avoir le plus radicalement évolué après l'incendie, alors qu'elle n'a pratiquement pas été touchée par le feu<sup>507</sup> : ainsi, la zone interne de la paroisse est ponctuée de grands blocs et de *calli* relativement larges, loin de l'idée que peut donner l'indication latine des « *calicellis* » que nous trouverons dans les sources judiciaires concernant le *Castelletto*, et de la réalité de la zone actuelle. L'église de San Matteo est même radicalement déplacée par rapport à la position qui est la sienne dans le plan de Ludovico Ughi : elle donnerait sur le *campiello de le scoazze* (l'actuel *campiello del sol*), et les auteurs indiquent un bâtiment dont la forme irrégulière n'est pas compatible avec le plan en croix grecque qui caractérisait l'église<sup>508</sup>, bâtiment dont la forme n'a d'ailleurs jamais évolué par la suite. Les sources indiquées par les auteurs pour l'établissement de cette carte ne nous aident guère : « *ricostruzione degli autori del volume sulla base delle cronache di Sanudo e Sabellico, di vari documenti d'archivio e della prospettiva a volo d'uccello di Jacopo de' Barbari* »<sup>509</sup>. Enfin, le chapitre du livre consacré aux églises de Rialto<sup>510</sup> ne résout pas le problème, focalisant son attention surtout sur San Giacomo et San

---

<sup>503</sup> Conservée au Musée Correr, il date de 1728.

<sup>504</sup> TASSINI Giuseppe, *Curiosità veneziane*, op. cit. Selon l'érudit, l'église avait été bâtie en 1156, fut restaurée en 1615 et entièrement refaite en 1735.

<sup>505</sup> Cf. ROMANELLI Giandomenico, BIADENE Susanna, TONINI Camillo (a cura di), *A volo d'uccello – Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogue de l'exposition tenue au musée Correr Arsenale Editrice, Venezia, 1999.

<sup>506</sup> CALABI Donatella, MORACHIELLO Paolo, *Rialto – Le fabbriche e il Ponte*, op. cit., figure 9.

<sup>507</sup> Cessi et Alberti notent que l'incendie a à peine effleuré la *corte del figher*.

<sup>508</sup> *Ibid*, p. 116.

<sup>509</sup> *Ibid*, légende à la figure 9 : « reconstruction des auteurs du volume sur la base des chroniques de Sanudo et Sabellico, de différents documents d'archives et de la vue en perspective de Jacopo de' Barbari »

<sup>510</sup> CALABI Donatella, MORACHIELLO Paolo, *Rialto – Le fabbriche e il Ponte*, op. cit., p. 91-117.



Giovanni Elemosinario. En réalité, l'ouvrage entier ne s'intéresse que très peu aux ruelles de San Matteo, préférant les espaces ouverts de San Giovanni et du marché ; le dessin de la paroisse du *Castelletto* semble donc avant tout guidé par le plan de Jacopo de' Barbari dont nous avons souligné les limites.

Étant donné cet état de la recherche, et l'absence de transformation de la paroisse de San Giovanni Elemosinario après l'incendie, reconstruite pratiquement à l'identique, il nous semble plausible de considérer que les ruelles de la paroisse de San Matteo – qui pour beaucoup portent encore le nom des auberges du XVI<sup>e</sup> siècle – n'ont pas fondamentalement été modifiées depuis lors, ce qui rend raisonnable une utilisation de la carte établie au XVIII<sup>e</sup> par Ludovico Ughi, la plus précise – de très loin – des cartes anciennes : c'est donc elle qui nous a servi de fond pour dessiner notre carte.

Ceci étant posé, nous avons déjà mentionné plusieurs indications géographiques : durant la journée, les prostituées ont le droit de stationner dans les rues où sont situées les auberges du Melon, de l'Anzolo et du Sarasin. En outre le *capitolare* du second *Castelletto* donne comme indication « in quadam ruga post hospitium bovis » ; contrairement à Giovanni Scarabello, qui veut comprendre cet « hospitium bovis » comme la « demeure des bœufs », donc les boucheries publiques (métaphore peu compréhensible), nous préférons lire « l'auberge à l'enseigne du bœuf », qui était sise dans la *calle* aujourd'hui encore nommée *del Bo* ; et en latin le terme *ruga* peut très bien être compris comme *calle*, en ce qu'il désigne une rue bordée de maisons, en opposition aux chemins au milieu de champs des premiers temps de l'urbanisme vénitien. Enfin, nous savons également qu'il était interdit aux prostituées d'habiter aux abords de l'église de San Matteo, dans la partie occidentale de la paroisse. Comme il est donc peu crédible que la rue du *Castelletto* soit celle qui prolonge la *calle del Bo* – c'est la rue qui mène à San Matteo –, ne restent que les *calli* perpendiculaires, stratégiquement placées au centre des auberges de Rialto et suffisamment éloignées de l'église pour ne pas heurter la morale religieuse, tout en restant peu visibles depuis les rues de passage principales. Nous proposons donc la carte suivante :

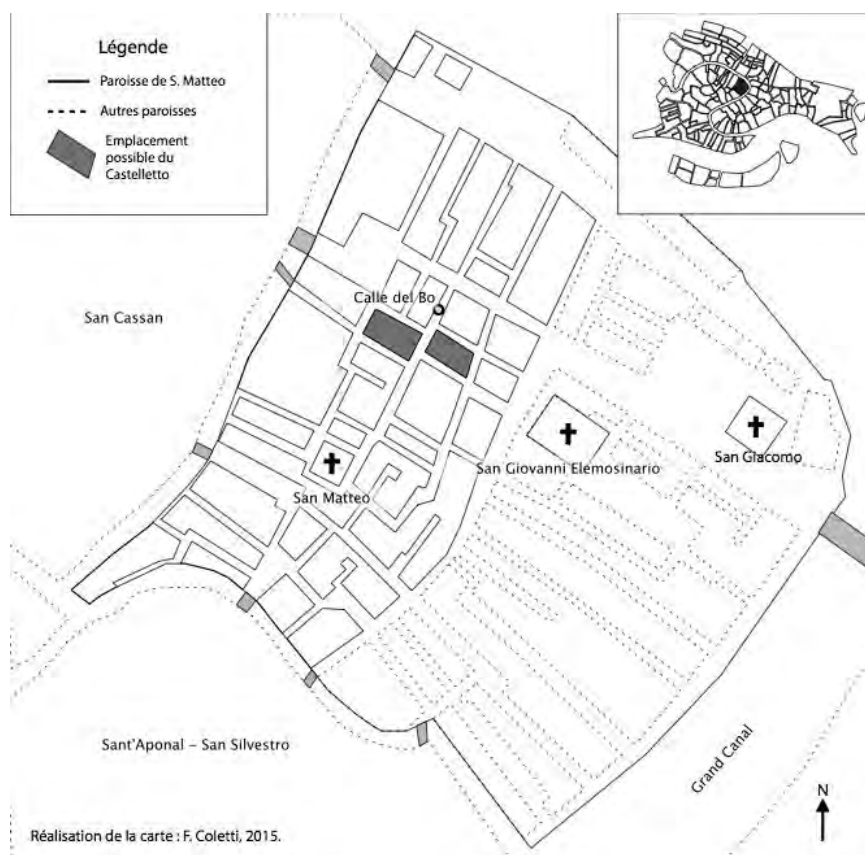


Fig. 3 – Hypothèse pour la situation du *Castelletto*

Malgré sa capacité d'accueil et sa situation idéale, le *Castelletto* perdit pourtant assez rapidement son attractivité : dès le XV<sup>e</sup> siècle les autorités enregistrent un début d'exode de la prostitution au-delà de ses frontières légales.

### 3. Des premières dispersions à 1502

Nous avons déjà mentionné une loi du Sénat qui précise, en 1421, trois lieux où exercent illégalement les prostituées : la paroisse de San Samuel, les Carampane, et la Corte di Elia<sup>511</sup>. Nous ne disposons pas d'autres sources que cette mention précoce pour évaluer avec précision la répartition de la prostitution au XV<sup>e</sup> siècle, mais nous pouvons avoir un aperçu détaillé de la situation dès la première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle. En effet le 14 mars 1502 un ordre des *Capi di Sestiere* ordonne aux prostituées de la ville de se rendre sous trois jours au « postribolo di

<sup>511</sup> *Leggi e memorie*, op. cit., p. 35.

Rialto »<sup>512</sup> ; le texte comprend une liste de trente lieux où résident des prostituées, paroisses (ou *contrade*, dont les frontières coïncident parfois – mais pas toujours – avec celles de la paroisse) périphériques comme San Sebastian et Santa Ternita, ou plus centrales comme San Lio, San Samuel et San Moisè (Carte 2<sup>513</sup>). Nous pouvons tirer deux conclusions principales de ces premières données. Tout d'abord, la liste ne se contente pas – comme ce sera souvent le cas par la suite – d'indiquer la *contrada* d'exercice de la prostituée, mais donne le plus souvent une adresse spécifique (« a Sancta Maria Formosa in Ruga Gaiufa », « al Ponte Dalazedo [à San Marcuola] », etc.). Il est tentant d'en déduire que les prostituées ne vivent pas de manière isolée, mais se concentrent – par commodité pour les clients autant que pour leur propre sécurité – dans des lieux qui deviennent de petits bordels indépendants. Ensuite, à l'échelle de la ville, les deux sestiers qui regroupent le plus grand nombre de ces *castelletti* illégaux sont San Marco – dans sa partie septentrionale le long du Grand Canal, ainsi que dans la *corte di Cà Barozzi* de San Moisè – et San Polo, tandis que des points isolés apparaissent dans les autres sestiers, concentrés autour de Santa Margherita à Dorsoduro, ou dispersés à Santa Croce, Cannaregio et Castello. L'extension de la prostitution suit donc la courbe du Grand Canal, et reste majoritairement contenue entre le pôle politique de Saint-Marc et l'effervescence de Rialto.

Si cette liste est une indication précieuse pour comprendre quels sont les premiers centres de concentration de prostituées hors du Castelletto, elle présente le défaut de ne fournir aucune donnée chiffrée, nous empêchant ainsi d'évaluer l'importance relative de chacun des lieux cités. Elle nous intéressera donc surtout dans la perspective d'une comparaison avec une carte plus précise qu'il nous conviendra d'établir. Afin de compléter ou d'infirmer les indications fournies par cette carte, nous avons donc besoin de nouvelles listes de prostituées. Nous commençons par exploiter l'un des textes *antiputtaneschi* les plus connus du XVI<sup>e</sup> siècle vénitien, le *Catalogo di tutte le principali et più honorate cortigiane*<sup>514</sup>.

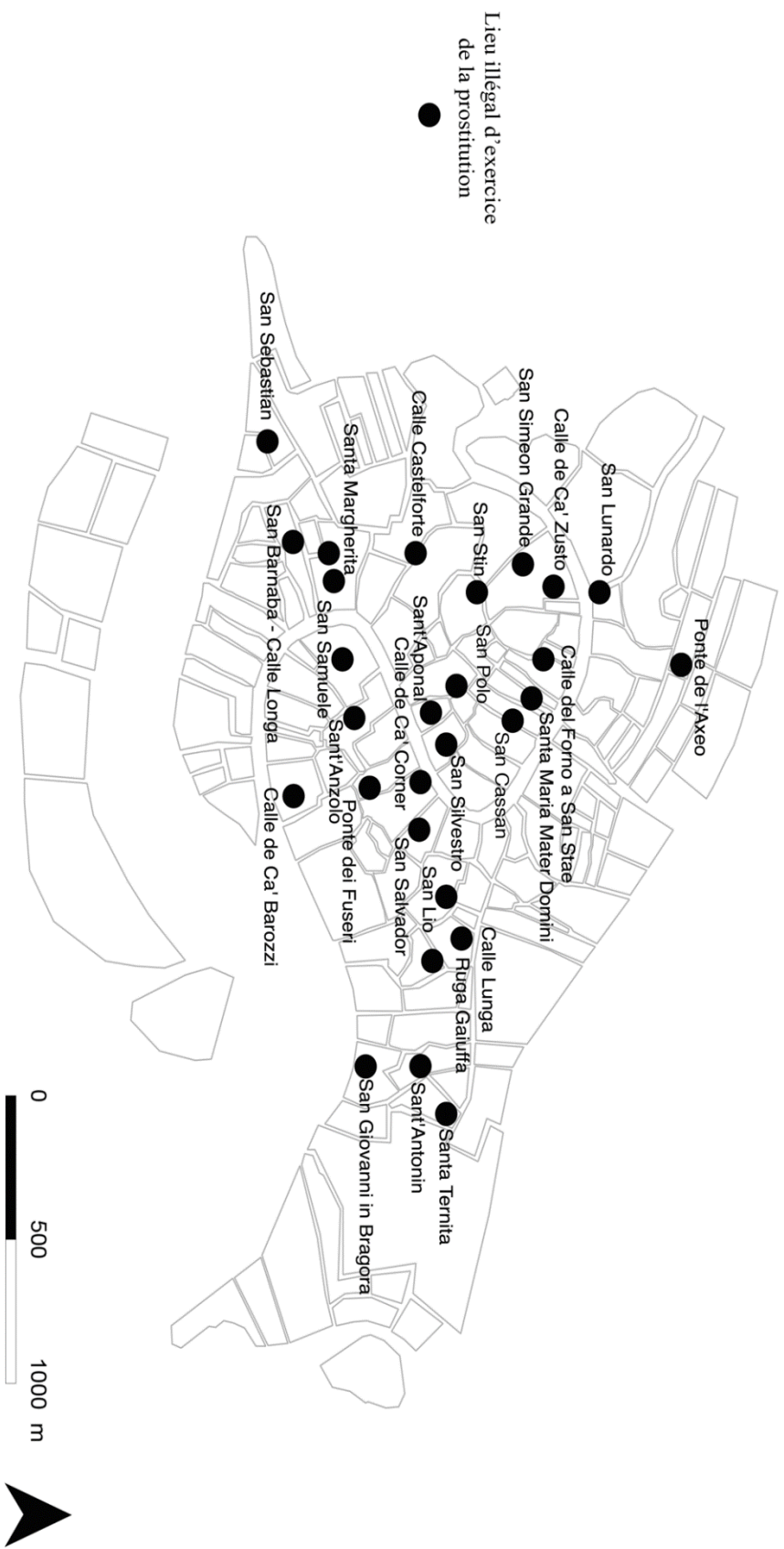
---

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>513</sup> Méthodologie : cette carte comme les suivantes a été créée par Fabien Coletti et Samuel Mermet sur QGIS ; géoréférentialisation sur données ISTAT de la carte de Ludovico Ughi (1729, Museo Correr) et délimitation des îles et des paroisses à partir de la carte ancienne, avec de ponctuelles modifications empiriques dictées par les données à représenter (ex. : séparation San Lorenzo / Pietà, etc.).

<sup>514</sup> Anonyme, *Catalogo di tutte le principali et più honorate cortigiane*, que nous pouvons lire in BARZAGHI, Antonio, *Donne o cortigiane?*, Verona, Bertani editore, 1980, p. 155-167, ou encore dans *Leggi e Memorie, op. cit.*

## Répartition des prostituées exerçant illégalement hors du Castelletto en 1502 selon les *Capi di Sestiere*



Source : F. Coletti. Auteurs : F. Coletti / S. Mermet. Réalisation : février 2014.

Fig. 4 – Répartition des prostituées exerçant illégalement hors du *Castelletto* en 1502 selon les *Capi di Sestiere*

#### 4. Une cartographie : le centralisme de Cannaregio du *Catalogo*

Le *Catalogo* n'a jamais été imprimé à l'époque moderne, et a été conservé à travers une copie effectuée au XIX<sup>e</sup> siècle par Emanuele Cicogna ; selon les critiques, comme Marisa Milani, elle remonterait aux années 1558-1560<sup>515</sup>. Elle propose le nom, l'adresse, l'entremetteur et le tarif de plus de deux cents prostituées vénitiennes, nombre conséquent qui pourrait nous permettre d'en tirer des statistiques d'une certaine fiabilité. Ce texte mêle en réalité les hétéres les plus délicates aux femmes de la rue, sans que la distinction entre les unes et les autres – le prix de leurs services – ne soit entièrement digne de foi. Par exemple, il a plusieurs fois été souligné le prix ridicule des charmes de la célèbre Veronica Franco (deux *scudi*, à comparer par exemple aux vingt-cinq d'une Livia Azzalina), détail qui a pu être utilisé pour remettre en question la crédibilité des tarifs indiqués dans le *Catalogo*<sup>516</sup>, ou bien pour en déduire le très jeune âge de la courtisane au moment de sa rédaction<sup>517</sup>.

Mais un biais important du *Catalogo* n'a, à notre connaissance, jamais été relevé. Il apparaît dès que l'on se livre à une analyse précise, *contrada* par *contrada*, du lieu d'exercice et de résidence des prostituées. Regroupons ici les *contrade* par sestier :

Sestier	Prostituées	Pourcentage
Cannaregio	103	49,5
Dorsoduro	24	11,5
San Marco	24	11,5
Castello	23	11,1
Santa Croce	17	8,2
San Polo	16	7,7
Giudecca	1	0,5
TOTAL	208	100

Fig. 5 – Répartition des prostituées du *Catalogo* par sestier

La centralité de Cannaregio est éclatante. Elle apparaît plus importante encore si l'on détaille la distribution des prostituées dans le sestier de Castello (cf. Carte 2). En effet, la moitié des femmes publiques de ce sestier exerce en réalité dans les *contrade* limitrophes de Cannaregio : Santa Marina (2 prostituées), San Zanipolo (2), San Lio (1), et surtout Santa Maria Formosa (7). De plus, les paroisses qui concentrent le plus de prostituées dessinent clairement

---

<sup>515</sup> MILANI Marisa, *Contro le puttane – Rime venete del XVI secolo*, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti Editori, 1994, p. 117.

<sup>516</sup> PADOAN Giorgio, « Il mondo delle cortigiane nella letteratura Rinascimentale », in AA. VV., *Il gioco dell'amore – Le cortigiane a Venezia dal Trecento al Settecento*, Milano, Berenice, 1990, p. 63-72.

<sup>517</sup> MILANI Marisa, *op. cit.*, p. 122.

une ligne dans la partie méridionale de Cannaregio, qui part de San Zanipolo pour suivre ensuite le Grand Canal : outre Santa Maria Formosa déjà rappelée, les zones les plus peuplées sont les Biri (7), Santa Caterina (34), Santo Apostolo (6), Santa Sofia (5), Santa Fosca (8), la Maddalena (5) et San Marcuola (13). Peu d'autres paroisses dans le reste de la ville connaissent une telle concentration, et surtout ne délimitent jamais une zone étendue : San Trovaso (Dorsoduro, 8), San Beneto (San Marco, 7), les Frari (San Polo, 6) ou encore San Barnaba (Dorsoduro, 6) semblent toutes être des îlots de prostitution dans des zones relativement désertes.

Il est pour autant difficile de croire à la concentration réelle de la prostitution à Cannaregio – voire à Santa Caterina, où vivraient plus de 16 % des courtisanes de la ville – à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'agirait d'un changement drastique par rapport au noyau originel de Rialto et à la liste de la première diaspora de 1502. Il est beaucoup plus probable, selon nous, que l'auteur du *Catalogo* soit tout simplement originaire de Cannaregio, et qu'il sélectionne parmi des centaines de courtisanes et prostituées celles qu'il connaît le mieux – ce qui peut également expliquer l'importance d'une entremetteuse comme Cate du quartier des Biri, *ruffiana* sur-représentée, qui donne accès aux services de presque une dizaine de prostituées.

Par rapport à la Carte 2, nous assistons donc à la dispersion définitive de la prostitution hors des frontières du Castelletto : presque aucune zone de Venise ne semble ignorer la présence de femmes publiques. Il est toutefois étrange de constater son absence dans la zone de Rialto, des deux côtés du pont. Si l'urbanisme de la paroisse de San Giovanni Elemosinario, occupée principalement par des bâtiments publics, ne se prête effectivement pas à la résidence de prostituées, il serait sans doute téméraire de décréter sur la base de ce seul texte la disparition complète de la prostitution de son noyau originel, tant à San Matteo qu'aux Carampane, alors qu'il est fréquent de trouver dans les sources des références au Castelletto bien après la liste de 1502<sup>518</sup>. Cet élément renforce l'impression de subjectivité du *Catalogo* qui se dégageait déjà de l'extrême concentration constatée à Cannaregio.

---

<sup>518</sup> Par exemple, dans le procès en dissolution de mariage, conservé par la Curie, qui oppose Gasparo da Centauro à Giulia Moregia en 1527, plusieurs témoins invoqués par l'épouse sont accusés de vivre « in publico loco rivoalti in postribulo » (Archivio del Patriarcato di Venezia, Curia, Sezione Antica, Causarum Matrimoniorum, Vol. 26, Causa D) afin de disqualifier leur témoignage.

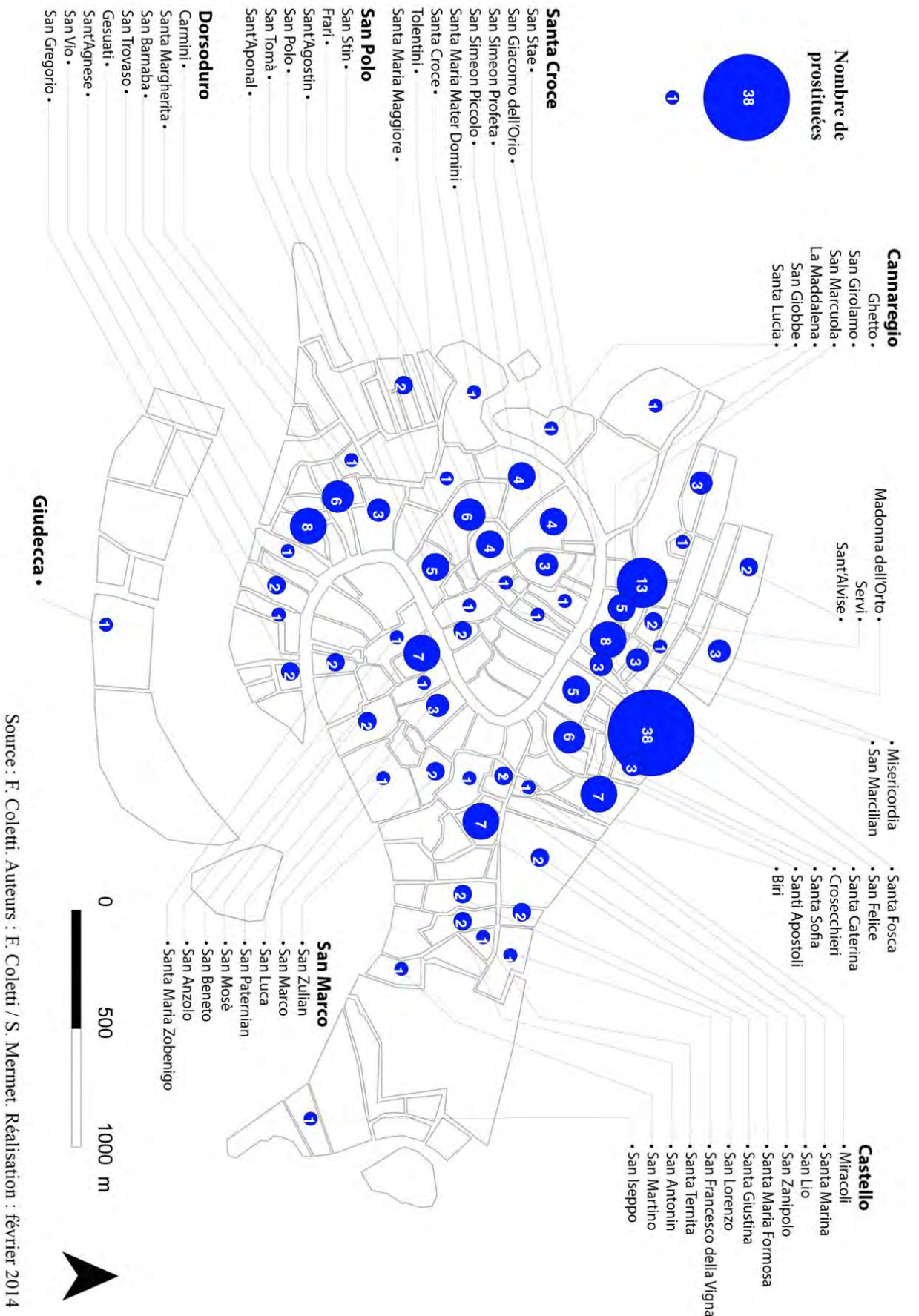


Fig. 6 – La répartition géographique des prostituées du *Catalogo*

L'image de la répartition géographique des prostituées vénitiennes qui ressort du *Catalogo* n'est donc guère satisfaisante. Il nous faudrait trouver une source moins suspecte de partialité topographique, couvrant si possible, à des fins comparatives, une période similaire à celle du texte que nous venons d'étudier. Celle-ci peut nous être fournie par l'Archivio di Stato di Venezia, qui renferme un fond à notre connaissance jamais étudié, celui de la magistrature mineure des *Cinque alla Pace*.

### 5. Les Cinque alla Pace

Nous avons déjà présenté<sup>519</sup> le fond des *Cinque alla Pace*, qui nous a permis d'émettre quelques hypothèses sur la provenance géographique des prostituées qui exercent à Venise. Mais ce même fond peut nous être utile à nouveau, lorsque la *raspa* où est citée une prostituée – qu'elle soit auteur ou victime de l'agression enregistrée – mentionne également son adresse. Nous sommes à cet égard relativement renseigné puisque c'est le cas des deux tiers des prostituées citées (203 sur 299). Si nous regroupons les *contrade* de résidence par sestier – qu'elles soient nommément indiquées, ou qu'il soit possible de les déduire d'une adresse plus précise – nous obtenons le tableau suivant :

Sestier	Prostituées	% du total
San Marco	76	38
Cannaregio	47	23
Castello	33	16
San Polo	28	14
Dorsoduro	13	6,5
Santa Croce	5	2,5
TOTAL	202	100

Fig. 7 – Répartition par sestier des prostituées citées dans les *raspe* des *Cinque alla Pace*

Par ailleurs, nous pouvons détailler la répartition géographique à l'échelle de la ville sur une nouvelle carte. Ces données sont intéressantes à plusieurs égards. D'une part, elles corrigent certaines incongruités de la carte tirée du *Catalogo* : si l'importance de Cannaregio est confirmée, elle est aussi relativisée à l'échelle de la ville et particulièrement face à celle, plus compréhensible, du sestier de San Marco ; les prostituées de San Matteo et des Carampane n'ont pas disparu, et constituent au contraire un noyau fort et constant.

D'autre part, elles confirment des nouveautés qui apparaissaient déjà dans la carte

---

<sup>519</sup> Dans le troisième point de notre deuxième chapitre.



précédente. La dispersion par rapport à la liste de 1502 est effective. D'importants noyaux périphériques sont nés : à San Moisè et en Frezaria ; à San Samuele, San Beneto et San Luca ; à Santa Maria Formosa (particulièrement dans la Ruga Giuffa et dans la Calle Lunga) ; à San Marcuola et Santa Sofia. Enfin, le sestier de Santa Croce et la partie orientale de Castello, peu peuplés dans le *Catalogo*, voient ici confirmée la rareté de la prostitution dans leurs paroisses. Cette relative cohérence entre les deux cartes renforce la valeur que nous pouvons accorder à la représentativité du corpus extrait des *raspe*.

De plus, la précision de l'adresse, fréquente, fait réapparaître le phénomène de concentration dans une *calle* ou un *campo*, décrit dans la liste de 1502, que la nature des données contenues dans le *Catalogo*, limitées à la *contrada*, avait effacé. Plus intéressant encore, plusieurs de ces lieux n'ont pas varié depuis le début du siècle : la *Corte di cà Copo* à San Luca ; le *Ponte dell'Axeo* à San Marcuola ; la *Corte di cà Barozzi* à San Moisè ; la Frezaria. D'autres sont apparus, comme le *Ponte degli Assassini* à San Beneto, ou précisent une indication dont nous disposions déjà, comme la *Corte dell'Inferno* (l'actuelle *Corte del Paradiso*), qui semble être le lieu de concentration principal sur la Ruga Giuffa de Santa Maria Formosa. Nous voyons ainsi confirmée l'impuissance totale des pouvoirs publics à déloger des prostituées d'un lieu d'exercice illégal, alors même qu'ils disposent depuis plusieurs décennies des adresses précises de celles-ci. Enfin, un élément reste relativement mystérieux : pour le *Catalogo* comme pour les condamnations des *Cinque alla Pace*, la rive orientale de Rialto (San Bartolomeo, San Giovanni Grisostomo, voire San Lio) est quasiment déserte, ce qui peut nous laisser perplexe pour plusieurs raisons. La centralité de la zone, tout d'abord, passage obligé entre Saint-Marc et Rialto qui fait des Merzerie, tant au XVI<sup>e</sup> siècle qu'aujourd'hui, un centre commercial à ciel ouvert, devrait être particulièrement attractive pour les prostituées, comme l'est par exemple à San Matteo la proximité du marché de Rialto ; de plus, nous savons qu'une courtisane comme Veronica Franco a précisément habité à San Giovanni Grisostomo<sup>520</sup>. Une première hypothèse serait d'imaginer que cette zone était mieux contrôlée par les forces de police de la République, ce qui empêcherait le développement d'un bordel non souhaité par les pouvoirs publics ; une seconde, que sa centralité même entraîne des loyers prohibitifs, que seule peut se permettre une courtisane du rang de Veronica Franco. Cela expliquerait également la forte présence de prostituées dans des *contrade* proches de ce lieu de passage, à San Luca et San Beneto, à quelques ponts de là, vers lesquelles se seraient déportées les femmes publiques.

---

<sup>520</sup> cf. GRAF Arturo, « Una cortigiana fra mille: Veronica Franco », in *Attraverso il Cinquecento*, Milano, Loescher, 1888, p. 220.

Fig. 8 – Les prostituées citées par les *Cinque alla Pace*

# Répartition géographique des prostituées mentionnées dans les *raspe* des *Cinque alla Pace* (1544-1601)



Source : F. Coletti. Auteurs : F. Coletti / S. Memmet. Réalisation : février 2014.

Nous avons donc utilisé trois sources de nature différente pour questionner la répartition géographique de la prostitution à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle : une liste de lieux illégaux établie en 1502 à des fins policières ; un catalogue de prostituées des années 1560 dont la nature, satirique ou documentaire, est encore discutée ; un *corpus* de noms et adresses de prostituées extrait d'un fond judiciaire inédit étalé sur la période 1544-1601.

Malgré leur différence de nature, de nombreux échos entre ces trois documents nous ont permis de tracer une ébauche cohérente du phénomène que nous entendions explorer. Comme l'historiographie précédente l'avait déjà établi, la centralité du bordel semi-public du Castelletto de Rialto est, dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, en crise. Nous avons toutefois pu préciser les modalités du mouvement de diaspora des prostituées qui se généralise dans toute la ville. Des lieux, souvent restreints, bien identifiés et stables tout au long du siècle, accueillent chacun plusieurs prostituées et constituent de petits bordels illégaux. Nous en avons localisés, sans prétention d'exhaustivité, à San Marcuola, Santa Sofia et Santa Caterina dans le sestier de Cannaregio ; à Santa Maria Formosa dans le sestier de Castello ; à San Luca, San Beneto et San Moisè dans le sestier de Saint Marc ; enfin, bien sûr, dans la paroisse de San Matteo de Rialto.

Nous avons par ailleurs remarqué une diffusion capillaire de la prostitution dans l'ensemble de la ville, à tel point que très peu de zones semblent épargnées ; parmi ces dernières citons San Bartolomeo et San Salvador à Rialto, le sestier de Santa Croce dans son ensemble, et quelques paroisses orientales du sestier de Castello.

Affirmer, pourtant, que le gouvernement vénitien perd au XVI<sup>e</sup> siècle le contrôle de la diffusion de la prostitution, ne signifie pas dire qu'il renonce entièrement à s'occuper de la question. Au contraire, il semble que l'abandon de la politique de concentration dans le Castelletto de Rialto laisse place à une mutation et à une diversification des instruments de contrôle : des magistratures qui ne s'intéressaient que ponctuellement à la question vont intensifier l'effort législatif, tandis que d'autres vont naître, pour lesquelles la prostitution sera un souci constant.

### C – La législation sur la prostitution après le déclin du Castelletto

La création du second Castelletto avait donc rassemblé dans une loi organique la législation médiévale sur la prostitution. Mais le principe fondateur de ce modèle, la concentration de toute la profession dans un même lieu, s'était révélé inefficace face à des femmes dont le nombre avait fortement augmenté. C'est donc probablement en réaction à cet

échec que la législation mise en place au XVI<sup>e</sup> siècle donne l'impression de n'agir qu'à la marge, sans plus mobiliser une volonté de contrôler intégralement le phénomène. Une première approche quantitative le démontre sans peine : si au XV<sup>e</sup> siècle nous pouvons trouver soixante et onze lois ou mesures diverses sur la prostitution, au XVI<sup>e</sup> siècle nous n'en comptons que quarante-cinq ; différence d'autant plus importante que l'état très inégal de conservation des sources avant 1500 nous prive probablement d'un certain nombre d'entre elles. Cette réduction numérique doit également être rapprochée d'un mouvement de concentration institutionnelle : à partir de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle nous avons déjà rencontré de plus en plus fréquemment, derrière les mesures dont l'application était confiée aux magistratures mineures, l'initiative de l'un des organes les plus puissants de l'État vénitien, le Conseil des Dix ; au XVI<sup>e</sup> siècle il exerce un quasi monopole dans la gestion de la prostitution.

### 1. Le Conseil des Dix

Créé en 1310 après l'échec de la conjuration contre la République guidée par les nobles Querini et Tiepolo, son rôle de préservation de l'État s'est peu à peu étendu, pour inclure entre autres le maintien de l'ordre public tant dans la surveillance de la délinquance que dans les affaires de mœurs. Il s'est ainsi particulièrement occupé de la répression de la sodomie, comme le montrent de nombreuses lois à ce sujet conservées dans le recueil des *Leggi e Memorie*. Au XVI<sup>e</sup> siècle c'est cet organe qui est à l'origine de la plupart des lois d'envergure sur la prostitution, en les appliquant directement ou en les imposant à d'autres magistratures. Le Conseil des Dix n'a pas immédiatement renoncé à une gestion globale des femmes vénales : le 29 mars 1542 il vote la création de « *Provveditori sopra l'honesto vivere et boni costumi della Città* »<sup>521</sup>, qui s'occuperait avant tout des prostituées. Après un premier vote incertain, un second vote crée la magistrature, mais devant les hésitations sur sa composition et l'objectif de ses missions (« *ateso che non sia sta anchor ben consigliata la commissione che si habbia ad dar alli tre da esser eletti* »<sup>522</sup>) la mise en place est différée. En réalité les « *Provveditori sopra l'honesto vivere* » n'existeront jamais : une nouvelle tentative est faite le 29 novembre 1542<sup>523</sup>, qui prévoit la création d'une commission temporaire qui dispose d'un an pour proposer des

---

<sup>521</sup> *Leggi e Memorie*, op. cit., p. 103-105.

<sup>522</sup> *Ibid.* : « étant donné que la mission qui doit être donnée aux trois membres à élire n'est pas encore pleinement établie ».

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 106.

mesures exhaustives et cohérentes ; le 12 février de l'année suivante pourtant le conseil renonce, et se contente d'une répartition qui reste valide pendant tout le XVI<sup>e</sup> siècle : ce qui concerne les lois somptuaires relève de la juridiction des *Provveditori sopra le Pompe*, tandis que les autres sujets relèveront de la responsabilité des *Provveditori sopra la Sanità*<sup>524</sup>.

Le Conseil des Dix ne se prive pas pour autant de légiférer lui-même sur les questions de prostitution : s'il distribue leurs missions aux magistratures mineures, il choisit de conserver plusieurs prérogatives. Le problème des *lenones* tout d'abord est considéré comme une question à part : la prostitution est un phénomène que la cité doit tolérer, mais son exploitation – qui, comme nous l'avons vu, trouble l'ordre public et concurrence les nobles propriétaires de la paroisse de San Matteo – est perçue comme purement parasitaire. Les lois qui régissent leur expulsion datent de l'extrême fin du XV<sup>e</sup> siècle : le 13 puis le 15 juin 1492 le Conseil des Dix charge les *Signori di Notte* d'expulser tous les proxénètes de la ville, promettant le bénéfice de leurs biens aux prostituées qui les dénonceraient<sup>525</sup> ; l'absence des volumes de *raspe* de cette magistrature nous prive d'un regard sur l'application effective de la loi ; mais ses limites ont dû se faire sentir rapidement, car trois mois plus tard le conseil est obligé de mettre en place une amende de cent lires pour les officiers qui oublient de la faire respecter<sup>526</sup>. Le laxisme est en effet le problème principal que le Conseil des Dix doit affronter. Nous avons déjà mentionné dans le procès en appel contre la courtisane Giulia<sup>527</sup> le fait que les frontières qui séparent le monde de la petite délinquance et celui des forces de police, particulièrement les *Signori di Notte*, sont poreuses : les prostituées disposent d'appuis auprès des officiers, ce qui oblige un homme comme Girolamo Longo, qui s'estime floué par cette connivence, à se pourvoir en appel à l'*Avogaria di Comun*. Le Conseil des Dix confirme cette situation quand il déclare que les rufians doivent être chassés des *Signori di Notte*, des *Capi di Sestieri* et des *Cinque alla Pace*, et les menace de six mois de prison et d'une amende de cinquante lires en cas de tentative d'infiltration dans ces trois magistratures<sup>528</sup>. Mais une série de lois qui s'étale de 1492 à 1539 insiste également sur la nécessité pour les *Signori di Notte* et les *Capi di Sestiere* d'appliquer les lois votées, notamment celle sur l'obligation de résidence des prostituées dans le Castelletto<sup>529</sup>, objectif qui semble pourtant bien illusoire à la fin de la quatrième décennie du XVI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>527</sup> Cf. *supra* notre deuxième chapitre.

<sup>528</sup> *Leggi e Memorie*, op. cit., p. 71 (loi du 29 juillet 1489).

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 80, 81, 99.

L'autre aspect qui fait l'objet d'une politique suivie de la part du Conseil des Dix est la lutte contre la perversion des jeunes filles : le 27 août 1500 les entremetteuses qui ont chez elles des jeunes filles de moins de douze ans sont menacées d'être marquées au fer sur le front et les deux joues<sup>530</sup> ; le 27 juin 1523 cette interdiction est étendue aux prostituées plus âgées<sup>531</sup> ; enfin le 31 mars 1563 le conseil entend sévir contre les parents qui vendent leur fille jeune (« fanciulle di età minore et immatura ») : les mères seront exposées place Saint Marc et bannies deux ans ; le père – ou un autre parent masculin – est condamné à deux ans de galère, tandis que les clients nobles seront définitivement privés de Grand Conseil, une peine qui a comme conséquence leur mort politique<sup>532</sup>. Il s'agit bien d'une forme de lutte contre ce que nous appelons la pédophilie, qui a donc pour effet de fixer un âge légal d'exercice de la prostitution à douze ans, mais surtout d'une tentative de limiter les voies d'accès à la profession : s'il est en effet pleinement accepté qu'une femme, même relativement jeune, puisse devenir prostituée par choix personnel – un choix autant dicté par sa nature lubrique que par son besoin d'argent, qui sont pour l'époque deux facettes de la même incontinence féminine –, il est intolérable que des entremetteuses habituent des jeunes filles au vice dans le seul but d'en tirer un profit économique. Pour la morale et pour l'État certaines formes d'entrée dans la prostitution sont acceptables, et d'autres non. Enfin, le Conseil des Dix choisit d'intervenir directement, à la fin du siècle, contre les prostituées qui se déguisent en hommes pour être plus libres de leurs mouvements et ainsi approcher leurs clients, une pratique qui selon le conseil avait lieu en particulier près du rio della Misericordia<sup>533</sup>.

Nous voyons donc que le Conseil des Dix conserve la haute main sur les conséquences de la prostitution qui lui semblent les plus graves : la croissance d'un proxénétisme qui s'immisce à l'intérieur des magistratures mineures ; la perversion de jeunes filles que rien *a priori* ne pousse vers la prostitution ; l'inacceptable confusion des genres pratiquée par les prostituées habillées en hommes. Dans ces trois cas, l'intervention directe d'un organe aussi central pour la République semble donc justifiée par la remise en cause de l'intégrité de l'État, ou par l'existence d'une menace sur la pureté des jeunes filles : deux aspects que la politique de tolérance de la prostitution a précisément pour but de prévenir. Mais si l'on omet ces problèmes centraux, l'action contre les prostituées, qui est donc la plupart du temps contrôlée en amont par le Conseil des Dix, est divisée entre deux magistratures, les *Provveditori alla Sanità* et les

---

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 98-99.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 117-118.

## 2. Les *Provveditori alla Sanità*

Les *Provveditori alla Sanità* sont créés par le Sénat le 7 janvier 1486, en réaction à la peste de 1478 que n'avait pas su éviter la construction en 1423 d'un lazaret près du Lido (*Lazzaretto Vecchio*) ni celle d'un autre lieu dédié à la quarantaine en 1468 dans la lagune nord (*Lazzaretto Nuovo*). Leur fonction première est donc de prévenir le retour de l'épidémie, mais leurs compétences couvrent tout ce qui peut concerner de près ou de loin la santé publique, comme les médecins, les barbiers – qui réalisent certaines menues opérations chirurgicales –, la nourriture ou les mendiants. La compétence sur la prostitution leur sera attribuée cinquante ans après leur création, lorsqu'une délibération du Conseil des Dix du 12 septembre 1539 montre à quel point les *Provveditori alla Sanità* ont prouvé leur efficacité par une action décidée : le *Collegio* les avait chargés de surveiller l'arrivée potentielle de malades de peste en provenance de Milan et du Piémont ; or, non seulement ils ont su éviter l'épidémie, mais ils ont également expulsé entre quatre et cinq mille mendiants, en envoyant notamment un bon nombre d'entre eux sur les galères, et qui plus est ont placé dans des hôpitaux de nombreux enfants abandonnés. C'est cette efficacité, grandement supérieure à celle des *Capi di Sestiere* dans la gestion des désordres publics qui frappaient d'une manière endémique l'île de Rialto, qui leur vaut de recevoir de nouvelles missions : expulser les prostituées arrivées à Venise depuis moins de deux ans, empêcher les autres d'habiter près des églises ou de les fréquenter aux heures où s'y rendent les femmes honnêtes, et leur interdire de tenir chez elles des servantes de moins de trente ans<sup>534</sup>. La magistrature était manifestement prête à répondre à une telle requête de la part du Conseil des Dix, car quatre jours plus tard elle promulgue une loi qui répond aux exigences du Conseil. Il est probable que sa confiance en l'efficacité de cette magistrature soit due à la nature des *Provveditori alla Sanità*, *a priori* moins suspects de corruption en ce que, nobles, ils sont socialement plus éloignés des individus qu'ils sont chargés de surveiller. Mais cette redistribution de la juridiction entérine également un glissement conceptuel, qui soustrait la gestion de la prostitution aux organes de lutte contre la petite délinquance – *Capi di Sestiere* ou *Signori di Notte* – pour la confier à celui en charge de la santé publique. Il conviendra donc d'analyser, quand nous nous pencherons sur la satire *antiputtanesca*, l'évolution – ou non – des

---

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 100-101.

accusations portées contre les femmes vénales entre les années 1530 et 1540, période pendant laquelle ce changement est effectif dans les institutions.

Les *Provveditori alla Sanità* ne font pas preuve d'une grande créativité législative : leur seule initiative sera, en 1572, de réitérer la mesure d'expulsion de 1539 en l'appliquant cette fois aux prostituées arrivées en ville depuis cinq ans. Qui plus est, ils renouent rapidement avec une limite connue des magistratures précédemment en charge, celle de la corruption : en effet les protecteurs des prostituées ne sont certes pas seulement des membres du petit peuple, si à partir du 12 avril 1543 les *Provveditori alla Sanità* doivent punir d'une interdiction de participation au Grand Conseil les nobles qui interviennent dans un jugement en faveur d'une femme vénale<sup>535</sup>. Cette absence d'innovation montre<sup>536</sup> que les outils législatifs permettant une action ponctuelle sont en place, mais ne suffisent pas si le besoin d'expulsions massives se fait sentir à plusieurs reprises au cours du siècle (1539, 1572). Si nous voulons constater une évolution des angles d'attaque contre les excès de la prostitution il nous faut maintenant analyser la naissance d'autres magistratures, qui semblent abandonner le strict pragmatisme de l'État vénitien pour verser, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, dans la défense de la morale et de la religion.

### 3. Les *Provveditori alle Pompe*

La volonté de contrôler le luxe apparaît à Venise en 1476, quand un éphémère conseil des *Tre savi alle Pompe* est créé à cet effet, avant de voir ses prérogatives confiées à d'autres magistratures ; mais le besoin d'une action unifiée s'est manifestement à nouveau fait sentir au début du XVI<sup>e</sup> siècle, puisqu'en 1514 sont créés les *Provveditori alle Pompe*, élus par le Grand Conseil, auxquels le Sénat ajoute en 1559 deux *Sopraprovveditori*<sup>536</sup>. Mais cet organe n'est pleinement investi de sa mission qu'en 1562, quand une ambitieuse loi somptuaire définit avec une grande précision les limites accordées au luxe, divisée en cinq parties principales<sup>537</sup> : repas<sup>538</sup>, vêtements masculins, vêtements féminins, serviteurs et moyens de transport,

---

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>536</sup> Outre DA MOSTO Andrea, op. cit., p. 208, on peut consulter BISTORT G., « Il magistrato alle pompe nella Repubblica di Venezia. Studio storico », in *Miscellanea di Storia Veneta*, Reale Deputazione Veneta di Storia Patria, Serie III, t. V, Venezia, 1912.

<sup>537</sup> Elle est présente dans son intégralité dans les *Leggi e Memorie*, op. cit., p. 113-117.

<sup>538</sup> Il est par exemple interdit de donner, dans un banquet, plus d'un plat de viande rôtie et de viande bouillie ; la viande et le poisson ne peuvent pas être servis dans un même repas ; les huitres ne peuvent être consommées que par des assemblées comprenant moins de vingt participants, etc. Les *Provveditori* ont le pouvoir d'exiger d'être



prostituées.

La partie consacrée aux prostituées leur interdit de porter de l'or, de l'argent ou de la soie, et limite drastiquement le luxe intérieur de leurs demeures, qui ne doivent être parées que de tissus simples. Elles risquent dix ducats d'amende à la première infraction, et le bannissement à la seconde. Mais le 11 juillet 1579 les *Provveditori* se désolent de devoir affronter des prostituées « ardite et insolenti » qui se livrent à d'« immoderate spese »<sup>539</sup>; ils décident donc de durcir considérablement les peines qui les visent, les menaçant de peines de prison en cas de récidive. La *parte* prévoit également la condamnation des officiers peu scrupuleux, nouveau signe que les capacités de corruption des prostituées étaient un souci permanent pour un législateur largement impuissant à l'éliminer :

Siano obligati li capetani et officiali a li quali sarano comesse le esecutioni sopradette obedir a li mandati che per dicto hofitio li sarano facti in tal proposito, sotto pena di galea o bando. [...] Oltra di ciò siano obligati li guardiani de le pregion a li quali sarà consegnato alchuna de le condanate quelle ben et diligentemente custodir et se le lasciarà partir de prigion per qual si voglia via o modo cussi di giorno como di notte sia lui condannato a servir per homo da remo in galia con li feri alli piedi per anni doi continui.<sup>540</sup>

Cette loi crée également un registre (« un libro alfabetato ») où doivent être consignés noms et adresses des prostituées qui enfreignent la loi : des déménagements fréquents ou d'impromptus changements de nom suffisaient en effet à éviter les peines plus sévères encourues dès la seconde condamnation ; la consultation de cette liste<sup>541</sup> montre pourtant que, malgré ces efforts, la récidive était fréquente. Enfin, une loi du 23 septembre 1598 fait état d'une mode particulièrement vive, puisque les *Provveditori* interdisent nommément les « fazzoleti bianchi di seta », qui de fait – étant en soie – étaient déjà prohibés<sup>542</sup>.

Mais si la législation mise en place par les *Provveditori alle Pompe* est bien le signe d'une évolution forte dans la politique de gestion des femmes vénales, la menace la plus importante pour prostituées et courtisanes ne vient pas des lois somptuaires, ni du souci d'ordre

---

reçus partout à leur demande, et d'inspecter les cuisines de tout palais qui leur semble suspect.

<sup>539</sup> *Leggi e Memorie*, op. cit., p. 11-12 (« effrontées et insolentes » ; « dépenses conséquentes »).

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 123 : « Les capitaines et les officiers qui seront chargés d'exécuter ces mesures doivent être obligés d'obéir aux mandats imposés à ce propos par leur fonction, sous peine de galère ou de bannissement. [...] En outre, que les gardiens des prisons à qui seront remis les condamnées soient obligés à les surveiller avec diligence, et s'ils le laisseront s'échapper de quelque manière que ce soit, de jour comme de nuit, qu'ils soient condamnés à servir comme rameur de galère avec les fers aux pieds pendant deux ans ».

<sup>541</sup> Elle est reproduite dans *Leggi e Memorie*, op. cit., p. 11-25. Les femmes qui y sont nommées (de 1579 à 1516) ont été intégrées à notre base de données des prostituées vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle (cf. notre Conclusion générale).

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 127.

public qui est propre du Conseil des Dix ; l'accentuation de la chasse aux hérétiques après l'essor de la Réforme les place au centre de l'attention d'une institution qui connaît un renouveau en plein XVI<sup>e</sup> siècle: l'Inquisition.

#### 4. L'Inquisition: *streghe* et *erbere*

Les relations entre l'Inquisition romaine et l'État vénitien au XVI<sup>e</sup> siècle, qui sont au siècle suivant au centre d'un débat tant historiographique que politique entre Paolo Sarpi et Francesco Albizzi<sup>543</sup>, connaissent une histoire mouvementée. Si la séculaire indépendance de Venise par rapport à l'Église subit un important contrecoup en 1509 – après la bataille d'Agnadel qui voit la défaite de la Sérénissime face à la volonté de Jules II<sup>544</sup> – la République montre rapidement qu'elle est capable de défendre vigoureusement ses prérogatives : par exemple lors de la célèbre série de procès pour sorcellerie qui a lieu en 1518 en Valcamonica, durant laquelle le Conseil des Dix finit par s'opposer au zèle des tribunaux ecclésiastiques et met fin à la persécution<sup>545</sup>.

Créée en 1542, l'Inquisition romaine est mise en place à Venise par le nonce apostolique du moment, qui n'est autre que Giovanni Della Casa ; fonctionnaire zélé de la cour romaine, il se plaint dans une lettre du 22 mai 1546 à Alexandre Farnèse du peu de moyens dont il dispose :

Come io ho scritto altre volte, noi non abbiamo né sbirri né carcere, se non quelle che questi S[igno]ri ci prestano, nelle quali poi i guardiani et ogniuno fa quello che gli pare; et noi non possiamo tenere che a i nostri carcerati non sia parlato et scritto... Et il mio auditor non può mostrargli la corda, che non la ha in quel carcere, né lo può mettere in altra prigione senza licenza degli avogadori, con i quali ho sempre inimicizia o almeno controversia.<sup>546</sup>

---

<sup>543</sup> Le premier défend les prérogatives de Venise, et le second celles de Rome : SARPI Paolo, *Historia della sacra inquisitione composta già dal R. P. Paolo servita, ed hora la prima volta posta in luce, opera pia, dotta e curiosa a consiglieri, casuisti e politici molto necessaria*, in Seravalle, appresso Fabio Albiccocco, 1638; ALBIZZI Francesco, *Risposta all'istoria della sacra Inquisitione composta già dal R. P. Paolo*, Roma, 1678 (mais le texte fut probablement rédigé quarante ans plus tôt, peu après la publication de l'œuvre de Sarpi).

<sup>544</sup> SANTARELLI Daniele, « Paolo IV, la repubblica di Venezia e la persecuzione degli eretici. I casi di Bartolomeo Spadafora, Alvise Priuli e Vittore Soranzo », in *Studi Veneziani*, 2005, p. 313.

<sup>545</sup> DEL COL Andrea, « Organizzazione, composizione e giurisdizione dei tribunali dell'Inquisizione romana nella repubblica di Venezia (1500-1550) », in *Critica Storica*, XXV, 1988, p. 250-264.

<sup>546</sup> Cité par MUTINI Claudio, « Giovanni Della Casa », in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 36, Roma, Treccani, 1988 (« Comme je l'ai écrit à d'autres occasions, nous n'avons ni gens d'armes ni prison, si ce n'est celles que ces Messieurs nous prêtent, dans lesquelles les gardiens et même tout un chacun fait ce qu'il lui plaît ; et nous ne pouvons obtenir l'interdiction que l'on parle ou écrive à nos prisonniers... Et mon auditeur ne peut pas leur montrer la corde, car il n'y en a pas dans cette prison, et on ne peut pas les mettre dans une autre prison sans la licence des *avogadori*, avec lesquels je suis en constante inimitié ou, au moins, controversé »).

De fait, l'institution prend rapidement à Venise un « caractère misto »<sup>547</sup>, entre tribunal laïc et tribunal ecclésiastique : en effet le 22 avril 1547 le doge Francesco Donà met en place la magistrature des *Tre Savii sopra l'Eresia*<sup>548</sup>, trois patriciens nommés par le *Minor Consiglio* pour deux ans<sup>549</sup>, qui assistent aux procès mais n'y participent pas, ou peu, de manière active. Leur importance face aux juges ecclésiastiques fait encore débat : pour Adriano Prosperi il n'ont comme fonction que de « garantire ogni informazione al governo su quel che emergeva dall'attività di quei tribunali »<sup>550</sup>, tandis qu'Andrea del Col souligne le rôle plus large mais ambigu de ces *Savii* qui sont « un po' inquisitori, un po' assistenti, un po' controllori »<sup>551</sup>. De fait leur existence remet en cause deux principes substantiels de l'Inquisition romaine : le secret, et la compétence exclusive de l'Église sur les crimes contre le dogme<sup>552</sup>. Le tribunal effectif<sup>553</sup> est ainsi composé par l'inquisiteur<sup>554</sup>, le représentant du nonce pontifical, et les trois *Savii all'Eresia*. Mais il ne faudrait pas en conclure, comme le souligne Prosperi, que la volonté des laïques est prompte à censurer les ecclésiastiques :

Non si era trattato di opporre all'Inquisizione ecclesiastica strumenti e metodi più cauti e attenti nei confronti degli imputati: come si sarebbe visto spesso in materia di stregoneria, i governi laici erano favorevoli – più dei giudici ecclesiastici – a interventi drasticamente punitivi che andavano incontro alle richieste della popolazione.<sup>555</sup>

Et en effet le danger de l'hérésie était particulièrement fort à Venise, où la présence de

---

<sup>547</sup> SANTARELLI Daniele, « Paolo IV, la repubblica di Venezia e la persecuzione degli eretici. I casi di Bartolomeo Spadafora, Alvise Priuli e Vittore Soranzo », *op. cit.*, p. 314. Pour une étude prosopographique des *Savii* depuis la création de la magistrature jusqu'à la veille de l'Interdit cf. GRENDLER Paul F., « The *Tre Savii sopra Eresia* 1547-1605: a prosopographical study », in *Studi Veneziani*, N.S., III, 1979, p. 283-340.

<sup>548</sup> DEL COL Andrea, « L'Inquisizione romana e il potere politico nella repubblica di Venezia » (1540-1560), *Critica Storica*, XXVIII, 1991, p. 189-250.

<sup>549</sup> La durée de service atteint plus tard jusqu'à cinq ans. Après 1556 le *Minor Consiglio* nomme deux *Savii*, et le *Collegio* un ; enfin à partir de 1595 le Sénat nomme les trois magistrats. Cf. GRENDLER Paul F., « The *Tre Savii sopra Eresia* 1547-1605: a prosopographical study », *op. cit.*, p. 286-290.

<sup>550</sup> PROSPERI Adriano, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, p. 87 (« Garantir au gouvernant toute information sur ce qui émergeait de l'activité de ces tribunaux »).

<sup>551</sup> DEL COL Andrea, « I tribunali dell'Inquisizione romana nella repubblica di Venezia » (1540-1560), *op. cit.*, p. 269 (« un peu inquisiteurs, un peu assistants, un peu contrôleurs »).

<sup>552</sup> PROSPERI Adriano, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>553</sup> Le patriarche de Venise et le nonce lui-même devraient être présents, mais délèguent cette fonction à l'un de leurs ministres ou même parfois ne l'exercent pas du tout.

<sup>554</sup> Franciscain jusqu'en 1560, puis dominicain.

<sup>555</sup> PROSPERI Adriano, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, *op. cit.*, p. 86 (« il ne s'agissait pas d'opposer à l'Inquisition ecclésiastique des instruments et des méthodes plus prudents et attentifs envers les suspects: comme nous le verrons souvent en matière de sorcellerie, les gouvernements laïcs étaient favorables – plus que les juges ecclésiastiques – à des interventions punitives drastiques, qui répondaient aux attentes de la population »).

nombreux marchands allemands comme l'importance du monde de l'impression, généralement bien disposé à l'égard de la Réforme<sup>556</sup>, avait créé un climat de tolérance jusqu'au sommet de l'État. Mais après la victoire de Charles Quint contre la ligue de Smalkalde à Muehlberg en 1547, l'influence impériale dans le nord de l'Italie redevient particulièrement sensible, et la Sérénissime met un coup d'arrêt à ses relations diplomatiques avec des États protestants allemands devenus peu fréquentables ; et après le sacre de Bologne en 1530, accepter la raison de l'Empereur revient à accepter celle de son allié romain : Venise se rapproche alors du pape, une alliance renforcée par la découverte en 1551 d'un réseau anabaptiste sur les terres de la République. Comme le souligne Adriano Prosperi « fu proprio per motivi politici che a Venezia si rinunciò a ogni difesa di astratte prerogative per cercare invece la collaborazione con le autorità romane »<sup>557</sup>.

Prosperi, qui entend démontrer le rôle essentiel joué par l'Inquisition dans le long processus qui mène à l'Unité italienne, insiste donc sur le fait que la Sérénissime ait accepté l'existence d'un tribunal ecclésiastique puissant dépendant seulement de Rome ; il voit même dans l'acceptation de la part de Venise, « unica autentica potenza italiana »<sup>558</sup>, un signe fort qui a définitivement enterré les tentations d'indépendance d'autres États de la péninsule<sup>559</sup>. Ainsi, si l'on écarte la défense ponctuelle de quelque personnage éminent<sup>560</sup>, les seuls différends réels dans l'exercice de l'Inquisition concernent la publicité des condamnations, sur laquelle un État qui tient à détruire tout signe voire toute mémoire de sédition et une Église soucieuse de rendre spectaculaire sa victoire idéologique ne pouvaient guère être d'accord : « Venezia prediligeva forme occulte, silenziose, morbide a quelle pubbliche dell'“atto di fede” predilette dall'Inquisizione »<sup>561</sup> ; ainsi, alors que Rome plébiscite les abjurations publiques et les bûchers, Venise choisit souvent de mettre à mort ses hérétiques en les noyant de nuit dans la lagune.

Il suffit de feuilleter les catalogue du fond du *Sant'Uffizio* à l'*Archivio di Stato di Venezia* pour se rendre compte que l'inquisiteur a, dans la République, deux ennemis : l'hérétique –

---

<sup>556</sup> C'est également le cas, par exemple, à Lyon : pour les liens entre humanisme, monde de l'imprimerie et réforme protestante à Lyon, cf. l'ouvrage collectif *Le siècle d'or de l'imprimerie lyonnaise*, Paris, Éditions du Chêne, 1972, p. 71-98.

<sup>557</sup> PROSPERI Adriano, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, op. cit., p. 89 (« ce fut précisément pour des motifs politiques que Venise renonça à la défense de prérogatives abstraites pour chercher au contraire la collaboration avec les autorités romaines »).

<sup>558</sup> PROSPERI Adriano, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, op. cit., p. 83.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>560</sup> Le cas du patriarche d'Aquileia Giovanni Grimani est emblématique : suspecté de sympathies luthériennes en 1560, il est absout par une commission spéciale du concile de Trente après des pressions politiques de la part du doge et du Conseil des Dix, cf. DEL COL Andrea, « L'Inquisizione romana e il potere politico nella repubblica di Venezia (1540-1560) », op. cit., p. 223-4.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 92 (« Venise préférait des formes occultes, silencieuses, douces à celles publiques de l'“acte de foi” chères à l'Inquisition »).

dûment distingué selon son dogme *luterano* ou *anabattista* – et la *strega*, ou *herbera*<sup>562</sup>. Dans son étude linguistique des procès pour sorcellerie, Chiara Schiavon compte entre 1542 et 1599 182 procès pour *strigaria* ou *maleficio, arte magica e superstizione* ; les procédures visent en tout 213 personnes, parmi lesquelles 193 femmes et 20 hommes<sup>563</sup>. La sorcellerie des femmes vénitiennes n'a rien de spectaculaire, comme l'affirme Marisa Milani : « chi si aspettasse di trovare nei processi forme di culto diabolico con tanto di sabba, invocazioni a Satana, rapporti sessuali con incubi e succubi e così via, resterà deluso »<sup>564</sup>. En effet, pour le regard contemporain les rites qui ressortent des procès de l'Inquisition ne sont la plupart du temps que des pratiques magiques plus proches de la simple superstition que du culte du Démon. Les ingrédients nécessaires doivent être, d'une manière ou d'une autre, blasphématoires : huile sainte dérobée dans une église, terre ramassée dans un cimetière ou – plus dangereux – entre les deux colonnes de Saint-Marc où étaient exécutés les condamnés à mort, viande touchée par des juifs, plantes magiques qui poussent dans le cimetière hébraïque du Lido, etc. Mis à part la pratique la plus courante, la divination par le jet de fèves dûment marquées<sup>565</sup>, les rituels reposent souvent sur une forte valeur symbolique : enterrer un aliment pour que sa décomposition entraîne la fin du sentiment pour l'être aimé, salir par un mélange infâme la porte d'une rivale pour la maudire, etc.

Il est possible de consulter une sorcière ou une guérisseuse pour se défendre des charmes peu catholiques d'une prostituée, comme ce Pompeo Ventura, qui lors du procès d'une certaine Semolina déclare :

---

<sup>562</sup> Sur le phénomène à Venise en général, en plus des ouvrages de Marisa Milani sur lesquels nous allons nous baser, cf. MARTIN Ruth, *Witchcraft and the Inquisition in Venice 1550-1650*, Oxford-New York, Basil Blackwell, 1989.

<sup>563</sup> SCHIAVON Chiara, « *De Veritate Dicenda* ». *La lingua nei processi alle streghe del Sant'Uffizio di Venezia*, tesi di laurea sotto la direzione di Ivano Paccagnella, Padova, Università degli Studi di Padova, 2001-2002, p. 1.

<sup>564</sup> MILANI Marisa (a cura di), *Streghe e diavoli nei processi del S. Uffizio, Venezia 1554-1587*, coll. Le Giuncate, Bassano del Grappa, Grafiche Tassotti, 1994, réed. 2006, p. 5 (« qui s'attend à trouver dans les procès des formes de culte du démon avec sabbat, invocation à Satan, rapports sexuels avec des incubes et des succubes, etc., sera déçu »).

<sup>565</sup> Reportons ici le témoignage d'une certaine Agnesina, qui explique le procédé lors du procès de la courtisane Adriana Savorgnan : « Se butano le fave con le man per vedere se li amorosi gli vogliano bene, et se butano in questo modo: se piglia un pocho de pan, de sal, de carbon, calcina dela casa et un pocho di cera, et la calcina bisogna che la sia de quella dona ad instantia dela qual si butano le fave. Et le fave hano ad esser nove, et si segno l'homo et la dona in doi fave sole, ma l'homo se segna dala banda et la dona dala testa. Et si butano così che si missino per le mani, et le si segna col segno dela croce et si dice un pater noster et un'ave maria, et come cascano le fave nelle mani, si vede se l'homo vien o no vien » (MILANI Marisa (a cura di), *Streghe e diavoli nei processi del S. Uffizio, Venezia 1554-1587, op. cit.*, p. 110-111 : « On jette les fèves avec les mains pour voir si ses amoureux s'aiment vraiment, et elles se jettent de cette manière : on prend un peu de pain, de sel, de charbon, de mortier de la maison et un peu de cire, et le mortier doit appartenir à la femme pour laquelle on jette les fèves. Et il doit y avoir neuf fèves, et on marque les fèves de l'homme et de la femme, mais l'homme on le marque sur le côté et la femme sur la partie supérieur. Et on jette les fève de manière à ce qu'elles se mélangent dans nos mains, et on fait le signe de la croix et on dit un Notre père et un Ave Maria, et quand les fèves tombent on voit si l'homme vient ou ne vient pas).

Mio fratello Leonardo andava da una donna meretrice, et continuamente cridava et stava in romore in casa con sua moglie Caterina et con le sue figliole. Et per questo che cridava tanto in casa et pareva che non potesse vedere le proprie figliole, mia cognata Caterina dubita che quella donna, dove andava mio fratello Leonardo, non gli havesse dato qualche cosa da magnare che l'havesse guasto. Et mi mandò mia cognata dalla detta Semolina<sup>566</sup>.

Mais plus souvent ce sont les courtisanes elles-mêmes qui font l'objet des procédures, tant leur pouvoir vis-à-vis des hommes semble suspect. La gravité des crimes jugés par l'Inquisition ne connaît pas la prescription : Maddalena Bradamonte, surnommée la Nasina, l'apprendra à ses dépens<sup>567</sup>. Opposée pour des motifs tout autre au médecin Pietro Paolo Malvezzi alors qu'elle vit mariée à Padoue, elle se voit reprocher par celui-ci des faits de sorcellerie qui remontent à trois ans plus tôt, alors qu'elle était à Venise une jeune courtisane de vingt-trois ans ; elle est bannie cinq ans et doit payer une amende de trois cents lires. Autre exemple, quand Andriana Savorgnan épouse Marco Dandolo, l'un de ses clients nobles, cette mésalliance est pour la famille tellement inouïe qu'elle soupçonne une intervention magique de la part de la courtisane, et l'Inquisition se mêle longuement de l'affaire, sans réussir toutefois à faire annuler le mariage<sup>568</sup>.

La condamnation pour sorcellerie n'est donc pas systématique, et le tribunal cherche réellement à être certain de la vérité des faits ; toutefois, quand la culpabilité est prouvée, il n'hésite pas à recourir à la plus grande rigueur. L'un des cas les plus retentissants est le procès d'Isabella Bellocchio, qui s'est tenu de janvier à octobre 1589 et a été publié par Marisa Milani<sup>569</sup>. La courtisane, qui réside dans la paroisse de Santa Caterina à Cannaregio, délaissée par un amant et portée aux limites de la folie amoureuse, décide d'envoyer sa servante maculer la porte de sa rivale, Elena Zamberta, de la Calle Longa San Barnaba, pour lui faire perdre les faveurs de l'homme qu'elle aime. Mais le peu de prudence de la servante dans la préparation du coup fait parvenir la rumeur jusqu'aux oreilles de la rivale qui, affolée, appelle au secours les hommes de sa famille. Quand la servante arrive devant la porte, accompagnée par deux autres

---

<sup>566</sup> « mon frère Leonardo allait chez une prostituée, et il criait et querellait sans cesse sa femme Caterina et ses filles quand il était chez lui. Et comme il criait autant chez lui et qu'il semblait qu'il ne supportait pas de voir ses filles, ma belle-sœur Caterina craignit que cette femme, chez laquelle allait mon frère Leonardo, ne lui ait donné quelque chose à manger qui l'ait gâté. Et ma belle-sœur m'envoya chez la dite Semolina », MILANI Marisa (a cura di), *Streghe e diavoli nei processi del S. Uffizio, Venezia 1554-1587*, op. cit., p. 72-73.

<sup>567</sup> MILANI Marisa (a cura di), *Streghe e diavoli nei processi del S. Uffizio, Venezia 1554-1587*, op. cit., p. 87-116.

<sup>568</sup> RUGGIERO Guido, *Binding Passion, Tales of Magic, Marriage, and Power at the End of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 24-56.

<sup>569</sup> MILANI Marisa (a cura di), *La verità ovvero il processo a Isabella Bellocchio (Venezia, 12 gennaio – 14 ottobre 1589)*, 2 vol., Padova, Centrostampa Palazzo Maldura, 1985.

femmes, elle flaire l'entourloupe et fait mine de s'éloigner, mais le petit groupe est vite rattrapé et arrêté ; Isabella Bellocchio, qui attendait chez elle le résultat de l'entreprise, est surprise par les policiers et réussit avec difficulté à faire disparaître des preuves de ses pratiques magiques avant une perquisition très précise qui amènera de nombreux objets dans les mains de l'Inquisition. Le procès qui s'ouvre alors est particulièrement long, entre aveux, reniements et coups de théâtre<sup>570</sup>, avant une condamnation à la berline et au fouet, que le tribunal finit par accepter de convertir en une amende de la somme considérable de quatre mille ducats.

Entre recettes magiques, rituels et divination, les secrets poursuivis par l'Inquisition sont donc éminemment féminins, et souvent restent même à l'intérieur de la profession. Ainsi Isabella Bellocchio, dont les connaissances en la matière sont étendues, avait formé sa collègue Emilia Catena, *meretrix honesta* assez cultivée pour savoir lire et écrire et même posséder chez elle un exemplaire du *Roland Furieux*<sup>571</sup> ; habituée à pratiquer un grand nombre de rituels magiques, elle est arrêtée en 1586 à cause de la dénonciation d'un joaillier, qui probablement voulait comme dans le cas de la Nasina éviter de perdre contre elle un procès au civil<sup>572</sup>. Elle est bannie cinq ans, et condamnée à subir le fouet publiquement entre Saint-Marc et Rialto.

Ces quelques cas sont éclatants, mais pas isolés pour autant. La lecture des procès et des déclarations des témoins fait comprendre à quel point la croyance en l'efficacité de ces procédés est généralisée dans la société vénitienne, et combien le recours aux sorcières et guérisseuses est systématique, particulièrement dans le petit peuple. Il n'est guère étonnant dans ce contexte que les prostituées et les courtisanes soient les premières à y avoir recours, tant la stabilité de leur position sociale dépend de l'affection que leur portent leurs amants et leurs protecteurs. Le risque d'une arrestation et d'un procès de l'Inquisition est donc, à partir du milieu du siècle, une menace particulièrement grave qui pèse sur leur tête, et finit par frapper quelques-unes des plus connues d'entre elles, comme Isabella Bellocchio et Veronica Franco<sup>573</sup>. Et si la peine de mort n'est pas prononcée dans les cas vénitiens du XVI<sup>e</sup> siècle, une simple sentence de bannissement à laquelle peut s'ajouter l'exposition publique – ou pire encore le fouet, comme dans le cas d'Emilia Catena – entraîne de fait la mort professionnelle d'une courtisane.

---

<sup>570</sup> Le chef des gens d'armes qui a arrêté Bellocchio, par exemple, peu respectueux des lois qui régissent les arrestations, brouillon dans la perquisition, sensible à la corruption et doté d'un esprit assez grossier pour laisser le tout transpaître devant les juges, finit par s'empêtrer d'une telle manière dans ses contradictions qu'il est arrêté à son tour en plein interrogatoire, ce qui invalide certaines accusations contre la courtisane.

<sup>571</sup> MILANI Marisa (a cura di), *Streghe e diavoli nei processi del S. Uffizio, Venezia 1554-1587*, op. cit., p. 163.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 155-89.

<sup>573</sup> Cf. MILANI Marisa, « L'“incanto” di Veronica Franco », in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLII, 1985, p. 250-253.

## Conclusion

Dans ce chapitre consacré à la gestion légale de la prostitution par les pouvoirs publics et l'Église catholique, nous avons d'abord mis en évidence la concomitance de l'essor de la prostitution médiévale et du développement des villes au bas Moyen -Âge. Très tôt les théologiens choisissent de tolérer le commerce charnel, sur les pas de la morale augustinienne, afin d'éviter de plus grands troubles. Après une période d'interdiction mise en place en de nombreux lieux de l'Occident – notamment en France – au XIII<sup>e</sup> siècle, mais qui ne dure pas, nous avons distingué une prostitution publique concentrée dans un *postribulum* et une prostitution « secrète » qui se joue dans la discrétion des maisons. Les politiques médiévales, qui consistent avant tout à limiter les mouvements des femmes vénales et à les contraindre au port de signes distinctifs – le jaune à Venise – est bouleversé par l'irruption au XVI<sup>e</sup> siècle de deux phénomènes nouveaux, les ravages de la syphilis et la richesse ostentatoire des courtisanes. Nous avons alors vu dans l'*Orazione contro le cortigiane* de Sperone Speroni, œuvre probablement commandée par l'Inquisition romaine, la naissance d'une condamnation morale et religieuse naissante, typique de la Contre-Réforme : celle-ci réfute les analyses précédemment acceptées sur les voies qui conduisent à la prostitution et les considèrent comme des excuses rhétoriques qui couvrent une plus élémentaire perversion de l'âme. La seule solution proposée, alors que les bordels publics sont progressivement fermés, devient alors la repentance religieuse ; un chemin en réalité semé d'embûches tant les moyens mis en place par l'Église comme par les États sont faibles. Presque impossible à Florence chez des *Convertite* dénuées de perspectives autres qu'un enfermement à vie, la conversion est à peine plus aisée à Rome après la création en 1546 par Ignace de Loyola d'une institution de transition, la *Casa di Santa Marta*. À Venise se développent au contraire de nombreuses institutions qui cherchent à faire face à la complexité du phénomène : héberger les femmes malades de syphilis aux *Incurabili* puis aux *Convertite*, faire œuvre de prévention en protégeant les jeunes filles démunies grâce aux *Dereletti* et aux *Zitelle*, et favoriser la reconversion à la *Casa del Soccorso*.

La législation vénitienne consacrée à la prostitution, production particulièrement vaste des nombreuses magistratures de la République, ressemble à une course vaine contre l'expansion et les mutations du phénomène. Dans un premier temps probablement plus conçue comme une gestion policière de l'île de Rialto que comme une approche abolitionniste telle qu'elle fut pratiquée dans le reste de l'Europe, elle cherche ensuite à concentrer au contraire le commerce charnel dans un bordel public de la paroisse de Sant Mattio di Rialto, le *Castelletto*,



qui connaît deux édifications successives et dont nous avons détaillé le fonctionnement. L'essentiel de nos efforts a cependant porté sur l'identification des mécanismes géographiques de la dispersion de la prostitution hors du *Castelletto*, à travers l'utilisation d'une source bien connue, le *Catalogo di tutte le principali et più honorate cortigiane*, ainsi que d'une source inédite, les *raspe* des *Cinque alla Pace*. Nous avons ainsi pu dessiner une géographie du commerce charnel vénitien et constater l'émergence de nouvelles zones de concentration qui restent stables tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle. Enfin nous avons montré qu'à Venise la mise en place de l'esprit de la Contre-Réforme se traduit par la condamnation des excès somptuaires des courtisanes à travers les lois des *Provveditori alle Pompe*, mais surtout par le fort contrôle exercé l'Inquisition vénitienne. Cette institution mixte, au sein de laquelle l'Église et l'État se livrent à une concurrence répressive effrénée, décrète la chasse aux nombreuses pratiques superstitieuses du petit peuple, motif nouveau pour s'immiscer dans le secret du commerce charnel dont elles constituent un pilier majeur.

## CONCLUSION

Avant d'étudier d'une manière ciblée les deux *topoi* littéraires de la femme adultère et de la prostituée dans la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle, la première partie de notre thèse s'est concentrée sur le contexte plus large des amours licites et illicites tels qu'elles sont prescrites, pratiquées et représentées dans la société vénitienne de la Renaissance. Nous avons cherché à mettre en relief la tension entre la norme et sa transgression depuis l'éducation dans son sens le plus large jusqu'aux formes variées de la sexualité, à l'intérieur et à l'extérieur du mariage.

L'établissement de la norme sexuelle se concrétise bien sûr en particulier dans l'éducation dispensée aux jeunes filles. Les traités des humanistes – en particulier ceux qui se placent la tradition de l'*Économique* de Xénophon – montrent à ce propos une concurrence entre les parents et le mari dans l'éducation de la fiancée, avec l'objectif de la rendre entièrement dépendante des choix de son époux. Il n'est donc guère étonnant que l'éducation idéale ne prévoie qu'une maîtrise de compétences techniques directement utiles pour la vie domestique et que la nécessité de donner aux filles des bases de la lecture et de l'écriture ne soit le fait que de quelques esprits éclairés. Nous avons toutefois souligné plusieurs singularités vénitiennes dans l'éducation : existence d'écoles qui peuvent être fréquentées par les enfants du peuple, analphabétisme probablement inférieur à la moyenne italienne, mais surtout existence d'une possibilité d'émancipation familiale et économique pour les jeunes filles à travers l'apprentissage. La norme éducative dominante n'envisage que deux formes de mariage principales, plus complémentaires que concurrentes : celui stipulé par deux familles pour leur enfants et celui décidé par un homme âgé qui choisit alors une épouse bien plus jeune que lui, afin de pouvoir la modeler à sa guise. Mais à Venise la main de l'État se fait sentir lourdement dans la législation matrimoniale. L'idéal républicain de la Sérénissime pousse ses législateurs à faire montre d'une volonté de préserver, au moins dans l'apparence, l'unité de la classe

dirigeante, et le mariage est l'élément central de la myriade de lois que l'État ne cesse de produire à l'époque moderne. Cette obsession légale pour le mariage a pour conséquence paradoxale la multiplication des pratiques sexuelles illicites, sinon illégales. Les noces vénitiennes sont en effet entièrement concentrées sur la dot ; le montant de celle-ci devient donc l'enjeu central du marché matrimonial et connaît une augmentation exponentielle dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Il accapare ainsi les ressources familiales, ce qui a pour effet de diminuer le nombre de femmes qui peuvent prétendre au mariage – leur laissant comme alternative l'état monastique – et de contraindre les hommes célibataires de la fratrie à diriger leur sexualité vers les prostituées et les femmes d'autrui. La sexualité au sein du mariage est elle aussi contrôlée à travers des traités spécifiques et, nous pouvons l'imaginer, par l'usage qui en est fait par les prêtres au moment de la confession. Nous avons vu que si plusieurs auteurs acceptent la variété des pratiques à condition qu'elles ne cherchent pas à éviter la conception, d'autres – en premier lieu Cherubino da Siena – refusent toute variation qui puisse échapper à la monotonie et à la domination physique de l'homme. En effet dans ce cadre le plaisir est un danger permanent qui peut inciter les époux à commettre des fautes plus graves encore, en premier lieu la fornication en dehors du mariage, péché qui guette en particulier les femmes en ce qu'elles sont plus sujettes que les hommes à perdre la maîtrise de leur sensualité.

Face à cette norme, nous avons tenté d'aborder la réalité fuyante des pratiques. S'il est bien sûr malaisé d'approcher des actes qui par définition se consomment dans le secret du couple, plusieurs indices nous ont permis de soupçonner l'ampleur des contournements. Les restrictions imposées à la lecture et à l'écriture féminine semblent par exemple bien inefficaces quand au milieu des manuels pratiques publiés en masse par l'imprimerie vénitienne nous trouvons un mode d'emploi de la correspondance illicite comme celui de Giovanni Antonio Tagliente. À mi-chemin entre répétition de stéréotypes littéraires et casuistique prête à l'usage pour amants peu inspirés, cet ouvrage qui connaît de nombreuses rééditions montre une indifférence presque totale pour les impératifs de la morale, tout du moins tant que la discrétion du rapport, licite ou illicite, est assurée.

Nous ne voudrions toutefois pas suggérer un rapport conflictuel à l'extrême entre une norme monolithique et des pratiques réelles qui lui échappent systématiquement. Le fonctionnement de l'institution matrimoniale semble en effet, avant le concile de Trente, assez malléable pour s'adapter aux cas tant licites qu'illicites d'amours physiques : en mettant l'accent sur le consentement et la copulation comme moments essentiels de la contractation d'un mariage, l'Église répond d'une manière pragmatique aux variables humaines des amours

adolescentes tout en minant subtilement l'autorité familiale – et donc plus largement étatique – dans le but de s'y substituer. Mais nous avons aussi vu comment le crime de défloration renforce du point de vue laïc la logique de la doctrine ecclésiastique. Il est en effet possible pour une femme de faire reconnaître officiellement une union informelle si tant est qu'une preuve de promesse de mariage – par exemple la présence d'un témoin, le caractère public du concubinage ou même l'existence d'un enfant – vienne étayer sa réclamation, et ce longtemps après le début d'une relation. La justice devrait alors soit contraindre le concubin à régulariser sa situation soit permettre à la promise lésée d'obtenir de son amant une somme suffisante pour trouver un époux véritable.

La complexité du passage de l'état nubile à l'état matrimonial nous a poussé à nous pencher sur un moment-clef du rapport amoureux, celui de la séduction d'une femme à la fenêtre, d'une importance littéraire certaine en ce qu'il permet de faire ressortir la tension dramatique et narrative d'une étape topique du rapport amoureux qui concentre tous les états de la femme sexuellement active. Il s'agit là en effet d'un moment ambigu par définition : la jeune fille dévoile sa beauté à la fenêtre pour trouver un mari mais s'expose au risque d'avances trop poussées ou trop convaincantes, l'épouse y guette ses courtisans potentiels, la courtisane en jouit comme d'un symbole d'ascension sociale mais aussi comme d'un instrument de maîtrise de ses rapports avec ses clients. Cette interface entre l'espace privé de la chambre et l'espace public de la rue nous a permis de souligner le caractère éminemment social de la séduction. Nous avons également vu comment au XVI<sup>e</sup> siècle, en particulier dans la littérature « *alla bulesca* » et dans le recueil tardif de la *Caravana*, la figure de la femme à la fenêtre devient de plus en plus explicitement une prostituée dont la position élevée inquiète profondément son client, réduit au rôle humiliant de prétendant, qui tente alors de la discréditer et rêve de la voir subir une chute aussi réelle que métaphorique. Ces textes nous ont donc montré pour la première fois l'exercice d'une violence textuelle contre les femmes vénales, que nous développerons plus largement dans notre troisième partie.

Contrairement à la défloration ou à l'adultère, la prostitution, à Venise comme dans le reste de l'Occident chrétien, est une pratique légale largement acceptée à la fin du Moyen Âge. Nous avons toutefois voulu définir les limites de cette tolérance : l'arsenal de lois mis en place par la République permet en effet de dessiner en creux quelles devraient être, idéalement, les conditions des transactions charnelles. La présence des prostituées devrait être nulle dans la ville la nuit et les jours de fête afin de ne pas troubler le calme de l'espace public et la déférence due à la religion ; les relations devraient se dérouler de jour dans un espace confiné et central,

contrôlé pour l'État par une famille noble, afin de limiter les mouvements et de rapporter de substantiels revenus à la classe dominante ; l'activité de la prostituée ne serait pas assez rémunératrice pour qu'elle puisse se revêtir d'habits et parer sa demeure de meubles et de tapisseries qui fassent concurrence aux palais et aux parures des patriciennes ; suivant l'exemple de Marie-Madeleine, le chemin de la repentance devrait toujours être accessible aux femmes qui désirent s'extraire de leur condition de pécheresse. En somme, la République se comporte comme si la prostitution pouvait être réduite à des passes occasionnelles dans ce non-lieu urbain qu'est le *Castelletto* de Rialto. Bien sûr, les conditions sociales de son exercice ainsi que les lois du marché charnel, en profonde mutation au XVI<sup>e</sup> siècle avec l'apparition de la courtisane, rendent vains ces objectifs. Ce qui devient de fait illicite dans l'exercice de la prostitution n'est donc plus la sexualité elle-même, mais la dimension sociale et affective qui ne manque pas de l'accompagner.

Celle-ci peut prendre l'apparence des enfants qui naissent des unions vénales et dont l'éducation est confiée au père putatif, exemple si l'en est de la durée des relations qui s'instaurent entre la prostituée et son client. Le procès intenté à ce sujet par le noble Hieronimo Longo contre Giulia nous a permis de constater à quel point la conception de la prostitution légale de la part de l'État est étriquée. Giulia n'est pas qualifiée de courtisane par le fascicule du procès, et malgré la date avancée de celui-ci – 1533 – nous n'avons jamais trouvé son nom dans les différentes listes littéraires sur lesquelles nous reviendrons dans notre troisième partie. Sa pratique du commerce charnel semble ne pas être réductible à l'opposition binaire entre prostituée de rue et courtisane à succès. Ses services ne sont rétribués par aucun échange purement monétaire mais par des cadeaux en nature qui lui permettent de survivre au jour le jour, tandis que la longévité des relations qu'elle met en place avec ses clients lui permettent d'atteindre une stabilité économique certaine. Elle apparaît ainsi comme une femme libre qui sait s'entourer d'un groupe de soutiens fidèles et étendre son influence jusqu'à une institution comme les *Signori di Notte*, qui selon le plaignant ont été corrompus par la femme vénale.

Il est rapidement devenu évident que le nombre même des femmes qui exercent la profession rend illusoire la prétention de les concentrer dans un seul lieu, quelles qu'en soient les dimensions. La géographie urbaine de la prostitution recoupe alors celle des zones interlopes par définition, des auberges de la *calle de l'Aseo* de Cannaregio aux quartiers allemands de la paroisse de San Moisè en passant par une voie malfamée comme la *ruga Giuffa*, la « rue des gitans » de Castello. Les multiples centres mineurs où vivent – souvent en groupe – les prostituées de Venise, deviennent ainsi des lieux où se multiplient les altercations – et si nous avons constaté que les prostituées sont plus victimes qu'agresseurs, nous avons aussi compté

nombre de rixes qui opposent ces femmes entre elles. Depuis les premières lois médiévales, fortement répressives, jusqu'aux mesures contre la sorcellerie qui marquent le début de la Contre-Réforme, les tentatives de l'État pour contenir les aspect transgressifs de la prostitution semblent donc voués à l'échec. Il nous faudra voir de quelle manière le discours littéraire, qui jusqu'à l'affirmation des mesures tridentines fait la part belle aux amours vénales, s'articule avec le cadre de la loi.

Nous n'avons en effet jusqu'à présent pu qu'effleurer le rôle joué par la littérature dans la représentation de la sexualité illicite. Affranchie, contrairement aux traités ou aux textes de lois, de la nécessité de délivrer un message univoque, elle met en place un discours mouvant dans lequel la morale traditionnelle semble au premier abord n'avoir que peu de place. Le grand succès des *canzonette* de Leonardo Giustinian, chantées par le peuple et citées par Pietro Bembo dans ses *Prose della volgar lingua*, est un bon exemple. Leur perfection formelle, caractérisée par une simplicité apparente qui cache la maîtrise exigeante de l'humaniste, est au service de situations érotiques bien éloignées des recommandations des autorités ecclésiastiques et laïques. Elles ne sont toutefois pas exemptes de normativité : nous avons cherché à mettre en relief la féroce morale sexuelle qui les sous-tend et justifie la prédation comme une utilisation avisée de capacités rhétoriques et de force employée au bon moment, alors que le seul danger réel est constitué par le scandale public. La littérature dévoile ainsi un inconscient collectif qui est pour nous un contrepoint essentiel au discours légal.

Une telle ambivalence entre licite et illicite, légal et illégal trouve peut-être son apogée dans la figure de la femme adultère. Elle est, d'une part, protagoniste d'une tradition narrative et théâtrale souvent bienveillante envers les excès de la chair et, d'autre part, poursuivie par une institution judiciaire qui n'a pas de mots assez durs pour condamner les remises en cause du lien conjugal. À Venise ces deux positions coexistent au sein même de la classe dominante, qui s'assoit sur les bancs du tribunal de la *Quarantia* mais se laisse complaisamment représenter dans les discussions amoureuses d'un recueil comme les *Diporti* de Girolamo Parabosco. La femme adultère peut ainsi être louée comme un exemple vivant d'*ingegno* décameronien ou lapidairement taxée d'immoralité. Dans une littérature écrite par et pour des hommes il ne s'agit d'ailleurs pas seulement de moquer le mari trompé – exutoire quelque peu cathartique à la crainte d'être soi-même victime d'un tel écart – mais peut-être surtout d'être solidaire avec l'entreprise victorieuse de l'amant, personnage auquel le lecteur ou le spectateur peut alors s'identifier. Il nous faudra par ailleurs accorder une attention particulière aux classes sociales

concernées par l'adultère : la figure conquérante de l'amant et celle tournée en dérision du mari entrent, par le truchement de la femme possédée, dans un rapport de force au sein duquel – comme déjà chez Boccace – les oppositions de classe sont toujours présentes. De la même manière l'exposition à la vue de tous d'une infidélité à travers la plainte déposée par le mari et l'enquête successive de l'*Avogaria di Comun* a de telles retombées sur la réputation des protagonistes du ménage à trois qu'une égalité du recours à la justice de la part d'hommes du peuple, de *cittadini* ou de patriciens nous paraît inenvisageable. L'étude de l'adultère s'annonce donc au croisement de thématiques telles que l'amour dans et hors du mariage, l'autorité publique et privée du *pater familias*, la liberté économique de la femme dans le couple, et ce toujours en équilibre entre justice privée du mari et justice publique de l'État, narration orale du commérage rapporté aux enquêteurs et narration littéraire de la nouvelle ou du théâtre. C'est à l'étude d'un phénomène aussi complexe que nous devons maintenant nous ateler.

## DEUXIEME PARTIE

L'adultère féminin à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle :  
narrations judiciaires et procès littéraires



## INTRODUCTION

Nous avons déjà abordé dans notre première partie l'adultère du triple point de vue des théologiens, des auteurs de traités et des juristes. Nous avons souligné les ambiguïtés de la condamnation qui le frappe dans les traités des lettrés. Ainsi le *Convito* de Modio et la *Raffaella* de Piccolomini cherchent, avec un recours fréquent au burlesque et à la satire, à limiter la gravité de l'acte lui-même et de ses conséquences : dans le premier traité l'auteur est résolu à une débonnaire acceptation des aléas du siècle, tandis que l'on devine dans la prose du second le sourire en coin de l'amant potentiel, qui défend un péché dont il souhaiterait fort se tacher. Bien différente est l'attitude des autorités laïques et religieuses. Si l'adultère déchaîne les foudres des théologiens médiévaux, il s'agit là souvent de menaces de papier. Certains d'entre eux invoquent, oublieux de l'exemple christique, la peine de mort pour les époux infidèles, mais leur furie n'a pour égale que leur impuissance. Dès la fin du Moyen Âge en effet l'Église n'a plus comme fonction que de décider de la séparation des époux, tandis que le jugement de l'infraction elle-même est pris en charge par le pouvoir laïc. À Venise comme ailleurs, l'adultère fait partie des crimes graves : son instruction ne revient pas aux magistratures mineures, pourtant souvent chargées d'affaires de mœurs de moindre envergure – nous l'avons vu dans notre troisième chapitre avec l'évolution de la législation sur la prostitution – mais la plainte doit être déposée devant l'organe garant de l'intégrité de l'État, l'*Avogaria di Comun*, et si celle-ci est considérée comme fondée elle donne lieu à un procès devant la *Quarantia*. Nous devons donc être attentifs à la discussion sur la lourdeur des peines prononcées à l'encontre des amants, niée par Guido Ruggiero mais affirmée par certains de ses critiques<sup>574</sup>.

Comme nous l'avons déjà souligné, nous ne voulons pas dans cette partie confronter directement une réalité sociale et une narration littéraire comprises comme représentation directe de l'une par l'autre, mais plutôt considérer nos deux *corpus* comme deux discours

---

<sup>574</sup> Cf. notre introduction générale.

distincts sur l'adultère qu'il nous appartient de mettre en relation. Cette lecture cherchera à se développer principalement dans une perspective croisée. En plus d'analyser les caractéristiques propres à chacun des deux aspects (par exemple le rapport des nouvelles d'adultère aux traditions toscane et humaniste, ou bien l'évolution quantitative et qualitative des sentences pour adultère entre Moyen Âge et Renaissance), nous souhaitons insister sur les zones de convergence. Les sources judiciaires – *raspe* et fascicules de procès – montrent en effet une tension permanente vers la narration et la représentation dialogique, tandis que les récits littéraires impliquent évidemment de la part de l'auteur une prise de position idéologique qui souvent se concrétise en termes para-judiciaires : il est bien rare qu'un ménage à trois dans la littérature se résolve, comme il advient dans la nouvelle décaméronienne de Pietro di Vinciolo (V, 10), sans aucune condamnation de l'un ou de l'autre de ses protagonistes.

Dès lors nous sommes bien sûr grandement tributaires de la conservation des sources, pour partie arbitraire en ce qui concerne les procès. Si d'une part les *raspe*, dûment consignées dans les lourds volumes de l'*Avogaria*, nous permettent d'avoir une idée précise de la fréquence des sentences, les fascicules des procès eux-mêmes – qui ne finissent d'ailleurs pas de manière obligatoire devant le tribunal de la *Quarantia* – sont beaucoup moins bien conservés. Nous avons ainsi trouvé quatre procès pour le début du siècle (de 1505 à 1528), un seul au milieu du siècle (1550), tandis que les procès de l'âge de la Contre-Réforme qui ont survécu jusqu'à nous n'apparaissent à nouveau qu'à partir des années 1580, à l'extrême limite de la période que nous avons définie pour notre thèse. Nous nous appuyerons toutefois aussi sur ces cas tardifs, qui ont pour nous la fonction de mesurer l'écart entre l'application de la loi pénale après le resserrement moral du concile de Trente. C'est cette fréquence des procès, liée à une évolution chronologiquement cohérente de l'histoire littéraire, qui guide la répartition que nous suivrons dans cette partie. Les quatre premiers procès, qui couvrent les trois premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, correspondent en effet à une période de gestation pour la littérature vénitienne de la Renaissance, particulièrement évidente nous le verrons dans le domaine théâtral, marqué par des œuvres aussi réussies que singulières : les premières comédies de Ruzante et la pièce anonyme *La Veniexiana*. À partir des années 1530, la présence de l'Arétin et l'essor de l'imprimerie débouchent sur un bouillonnement des formes littéraires qui se conclut par la codification de la comédie plurilingue, prélude à la *commedia dell'arte*, et par la mise en crise définitive de la *cornice* décaméronienne dans un recueil comme les *Diporti* de Girolamo Parabosco, presque entièrement dominé par le thème de l'adultère féminin. C'est une période pauvre en procès, mais qu'un seul cas important, celui de Lucrezia Zane et du « vescovo Cesarin » pourra contribuer à éclairer. Enfin, nous constaterons un repli moral extrêmement

clair qui pousse les derniers recueils de nouvelles à radicaliser les attaques misogynes ou bien à exclure entièrement la déviation sexuelle de leur répertoire, tandis que la mise au ban de Boccace dans les sources d'inspiration du théâtre « régulier » porte de fait à la disparition de l'adultère sur scène. Cette troisième période est, nous l'avons dit, presque entièrement privée de fascicules de procès ; c'est donc à ce moment-là que l'analyse des *raspe*, déjà continue dans toute cette partie, deviendra un instrument particulièrement important pour pallier les lacunes des autres sources.

Avant de plonger dans la réalité pénale de l'adultère féminin à Venise au début du XVI<sup>e</sup> siècle et dans ses premières manifestations théâtrales, nous devons procéder à une lecture diachronique des nombreux textes littéraires qui prennent ce crime comme objet principal de narration ou de représentation depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, en commençant bien sûr par le *Décameron*, qui constituent inévitablement des modèles de référence de l'imaginaire collectif du XVI<sup>e</sup> siècle.

## PREMIER CHAPITRE

### L'adultère dans la littérature, de Boccace au début du XVI<sup>e</sup> siècle

#### Introduction

Nous devons, dans ce premier point, avancer à une vitesse peut-être excessive pour l'analyse d'un thème – l'adultère littéraire des nouvelles médiévales jusqu'aux premières comédies d'inspiration boccacienne – qui mériterait certainement une thèse à part entière. Ce panorama nous contraindra à oublier certains textes pourtant intéressants, comme le *Paradiso degli Alberti* de Giovanni da Prato ou les *Porretane* de Sabbadino degli Arienti, afin de nous concentrer sur des recueils dont l'influence sur la littérature vénitienne est plus notable. Après avoir abordé l'adultère chez Boccace, nous comparerons la tolérance pour l'adultère propre au *Décameron* avec les diverses modalités du repli moral que l'on peut constater chez ses principaux épigones toscans, ser Giovanni Fiorentino, Sacchetti et Sercambi. Nous verrons ensuite de quelle manière survit le thème dans la prose latine d'un Pogge et d'un Piccolomini, avant de constater qu'un chaînon important de transmission entre Moyen Âge, humanisme et Renaissance, les *Novellae* du Napolitain Morlini, propose une vision fondamentalement sombre des amours illégitimes ; un regard qui est certes absent des trois plus grandes comédies du début du XVI<sup>e</sup> siècle, la *Mandragola*, la *Calandria* et la *Lena*, dans lesquelles l'influence retrouvée de Boccace rend à nouveau acceptable l'adultère. Ce parcours nous conduira enfin jusqu'à la somme publiée à Venise par l'Arétin dans la deuxième journée de son *Ragionamento* (1534), qui se présente comme un insolite recueil de nouvelles de structure étrangement similaire. Cette lecture doit répondre à deux objectifs principaux. Tout d'abord poser les bases d'une tradition qui devient le patrimoine commun des auteurs de nouvelles de la Renaissance, réservoir infini de situations et de caractères. Mais, surtout, mettre en lumière les particularités idéologiques de chaque recueil, une enquête paradoxale dans le genre où triomphe par excellence la reprise et

la réécriture. Nous verrons ainsi que, malgré la centralité du modèle décaméronien, la relative philogynie de Boccace semble faire figure d'exception.

#### A – Défense et ambiguïtés de l'adultère dans le *Décaméron*<sup>575</sup>

Nous ne pouvons bien sûr pas procéder ici à une analyse exhaustive des occurrences de l'adultère féminin dans le *Décaméron* : après un recensement succinct des nouvelles centrées sur les amours infidèles, nous chercherons à poser quelques jalons de la défense de l'adultère par Boccace à travers la lecture de la nouvelle de Madonna Filippa (VI, 7) et de la réécriture d'une nouvelle tirée des *Métamorphoses* d'Apulée. Il nous faudra garder à l'esprit que le *Décaméron* est généralement considéré, au moins au sein des œuvres de Boccace<sup>576</sup> sinon dans l'absolu, comme un texte favorable aux femmes : conçu selon l'auteur pour égayer la vie ennuyeuse des épouses recluses, il fait preuve d'une telle affection et d'une telle complaisance envers elles que de nombreux détracteurs ne manquent pas de l'attaquer<sup>577</sup>. Mais Claude Cazalé Bérard définit la « pietosa filoginia »<sup>578</sup> de Boccace comme « una forma sottile di misoginia, mascherata sotto veste consolatoria »<sup>579</sup>. Nous retrouvons là ce qu'Anna Romagnoli appelle le « vice d'origine » de la littérature philogyne, qui ne sait pas s'émanciper « dalla interazione/dipendenza dalla letteratura misogina, come la sua protetta non sa liberarsi dalla compagnia e predominio maschile »<sup>580</sup> : autrement dit, la défense des femmes ne cherche aucunement à sortir des stéréotypes misogynes<sup>581</sup> – faiblesse physiologique et intellectuelle, insatiabilité sexuelle, etc.

---

<sup>575</sup> Nous le lisons dans deux éditions : celle, classique, de Vittore BRANCA (Torino, Einaudi, 1992), irremplaçable pour les notes historiques et sociales, et celle plus récente d'Amedeo QUONDAM, Maurizio FIORILLA et Giancarlo ALFANO (Milano, BUR, 2013), qui doit être préférée pour la révision du texte et les nouveaux outils qu'elle propose, comme le recensement des mots du *Décaméron* par Quondam, les introductions à chaque journée et la bibliographie.

<sup>576</sup> En opposition, bien évidemment, à la féroce misogynie du *Corbaccio*.

<sup>577</sup> Il s'agit là du discours bien connu de l'introduction à la quatrième journée.

<sup>578</sup> CAZALÉ BÉRARD Claude, « Filoginia/Misoginia », in BRAGANTINI Renzo, FORNI Piero Massimo (a cura di), *Lessico Critico Decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 117 (« philogynie pleine de pitié »).

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 120 (« une subtile forme de misogynie, qui prend des apparences de consolation »).

<sup>580</sup> ROMAGNOLI Anna, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona, 2009, p. 44 (« de l'interaction/dépendance d'avec la littérature misogyne, comme une protégée ne sait pas se libérer de la compagnie et de la domination masculine »).

<sup>581</sup> Il est à ce sujet révélateur de comparer le point de vue de Boccace sur les bons mots (« motti ») à celui d'un défenseur des femmes beaucoup moins suspect de misogynie, l'Arioste. Selon le Toscan les *motti* sont particulièrement indiqués pour les femmes car il n'est pas opportun de leur part de se laisser aller à de longs discours (*Décaméron* I, 10, introduction). Pour l'Arioste au contraire cette propension féminine à la spontanéité est le signe d'une intelligence vive, alors que les hommes ne peuvent émettre une opinion pertinente qu'après l'avoir longuement ruminée (cf. *Orlando Furioso*, chant XXVII, 1).

Afin de voir de quelle manière les nouvelles d'adultère se mêlent aux thèmes du *Décameron*, nous pouvons analyser leur répartition journée par journée, dans l'ordre décroissant de présence des adultères en leur sein. Elles sont bien sûr hégémoniques au cours de la septième journée, durant laquelle « si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' suoi mariti, senza essersene avveduti o sì »<sup>582</sup> (les dix nouvelles sont alors concernées). Vient ensuite la troisième journée « nella quale si ragiona, sotto il reggimento di Neifile, di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perdita ricoverasse »<sup>583</sup> avec huit nouvelles ; l'objet du désir, qui déclenche l'utilisation de l'*ingegno*, est donc le plus souvent la femme d'autrui. La journée des amours tragiques, la quatrième, apporte quatre nouvelles d'adultère ; toutefois, si la présence importante de ces nouvelles ne peut être niée, notons que le croisement de ce thème et de celui de la journée se combinent moins clairement que dans les journées VII et III : la nouvelle vénitienne (IV, 2) a, malgré son déroulement cruel, de singuliers accents de comédie pour cette journée tragique, combinés à une polémique contre la Sérénissime à propos de la « lealtà viniziana » ; la nouvelle de Girolamo et Salvestra (IV, 8) est un adultère manqué dans lequel l'amant – qui meurt avant d'entrevoir la consommation de l'acte – aurait pu être un mari légitime si sa mère ne s'était pas opposée à son jeune amour en l'envoyant se former au commerce à Paris ; la nouvelle de l'amant dans l'*arca* (IV, 10) a bien pour sujet un adultère mais est exemptée de cohérence thématique avec cette journée tragique puisqu'elle est celle de Dioneo ; ne reste, comme nouvelle traitant pleinement de l'adultère, que la nouvelle des Guglielmo Rossiglione et Guglielmo Guardastagno (IV, 9), dont la source est idéologiquement féodale et ne connaît aucune modernisation de la part de Boccace, fait rare dans le *Décameron*. La deuxième et la huitième journées regroupent chacune trois nouvelles d'adultère. La deuxième journée, gouvernée par la Fortune, offre trois nouvelles très différentes : un adultère à mi-chemin entre monde marchand et monde féodal (II, 2), une cruelle diffamation démasquée (II, 9) et la nouvelle de Dioneo qui moque les amours tardives du docteur en loi Roberto da Chinzica (II, 10). Au contraire, la huitième journée, traitant des *beffe* pratiquées tant par des hommes que par des femmes, est beaucoup plus cohérente, et voit un déchaînement de violence de la part de personnages masculins qui usent de leur pouvoir – économique (VIII, 1), religieux (VIII, 2) ou physique (VIII, 8) – pour arriver à leurs fins. Deux journées présentent deux nouvelles d'adultère : la neuvième et la dixième. La neuvième journée,

---

<sup>582</sup> « l'on raisonne des tours que les femmes ont fait à leurs époux pour se sauver, que ceux-ci s'en soient aperçus ou non ».

<sup>583</sup> « dans laquelle on raconte, sous le commandement de Neifile, de qui acquiert grâce à ses efforts une chose qu'il a beaucoup désiré, ou bien en retrouve une qu'il ait perdue ».

sans thème imposé, voit le retour d'une nouvelle de comédie (IX, 6) et l'habituelle exception de Dioneo (IX, 10). Enfin, il est intéressant de noter que les deux adultères de la dixième journée ne sont que des tentatives, qui sont abandonnées par leur auteur (X, 4 et 5). Dans l'économie de la vertu qui marque cette journée, le renoncement à enfreindre les lois de la famille est la seule issue possible. Si la cinquième journée ne connaît comme nouvelle adultérine que celle de Dioneo (V, 10), la sixième, celle des *motti*, présente en son cœur une véritable justification idéologique de l'adultère exprimée par Madonna Filippa di Prato (VI, 7) – un long raisonnement qui est d'ailleurs bien plus qu'un *motto*, sur lequel nous reviendrons brièvement. Il est significatif, enfin, que la première journée ne compte aucune nouvelle d'adultère, si ce n'est la tentative de séduction manquée du roi de France auprès de la marquise de Montferrat. La classe dirigeante, qu'elle détienne un pouvoir politique (Saladin, le roi de Chypre...), religieux (les franciscains de Santa Croce...) ou économique (Ser Cepparello...) n'est jamais critiquée parce qu'elle remettait en discussion l'institution du mariage. Leurs vices sont plutôt l'avarice, l'hypocrisie, la lâcheté, trois valeurs qui touchent la sphère publique beaucoup plus clairement que la sphère privée.

Ces adultères nombreux montrent dans le *Décameron* un protagonisme féminin qui n'est pas sans rappeler la domination lexicale des femmes dans le texte relevée par Amedeo Quondam<sup>584</sup>. Dans de nombreux cas – huit<sup>585</sup> sur trente-deux – c'est la femme elle-même qui désire la liaison adultère et s'évertue à la mettre en place, fait notable : rappelons, comme élément de comparaison, que la distribution du groupe de narrateurs entre trois hommes et sept femmes sert probablement à mettre en place une espèce de parité – le plus grand nombre de femmes compense leur infériorité d'intellect et de caractère. Que huit femmes décident de conquérir un amant, avec les faibles moyens dont elles disposent, souvent cloîtrées chez elles, est une preuve de bon usage de l'*ingegno* dont Boccace les dote presque exclusivement dans la sphère amoureuse.

Il est intéressant de remarquer que le mot même d'« adultère » n'apparaît presque jamais dans le *Décameron* : nous ne le rencontrons qu'à deux reprises, toutes deux dans la nouvelle de Madonna Filippa (VII, 7), c'est-à-dire dans la nouvelle qui *a priori* plus que tout autre s'attache à théoriser l'infidélité féminine. Nous pouvons brièvement en rappeler la trame : à Prato, dans

---

<sup>584</sup> Le mot « donna » est en effet le substantif le plus présent dans tout le recueil avec 1626 occurrences, loin devant les 821 occurrences de « uomo ». Cf. BOCCACCIO Giovanni, *Decameron*, (a cura di Amedeo QUONDAM, Maurizio FIORILLA e Giancarlo ALFANO), op. cit., p. 1671.

<sup>585</sup> II, 2 ; III, 3 ; IV, 10 ; V, 10 ; VII, 1, 4, 5, 9. Notons que sur ces huit nouvelles, deux sont racontées par Dioneo et jouissent donc d'un statut d'exception qui peut contaminer ses protagonistes.

un temps lointain (« fu già »<sup>586</sup>) la loi punissait du bûcher les femmes prises en flagrant délit d'adultère. Or une certaine dame Filippa, noble, belle et surtout amoureuse, est surprise par son mari dans les bras d'un amant, « nobile giovane e bello di quella terra, il quale ella quanto se medesima amava »<sup>587</sup>. Elle est alors conduite devant le podestat qui, bien disposé à son égard, l'incite à ne pas avouer pour ne pas le contraindre à la condamner. Mais dame Filippa revendique son adultère par un raisonnement qui emporte l'adhésion du peuple et de la justice, et conduit le podestat à modifier le « crudele statuto »<sup>588</sup> : elle n'a jamais refusé d'honorer le devoir conjugal, et peut donc librement disposer de « quel che gli avanza »<sup>589</sup> avec un amant noble « che più di sé m'ama »<sup>590</sup>, reprenant la formulation utilisée plus haut pour décrire le sentiment de dame Filippa. La thèse ainsi défendue par la nouvelle n'est pas exempte d'ambigüités – et il est peut-être surperflu de préciser qu'une telle loi n'a jamais existé à Prato<sup>591</sup>. Elle peut être lue au premier degré comme une défense d'un droit naturel à l'amour ; toutefois, cette défense des femmes n'est pas privée du « vice d'origine » de la littérature philogyne souligné par Anna Romagnoli, car en affirmant qu'il faut deux hommes pour satisfaire pleinement une femme elle repose sur le *topos* de l'insatiabilité féminine. En outre, une condition essentielle est maintenue : l'exemption de peine ne vaut que pour l'adultère commis par amour, non pour celui auquel on se livre par vénalité. Or la frontière entre cadeaux de la part de l'amant et rétribution à proprement parler est, nous l'avons déjà écrit, parfois bien mince<sup>592</sup>. Au sein de la dialectique entre fascination pour l'amour courtois et réalités du monde des marchands qui parcourt le *Décameron*, la défense de dame Filippa penche donc certainement en faveur de la première, comme le sous-entend d'ailleurs l'éloignement temporel déjà rappelé (« fu già »). Nous sommes ici loin des astuces inventées par les épouses prises en flagrant délit de la journée suivante, consacrée aux *beffe*.

Comme nous l'écrivions plus haut, nous ne pouvons pas analyser ici toutes les nouvelles d'adultère composées par Boccace, ni même toutes celles de la septième journée<sup>593</sup>. Nous pouvons toutefois, afin d'avoir une idée de son point de vue sur la question, nous concentrer sur la manière dont l'auteur de Certaldo adapte une nouvelle d'adultère depuis l'un de ses auteurs

---

<sup>586</sup> « Il y eut jadis ».

<sup>587</sup> « jeune homme beau et noble de cette ville, qu'elle aimait autant qu'elle-même ».

<sup>588</sup> « cruelle loi ».

<sup>589</sup> « ce qui lui reste ».

<sup>590</sup> « qui m'aime plus que lui-même ».

<sup>591</sup> Cf. DEAN Trevor, *Crime and Justice in Late Medieval Italy*, op. cit., p. 137.

<sup>592</sup> Qu'il nous suffise ici de renvoyer au début de carrière de la courtisane Giulia (cf. deuxième chapitre de la première partie), dont les amants payaient le plus souvent les services en nature.

<sup>593</sup> Nous renvoyons pour cette journée à l'article de SEGRE Cesare, « Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del *Decameron* », in SEGRE Cesare, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 81-108.



favoris, Apulée. Parmi le grand nombre de nouvelles d'adultère du *Décameron*, deux sont en effet des réécritures de nouvelles des *Métamorphoses*<sup>594</sup> : la V, 10 (Pietro di Vinciolo) et la VII, 2 (Péronelle)<sup>595</sup>. Ce nombre peut sembler insignifiant, mais nous décidons de nous arrêter particulièrement sur les *Métamorphoses* pour trois raisons. Tout d'abord, comme l'a récemment démontré Igor Candido<sup>596</sup>, la formation littéraire de Boccace passe à travers une lecture précise de l'œuvre d'Apulée, choisi comme maître stylistique et doctrinal depuis les premiers essais napolitains jusqu'aux dernières années, et constamment recopié. Or, étant donné que lors de ses réécritures Boccace reste particulièrement près de sa source du point de vue du récit mais s'en éloigne notablement du point de vue des conséquences de celui-ci, les modifications qu'il apporte en disent long sur la pleine conscience idéologique qui est la sienne quant au thème de l'adultère. Enfin, le rapport entre les récits d'Apulée et les nouvelles de Boccace a déjà été abordé en partie par Silvia Mattiacci dans un essai consacré à la fortune des *Métamorphoses*<sup>597</sup>, qui affronte la question de la continuité entre les nouvelles antiques et leur devenir boccacien, poussant même l'analyse jusqu'au seuil de la Renaissance la plus mûre, avec les nouvelles du napolitain Girolamo Morlini, sur lesquelles nous reviendrons ; cet essai a donc été pour nous un point de départ méthodologique fécond.

Il convient avant tout de remarquer que la structure des deux textes – *Métamorphoses* et *Décameron* – est opposée. D'une part, le trajet de Lucius dans les *Métamorphoses*, entre la nuit d'amour avec la servante de son hôte, les nombreuses aventures qu'il vit après sa malheureuse transformation en âne et l'apparition finale d'Isis qui lui permet de retrouver sa forme humaine, dessine « una parabola discendente nel regno oscuro della materia e della colpa, che rende desiderabile e quindi credibile la salvezza finale »<sup>598</sup>. Au contraire, comme l'on sait, le *Décameron* part d'un « orrido cominciamento »<sup>599</sup> – à la fois la grande peste de l'Introduction et le chapelet des vices des puissants égréné lors de la première journée –, pour gravir ensuite les échelons des capacités humaines, jusqu'à la dixième journée, grand concours de courtoisie qui culmine avec la patience de Griselda. Pour Silvia Mattiacci, l'art d'Apulée repose entre autres

---

<sup>594</sup> Pour la version française du livre IX des *Métamorphoses* nous utilisons APULEE, *Les Métamorphoses*, Livres VII-XI, Paris, Les Belles Lettres, 1945.

<sup>595</sup> Nous nous occuperons seulement de la première, à titre emblématique.

<sup>596</sup> CANDIDO Igor, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna, Longo Editore, 2014. Nous avons publié une recension de cet ouvrage sur le site de la SIES : <http://www.sies-asso.org/recensions/moyen-age/1242-igor-candido-boccaccio-umanista-studi-su-boccaccio-e-apuleio>.

<sup>597</sup> MATTIACI Silvia, « Le novelle dell'adulterio: caratteri, funzioni, riscritture », in APULEIO, *Le novelle dell'adulterio (Metamorfosi IX)*, a cura di Silvia Mattiacci, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1996, p. 7-37.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 9 (« Une parabole qui descend dans le règne obscur de la matière et de la faute, qui rend désirable et donc crédible le salut final »).

<sup>599</sup> Boccace, *Decameron*, op. cit., Introduction.

sur une poétique de l'attente trompée, particulièrement éloquente dans le cas des nouvelles d'adultère, qui occupent le neuvième livre des *Métamorphoses*. La nouvelle qui devient chez Boccace celle de Pietro di Vinciolo est extraite d'un ensemble d'histoires enchâssées, qui présentent le thème de l'adultère d'une manière unitaire dans le livre IX :

- La femme du meunier, qui déteste l'âne (Lucius), a un amant.
  - Une entremetteuse lui conseille de changer d'amant : histoire d'Arète et Philésitère.
- La femme du meunier fait venir Philésitère quand son mari est absent.
  - Le boulanger rentre à l'improviste et raconte l'histoire de l'épouse de son ami.
- Philésitère est découvert. Après diverses péripéties, la femme du meunier a recours au service d'une sorcière pour tuer son mari.

La mort du boulanger conclut donc le cycle d'une manière dramatique. Ainsi, « Apuleio crea intorno al tema dell'adulterio la falsa idea che si tratti di una piacevole debolezza umana, in cui trionfa chi è più astuto »<sup>600</sup>, pour ensuite décevoir cette première impression et plonger ses personnages dans le drame, dans la perspective finale du rachat mystique par la déesse Isis qui conclut les *Métamorphoses*. Les nouvelles apulésiennes ont donc une double fonction : le divertissement d'une part, et le renforcement du propos du récit principal d'autre part, qui vient contredire la légèreté apparente<sup>601</sup>. Chez Boccace l'histoire des infidélités de la femme du meunier devient la nouvelle V, 10. À travers cette sélection et l'exclusion de la conclusion dramatique d'Apulée, Boccace renverse la logique de son maître et préfère une entente retrouvée entre les époux dans un étonnant ménage à trois : il se défait de l'idéologie apulésienne dans une perspective de rédemption qui est, nous l'avons dit, opposée chez les deux auteurs.

Nous pouvons résumer la version d'Apulée : le meunier qui a acquis Lucius transformé en âne, « brave homme au demeurant et parfaitement rangé », a une épouse « méchante entre toutes ses pareilles »<sup>602</sup> qui passe ses journées à boire, inventer des roueries et s'abandonner à ses amants. Lors d'une beuverie une entremetteuse de ses amies lui vante l'astuce et la vaillance

---

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 18 (« Apulée crée autour du thème de l'adultère la fausse idée qu'il s'agirait d'une plaisante faiblesse humaine, dans laquelle triomphe celui qui est le plus rusé »).

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>602</sup> Apulée s'étend longuement sur les vices de l'épouse, cf. par exemple IX, XIV : « cruelle et bornée, coureuse et ivrogne, opiniâtre et entêtée ; avare dans ses ignobles rapines, prodigue dans ses honteuses dépenses, ennemie de la foi jurée, brouillée avec la pudeur » (« saeva scaeva viriosa ebriosa pervicax pertinax, in rapinis turpibus avara, in sumptibus foedis profusa, inimica fidei, hostis pudicitiae »).

du jeune Philésitère : l'épouse décide donc de l'inviter un soir où son mari va manger chez un ami foulon (laveur de tissus). Mais alors que les amants n'avaient entamé que les hors-d'œuvre, le meunier rentre à l'improviste et Philésitère doit précipitamment se cacher sous une cloche ; le repas chez le foulon a en effet été interrompu par la découverte d'un amant caché sous une cage d'osier et par le grand scandale qui s'ensuivit. Pendant que les époux mangent le repas préparé pour Philésitère, Lucius, ulcéré par le comportement hypocrite de la femme – qui n'hésite pas à condamner fermement une action dont elle s'est tachée elle aussi – écrase les doigts de Philésitère pour révéler sa cachette. Le meunier est prompt à choisir une punition : il entraîne l'amant dans sa chambre et le viole toute la nuit, avant de le faire fouetter au matin et de le jeter hors de chez lui. En outre, enfin éclairé sur la vraie nature de son épouse, il la chasse de sa maison, ce qui pousse la mauvaise femme à se venger en faisant occire son mari.

Toute la sympathie du narrateur est donc destinée au meunier, homme bon trompé et assassiné par une épouse vicieuse. Boccace (v, 10) renverse totalement cette approche dans une nouvelle centrée sur l'homosexualité de son protagoniste Pietro di Vinciolo, qui ne s'est marié que pour faire taire les bruits qui courent sur ses penchants amoureux. Hélas son épouse – qui comme chez Apulée n'a pas de nom – est d'un caractère fougueux : à l'instar de dame Filippa « due mariti più tosto che uno avrebbe voluti »<sup>603</sup>. La nouvelle s'ouvre ainsi par un long monologue intérieur de l'épouse qui se désole de son sort, résolue à prendre un amant ; elle partage son projet avec une vieille femme qui lui donne raison et l'enjoint à profiter de sa jeunesse tant qu'elle le peut. Les commères commencent alors un fructueux négoce : l'entremetteuse profite des largesses de la jeune femme et lui procure de nombreux amants au fur et à mesure de ses caprices. La soirée centrale du récit est précisément reprise d'Apulée, si l'on excepte la présence de l'âne, reliquat de Lucius, qui n'écrase la main de l'amant que par hasard. Vaguement colérique Pietro rabroue son épouse, mais celle-ci réplique énergiquement qu'elle n'a commis aucune faute, vu qu'il ne lui donne jamais ce dont elle a besoin. Pour couper court à ces paroles qui risquent, craint-il, de durer toute la nuit, Pietro propose de simplement partager à trois le repas et le lit, tant et si bien qu'au matin le jeune homme quitte la maison sans savoir si « più stato si fosse la notte o moglie o marito »<sup>604</sup>.

La nouvelle repose surtout sur les différents monologues des protagonistes, qui défendent l'adultère, que ce soit pour rechercher un besoin physiologique de sexe non satisfait par un mari, ou par le seul souci de ne pas gâcher sa jeunesse dans l'ennui et l'abstinence ; en

---

<sup>603</sup> Boccace, *Décameron*, op. cit., V 10, 7 : « aurait préféré avoir deux maris qu'un seul ».

<sup>604</sup> *Ibid.*, V 10, 63 : « si la nuit il a été plus épouse ou plus mari ».

outré Boccace supprime un passage d'Apulée qui condamnait les agissements de la femme du foulon. Toute la force comique et satirique est investie dans la description de Pietro et de sa « tristezza », <sup>605</sup> : fort peu irrité de découvrir chez lui un jeune homme à qui il avait fait la cour en vain, le voilà à « gongolare » de joie. La nuit qu'il passe avec le jeune homme – ou plutôt, chez Boccace, la nuit que le jeune homme passe avec le mari et l'épouse – n'est plus comme chez Apulée une juste punition qui vise à rabaisser l'amant, mais une marque du vice de Pietro, triste penchant qui permet toutefois de ramener l'entente au sein du couple. Au contraire l'épouse est dans son bon droit, et son recours à des « amorosi inganni » <sup>606</sup> contre son mari est une preuve de vitalité et d'astuce, en somme un usage optimal de l'*ingegno* pour répondre aux besoins de la *natura* si l'on veut reprendre ces deux importantes catégories boccaciennes.

Malgré les ambiguïtés de la défense, il y a donc chez Boccace une réelle tolérance de l'adultère féminin, qui n'est pas soumis à des conditions très précises : alors que chez certains auteurs, nous le verrons dans cette partie, la femme n'a le droit d'être infidèle que si son mari la maltraite, pour l'auteur du *Décaméron* le simple amour pour un amant est une raison suffisante. Toutefois, si ce chef-d'œuvre narratif s'impose comme un modèle auquel tant au XIV<sup>e</sup> qu'au XVI<sup>e</sup> siècle les recueils de nouvelles doivent se mesurer aussi bien du point de vue de la forme – choix de la *cornice*, syntaxe... – que du contenu narratif même des nouvelles, le pragmatisme moral démontré par Boccace est loin d'être partagé par ses épigones immédiats, gagnés par une intransigeance morale qui témoigne d'un repli idéologique de la bourgeoisie marchande.

## B – Ser Giovanni, Sacchetti, Sercambi et la bourgeoisie conservatrice

Dans son analyse de l'idéologie du *Décaméron*, Giorgio Padoan insiste sur un processus qui porte la bourgeoisie marchande de la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle à abandonner l'esprit de conquête dont est empreint le recueil de Boccace :

[la borghesia] non è più il ceto propulsore, l'elemento economicamente rivoluzionario della società, politicamente progressivo: la sua politica (e quindi la sua ideologia e la sua visione del mondo) è ispirata alla conservazione. Sempre più marcati si fanno gli atteggiamenti aristocratizzanti: triste e fatale tramonto di quella borghesia rivoluzionaria che negli Ordinamenti di giustizia aveva

---

<sup>605</sup> *Ibid.*, V 10, *Rubrica* : « méchanceté ».

<sup>606</sup> *Ibid.*, V 10, 3 : « tromperies amoureuses ».

orgogliosamente chiamato se stessa 'plebea'<sup>607</sup>

Et en effet, comme le montre Gene Brucker pour Florence dès les années qui suivent la peste de 1348, l'origine populaire devient au cours du XIV<sup>e</sup> siècle une tache qu'il convient de laver en se lançant dans une chasse aux documents qui peuvent prouver d'une manière plus ou moins certaine l'origine aristocratique de sa famille, afin de justifier de « richieste di distinzione sociale e politica »<sup>608</sup> jusqu'alors inexistantes. Les mouvements populaires – comme la révolte des Ciompi – effraient une classe sociale qui a traversé une série de faillites dès avant la grande épidémie ; et selon Luciano Rossi, Sacchetti ou Sercambi « sono i poeti di questa nuova borghesia conservatrice, perennemente allarmata per i fermenti che agitavano i ceti popolari, anche più umili »<sup>609</sup>. Cette appartenance commune ne signifie toutefois nullement l'identité des positions politiques des auteurs : comme l'a montré, entre autres, Piot Salwa<sup>610</sup>, le rapport de Sacchetti et Sercambi à l'institution seigneuriale est diamétralement opposé. Si le Florentin n'a de cesse de rappeler les dangers d'une carrière courtisane entièrement dépendante de la volonté du seigneur – sans pour autant considérer le modèle communal comme exempt de contradictions –, le Lucquois partisan des Guinigi voit dans la centralité du pouvoir une garantie de l'harmonie sociale. Nous allons retrouver des différences d'une ampleur semblable dans l'approche aux mœurs de l'un et de l'autre ; mais avant d'étudier leurs œuvres, sans aucun doute les deux recueils médiévaux les plus importants après le *Décameron*, une rapide lecture du *Pecorone* nous permettra de lire les premiers signes de dégradation de la tolérance boccacienne en matière d'adultère.

---

<sup>607</sup> PADOAN Giorgio, « Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte del Boccaccio », in *Studi sul Boccaccio*, II, 1964, p. 168 : « [la bourgeoisie] n'est plus la classe motrice, l'élément économiquement révolutionnaire de la société, politiquement progressiste ; sa politique (et donc son idéologie et sa vision du monde) est inspirée par le conservatisme. Les comportements de type aristocratique sont toujours plus marqués, triste et fatal déclin de cette bourgeoisie révolutionnaire qui dans les *Ordinamenti di giustizia* s'était proclamée avec orgueil "plébéienne" ».

<sup>608</sup> BRUCKER Gene, *Dal Comune alla Signoria. La vita pubblica a Firenze nel primo Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1977, p. 40 (« demandes de distinction sociale et politique »), mais voir également les pages suivantes.

<sup>609</sup> ROSSI Luciano, « Sercambi e Boccaccio », op. cit., p. 149 (« sont les poètes de cette nouvelle bourgeoisie conservatrice, qui s'inquiète constamment de l'agitation des classes populaires, même les plus humbles »).

<sup>610</sup> SALWA Piot, « La novella post-boccacciana e la politica », in *Helitropia*, n° 7, 2010, 145-59.

## 1. Le Pecorone de ser Giovanni Fiorentino<sup>611</sup>

On ne sait à peu près rien sur l'auteur du *Pecorone*, un Florentin nommé ser Giovanni, malgré les tentatives faites par les critiques du XIX<sup>e</sup> siècle pour l'identifier comme étant l'un des nombreux hommes portant ce prénom à Florence dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>612</sup>. Ne subsiste que ce que transmet l'œuvre : guelfe en exil à Dovàdola, près de Forlì, ser Giovanni rédige son recueil entre 1378 et 1385. La *cornice* du *Pecorone* met en scène deux amants platoniques<sup>613</sup>, Aurette et Saturnina, qui se rencontrent chaque jour au parloir du monastère où la jeune fille est recluse pour se raconter l'un à l'autre une nouvelle, cinquante en tout. À partir de la septième journée ces nouvelles sont des récits historiques en grande partie empruntés – voire copiés – à la *Cronica* de Giovanni Villani, et ne sauront donc nous intéresser ici.

Les nouvelles d'adultère ne manquent toutefois pas dans les premières journées du recueil. L'influence du *Décameron* se fait alors sentir, comme dans la nouvelle III, 2 (réécriture de *Déc.* VII, 7) : un jeune homme, amoureux d'une femme mariée, entre au service de son époux afin de pouvoir l'approcher et la conquérir, ce qui advient avec une relative facilité. Lors du rendez-vous nocturne fixé pour engager cette liaison, l'épouse infidèle dénonce les intentions du serviteur à son mari et lui indique le lieu du rendez-vous, mais ce n'est que pour mieux libérer son lit et y accueillir le jeune homme. Une fois l'adultère consommé l'amant rejoint le mari et lui assène de violents coups de bâton, feignant de le prendre pour l'épouse et lui reprochant sa conduite indigne. Victime de cette double *beffa*, le mari est ainsi convaincu de la profonde honnêteté des deux amants, et laisse involontairement champ libre à la poursuite de leurs amours. Dans la version du *Pecorone* disparaissent toutes les subtilités psychologiques du récit de Boccace – en premier lieu la peur de l'amant quand il se croit trahi par sa maîtresse au milieu du rendez-vous – ce qui permet à Enzo Esposito d'écrire que « ser Giovanni è per le situazioni chiare, senza complicazioni, sbrigative, che lo impegnino al semplice recupero (e custodia) dell'umano contegno »<sup>614</sup>. Nous retrouvons également l'adultère comme moment de formation de la vie d'une jeune homme – un aspect sur lequel nous aurons l'occasion de revenir en lisant

---

<sup>611</sup> Nous le lisons dans la dernière édition en date, la seule qui soit le fruit d'un retour au manuscrit et ne dépende pas principalement de celle de Domenichi, SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1974.

<sup>612</sup> Cf. l' *Introduzione* à SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, op. cit., p. VII-XVII.

<sup>613</sup> Enzo Esposito fait le compte de leurs timides embrassades, qui se limitent au contact des mains à la fin de chaque journée, et à quelques baisers à partir de la dixième journée. C'est donc la narration qui fait office de lien amoureux, grâce à des nouvelles qu'il ne faut pas forcément lire comme « galeotte, almeno nelle intenzioni di Aurette » (« entremetteuses, au moins dans les intentions d'Aurette », *Ibid.*, p. XIV).

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. XXIV : « ser Giovanni est favorable aux situations claires, sans complications, expéditives, qui l'engagent à la simple récupération (et conservation) de la contenance humaine ».

les *Diporti* de Parabosco. Dans la nouvelle I, 2, l'étudiant romain Bucciolo reçoit de son maître une véritable leçon de séduction : guidé étape par étape – choisir une femme à aimer, passer souvent devant chez elle, souffrir qu'elle renvoie une première entremetteuse, organiser un rendez-vous... –, Bucciolo ne parvient à ses fins qu'aux dépens de son maître, car c'est en effet l'épouse de celui-ci qui est l'objet de ses attentions. Ici encore le ridicule est entièrement supporté par le mari trompé, tandis que le comportement de l'épouse ne subit pas la moindre condamnation morale. En somme, comme Boccace, ser Giovanni enregistre avec réalisme l'adultère féminin parmi les comportements humains et ne s'en offusque guère.

Un petit groupe de nouvelles semble toutefois indiquer un parcours différent de celui du *Décameron* : si l'adultère n'y est pas condamné en soi, il n'y est pas consommé, et constitue surtout un prétexte pour la défense de valeurs alternatives. La première nouvelle (I, 1) illustre ainsi la solidarité masculine entre deux hommes de la même classe sociale. À Sienne le jeune et noble Galgano aime l'épouse de messer Stricca, mais celle-ci ne veut pas de lui. Un jour, messer Stricca loue les qualités de Galgano auprès de sa femme, ce qui fait naître en elle un grand désir. Quand le mari s'éloigne de la ville pour des motifs politiques, l'épouse fait venir son soupirant intrigué, qui attend d'être allongé auprès d'elle pour demander la raison de cet intérêt subit et inespéré. Mais devant la réponse de l'épouse, Galgano quitte la chambre de son aimée : il refuse de passer la nuit avec elle pour ne pas nuire à un homme qui a été si courtois à son égard.

C'est au nom de son honneur qu'un autre amant renonce à une nuit d'amour avec la femme qu'il a longuement courtisée, dans une nouvelle (II, 2) qui s'inscrit sur un fond de lutte entre factions florentines. Un Buondelmonti aime Niccolosa, une femme mariée à un Acciaiuoli au plus fort de la guerre entre les deux familles. L'épouse accepte de le recevoir dans son palais, mais avant de l'accueillir dans son lit elle lui prépare par pur jeu un mauvais tour : après avoir placé Buondelmonti nu et sans armes dans un bain, elle hurle à l'aide et est entendue par tout le palais. L'amant se croit déjà mort, mais quand famille et serviteurs accourent Niccolosa les renvoie en prétextant un malaise. Terrifié, Buondelmonti ne peut que refuser les embrassades de la dame et rentrer chez lui en tremblant. Quand quelque temps plus tard, la paix est faite entre les familles, l'amant rend la pareille à Niccolosa : il la reçoit chez lui, lui dérobe ses vêtements, et fait venir Acciaiuoli pour lui dévoiler le corps nu – et le visage masqué – de sa nouvelle conquête. Là aussi la frayeur sera la seule punition, *beffa* contre *beffa*, une vengeance sans commune mesure avec la cruauté, comme nous le verrons, d'un Sercambi.

Enfin, dans une dernière nouvelle (II, 1) un adultère a pour seule fonction d'illustrer le triste sort commun de l'humanité. Le napolitain Carlo part étudier à Bologne, mais tombe

malade sans espoir de guérison. Déchiré à l'idée du chagrin qui affligera sa mère Orsina, il demande mystérieusement à celle-ci de trouver à Naples une femme « senza pensieri »<sup>615</sup> pour lui faire réaliser une chemise, requête qu'Orsina s'empresse d'exaucer en jettant son dévolu sur une « donna bella e allegra più che nessuno ch'ella possa trovare »<sup>616</sup>. Mais malgré son bonheur apparent cette femme souffre d'une tragédie secrète : son mari l'avait surprise en compagnie d'un amant, et avait pendu celui-ci au plafond. Sa punition est donc d'en regarder le cadavre soir et matin. La mère comprend ainsi qu'aucun destin individuel n'est enviable, et accepte avec résignation la nouvelle de la mort de son fils.

Comme nous le voyons dans ces nouvelles plus proches d'*exempla* que de récits boccaciens<sup>617</sup>, il est déjà difficile de trouver dans le *Pecorone* des nouvelles où l'adultère soit défendu à travers l'admiration pour l'*ingegno* de l'épouse infidèle, ou l'acceptation de la force de l'amour comme expression de la nature.

Les deux recueils de nouvelles qui vont maintenant nous occuper, postérieurs à celui de ser Giovanni, accentuent fortement ce détachement, qui de relative indifférence se transforme en une forte moralisation du thème.

## 2. Sacchetti, *Il Trecentonovelle* : la sexualité refusée

Le *Trecentonovelle* est largement dominé par des thèmes politiques – nous avons déjà souligné, par exemple, celui de la faible confiance qu'un courtisan doit accorder au bon vouloir de son seigneur. Cette prédominance de la sphère publique sur la sphère privée se retrouve dans les préoccupations morales de Sacchetti, tenté par un certain ascétisme : pour Valerio Marucci l'auteur est « contrario agli eccessi della gola e a ogni comportamento anche vagamente "epicureo" »<sup>618</sup>. En ce qui concerne l'amour et la sexualité le refus est plus grand encore : l'amour courtois, largement présent chez Boccace, est totalement absent du *Trecentonovelle*. La sexualité n'attire quant à elle aucunement le Florentin : il souligne à plusieurs reprises le danger des rapports amoureux trop fréquents, désirés par l'épouse mais qui épuisent le mari. Il n'est

---

<sup>615</sup> « sans soucis ».

<sup>616</sup> « plus que toute autre belle et joyeuse ».

<sup>617</sup> Le *Pecorone* est en effet, selon Enzo Esposito, marqué par un retour à une tradition antérieure au *Décameron*, ou tout du moins à une banalisation stylistique qui se contente de « quanto di ingenuo e di popolare è negli schemi di origine » (« ce qu'il y a de naïf et de populaire dans les structures d'origine »), cf. *Introduzione* à SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, op. cit., p. XXIII.

<sup>618</sup> *Introduzione* à SACCHETTI Francesco, *Il Trecentonovelle*, Roma, Salerno, 1996, p. XXII : « contraire aux excès de gourmandise et à tout comportement vaguement "épicurien" ».



donc guère étonnant de ne trouver dans le *Trecentonovelle*, dont en réalité sont conservées, comme l'on sait, seulement deux cent vingt deux nouvelles, que treize récits qui affrontent le thème de l'adultère<sup>619</sup>. Dans plusieurs nouvelles il ne semble être qu'un prétexte pour amener un mot d'esprit conclusif, comme dans la nouvelle 14 ou la nouvelle 15. La condamnation est plus explicite lorsque l'amant est un prêtre : dans la nouvelle 25 un clerc adultère est condamné à la castration pour son méfait, et Sacchetti conclut le récit par une diatribe contre les prêtres qui cherchent perpétuellement à profiter des femmes d'autrui ; une conclusion semblable revient dans la nouvelle 28, alors même qu'aucun adultère n'a été commis. Dans la nouvelle 207 un prêtre réussit à récupérer ses pantalons abandonnés lors du retour du mari, se jouant de celui-ci en prétendant qu'il s'agit de pantalons de saint François : un blasphème intolérable pour Sacchetti<sup>620</sup>. Ce n'est donc pas tant ici le comportement immoral de l'épouse qui est visé, que celui de éternels frères profiteurs et hypocrites, selon un *topos* anticléricale directement hérité de Boccace.

Le Florentin n'est guère sensible à l'argument, que nous avons déjà rencontré dans notre première partie, du risque que l'adultère représente pour la descendance. Dans la nouvelle 126 le pape Boniface VIII moque Rossellino della Tosa : celui-ci ne s'inquiète pas d'avoir plusieurs enfants illégitimes. Rossellino répond qu'il les a fait siens, une manière de faire taire les mauvaises langues : peu importe la réalité de la paternité, il est bien plus important de sauvegarder l'honneur. Un pragmatisme semblable domine la nouvelle 106, dans laquelle un mari accuse son épouse d'adultère. Celle-ci, loin de nier, défend vigoureusement le bien-fondé de ses actions : non seulement le mari a également souvent commis cette faute, mais il l'a fait en dissipant ses biens avec ses maîtresses. Elle, au contraire, ne s'est donnée qu'au paysan qui travaille pour le couple, et a ainsi obtenu des parts supplémentaires de récolte. Alors que cette figure, celle du « becco contento », est la cible de nombreuses moqueries dans la littérature et les procès de la Renaissance, elle semble ici rationnelle pour l'esprit comptable d'un marchand.

Mais il ne faudrait pas en conclure que Sacchetti accepte les amours illégitimes, et encore moins qu'il le fait de la même manière que Boccace. En réalité son attitude est profondément fataliste, comme il le prouve en proposant un remède contre l'adultère. En effet dès que la consommation du mariage a éveillé les sens de l'épouse, naturellement luxurieuse, le mal est fait : « è gran follia mettere fuoco in un pagliaio e non credere ch'egli arda »<sup>621</sup>. Il

---

<sup>619</sup> Ajoutons même que celui-ci n'est consommé que dans onze cas : il s'agit des nouvelles 14 ; 15 ; 16 ; 25 ; 28 ; 53 ; 84 ; 86 ; 106 ; 126 ; 206 ; 207 ; 227.

<sup>620</sup> Cette nouvelle est reprise par le Poge dans ses facéties – sur lesquelles nous reviendrons – mais sans la diatribe anticléricale.

<sup>621</sup> Nouvelle 227 : « c'est une grande folie que de mettre le feu à un tas de paille et croire qu'il ne brûle pas ».

convient alors au pauvre mari, qui en matière de jouissances se contenterait volontiers de repas frugaux avec ses amis marchands, de s'en tenir au devoir conjugal : une véritable corvée dont l'objectif n'est ni le plaisir ni la volonté de se procurer une descendance, mais le seul espoir de pouvoir – peut-être – préserver son honneur.

### 3. Giovanni Sercambi, *Il Novelliere* : la fascination moralisatrice du plaisir

Le recueil de l'auteur lucquois est aux antipodes de celui du narrateur et poète florentin, et Giovanni Sercambi représente peut-être d'une manière plus éclatante le repli idéologique de la bourgeoisie marchande évoqué par Padoan. L'historiographie a longtemps voulu le considérer comme l'unique artisan du coup d'État qui porte au pouvoir la famille des Guinigi, et installe durablement le régime seigneurial à Lucques. Une lecture plus récente<sup>622</sup> diminue son importance dans le processus de disparition des institutions communales, amorcé en réalité dès 1369, date à laquelle Lucques conquiert au prix fort – des espèces sonnantes et trébuchantes versées à l'empereur Charles IV de Bohême en échange de sa protection – son indépendance vis-à-vis de son voisin pisan. Il n'en reste pas moins que Sercambi, élevé à deux reprises (1397 et 1400) au poste éminent de *gonfaloniere di giustizia*, joue un rôle central dans la transition politique lucquoise de la fin du siècle, rôle dont il retire de substantiels avantages en obtenant pour son négoce le monopole de la vente de papier à la chancellerie.

Son *Novelliere* s'inscrit donc dans un moment de transition politique fondamentale qui porte à une seigneurie soutenue par les marchands les plus riches : une cour embryonnaire que l'auteur s'efforce de divertir par des récits qui mêlent paradoxalement excès de grotesque et moralisme parfois étriqué. L'œuvre de Sercambi est en effet caractérisée par une constante complaisance pour les détails scabreux, aux antipodes de la discrétion en la matière d'un Sacchetti. Quand par exemple dans la nouvelle 4 la cour du roi du Portugal est littéralement mise à nue pour démasquer l'amant de la reine, le narrateur intervient pour remarquer « or chi vedesse massarisie aparecchiate a turare buche! Certo assai ve n'avea »<sup>623</sup>. C'est parfois toute la trame qui a pour fonction d'arriver à une conclusion fort peu ragoûtante ; dans la nouvelle 78 une épouse quitte le lit conjugal pour aller retrouver son amant en prétendant aller faire cuire

---

<sup>622</sup> Cf. l'Introduction de Luciano Rossi à SERCAMBI Giovanni, *Il novelliere*, a cura di Luciano ROSSI, Roma, Salerno, 1974 (en trois tomes).

<sup>623</sup> SERCAMBI Giovanni, *Novelliere*, Tome I, op. cit., p. 45 (« qui vit alors les outils propres à boucher les trous ! Il y en avait certes beaucoup ! »).

un œuf pour son enfant. Quand elle revient après ses ébats elle répand involontairement les fluides sur le visage de son mari, qui goûte ce qu'il croit être l'œuf et se plaint de la cuisson insuffisante.

Cette prédilection pour le sordide explique en partie la présence massive de nouvelles d'adultère dans le recueil : cinquante parmi les cent cinquante cinq nouvelles du *Novelliere*<sup>624</sup> ; aucun autre sujet ne domine ainsi l'œuvre du Lucquois. Une simple récapitulation de la manière dont se concluent ces histoires nous confirmera toutefois que l'obsession pour ce thème ne doit pas être comprise comme l'acceptation de son inéluctabilité. Dans quatorze cas en effet la faute est punie de mort par le mari trompé, un châtement qui frappe les deux amants (cinq cas), l'épouse seule (trois cas), l'amant (cinq cas, souvent un clerc qui a berné une épouse naïve) voire l'enfant illégitime<sup>625</sup> ; les mutilations sont fréquentes, et visent le membre de l'amant et le nez de l'épouse<sup>626</sup>, alors que dans quelques nouvelles le mari se contente de représailles plus légères, coups de bâtons ou menaces de mort en cas de récidive<sup>627</sup>. Mais plus que par ce décompte notre propos sera éclairé par le sort que subissent plusieurs nouvelles de Boccace – l'une des sources principales de Sercambi, et le seul auteur explicitement loué par le Lucquois –, comme l'affirme Luciano Rossi, pour qui « [ha] un valore paradigmatico il rovesciamento delle conclusioni boccacciane e la crudelissima punizione delle donne che hanno osato beffare i loro mariti »<sup>628</sup>. La lecture de ces nouvelles surprend le lecteur d'aujourd'hui comme elle devait le faire pour celui de l'époque, familier du *Décameron* : on a en effet l'impression d'assister à une plate réécriture de l'original, jusqu'à ce qu'une *coda* impromptue ne vienne drastiquement changer la morale de l'histoire ; c'est-à-dire exactement le contraire de ce que Boccace avait fait en supprimant l'épilogue tragique de l'histoire du meunier d'Apulée. Dans la nouvelle de Péronelle<sup>629</sup>, l'épilogue voit le mari couper le nez de son épouse quand il la surprend une nouvelle fois en compagnie d'un amant. Dans la nouvelle de Tofano<sup>630</sup> une épouse encourage le goût de son mari pour la boisson, et attend qu'il soit ivre mort pour retrouver ses amants.

---

<sup>624</sup> Il s'agit des *exempli* 4 ; 7 ; 8 ; 10 ; 11 ; 13 ; 31 ; 34 ; 35 ; 36 ; 41 ; 42 ; 46 ; 50 ; 51 ; 59 ; 61 ; 62 ; 76 ; 78 ; 82 ; 93 ; 94 ; 95 ; 99 ; 100 ; 103 ; 106 ; 110 ; 111 ; 115 ; 116 ; 118 ; 124 ; 125 ; 126 ; 127 ; 128 ; 129 ; 132 ; 134 ; 137 ; 142 ; 143 ; 145 ; 148 ; 149 ; 150 ; 151 ; 153 ; 155.

<sup>625</sup> Une mort qui n'est en réalité qu'une fable, alors que l'enfant a été réduit en esclavage (nouvelle 126). Il s'agit de l'histoire du « fanciullo di neve » répandue dans tout l'Occident : un femme adultère qui a accouché lors d'une longue l'absence de son mari prétend être tombée enceinte après avoir mangé une boule de neige. Le mari feint de croire le mensonge, et profite d'un voyage pour vendre l'enfant à des Sarrasins ; il raconte à sa femme que son fils a fondu au soleil, et celle-ci est contrainte au silence pour ne pas avouer sa faute.

<sup>626</sup> Nouvelles 110, 137, 149, 153.

<sup>627</sup> Nouvelles 11, 13, 61, 93, 94, 124.

<sup>628</sup> ROSSI Luciano, « Sercambi e Boccaccio », op. cit., p. 154 (« le renversement des conclusions de Boccace et la cruelle punition des femmes qui ont osé jouer un tour à leur mari a un valeur paradigmatique »).

<sup>629</sup> Nouvelle 137, depuis *Dec.* VII, 2, elle-même, nous l'avons vu, réécriture d'une trame d'Apulée.

<sup>630</sup> Nouvelle 142, depuis *Dec.* VII, 4.

Mais l'époux se doute de quelque chose, et un soir enferme sa femme hors de la maison. Celle-ci feint de se jeter dans un puits, faisant ainsi sortir son mari dans le jardin, où il se retrouve enfermé à son tour. Le Tofano de Boccace acceptait cette *beffa* et ne cherchait plus noise à sa femme ; le Ghirardino de Sercambi préfère quant à lui se venger en lui fracassant la tête d'un coup de hache.

La peine de mort, punition prévue par le droit canon comme par la législation civile qui innocente le meurtre commis lorsque les amants sont pris en flagrant délit, est donc appliquée sans retenue dans les nouvelles de Sercambi. Pourtant, si nous revenons à notre décompte, il pourrait sembler que les adultères ne soient condamnés que dans la moitié des cas, vingt-quatre sur quarante-huit<sup>631</sup> – une proportion bien sûr déjà importante, si l'on compare le *Novelliere* avec le *Décameron*. En réalité, les adultères impunis ont avant tout deux fonctions : la dénonciation d'une nature féminine profondément vicieuse, et la punition d'un mari qui n'a pas su se conduire sagement.

Dans le premier cas il peut s'agir d'une remarque faite en passant, comme dans la nouvelle 34 où une femme qui accepte un adultère « perché è femmina che volentieri desidera sasiar il suo apitito che onore »<sup>632</sup>. Mais parfois des nouvelles entières soutiennent ce point de vue, comme dans la version de Sercambi de la nouvelle-cornice des *Mille et Une Nuits*, qui est ensuite reprise par l'Arioste dans le chant XVIII du *Roland Furieux*<sup>633</sup>. À Naples, l'amour d'Astulfo et de son épouse est parfait, jusqu'à ce qu'il découvre qu'elle fréquente un écuyer. Astulfo est alors saisi d'une profonde mélancolie dont Manfredi, son roi, s'aperçoit, jusqu'au jour où il surprend la reine avec son amant, un horrible cul-de-jatte. Il retrouve alors la joie, mais est contraint de raconter l'histoire à Manfredi. Révoltés, tous deux décident alors d'oublier leurs épouses en voyageant ensemble. Près de Lucques, ils rencontrent un étrange couple en train de dormir : l'homme est un jaloux siennois qui tient sa femme enfermée dans une caisse de bois, ne lui permettant de sortir qu'en sa compagnie. Les compagnons profitent de son sommeil pour connaître charnellement l'épouse, et doivent se rendre à l'évidence : il est impossible d'empêcher une femme de commettre un adultère, mieux vaut donc se résigner, et se contenter de l'amour imparfait dont on peut jouir avec son épouse. Les amours infidèles ne sont dans ce cas pas punies : mais elles sont loin des belles amours illégitimes de Boccace.

Un autre groupe de nouvelles relativement important<sup>634</sup> voit en réalité l'adultère être non

---

<sup>631</sup> Dans deux nouvelles (41 et 51) la punition n'a pas lieu d'être, car l'épouse est innocente.

<sup>632</sup> « parce qu'elle est femme et désire volontiers satisfaire son appétit plutôt que son honneur ».

<sup>633</sup> Nouvelle 118.

<sup>634</sup> Nouvelles 7, 111, 115, 128, 129, 148.

pas comme la faute au centre de l'histoire, mais comme la punition infligée au mari. Nous verrons dans le deuxième chapitre de cette partie de quelle manière Bandello utilise lui aussi les nouvelles d'adultère pour définir ce que doit être le comportement de l'époux idéal ; chez Sercambi toutefois les prescriptions ne sont pas excessivement contraignantes. Dans la nouvelle 128 par exemple, un jeune homme se marie à Venise avec une prostituée, et le découvre trop tard : Sercambi conclut qu'il faut bien se renseigner sur sa future épouse avant le mariage. Les autres conseils sont à l'avenant : il ne faut pas être excessivement cruel, par exemple en imposant une ceinture de chasteté métallique qui peut porter à la mort de l'épouse ; il ne faut pas maintenir sa femme dans un état de trop grande naïveté en matière de sexualité, car d'autres pourraient en profiter ; enfin il convient de chasser les hommes qui font la cour à son épouse. Ce sont ici des défauts comme la jalousie excessive, la paresse ou la simple bêtise qui sont condamnés, assez graves pour mériter de recevoir une tache indélébile sur son honneur d'homme : aucune pédagogie ni touche réaliste donc, comme le conseil de Sacchetti de veiller à la satisfaction sexuelle de l'épouse, ou la nécessité de maintenir la concorde dans le mariage que nous retrouverons chez Bandello.

Du *Pecorone* à Sacchetti et Sercambi, les nouvelles de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et du début du XV<sup>e</sup> siècle ont donc refusé l'ouverture boccacienne à l'adultère, qui transposait sans l'abaisser un idéal amoureux d'origine courtoise dans le monde réaliste de la bourgeoisie marchande. Mais ce moment de repli ne dure guère : avec l'essor de l'humanisme le paradigme littéraire change profondément, comme le montrent les facéties de Poggio Bracciolini ou la célèbre nouvelle d'Enea Silvio Piccolomini.

### C – La prose latine du XV<sup>e</sup> siècle : du Pogge aux *Novellae* de Morlini

Le thème de l'adultère revient fréquemment dans les *Confabulationes* de l'humaniste Poggio Bracciolini dit le Pogge<sup>635</sup>, un genre qui pour Marcello Ciccuto n'a pas comme seul principe directeur l'effet comique, la mémoire de l'anecdote racontée lors d'une rencontre entre amis, mais est fondé sur un « sagace arte di vivere »<sup>636</sup> qui peut se permettre d'attaquer à travers le rire les institutions et les valeurs d'une société. Le Pogge lui-même détaille à la fin de l'œuvre l'origine des courts récits réunis : ils étaient échangés lors de discussions informelles entre les

---

<sup>635</sup> Nous les lisons dans BRACCIOLINI Poggio, *Facezie*, Milano, Rizzoli, 1983, réed. 2009.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 47 : « un sagace art de vivre ».

secrétaires de la cour du pape, et n'épargnaient pas même le souverain pontife. Si bien sûr de nombreuses facéties sont consacrées à la vie de cour – laïque ou ecclésiastique – les femmes et la sexualité sont tout autant centrales dans le recueil. Pour le Pogge les femmes, dont le moindre des défauts est d'être dotées d'un caractère obstiné au-delà de toute modération<sup>637</sup>, sont maladivement attirées par le sexe. Nous reconnaissons là les théories médicales déjà exposées dans notre première partie<sup>638</sup> : ainsi de nombreuses facéties considèrent l'acte sexuel – consenti ou non – comme le meilleur remède pour guérir les affections féminines. Le sexe est bien sûr la réponse à l'hystérie (XXIV) : l'erreur d'un médecin, qui prescrit à une épouse le traitement que devrait recevoir sa fille en âge de se marier – un rapport sexuel – n'a pas de conséquence, car le remède est tout aussi efficace pour la femme âgée (CXI) ; un mari qui veut profiter une dernière fois des charmes de son épouse moribonde la guérit sans en avoir l'intention (CXII). Le mari se passe d'ailleurs sans état d'âme du consentement : le viol n'est jamais condamné dans les anedoctes recueillies par Poggio Bracciolini. Au contraire, apercevoir une femme qui marche seule la nuit est une occasion à ne pas rater (CVI), et si après l'agression elle se révèle être une horrible créature, le bénéfice du rapport sexuel reste supérieur aux dommages de la diabolique tromperie (CVII) ; par ailleurs, face à un affront comme le viol de son épouse, la meilleure solution reste de rendre la pareille à l'agresseur (CLVI).

Sur les deux cent soixante-treize facéties du Pogge, quarante-deux ont pour sujet l'adultère féminin<sup>639</sup>. Le motif le plus courant dans ces récits est sans aucun doute celui du prêtre qui convoite et obtient la femme d'autrui, une condamnation des excès des clercs qui ne surprend guère dans l'économie d'un recueil satirique précisément issu du monde ecclésiastique. Les prédicateurs sont dépeints comme généralement luxurieux (XLIV, XLVI, CXXIII) tandis que les confesseurs parviennent à leurs fins en abusant de la naïveté de leurs victimes, par exemple en imaginant une dîme sexuelle (CLV) ou en prétendant contribuer à la bonne santé d'un fœtus (CCXXXIII). Or c'est précisément le mépris de la bêtise qui parcourt le *Liber Facietarium* : le principal coupable de l'adultère est souvent le mari, qui par son inconséquence se procure des cornes qu'il n'aurait autrement jamais portées. L'un d'eux, effrayé par la découverte d'un deuxième sexe chez sa femme – son anus –, craint tant de ne pouvoir le satisfaire qu'il se laisse facilement convaincre de partager son épouse avec son confesseur (V). D'autres demandent sciemment à leurs amis un peu d'aide dans le devoir conjugal, que ce soit pour engendrer des

---

<sup>637</sup> Cf. les facéties LIX ou LX, dans lesquelles l'obstination porte les protagonistes à la mort pour des motifs futiles.

<sup>638</sup> Cf. le deuxième point de notre deuxième chapitre.

<sup>639</sup> Il s'agit des facéties I, V, X, XLIV, XLVI, XLIX, LXIV, XVI, LXVIII, LXIX, LXXVIII, LXXXIV, CXXII, CXXIII, CXXXIII, CXLI, CXLII, CXLIII, CXLVI, CL, CLI, CLV, CLVI, CLIX, CLXI, CLXXII, CLXXV, CLXXX, CXCI, CXCI, CCXII, CCXXIII, CCXXXV, CCXXXII, CCXXXVII, CCXXXVIII, CCXLI, CCXLII, CCXLIII, CCLXIV, CCLXVII, CCLXX.

enfants alors qu'ils sont stériles (CLIX) ou bien pour procéder à l'ouverture d'une « fente » qu'ils ne réussissent pas à trouver seuls (CL). Trop confiant, un mari peut décrire à sa femme les belles dimensions du sexe d'un autre homme, sans se douter qu'il vante là un attrait irrésistible pour la naturelle concupiscence féminine (CLXXV). Enfin, il est parfois possible de lire dans les adultères de Poggio Bracciolini une attaque contre la petite ou la moyenne bourgeoisie, quand des épouses ont un faible pour la vigueur d'un homme d'une classe inférieure ; les facéties jouent alors le paysan contre le propriétaire (CXLVI), le serviteur contre le patron (CXCII) ou encore l'apprenti contre l'artisan (CCXII). Les marchands eux aussi pratiquent une profession à risque : interrogée pour savoir quel peuple a le sexe le plus long, une prostituée déclare que ce sont les Vénitiens – même quand ils sont au loin pour affaires, dit-elle, ils réussissent à engrosser leurs femmes (CCXLIII). Mais une telle remise en question de la hiérarchie sociale ne touche jamais un mari noble ou lettré.

L'appel à l'usage de l'intelligence est peut-être finalement la seule leçon que donnent les *Facezie* : les conseils explicites pour se prémunir contre l'adultère ou pour le punir sont en effet presque inexistant dans le volume. Tout au plus peut-on lire une version du rêve de l'anneau que reprend l'Arioste dans sa satire V<sup>640</sup> : le seul moyen d'éviter l'adultère est de constamment maintenir un doigt dans le sexe de son épouse (CXXXIII). Une punition, irréaliste, est imaginée par un mari trompé : abandonner son épouse après lui avoir fait enfanter une nombreuse progéniture (XLIX) ; mais l'homme qui l'envisage est qualifié de « stultus » (« idiot »). Le Pogge ne refuse donc pas le sexe comme, par exemple, Sacchetti, mais il se place au-dessus des turpitudes des maris imbéciles : si les femmes sont naturellement portées sur l'amour physique plus qu'il n'est raisonnable, le statut social, l'astuce et la vigilance peuvent éviter que cette incontinence ne s'exerce en dehors du mariage. En somme l'adultère, pour Poggio Bracciolini, n'arrive qu'aux autres.

Loin du comique franc de Bracciolini, l'adultère est au centre d'un autre texte latin de grand succès dès le XV<sup>e</sup> siècle, l'*Historia de duobus amantibus* d'Enea Silvio Piccolomini (1405-1565)<sup>641</sup>, futur pape Pie II et d'ailleurs ami du Pogge dans ses années de formation. La nouvelle est contenue dans une lettre envoyée en 1444 par Piccolomini à son maître Mariano

---

<sup>640</sup> Nous la lisons dans l'édition moderne suivante : ARIOSTO Ludovico, *Satire*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, BUR, 1990.

<sup>641</sup> Publiée dès le XV<sup>e</sup> siècle à Cologne par Ulrich Zell sous le titre *Enee Silvij poete Senensis de duob' amantibus Eurialo 7 Lucretia. Opuscu. ad Marianum Sosinum feliciter incipit*, l'œuvre connut immédiatement un grand succès et de nombreuses éditions, tant latines que traduites ; nous la lisons in FERRERO Giuseppe G., DOGLIO Maria Luisa, *Novelle del Quattrocento*, UTET, Torino, 1975, p. 857-957. Elle est précédée d'une introduction de Maria Luisa Doglio, p. 831-46.

Sozzini, une inclusion dans un genre humaniste par excellence qui selon Maria Luisa Doglio vise à « elevare il genere della novella [...] al rango del trattato umanistico »<sup>642</sup>. Nous pouvons rappeler la trame de l'*Historia* : Euryale, jeune noble de la cour de l'empereur Sigismond, arrive avec son seigneur dans la ville de Sienne, où il tombe amoureux de la belle Lucrece, une jeune fille de vingt ans dont le lourdaud de mari porte le nom fatal de Ménélas. Son sentiment est partagé, et les amants entament une correspondance amoureuse qui sont pour Piccolomini autant d'occasions de présenter des modèles idéaux de lettres latines. Euryale et Lucrece cherchent à organiser une rencontre, mais plusieurs événements les empêchent de goûter aux fruits de l'amour : lors d'une première visite Ménélas arrive avant les ébats, ce qui oblige Lucrece à faire preuve d'astuce pour sauver son amant ; un autre prétendant, Pacore, se déclare à Lucrece et doit quitter la ville à la suite des plaintes du mari auprès de l'empereur ; une seconde rencontre est encore interrompue par l'arrivée de Ménélas. Euryale décide alors de corrompre Pandale, le beau-frère de la jeune fille, auquel il dévoile ses plans en lui promettant titres et richesses s'il lui procure son aide, et celui-ci accepte ; Piccolomini en profite pour dénoncer l'origine infâme de bien des anoblissements. La troisième rencontre a donc lieu, favorisée par Pandale, et les amants passent la nuit ensemble. Mais dès le lendemain, l'empereur doit quitter Sienne, et Euryale l'accompagner. Lucrece cherche à le convaincre de l'emmener avec lui, mais il refuse de tacher son honneur de femme noble en la transformant en concubine. Cette séparation mine la santé de Lucrece, qui meurt de chagrin. Son amant apprend la nouvelle alors qu'il est déjà loin ; il ne trouvera pas de consolation dans la jeune épouse noble que lui offre son seigneur.

Comme on le voit le texte de Piccolomini mêle un déroulement de nouvelle boccacienne, voire de comédie antique (le serviteur de Lucrece s'appelle Sosie, et nombreuses sont les scènes dialoguées qui ne dépareraient pas chez Plaute), à de longs intermèdes épistolaires et à une fin tragique. Le style suit ces oscillations avec une grande variété des registres souvent propres aux personnages : sublime pour Lucrece, comique pour Ménélas, variable pour Euryale dont le lecteur suit les hésitations, les peurs, les ravissements. Il s'agit donc d'une œuvre dont les ambitions littéraires sont élevées et qui ne peut être réduite – comme le voudrait sa fortune d'œuvre érotique écrite par un pape – à un coupable divertissement. Mais il ne faudrait pas pour autant prendre le chemin inverse et donner une importance démesurée aux protestations morales qui l'introduisent et qui la concluent. Bien sûr, le public auquel s'adresse Piccolomini n'est pas celui qui reçoit, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, Boccace : pas de femmes

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 835 : « élever la nouvelle [...] au rang de traité humaniste ».



recluses qui trompent leur ennui en découvrant dans ses pages la variété du monde, pas de marchands toscans qui retrouvent dans le *Centonovelle* un univers mental et des aventures qui leur sont propres. Le public idéal de l'auteur est constitué de raffinés humanistes, et si l'adultère de l'*Historia* finit mal ce n'est pas pour condamner une faute morale ou une plaie sociale. Dans une œuvre sur laquelle « respira un soffio di tristezza, di scontento, di vaga inquietudine »<sup>643</sup>, Piccolomini contemple au contraire la longue amertume qui accompagne chaque moment de plaisir, l'inéluctabilité de la défaite, du vieillissement et de la mort. L'adultère n'y est donc que la forme d'expression privilégiée de l'amour comme passion nocive, lointain écho d'une conception courtoise qui était devenue force vitale dans le *Décameron*.

Nous lisons un tout autre type de pessimisme dans les *Novellae* de Girolamo Morlini, écrites en latin à Naples et très peu connues au XVI<sup>e</sup> siècle. Un tel recueil pourrait sembler hors-sujet dans le cadre d'une étude centrée sur Venise ; il constitue au contraire un important chaînon de transition qui nous permet de retracer la généalogie de nouvelles d'adultère depuis l'Antiquité jusqu'à l'un des plus grands succès d'édition de la littérature de la Renaissance. Le style de Morlini est en effet profondément influencé par la langue d'Apulée, à qui il emprunte plusieurs trames des *Métamorphoses* et une grande partie de son style<sup>644</sup>. De plus, dans le cadre de la rédaction d'un recueil de nouvelles il est évident que cet héritage ne peut guère se défaire entièrement, en l'acceptant ou en la rejetant, de la médiation de Boccace, lui-même nous l'avons dit lecteur attentif d'Apulée. Or, comme nous le verrons, les nouvelles de Morlini sont popularisées à Venise au milieu du siècle, quand Straparola traduit massivement des nouvelles du Napolitain pour clôturer le deuxième volume des *Piacevoli Notti*.

Nous ne savons presque rien de la vie de Girolamo Morlini<sup>645</sup>. Probablement né entre 1470 et 1485, il fait partie des professeurs de droit du *Studio* de Naples, mais n'occupe jamais une chaire fixe : il semble même n'avoir été appelé à exercer que quelques années et pour une rémunération modique. Giovanni Villani propose, dans son édition des recueils de prose du Napolitain<sup>646</sup>, des indices qui font allusion à une mauvaise expérience académique et à une pratique du droit comme avocat elle aussi dénuée de succès. Auteur d'un drame allégorique<sup>647</sup> et d'un ouvrage historique sur les guerres d'Italie<sup>648</sup>, il est surtout connu pour ses *Novellae* en

---

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 844 : « souffle un air de tristesse, de frustration, de vague inquiétude ».

<sup>644</sup> MATTIACI Silvia, « Le novelle dell'Adulterio », op. cit., p. 29.

<sup>645</sup> Pour un court profil biographique, cf. MORLINI Girolamo, *Novelle e Favole*, a cura di Giovanni Villani, Roma, Salerno Editrice, 1983, p. XLVII-XLIX.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. XLVIII.

<sup>647</sup> La *Comoedia*, Napoli, Sallo, 1520.

<sup>648</sup> Inédit, le *De bello mediolanensi* est conservée à la Biblioteca Reale di Torino, *Miscellanea scripta*.

latin qui, bien qu'elles ne fassent l'objet que d'une seule édition au XVI<sup>e</sup> siècle – en 1520, soit la même année et par le même éditeur que sa *Comoedia*<sup>649</sup> –, sont largement diffusées quand elles confluent en masse dans le recueil de Straparola. Dépourvues de *cornice*, les nouvelles sont souvent courtes et figées entre une brève rubrique et une maxime finale qui entend fixer leur signification morale d'une manière définitive. Silvia Mattiaci remarque, nous l'avons dit, que le latin de Morlini est presque entièrement repris d'Apulée, copiant constamment des expressions ou des passages entiers : « l'impressione è veramente quella che il novelliere napoletano non voglia 'buttar via' nulla della sua fonte, 'riciclando' in un luogo quanto in un altro non ha utilizzato »<sup>650</sup>. Mais le Napolitain ne se contente pas d'imiter la prose de son modèle :

nella maggior parte dei contesti di adulterio, i racconti apuleiani relativi a questo tema risultano come scomposti in tessere variamente riciclate per la caratterizzazione di mogli lussuose, di amanti gagliardi, di mariti vendicativi o babbei, di rapporti sessuali, il cui tasso di crudezza e oscenità supera comunque notevolmente quello del modello.<sup>651</sup>

Cette vulgarité exacerbée ne dénote toutefois pas un hédonisme luxurieux, et la reprise de passages d'Apulée n'implique pas pour autant une fidélité aux aspirations profondes de l'auteur des *Métamorphoses*, tandis qu'elle ne fait aucun cas de la transmission opérée par le *Décameron* sous le signe d'une fréquente permissivité. Loin des héros jouisseurs de Boccace, l'humanité décrite par Morlini est bloquée dans les zones les plus basses du péché et du dévoiement, qui ne peuvent jamais connaître d'intervention salutaire semblable à celle de la déesse Isis qui sauve Lucius chez Apulée. En effet le Napolitain « vive costantemente in un mondo di sterco materiale e morale, non c'è alcuna ipotesi di redenzione »<sup>652</sup>. Inceste, violence des grands, absence de révérence envers les figures paternelles ou la religion, nécessité d'avoir recours au vice pour gravir les échelons sociaux... dans les *Novellae* la justice et la sagesse ne sont presque jamais récompensées. Il s'agit là pour Giovanni Villani d'un renversement de l'esprit de la *facezia*, et particulièrement du recueil de Poggio Bracciolini auquel Morlini

---

<sup>649</sup> MORLINI / NOVELLAE / CUM GRATIA / ET PRIVILEGIO / CESAREAE / MAIESTATIS ET / SUMMI PONTIFICIS / DECENNIO / DURATURA (Colophon : Neapoli in aedibus Ioan. Pasquet. / de Sallo. M.D.XX. die / VIII. April).

<sup>650</sup> MATTIACI Silvia, « Le novelle dell'adulterio », op. cit., p. 30 : « l'impression est que l'auteur napolitain ne veut "rien jeter" de sa source, "recyclant" à un endroit ce qu'il n'a pas utilisé dans un autre ».

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 30 : « dans la plupart des contextes d'adultère, les nouvelles d'Apulée relatives à ce thème sont comme décomposées en morceaux recyclés de diverses manières pour caractériser des femmes luxurieuses, des amants gaillards, des maris sots ou vindicatifs, des rapports sexuels, qui sont notablement plus crus et plus obscènes que ceux du modèle ».

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 31 : « vit constamment dans un monde de fange matérielle et morale, il n'y a aucune possibilité de rédemption ».

emprunte plusieurs trames : dans l'ouvrage du Toscan, divertissement par excellence de l'humanisme du XV<sup>e</sup> siècle marqué par une « visione intellettualistica della realtà e dei rapporti sociali »<sup>653</sup>, l'intelligence est le plus souvent triomphante.

On compte, sur les quatre-vingt-un récits du recueil, quatorze nouvelles d'adultère<sup>654</sup>. Or les conclusions de Morlini, confiées aux maximes finales de chaque nouvelle, ne s'embarrassent guère de demi-mesures si l'on en croit le constat qui revient comme un refrain dans tout le recueil : « la nouvelle montre qu'une femme ne perd jamais l'occasion de pécher et de tromper son mari »<sup>655</sup> ; « la nouvelle montre que les femmes sont dissolues, et que les villains font peu de cas de l'honneur »<sup>656</sup> ; en somme « les femmes sont, la plupart du temps, toutes impudiques »<sup>657</sup>. Et si les femmes sont toujours prêtes à la luxure – la seule autre catégorie qui puisse, chez Morlini, rivaliser d'abjection avec elles est celle des prêtres et des moines, d'ailleurs souvent amants des épouses infidèles – il est impossible d'échapper à leurs manigances. Dans la nouvelle XXVI, un jaloux enferme sa femme. Celle-ci réussit à communiquer avec son voisin à travers une fissure ; elle le prie de se déguiser en prêtre et de l'attendre à un monastère où elle doit se rendre le lendemain avec son mari. Quand le couple arrive, le jeune homme embrasse l'épouse, et passe la journée en compagnie du couple à manger et à boire, prodiguant de nombreuses caresses à son aimée. Le mari comprend alors que cette mésaventure a été causée par sa jalousie excessive, et libère sa femme de toute contrainte. Morlini conclut : « La nouvelle montre que tout extrême est un mal, et qu'aucun art ni science ne vaut contre l'astuce d'une femme »<sup>658</sup>. Il ne conseille par pour autant de se résoudre à porter les cornes ni, plus étonnant pour un juriste, de s'en remettre à la justice. L'adultère est en effet une offense privée, le cimier du cerf n'existe guère que lorsque le corps social réussit à le voir. Dans la nouvelle LVII un ivrogne surprend sa belle-sœur avec un amant, poursuit en vain ce dernier, et hurle qu'il le puniera pour ses méfaits, mettant ainsi au courant les voisins de la honte subie par son frère. Il reçoit ensuite ce qu'il mérite : l'amant le croise un jour dans la rue et le roue de coups. Bien sot est donc celui qui rend publique l'infamie subie, alors que le remède est

---

<sup>653</sup> VILLANI Giovanni, « Introduzione », in MORLINI Girolamo, *Novelle e Favole*, op. cit., p. XV (« vision intellectualisante de la réalité et des rapports sociaux »).

<sup>654</sup> Il s'agit des nouvelles IX, XIV, XVII, XXVI, XXVIII, XXX, XXXI, XXXV, LVII, LXVI, LXVII, LXXIII, LXXV, LXXIX.

<sup>655</sup> Nouvelle XIV (« Novella indicat mulierem non relinquere locum peccandi decipiendique virum »).

<sup>656</sup> Nouvelle LXVII (« Novella indicat mulieres incontinentes esse, rusticosque honorem parvipendere »).

<sup>657</sup> Nouvelle LXVI (« Novella indicat plerumque et ferme semper mulieres impudicas esse »). Des conclusions semblables peuvent être trouvées dans les nouvelles XXVIII ou XXXI.

<sup>658</sup> Nouvelle XXVI : « Novella indicat omne extremum vitiosum, contraque mulierum calliditatem scientiam artemque nec proficere ». La nouvelle XXXV a une conclusion encore plus lapidaire : « La nouvelle montre que personne ne peut résister aux astuces d'une femme » (« Novella indicat neminem fraudibus mulierum posse resistere »).

à portée de main. Dans la nouvelle LXVII un villain surprend sa femme au lit avec un amant, mais au lieu de tuer le couple il les menace d'un recours à la loi, et va trouver le juge. Pendant ce temps les amants se donnent du bon temps, et quand le paysan revient il ne peut que se rendre compte de son erreur : il aurait dû les tuer sur-le-champ. Dans ce contexte de condamnation véhémente de l'adultère, ce n'est donc pas pour obtenir un effet de style que dans la nouvelle LVII Morlini copie depuis Apulée<sup>659</sup> un appel à mettre à mort les femmes infidèles. Il nous faudra donc guetter, dans la migration de ces récits depuis le vif latin de Morlini vers la prose bembesque de Straparola, c'est-à-dire depuis un recueil sombre qui vient rythmer les échecs professionnels de son auteur vers la *cornice* légère et enchantée d'un palais de Murano, les inflections idéologiques qui leur seront apportées.

#### D – Centralité de l'adultère dans les premières comédies du XVI<sup>e</sup> siècle

Il est frappant de constater que l'adultère féminin est au centre de trois des plus importantes pièces du théâtre italien du début du XVI<sup>e</sup> siècle : la *Mandragola*, la *Calandria* et la *Lena*. Or les auteurs n'ont guère pu aller chercher ce thème chez les modèles sur lesquels est fondée la renaissance du genre, Plaute et Térence : la comédie latine est résolument respectueuse de la figure de la matrone, et préfère choisir comme objet du désir de ses protagonistes masculins des courtisanes ou des jeunes filles à marier, qui d'ailleurs n'apparaissent presque jamais sur scène. Et en effet Antonio Stauble remarque que deux types de personnages topiques de la comédie de la Renaissance n'ont aucun antécédent dans la comédie latine : les intellectuels et les femmes<sup>660</sup> – nous pourrions d'ailleurs ajouter les religieux<sup>661</sup> –, qui proviennent directement de Boccace.

En 1513, cinq ans seulement après la première grande pièce du théâtre italien moderne, la *Cassaria* de l'Arioste, est représentée à Urbino la *Calandria*<sup>662</sup> du cardinal Bernardo Dovizi

---

<sup>659</sup> APULEE, *Métamorphoses*, op. cit., IX, 26.

<sup>660</sup> STAUBLE Antonio, « Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale », *Quaderns d'Italià*, n° 14, Barcelone, UAB, 2009, p. 39. Sur l'idée de théâtralité du *Décameron* une synthèse récente a été proposée dans le même numéro de la revue par VESCOVO Piermario, « *Figurando una historia*. Della «teatralità» o «teatralità» del *Decameron* », in *Quaderns d'Italià*, 14, 2009, p. 49-76.

<sup>661</sup> C'est le sujet de la récente et passionante anthologie de TERMANINI Stefano et TROVATO Roberto (a cura di), *Teatro comico del Cinquecento. La tonaca in commedia*, Torino, UTET, 2005. Précédée par une vaste introduction (p. 9-101), elle rassemble le *Don Picchione* et le *Cilombrino* de Pierantonio Striccia Legacci, la *Pescara* de Luca Contile, les *Confessori* de Cesare Odoni, le *Marito* de Lodovico Dolce (sur lequel nous reviendrons), l'*Abbate* de Bartolomeo Capello, la *Santa* de Mario Cardoini et la *Vedova* de Niccolò Buonaparte.

<sup>662</sup> Nous la lisons dans l'édition de Guido Davico Bonino, *La commedia del Cinquecento*, I, Torino, Einaudi, 1977. Pour les conditions de représentation de la pièce, cf. RUFFINI Franco, *Commedia e festa nel Rinascimento. La*

da Bibbiena. Comme l'on sait Bibbiena s'inspire des *Menaechmi* de Plaute, dans lesquels deux jumeaux séparés à la naissance se retrouvent après une série de quiproquos, mais les protagonistes deviennent dans la *Calandria* un frère (Lidio) et une sœur (Santilla), et attirent les désirs adultères du couple Fulvia – Calandro. Lorsque Lidio est arrivé à Rome pour chercher sa sœur perdue, il est tombé amoureux de Fulvia, et grâce à son serviteur Fessenio il est parvenu à ses fins. Pour ne pas être découvert il se rend chez sa maîtresse déguisé en femme ; c'est à cette occasion que Calandro – dont le nom même est une référence transparente au Calandrino de Boccace, le sot par antonomase – l'aperçoit et s'amourache de cette belle amie de son épouse. L'arrivée de Santilla, qui est déguisée en homme, complique les choses et lance le complexe mécanisme comique d'une pièce dans laquelle, selon Pamela Stewart, « nessuno dei personaggi riesce a capire interamente quello che sta accadendo »<sup>663</sup>. Fulvia, plus heureuse en amour que son mari, est au début de la pièce entièrement dominée par sa passion : elle perd en effet la raison quand son amant, par peur d'être découvert, s'éloigne d'elle quelque peu. Ainsi la décrit le serviteur de Lidio, Fessenio, dans la première scène :

e ora me e quando Samia sua serva, conscia di tutto, manda a lui con preghi, con doni e con promessa di dare per moglie al suo figliuolo Santilla, se mai avviene che la si trovi. E tutto fa in maniera che, se 'l marito non avesse più della pecora che de l'omo, già accorto se ne saria, e tutta la ruina caderia sopra me<sup>664</sup>

Dans une optique toute boccacienne, cette imprudence momentanée n'empêche pas Fulvia de faire preuve d'une grande présence d'esprit quand elle court le risque d'être découverte. Calandro, victime d'une *beffa* de son serviteur, feint de partir à la campagne pour rejoindre son aimée (Lidio déguisé) dans sa maison, alors qu'en réalité ne l'attend qu'une prostituée engagée pour se jouer de lui. C'est à ce moment-là que Fulvia, au comble de son désir pour Lidio, se déguise en homme pour aller le retrouver, mais tombe sur son mari (III, 12). Pourtant prise en faute – déguisée et se rendant chez un homme – elle fait son mari « prigion »<sup>665</sup> et réussit par sa faconde à renverser les torts apparents.

---

«*Calandria*» alla corte di Urbino, Bologna, Il Mulino, 1986.

<sup>663</sup> STEWART Pamela D., « Il testo teatrale e la questione del doppio destinatario: l'esempio della *Calandria* », in *Quaderni d'Italianistica*, Vol. 1, No. 1, 1980, p. 16 : « aucun personnage ne réussit à comprendre entièrement ce qui est en train de se passer ».

<sup>664</sup> BIBBIENA Bernardo Dovizi da, *Calandria*, op. cit., I, 1 : « et elle lui envoie tantôt moi-même tantôt sa servante Samia, qui est au courant de tout, avec des prières, des dons et la promesse de donner Santilla en épouse à son fils, s'il arrivait qu'on la trouve un jour. Et elle fait tout cela d'une telle manière que, si son mari ne tenait pas plus de la chèvre que de l'homme, il s'en serait déjà aperçu, et toute la ruine serait retombée sur moi ».

<sup>665</sup> III, 11 : « prisonnier ».

Mais si l'adultère est présent dans la *Calandria* sous ces couleurs profondément proches du *Décameron*, il prend fin avec la comédie : l'agnition recompose la famille perdue de Lidio et Santilla, et les mariages célébrés donnent naissance à des couples légitimes, tandis que Fulvia doit accepter de renoncer à sa passion illicite. La transgression adultère n'a donc lieu que dans l'espace carnavalesque, temporaire, de la pièce. Rien de tel au contraire dans la *Mandragola*<sup>666</sup> de Machiavel, dont il nous semble superflu de rappeler la trame, si ce n'est pour souligner que l'adultère recherché par Callimaco aux dépens du sot docteur Nicia en est l'unique sujet, à travers lequel le secrétaire florentin dépeint la corruption morale de son temps et la nécessité, pour y survivre, d'avoir recours à un réalisme dépourvu de tension idéale. Guido Davico Bonino a explicité l'une des caractéristiques centrales de l'œuvre, un mélange de registres qui confère toute sa force, voire sa singularité dans le panorama de la comédie de la Renaissance, au texte de Machiavel<sup>667</sup>. En effet celui-ci

decide di forzare la medietà della struttura erotica e di portarla a livelli di inconsueta tensione passionale; e, d'altro canto, vi innesta, in un continuo contrappunto dal «basso», tutta una serie di inserzioni oscene, che coesistono, senza interferire, al vagheggiamento di un amore «alto», sublime.<sup>668</sup>

Contrairement à Fulvia, Lucrezia devient adultère malgré elle. Guido Davico Bonino décrit le caractère hiératique de l'épouse de Nicia : jeune et belle, son honnêteté cache mal un « rigorismo devozionale », une « religiosità vissuta con asprezza »<sup>669</sup>. La protagoniste féminine de la *Mandragola* n'accepte de boire la potion de mandragore et de passer une nuit avec un inconnu non pas par désir d'enfanter un fils que Nicia est incapable de lui donner, mais poussée par la société dans son ensemble : la puissance publique dont est dépositaire le mari au sein de la cellule familiale, le respect de la volonté des parents incarnée par sa mère Sostrata, et enfin l'autorité de la religion en la personne de fra Timoteo. Nous pouvons revenir sur la réplique

---

<sup>666</sup> Roberto Ridolfi, dans sa *Vita di Niccolò Machiavelli* (Roma, Castelvechi, 1954) avait proposé comme date de composition 1518 ; Giorgio Inglese, qui a édité le texte que nous utilisons (MACHIAVELLI Niccolò, *Mandragola*, a cura di Giorgio Inglese, Napoli, Società Editrice Il Mulino, 1997) préfère quant à lui la repousser à 1519, pour une représentation en 1520. Pour une traduction française de la pièce cf. MACHIAVEL, *Mandragola. La Mandragore*, Texte critique établi par Pasquale Stoppelli, introduction, traductions et notes de Paul Larivaille, suivi d'un essai de Nuccio Ordine, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

<sup>667</sup> Comme nous le verrons une telle intensité érotique et dramatique dans le théâtre italien de la Renaissance ne peut guère être trouvée que dans le territoire de la Sérénissime, avec la *Veniexiana* et les premières comédies de Ruzante, *Parlamento* et *Bilora*.

<sup>668</sup> DAVICO BONINO Guido, « Introduzione » a MACHIAVELLI Niccolò, *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1979 (réed. 2001), p. XXII. (« décide de forcer l'équilibre de la structure érotique et de l'amener à des niveaux de tension passionnelle inhabituelle ; et, d'autre part, il y greffe, dans un contrepoint continu et "bas", toute une série d'interventions obscènes, qui coexistent, sans interférence, avec le désir d'un amour "haut", sublime »).

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. XLIV-V : « rigorisme dans la dévotion », « religiosité vécue âprement ».

bien connue, rapportée par Callimaco, par laquelle Lucrezia annonce à son amant son intention de poursuivre leur relation adultère. Il ne s'agit nullement d'une acceptation passive, d'un abandon à un destin décidé par d'autres : le discours de la jeune femme souligne au contraire par une série de « voglio » une volonté farouche :

Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore mi hanno condotto a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io *voglio* giudicare ch'e' venga da una celeste disposizione, che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che 'l cielo vuole che io accetti. Però ti prendo per signore, padrone, guida; tu mio padre, tu mio defensore, e tu *voglio* che sia ogni mio bene. E quel che mio marito ha voluto per una sera, *voglio* gli abbia sempre.<sup>670</sup>

C'est donc pleinement consciente que Lucrezia prend une triple décision : conférer un caractère providentiel à son péché ; consacrer son amour à Callimaco ; se venger du tort que lui a causé son mari. Cette marque de volonté – dans laquelle le critique américain Joseph Barber a voulu lire une victoire de Lucrezia, opposée à la « défaite » d'un Callimaco qui ne réussit pas seul à parvenir à ses fins<sup>671</sup> – marque sinon la corruption, au moins la conversion de la jeune femme au réalisme machiavélien : face à la cruauté du monde il faut bien abandonner la moralité, tandis que le plaisir est porteur d'une consolation non négligeable.

Nous pouvons rencontrer un pessimisme quelque peu différent dans la *Lena*<sup>672</sup>, la dernière comédie de l'Arioste (1528) et sans doute sa plus réussie, qui est également structurée autour du thème de l'adultère – deux adultères en vérité, l'un réel et l'autre fictif. L'auteur du *Roland Furieux* écrit ses comédies pour les représentations de la cour ferraraise, qu'il contribue également à mettre en scène ; il s'agit donc avant tout d'œuvres de divertissement, dont les contenus sont « prevalentemente edonistici »<sup>673</sup> selon Angela Casella, loin de la profondeur poétique de son chef-d'œuvre mais aussi de la forte tension morale d'une pièce comme la

---

<sup>670</sup> MACHIAVELLI Niccolò, *Mandragola*, in *Teatro*, op. cit., V, 4. Nous soulignons. (« Comme ton astuce, la bêtise de mon mari, la simplicité de ma mère et la méchanceté de mon confesseur m'ont amenée à faire ce que j'ai n'aurais jamais fait seule, je *veux* décider que mon sort provient d'une disposition céleste, qui en a voulu ainsi, et je ne saurais avoir un tel orgueil que je puisse refuser ce que le ciel veut que j'accepte. Ainsi je te prends pour maître, patron, guide ; je *veux* que tu sois mon père, mon défenseur et mon bien tout entier. Et ce que mon mari a voulu pour un soir, je *veux* qu'il l'ait toujours »).

<sup>671</sup> BARBER Joseph A., « The Irony of Lucrezia: Machiavelli's *Donna di virtù* », in *Studies in Philology*, LXXXII, 1985, p. 450-9. Mais en insistant sur le fait que toute l'action est menée par Ligurio et non Callimaco, Barber oublie un peu trop vite que cette relation entre protagoniste amoureux et adjutant rusé est la base même de la comédie antique.

<sup>672</sup> Nous la lisons dans ARIOSTO Ludovico, *La Lena*, a cura di Stefano Bianchi, Milano, BUR, 1995.

<sup>673</sup> ARIOSTO Ludovico, *Commedie*, a cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi, Elena Varasi, Milano, Mondadori, 1974, p. XLII : « avant tout hédonistes ».

*Mandragola*. La protagoniste éponyme de la *Lena* concentre trois *topoi* de mauvaise femme : son nom même indique sa fonction d'entremetteuse, elle trompe son mari Pacifico avec le riche Fazio, mais cette infidélité est avant tout vénale et la rapproche d'une forme de prostitution. Pacifico est donc une figure de « becco contento », de mari qui ne se soucie pas de l'adultère de sa femme tant que celui-ci apporte une compensation économique : dans un monologue (II, 2) Lena affirme même que c'est lui qui l'a poussée à la faute. Mais l'adultère mis en scène dans la *Lena* n'est pas une fin en soi et doit être replacé dans le cadre plus large de la critique de la corruption qui domine la pièce : corruption de la justice, de l'administration ducal, et des mœurs en ce qui concerne les amours mi-illicites et mi-vénales de Lena. Cette critique toutefois, comme le souligne Angela Casella<sup>674</sup>, n'est guère subversive. L'Arioste ne développe pas dans ses pièces la virulence qu'il réserve à ses *Satire*, d'ailleurs jamais publiées de son vivant, et se laisse aller à des attaques de convenance qui réjouissent sans le choquer le public de la cour des Este ; et l'adultère d'une femme de mauvaise vie rentre bien dans cette optique.

Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que les recueils de nouvelles, genre par excellence où se développent les adultères littéraires, sont presque inexistants, c'est donc au théâtre que s'épanouit ce thème : moteur de mécanismes comiques dans la *Calandria*, pierre d'achoppement d'une réflexion morale dans la *Mandragola* ou détail d'une fresque sur les bas-fonds de Ferrare dans la *Lena*. Toutefois en 1534 un texte étrange et bouillonnant vient redonner à l'adultère sa place dans la narration, avec l'objectif avoué de constituer une somme en la matière : le *Ragionamento* de l'Arétin. Ce volume sera d'une importance notable pour la dernière partie de notre thèse : il nous faut donc nous attarder sur sa gestation et ses caractéristiques.

## E – L'Arétin, deuxième journée du *Ragionamento*

Quand l'Arétin publie le *Ragionamento* en 1534<sup>675</sup> il est déjà bien implanté à Venise, où les aléas de la recherche d'un protecteur l'avaient amené en 1527<sup>676</sup>, et peut donner libre cours

---

<sup>674</sup> *Ibid.*

<sup>675</sup> Nous lisons la deuxième journée dans l'édition suivante : ARETINO Pietro, *Ragionamento. Dialogo*, Introduzione di Nino Borsellino, Commento di Paolo Procaccioli, Milano, Garzanti, 1984, p. 73-135.

<sup>676</sup> Nous nous attarderons plus longuement sur l'arrivée de l'Arétin à Venise (1527) et son lien avec le milieu culturel et politique vénitien dans notre troisième partie : c'est en effet autour de lui que se développe pleinement la littérature consacrée aux prostituées dans les années 1530, et chercher à définir son cercle sera alors plus utile que dans le présent chapitre, qui ne vise qu'à un rapide panorama du thème de l'adultère du Moyen Âge aux premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle. Étant donné l'état inachevé de l'édition nationale des œuvres (alors que certains secteurs fondamentaux comme les sept tomes de *Lettere* et les pièces de théâtre sont publiés, d'autres manquent encore, en particulier, le *Ragionamento* et le *Dialogo*), nous indiquerons au fur et à mesure les éditions que nous avons



à sa verve pour rédiger ce qui constitue sans doute son chef-d'œuvre. Paul Larivaille a insisté dans son ouvrage désormais classique *Pietro Aretino fra rinascimento e manierismo*<sup>677</sup> sur la réalité composite d'une œuvre qui, suivie par le *Dialogo* de 1536, avait longtemps été lue comme parfaitement unitaire, présentant dans sa première moitié les trois états de la femme (sœur, épouse, prostituée) puis dans sa seconde partie les dessous des amours vénales (l'art de la putain, les mauvais tours des clients, les techniques des entremetteuses). Centraux dans le parcours du « fléau des princes », les deux volets révèlent en réalité dans leur progression tous les enjeux de sa prose. En effet la première journée avait été rédigée de manière indépendante durant les premières années de l'Arétin à Venise<sup>678</sup>, voire pendant son séjour avec Jean des Bandes Noires ou à la cour du duc de Mantoue : son unique objectif était probablement de divertir ses proches et ses mécènes par des histoires obscènes, qu'un anticléricalisme diffus remontant à Boccace et nourri par les abus de la Curie suggérait de placer dans le décor d'un monastère<sup>679</sup>. L'Arétin l'a ensuite remaniée stylistiquement quand il a commencé la rédaction des deux journées suivantes, qui dépassent le caractère initialement anecdotique ou facétieux du texte et lui confèrent une portée esthétique, sinon philosophique. Enfin, la dernière journée du *Dialogo* montre selon Larivaille les limites de l'inspiration de l'auteur et le tarissement de sa réserve d'histoires salaces, qu'il ne sait résoudre que par une surcharge stylistique annonçant le maniérisme qui marque son œuvre durant les décennies suivantes.

Nous pouvons rappeler le déroulement du *Ragionamento* : sous la chaleur de l'été romain la courtisane Nanna est en proie au désespoir car elle ne sait quel futur réserver à sa fille Pippa : doit-elle la faire religieuse, lui trouver un mari, la prostituer ? Son amie Antonia lui rappelle qu'elle a elle-même connu ces trois états, et l'enjoint à raconter son expérience pour choisir la voie la plus enviable, ou la moins détestable. Chacune des trois journées est ainsi consacrée au récit de Nanna : la forme est celle d'un dialogue, en réalité un monologue déroulé par Nanna et rythmé par les courtes interventions d'Antonia. S'il parodie donc la forme dialogique canonisée entre autres par Castiglione et Bembo, c'est en réalité une suite de récits indépendants qui est proposée au lecteur : dans la première journée des tableaux érotiques dans les murs du couvent, dans la deuxième dix courtes nouvelles d'adultère, et dans la troisième un

---

utilisées.

<sup>677</sup> LARIVAILLE Paul, *Pietro Aretino fra rinascimento e manierismo*, Centro studi « Europa delle corti », Roma, Bulzoni, 1980.

<sup>678</sup> En témoigne une première version conservée manuscrite à la Marciana et citée par Larivaille : BNM, Ms. It. XI 66, c. 253r. (Cf. également ROMEI Danilo, *Scritti di Pietro Aretino nel codice marciano It. XI 66 (=6730)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1987).

<sup>679</sup> LARIVAILLE Paul, *Pietro Aretino fra rinascimento e manierismo*, op. cit., p. 140-50.

panorama des pratiques des courtisanes, sur lequel nous reviendrons bien sûr dans notre troisième partie. C'est en tout cas cette troisième voie qui est choisie de concorde par les deux amies : la nature humaine, profondément viciée par le sexe, rend impossible le respect du vœu de chasteté ou du sacrement du mariage. Il convient donc de limiter blasphème et parjure, et faire de nécessité vertu en épousant la carrière qui fait de la tromperie son principe même.

Le caractère unique de cette œuvre qu'Aquilecchia avait renommée *Sei giornate* pour mieux insister sur son unité, tout autant que la volubilité de sa prose qui construit de virtuoses architectures de métaphores qui s'appuient les unes sur les autres, empêche encore une catégorisation sûre de son style par la critique. Nous pouvons rappeler qu'à la tension vers le maniérisme défendue par Larivaille<sup>680</sup>, Nino Borsellino préfère la notion d'expressionisme et veut ainsi la rapprocher d'autres objets littéraires inclassables comme ceux produits par Folengo ou Ruzante<sup>681</sup>, tandis que Cesare Segre avait proposé celle d'hédonisme<sup>682</sup>. Il ne s'agit pas là d'une discussion purement esthétique : la même oscillation dans le jugement peut être retrouvée dans l'appréciation des finalités profondes de l'œuvre. Récemment encore Borsellino affirmait que « il *Ragionamento* e il *Dialogo* sono l'opera in cui una professione di pessimismo sembrerebbe inequivocabile »<sup>683</sup>. Il est toutefois difficile de nier qu'à travers la joie de la description des ébats et l'accumulation obsessive de métaphores la prose de l'Arétin montre, comme l'écrit Larivaille, « una partecipazione edonistica all'esistenza vissuta in tutte le sue forme, una flagrante mancanza di austerità che si combina male con una condanna morale »<sup>684</sup>, une opinion partagée par Giorgio Barberi Squarotti<sup>685</sup>. Il nous faudra poursuivre notre lecture du *Ragionamento* quand nous aborderons dans notre troisième partie le lien de l'œuvre avec la

---

<sup>680</sup> Il s'agit pour le critique de l'art des « héritiers » de la Renaissance, « che oscillano, senza mai trovare soluzione duratura al loro dilemma, fra un impossibile mimetismo e una non meno impossibile rivolta contro la tradizione » (LARIVAILLE Paul, *Pietro Aretino fra rinascimento e manierismo*, op. cit., p. 422 : « qui oscillent, sans jamais trouver de solution durable à leur dilemme, entre un mimétisme impossible et une révolte contre la tradition tout aussi impossible »).

<sup>681</sup> ARETINO Pietro, *Ragionamento. Dialogo*, op. cit. p. XXVII.

<sup>682</sup> SEGRE Cesare, « Edonismo linguistico nel Cinquecento », in *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 355-82.

<sup>683</sup> ARETINO Pietro, *Ragionamento. Dialogo*, op. cit. p. XXI : « le *Ragionamento* et le *Dialogo* sont l'œuvre dans laquelle une profession de foi de pessimisme semblerait ne pas faire de doute » (si la première version de l'Introduction de Borsellino date de 1984, l'édition de 2005 est largement mise à jour et témoigne donc de la permanence de ce jugement chez le critique).

<sup>684</sup> LARIVAILLE Paul, *Pietro Aretino fra rinascimento e manierismo*, op. cit., p. 161 : « une participation hédoniste à l'existence vécue dans toutes ses formes qui se combine mal avec une condamnation morale ».

<sup>685</sup> Cf. ARETINO Pietro, *Ragionamento. Dialogo*, Milano, BUR, 1988, p. 19 : « anche nei congiungimenti più mostruosi, c'è sempre nella rappresentazione aretiniana la nota della comicità, della festosità, dell'allegria, che può essere anche soltanto quella che nasce, nelle interlocutrici del dialogo che raccontano vicende e atti, dal piacere di conoscere dimostrativamente la varietà infinita dei vizi umani » (« même dans les rapports sexuels les plus monstrueux, il y a toujours dans la représentation arétinienne une note comique, festive, joyeuse, qui ne peut qu'être celle qui naît, dans les interlocutrices du dialogue qui racontent ces histoires et ces actions, du plaisir de connaître par la démonstration l'infinie variété des vices humains »).

satire contre les prostituées ; nous devons pour l'instant nous concentrer sur la deuxième journée et sa kyrielle de femmes adultères.

À la suite d'un scandale au couvent, la mère de la Nanna l'en retire et lui trouve un mari. La jeune femme, qui réussit à faire croire à sa virginité lors de la nuit de noce, devient la favorite des matrones du quartier qui la prennent pour confidente et lui permettent d'assister à leurs nombreux écarts, racontées par la Nanna à Antonia. Ainsi la *Vita delle maritate*<sup>686</sup> regroupe dix courtes nouvelles. Ce chiffre à lui seul pourrait suffire à rappeler le *Décameron*, mais la confrontation était déjà explicite à la fin de la première journée, à travers une citation qu'il faut comprendre dans le cadre de la polémique linguistique avec les partisans de Bembo :

Antonia – Perdonimi il Centonovelle: egli si può andare a riporre.

Nanna – Questo non dico io: ma voglio che egli confessi almeno che le mie son cose vive, e le sue dipinte<sup>687</sup>

Or, contrairement à ceux du *Décameron*, les récits suivent tous un schéma identique : une épouse est sexuellement insatisfaite par son mari, riche mais impuissant. Elle jette alors son dévolu sur un amant de classe inférieure – paysan, domestique, précepteur... – dont la qualité principale est la dimension de son membre, presque systématiquement connoté animale, tel celui de l'amant de la nouvelle V qui est « simile al toro e al mulo »<sup>688</sup>. L'Arétin répond donc à la variété des nouvelles de Boccace par une réduction de l'humanité à l'automatisme du désir ; le caractère exemplaire des récits est également souligné par l'absence du nom des épouses ou des amants, quand la Nanna peut tout au plus invoquer une « madonna tàcciola »<sup>689</sup> (« dame jetais-son-nom »).

Les maris représentent chacun un paradigme de la nullité : l'un passe son temps à jouer (VII) ; un chevalier ne sait gesticuler dans son lit que pour rappeler les batailles de sa jeunesse (V) ; un autre est trop vieux pour l'amour (VI), etc. Ils mangent, boivent, jouent et fréquentent les prostituées – dans la nouvelle IX l'épouse reproche à son mari « i tuoi imbricamenti, i tuoi

---

<sup>686</sup> Larivaille raccourcit ainsi le titre long *La seconda giornata del capriccio aretino nella quale la Nanna narra alla Antonia la vita delle maritate* ; nous suivons son exemple, cf. LARIVAILLE Paul, *Pietro Aretino fra rinascimento e manierismo*, op. cit., p. 150-64.

<sup>687</sup> ARETINO Pietro, *Ragionamento. Dialogo*, op. cit., p. 60 : « Antonia – Que le *Décameron* me pardonne, il peut aller se rhabiller. Nanna – Je n'irai pas jusque là. Mais je veux qu'au moins il confesse que mes récits sont vrais, et les siens seulement des peintures ». Sur la position ambiguë de l'Arétin, qui feint d'utiliser un langage imagé pour éviter la vulgarité, mais rejoint ainsi une plus grande efficacité dans les descriptions obscènes cf. la conclusion de LARIVAILLE Paul, *Pietro Aretino fra rinascimento e manierismo*, op. cit., p. 397-422.

<sup>688</sup> ARETINO Pietro, *Ragionamento. Dialogo*, op. cit., p. 96 : « semblable à celui d'un taureau ou d'un mulet ».

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 110.

giocacchiamenti, i tuoi puttanamenti »<sup>690</sup> – : ils ont en somme tous les vices si ce n'est celui qui est requis pour honorer le contrat matrimonial. On ne trouve par ailleurs pas dans la deuxième journée du *Ragionamento* des amants rusés qui réussissent à séduire une femme qui leur est socialement supérieure, mais seulement des êtres animaux aux fonctions sexuelles toujours disponibles, capable de répondre sans délai aucun aux sollicitations érotiques de leurs patronnes. Et en effet, par rapport aux textes que nous avons rencontrés jusqu'ici, nous pouvons remarquer chez l'Arétin un protagonisme féminin absolu. Nous pourrions étendre à cette journée le constat que fait Nino Borsellino pour les quatre suivantes : « la vulva, non il fallo, domina i rapporti sociali »<sup>691</sup>. Car si ces amours socialement infimes rabaissent les femmes de la bonne société condamnées à fréquenter paysans et domestiques, elles annihilent surtout la virilité des hommes des classes supérieures, et réduisent les amants à une docile passivité qui était traditionnellement réservée aux femmes. Celles-ci ont au contraire une confiance absolue en leur capacité à pouvoir échapper à toute condamnation même si elles sont prises la main dans le sac ; alors que Nanna craint qu'une de ses amies soit découverte par son mari dans les bras d'un vaniteux précepteur, celle-ci lui répond « adunque tu mi hai per tanto balorda che, se ben venisse il mio spensierato, non sapessi trovar modo di fargliene bere? »<sup>692</sup>.

Il y a bien sûr dans cette galerie de bourgeoises goûlues une féroce critique du culte des apparences de la bonne société, un monde auquel l'Arétin n'appartient pas et contre lequel il se déchaîne, comme le rappelle Larivaille<sup>693</sup>. La dénonciation de l'hypocrisie est particulièrement évidente dans la nouvelle VIII<sup>694</sup>. Une épouse désire un prisonnier laid après avoir entendu mentionner par un docteur les dimensions de son membre ; afin de se faire emprisonner avec lui, elle reçoit la communion sans s'être confessée et pérore la fierté que lui inspire son geste. Les femmes de la ville, qui comprennent ses manigances, ont honte d'être deshonorées par un tel acte. Mais quand le prisonnier est condamné à la pendaison, la bigotte qui était chef de file des indignées étouffe son mari malade pour pouvoir profiter d'une loi locale en épousant l'homme pour le sauver de la mort, au grand dam de celle qui s'est faite « luthérienne » pour le rejoindre en prison. Les protestations de vertu de la part des femmes ne sont donc dûes qu'à la jalousie. Mais les incitations à la jouissance sans entrave sont trop systématiques et trop

---

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 123 : « tes beuveries, tes jeux, tes putains ».

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. XXIX : « la vulve, et non plus le phallus, domine les rapports sociaux ».

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 90 : « tu me tiens donc pour si sotté que je ne puisse faire avaler quelque excuse à mon oublieux de mari si jamais il arrivait ? ».

<sup>693</sup> LARIVAILLE Paul, *Pietro Aretino fra rinascimento e manierismo*, op. cit., p. 163 : le critique affirme la primauté de cette satire contre « quella facciata fittizia di buoni principi, di belle maniere, e di linguaggio raffinato » (« cette façade factice de bons principes, de belles manières et de langage raffiné »).

<sup>694</sup> ARETINO Pietro, *Ragionamento. Dialogo*, op. cit., p. 110-117.

récurrentes dans le discours de la Nanna pour que l'on puisse exclure toute sympathie de l'auteur envers un tel comportement. Ainsi quand une veuve jeune et riche choisit, au mépris des conventions sociales, d'épouser un paysan pour profiter longuement de ses attributs, Nanna commente « sapendo che i rispetti sono i guastatori delle contentezze e che gli indugi fanno divieto e che il pentirsi è una morte, mandato per un notaio, si cavò la voglia del capo »<sup>695</sup>. Ni censeur ni directement engagé par les propos de sa protagoniste, l'Arétin dévoile donc dans cette journée la tension « tra i principi morali e le apparenti finezze che la buona società manifesta, e l'animalesco scatenato desiderio sessuale che nasconde »<sup>696</sup>.

### Conclusion

Au début du XVI<sup>e</sup> siècle à Venise le thème de l'adultère féminin est donc chargé d'un lourd héritage littéraire, parcouru par la riche intertextualité propre au genre de la nouvelle. De Boccace à Machiavel, il nous a semblé important de remarquer le fréquent divorce entre les moyens expressifs utilisés et le message moral véhiculé : l'obscénité de la prose ne signifie en aucun cas l'acceptation d'une sexualité illicite, mais ne présume pas non plus de son refus, comme le montrent les différences de perception entre, par exemple, Sercambi et Morlini d'un côté et le Pogge et l'Arétin de l'autre. De même, les préoccupations principales des auteurs quant aux causes et aux conséquences de l'adultère varient fortement : Sacchetti est avant tout attaché à l'honneur, tandis que Poggio Bracciolini voit dans le cocufiage du mari le signe d'un manque de jugement. Ainsi la narration de l'adultère dans les œuvres littéraires est-elle un procès constant, une éternelle recherche de jurisprudence en matière de mœurs, en même temps qu'une tentative de définition du comportement idéal à adopter pour éviter cette pollution du lien matrimonial : les auteurs n'oublient jamais la nécessité du *prodesse et delectare* horacien. Il nous faudra donc être particulièrement attentifs à la variété des points de vue en lisant les recueils de nouvelles vénitiens de la Renaissance, dont les auteurs ont des origines géographiques et sociales souvent variées : Girolamo Parabosco est un musicien arrivé de Vicence qui cherche à se faire une place dans la société des lettrés de la Sérénissime ; originaire de Correggio, Giovan Francesco Straparola récupère par sa prose la tradition orale et ouvre

---

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 100 : « sachant que les hésitations gâtent le contentement, que les délais se transforment en interdictions et que se repentir est une mort, elle fit venir un notaire et assouvit ainsi son désir ».

<sup>696</sup> LARIVAILLE Paul, *Pietro Aretino fra rinascimento e manierismo*, op. cit., p. 160 : « entre les principes moraux et la délicatesse apparente manifestée par la bonne société, et le déchaînement du désir sexuel animal qu'elle cache ».

ainsi la voie qui mène, à travers Basile, au conte de fée ; l'Arménien Cristoforo adapte en italien un classique de la littérature persane et procède à d'importantes modifications de fond ; enfin le patricien Sebastiano Erizzo tente, au temps de la Contre-Réforme, de donner une pleine dignité morale au genre de la nouvelle en l'épurant de sa tradition obscène. Sur la scène, nous avons vu que la perception positive de l'adultère féminin est avant tout liée au caractère boccacien des pièces, qui n'implique bien sûr pas mécaniquement son acceptation totale : si l'adultère de la *Mandragola* se poursuit une fois le rideau tombé, celui de la *Calandria* est circonscrit au moment théâtral avant que la fin heureuse ne recompose les relations entre les personnages sous le signe de la légitimité. Il sera intéressant de constater qu'à Venise les premières pièces qui représentent des adultères – celles de Ruzante, ainsi que l'anonyme *Veniexiana* – ne sont au contraire nullement influencées par le *Décameron*, et illustrent des amours illégitimes d'un type neuf, héritage de la satire *antivillanesca* pour le premier, rumeurs et ragots ancrés dans la réalité sociale de la ville pour la seconde. Or les sources judiciaires de la République nous permettent de nous approcher de ces adultères réels, sous la double forme de la froide condamnation enregistrée par les institutions pénales mais aussi du théâtre vivant des témoignages consignés par coupables, victimes, amis et voisins dans les fascicules des procès.

## DEUXIEME CHAPITRE

### L'adultère au début du XVI<sup>e</sup> siècle

#### Introduction

Comme nous l'annonçons dans l'introduction à cette partie, nous distinguerons deux approches dans notre lecture des procès pour adultère, dictées par l'état de conservation des sources. Nous disposons d'une part des volumes de *raspe* de l'*Avogaria di Comun*, qui par leur aspect systématique permettent une étude statistique mais généralement limitée à la sentence émise et à la fréquence des cas, et d'autre part des fascicules préparatoires aux procès – plaintes, témoignages, interrogatoires – qui nous permettent de rentrer dans le détail des affaires ainsi que dans les stratégies élaborées tant par les plaignants que par la défense. Ces deux sources ne se recoupent pas nécessairement : une procédure initiée à la suite d'une plainte mais rapidement abandonnée ne figure pas dans les *raspe* tandis que, bien sûr, la grande majorité des condamnations ne sont hélas pas éclairées par le fascicule du procès correspondant. Par ailleurs, nous laisserons de côté les adultères qui se sont déroulés en Terreferme : les fascicules conservés à l'*Archivio di Stato di Venezia* sont en effet, dans ces cas, des procédures d'appel auprès de l'*Avogaria di Comun*. En tant que telles elles pourraient être utilisées dans trois directions principales : l'étude de la procédure d'appel elle-même ; l'étude des adultères dans les villes concernées par les procès en première instance ; le rapport entre droit de la *Dominante* et droit des communautés locales – en somme des problématiques qui dépassent de loin les objectifs de notre thèse.

L'opposition entre *raspe* et fascicules de procès semble a priori évidente : nous pourrions l'explicitier en évoquant l'extrême synthèse des premières – on se souvient du format des *raspe* des *Cinque alla Pace* étudiées dans notre troisième chapitre, qui se réduisait à un formulaire figé de trois ou quatre lignes – et la multitude de détails fournis par les nombreux

interrogatoires que contiennent les seconds. En réalité les *raspe* de l'*Avogaria* sont loin d'être aussi techniques et uniformes que celles des magistratures mineures, et recèlent parfois une richesse sémantique surprenante pour une source judiciaire. Après avoir défini le format général des *raspe* qui – comme déjà souligné par Guido Ruggiero – éclaire dans sa structure le déroulement de la procédure pénale et dans ses choix lexicaux les conceptions morales des juges, nous chercherons l'écart par rapport à cette norme qui se niche souvent dans le détail circonstanciel, l'*a parte* incongru, en somme une tentation narrative qui transforme parfois la *raspa* en dramatique *facezia*.

#### A – Les *raspe* de l'*Avogaria di Comun* (1500-1540)

Avant d'analyser le contenu des *raspe* nous pouvons illustrer leur répartition chronologique tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>697</sup> :

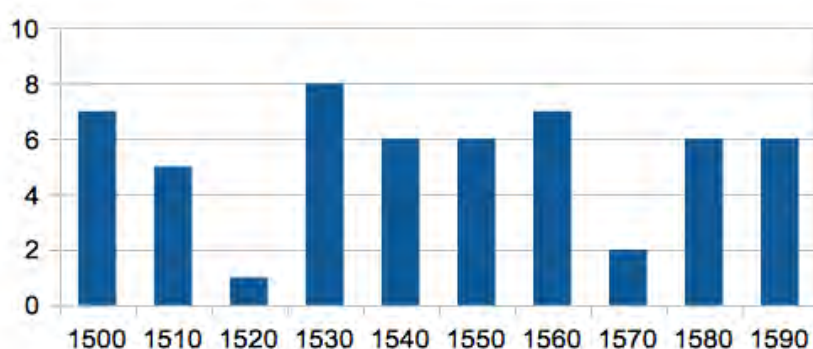


Fig. 9 – Nombre d'adultères dans les *raspe* de l'*Avogaria di Comun* au XVI<sup>e</sup> s., par décennie

Nous pouvons tout d'abord remarquer – et nous retrouvons ici la critique faite à la thèse de Guido Ruggiero d'une crise du contrôle social, qui entraînerait un recours accru à la justice<sup>698</sup> – le nombre global de procès pour adultère est relativement faible, un tous les deux ans en moyenne, alors que Ruggiero constate 273 cas de 1326 à 1401, soit presque deux par an. Leur

<sup>697</sup> Nous avons consulté les trente-quatre volumes de *raspe* suivants : ASV, AdC, *Raspe*, 3658 (1494-1499) ; 3659 (1500-1503) ; 3660 (1504-1507) ; 3661 (1508-1511) ; 3662 (1512-1516) ; 3663 (1517-1520) ; 3664 (1521-1525) ; 3665 (1525-1529) ; 3666 (1529-1532) ; 3667 (1532-1535) ; 3668 (1535-1538) ; 3669 (1538-1541) ; 3670 (1541-1544) ; 3671 (1544-1547) ; 3672 (1557-1560) ; 3673 (1554-1556) ; 3674 (1550-1552) ; 3675 (1547-1549) ; 3676 (1560-1563) ; 3677 (1563-1565) ; 3678 (1565-1568) ; 3679 (microfilm n° 324) (1568-1570) ; 3680 (microfilm n° 325) (1570-1572) ; 3681 (microfilm n° 326) (1573-1574) ; 3682 (microfilm n° 359) (1575-1577) ; 3683 (1577-1580) ; 3684 (1580-1583) ; 3685 (1583-1586) ; 3686 (1586-1588) ; 3687 (1588-1590) ; 3688 (1590-1593) ; 3689 (1593-1596) ; 3690 (1596-1598) ; 3691 (1598-1600) ; 3692 (1600-1602).

<sup>698</sup> Cf. notre introduction générale.



fréquence est toutefois relativement stable si l'on excepte les creux des décennies 1520 et 1570, par ailleurs difficilement explicables. Il nous faudra donc chercher à comprendre dans ce chapitre ce qui pousse les plaignants – presque toujours les maris trompés – à porter plainte, mais aussi l'*Avogaria di Comun* à archiver le dossier ou bien à porter le cas devant le tribunal de la *Quarantia*. Pour compléter la description de cette procédure, déjà ébauchée dans notre troisième chapitre, nous pouvons décrire la constitution habituelle d'une sentence pénale pour adultère.

### 1. Du formulaire latin à la tentation narrative

Nous pouvons prendre comme exemple significatif une *raspa* du 12 juin 1506<sup>699</sup> :

Die xii soprascripti [Junii]

Marina uxor Antonii Brunçuol, et filia q. Laurentii Pauli. Adultera. Contra quam per antescriptis dominos advocatores in contrascripto consilio processum fuit et est. Pro culpa et causa adulterii per eam pluries comissi in hac civitatem venetiarum et extra. cum diversis personis. ad singulare dedecus [f. 148[156]r] et ignominiam dicti viri sui, sicuti per processus super in formato latius apparet, pro quo casu dum fuisset et ipsa Marina antedicti consilii proclamata super schalis Rivoalti, cum prius perquisita diligenter non potius set, ad comparendum, et se personaliter presentandum carceribus in termine dierum octo, jure more officii nostri, etiam sponte se carceribus presentasset, fuit examinata, et de plano et cum collegio presenti casui deputato, et tandem a Collegio expedita, ducta et placitata fuit per ipsos dominos advocatores in prefato consilio presente, et assistente ipsam Marina cum advocatis suis in quo post deductum, et narratum casum ac lectas scripturas, et post factas debitas disputationes hinc. Inde : prefati domini advocatores posuerunt contra ipsam Marinam partem tenoris infrascripti videlicet : si videtur vobis per ea que dicta, et lecta sunt ex procedatur contra istam Marinam uxorem antescripti bronzoli ut est dictum : et datis atque receptis in ipso consilio ballotis – 37 – fuerunt non sincere – 3 – De non – 4 – de procedendo – 30 – capto itaque de procedendo et positus diversis partibus. Captum fuit, que dicta Marina amittat dotem suam, que vadat ad filios suos libere : ita tamen que predictus Antonius sit usufructarius in vita sua tantem, et ex bona omnia obligata doti vendi, aut alienari, modo aliquo non possuit per ipsem Antoni, et publicet in schalis Rivoalti, et in contrata ubi ipsam Marina habitat seu habitabat.

Die xiii. mensis Junii 1506, pre.ta super schalis Rivoalti per petrum rubeum preconem publicum

---

<sup>699</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, reg. 3660, f. 147[155]. La numérotation des folios est double, une ancienne à l'encre dans le coin supérieur droit, qui ne tient pas compte de l'index initial de chaque registre, et une plus récente au crayon à papier au milieu de la marge inférieure ; nous donnons donc la référence ainsi : f. ancienne[récente].

in omnibus ut supra.<sup>700</sup>

La *raspa* que nous avons présentée ici est une *raspa* essentielle, qui ne contient presque aucun autre élément que ceux qui sont strictement nécessaires pour établir la légalité de la procédure pénale. Nous pouvons distinguer cinq étapes : accusation (étayée par le fascicule du procès), convocation des suspects publiée sur les marches de Rialto<sup>701</sup>, interrogatoire devant la *Quarantia*, détermination par vote de la *Quarantia* de la culpabilité ou de l'innocence, enfin vote de la sentence si la culpabilité a été reconnue. Pour longue qu'elle soit, cette *raspa* est un formulaire figé qui ne peut connaître que très peu de variations. Nous allons donc maintenant nous pencher sur celles-ci, au nombre de trois : les mots utilisés pour caractériser l'adultère, les détails utiles à éclairer les circonstances du crime, enfin l'existence de crimes annexes qui aggravent le cas.

En ce qui concerne le premier de ces trois points nous pouvons nous appuyer sur Guido Ruggiero, qui conduit une enquête similaire dans une étude qui va du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XV<sup>e</sup>. Le chercheur distingue trois temps principaux<sup>702</sup>. Lors des premiers procès pour adultère, les *raspe* se contentent de mentionner l'honneur bafoué du mari, explicitant son « disonore, onta e vergogna »<sup>703</sup> dans un cas de 1347 ou sa « grande disgrazia e grandissima vergona »<sup>704</sup> en 1355, tout en insistant systématiquement sur les attaques à la propriété du mari, qu'il s'agisse de bien meubles dérobés ou de l'épouse elle-même, enlevée. Le ton change à partir des années

---

<sup>700</sup> « 12<sup>e</sup> jour du mois [de juin].

Marina épouse d'Antonio Brunçuol, et fille de feu Lorenzo Paoli, adultère. Contre laquelle, par lesdits seigneurs *avogadori* dans ledit conseil [de *Quarantia*] est instruit un procès pour la faute d'adultère commis par elle à plusieurs reprises en cette ville de Venise et au dehors avec différentes personnes, en portant déshonneur et ignominie à son mari, comme il apparaît plus amplement dans le procès, pour lequel ladite Marina a été appelée par ledit conseil sur les marches de Rialto, comme il n'avait pas été possible de mieux l'interroger auparavant, afin qu'elle comparaisse, et se présente personnellement aux prisons sous huit jours, comme il est d'usage pour nous office, et que se présentant spontanément à la prison, elle soit interrogée, et simplement et en présence du conseil désigné pour cette affaire. Et enfin envoyée par le Collège, conduite et interrogée par messieurs les *avogadori* qui déposèrent contre ladite Marina une *parte* [document légal] de cette teneur, c'est-à-dire : Qu'il vous plaise que soit lu le procès contre cette Marina épouse dudit Bronzoli ainsi qu'il est écrit. Et après avoir distribué dans ce conseil 37 jetons, 3 furent nuls, 4 opposés et 30 favorables à la procédure. Il fut donc décidé de procéder, et plusieurs alternatives furent proposées. Il fut décidé que ladite Marina doive perdre sa dot, qui va à ses enfants. Également, ledit Antonio doit en conserver l'usufruit durant sa vie, et il lui est interdit de vendre ou d'aliéner quelque bien de la dot que ce soit. Que ceci soit publié à Rialto et dans la *contrada* où ladite Marina habite ou habitait.

Ce jour 13 juin 1506, ceci fut affiché par Piero Rossi à Rialto comme il est prévu ci-dessus ».

<sup>701</sup> Cette étape n'est pas strictement nécessaire selon la *capitolare* de l'*Avogaria*, mais comme nous le verrons les procès pour adultère sont typiquement des procès en contumace, car les maris trompés ne déposent souvent plainte qu'après la fuite – soigneusement organisée – de leur épouse. Pour une analyse de la procédure théorique cf. RUGGIERO Guido, *Violence in Early Renaissance Venice*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1980, p. 21-26.

<sup>702</sup> RUGGIERO Guido, *I Confini dell'eros*, op. cit., p. 75-82. La version anglaise comme la version italienne donnent des termes traduits, ce qui pour nous ne simplifie pas la comparaison avec le latin de la source.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 76 : « déshonneur, injure et honte ».

<sup>704</sup> *Ibid.* : « grande disgrâce et très grande honte ».

1380, avec la mise en place d'une rhétorique qui considère que l'adultère est commis « nel disprezzo di Dio, del matrimonio, dello Stato »<sup>705</sup>. L'idée d'un péché qui blesse Dieu est, affirme le chercheur, typique de certains crimes sexuels comme l'adultère ou la sodomie ; et si Guido Ruggiero fait mine de ne pas comprendre en quoi les amours illégitimes peuvent nuire à l'État vénitien, l'allusion à la remise en cause d'une paix sociale fondée sur la famille et la procréation légitime ne semble guère équivoque. Enfin, Guido Ruggiero constate qu'au milieu du XV<sup>e</sup> siècle les formules des *raspe* sont redevenues privées et ont perdu la rhétorique qui les avaient marquées durant presque soixante-dix ans, signe d'un « calo d'interesse da parte delle più alte sfere dell'autorità veneziana »<sup>706</sup>, comme le montrent également la diminution de cas à cette époque.

Mais il est intéressant de regarder de quelle manière est traité dans ces textes brefs le protagonisme féminin. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle nous trouvons encore des *raspe* qui soulignent grammaticalement la passivité sexuelle de la femme, fait déjà remarqué par Ruggiero. L'accusation d'une certaine Marieta est par exemple ainsi formulée en 1502 : « permettendo se ab eo carnaliter cognosci in obrobrium matrimonii ac in dedecus singulare dicti Nicolai Marci viri sui »<sup>707</sup>. Mais ces cas sont désormais marginaux, tandis que l'accent est de plus en plus mis sur la violence du désir féminin comme cause principale de l'adultère. Ainsi en 1495 une Menegina est « tanta efferata libidine ducta »<sup>708</sup> ; en 1509 le comportement d'une Elisabetta est ainsi caractérisé : « fuit tante effrenate libidinis »<sup>709</sup> ; en 1510 Simona Zomfi est sortie de chez elle « ut posset melius eius lasciviam adimper sine cavam »<sup>710</sup> ; en 1528 Caterina Dolfin est « ducta ardore sfrenate libidinis acissa »<sup>711</sup> ; en 1532 Stellina Tiepolo se livre à l'adultère afin que « libidinoso animo suo liberius satisfacere posset »<sup>712</sup>. Il est au contraire beaucoup plus rare que la *raspa* insiste sur le vice de l'amant ; ce n'est, nous le verrons, que dans les cas de crime aggravé.

S'il est possible que les *avogadori* fassent le simple constant de l'adultère<sup>713</sup>, la *raspa* est souvent plus précise sur les victimes réelles de cette déviance. Alors que toute référence à l'État est étrangement absente, c'est avant tout l'institution du mariage qui est méprisée, comme

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 78 : « dans le mépris de Dieu, du mariage, de l'État ».

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 82 : « une diminution de l'intérêt de la part des plus hautes sphères de l'autorité vénitienne ».

<sup>707</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3659, f. 152r : « en permettant qu'elle soit connue charnellement par lui, tachant de honte le mariage et de déshonneur Nicola Marco son mari ».

<sup>708</sup> *Ibid.*, Reg. 3658, f. 49v : « guidée par tant de cruelle luxure ».

<sup>709</sup> *Ibid.*, Reg. 3661, f. 69[77]r : « fut d'une telle impétueuse luxure ».

<sup>710</sup> *Ibid.*, Reg. 3661, f. 14[192]v : « afin de mieux se livrer à son plaisir sans frein ».

<sup>711</sup> *Ibid.*, Reg. 3665, f. 183[203]r : « guidée par un feu puissant, enflammée par le désir ».

<sup>712</sup> *Ibid.*, Reg. 3667, f. 31[40] : « elle puisse satisfaire plus librement son esprit luxurieux ».

<sup>713</sup> *Ibid.*, Reg. 3659, f. 113r.

le montrent les variations sur la même formule, comme « in vilipendium matrimonii »<sup>714</sup>, « in contemptum sacri matrimonii »<sup>715</sup>, « in vilipendium sancti matrimonii »<sup>716</sup>, etc. Dans les premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle l'adultère apparaît donc comme relégué à la sphère du privé, entre une cause strictement morale et féminine et une conséquence sociale limitée à la religion. En ce qui concerne le mari, l'expression la plus courante – celle qui marque les conséquences de l'adultère dans les cas où il n'est pas accompagné par un crime plus sérieux – est sans aucun doute « in grave damnum & dedecus [nom du mari] viri sui »<sup>717</sup>. Elle souligne donc un double dommage subi par le mari, dans sa respectabilité et dans son patrimoine.

La *raspa* que nous avons transcrite ci-dessus est ensuite un bon exemple pour préciser la série des circonstances nécessaires à la caractérisation judiciaire du crime. Marina est donc devant la justice « pro culpa et causa adulterii per eam pluries comissi in hac civitatem venetiarum et extra cum diversis personis ad singulare dedecus et ignominiam dicti viri sui ». Si la mention d'adultères commis à Venise même et en dehors peut certainement être élucidée en consultant le fascicule du procès – hélas non conservé – auquel la *raspa* renvoie par la formule habituelle (« sicut per processum super informato latius apparet »), il peut sembler étrange que le nom de son ou de ses amants n'apparaisse pas. En réalité ce fait, dans les cas d'adultère simple, n'est pas rare, et la *raspa* peut se contenter de noter que le crime a été commis « cum quodam adulterio »<sup>718</sup> ou bien « cum diversis personis »<sup>719</sup> ; nous verrons d'ailleurs dans les *Miscellaneae Penali* que l'existence de « diverses personnes » qui ont fréquenté sa femme au long des années est souvent affirmée par le mari trompé, mais rarement prouvée ni simplement corroborée par les témoins.

La majorité des adultères jugés par la *Quarantia* (14 cas sur 22) le sont en concomitance avec un autre crime. Le plus courant est la fuite de la coupable qui emporte au passage des biens du mari. Ainsi en 1505 « non contenta » d'avoir commis l'adultère, Chiara épouse de Francesco Grifo « postmodum aufugit ex domo mariti cum pecuniis & bonis dicti eius viri »<sup>720</sup>. Mais même les crimes dont une femme adultère n'est pas directement responsable sont en partie à sa charge : lors de la description des chefs d'imputation retenus en 1509 contre

---

<sup>714</sup> *Ibid.*, Reg. 3667, f. 2[11]r.

<sup>715</sup> *Ibid.*, Reg. 3658, f. 49v.

<sup>716</sup> *Ibid.*, Reg. 3660, f. 90[98]r.

<sup>717</sup> « pour le grand dommage et la honte de [nom du mari] son mari ». Mais l'expression est, nous l'avons dit, très fréquente, cf. Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, reg. 3668, f. 16[24].

<sup>718</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3660, f. 90[98]r : « avec un certain adultère ».

<sup>719</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3669, f. 164[172]v : « avec plusieurs personnes ».

<sup>720</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3660, f. 90[98]r : « s'enfuit ensuite de la maison de son mari avec de l'argent et des biens qui appartenaient à son dit époux ».

Helisabeth épouse de Pasquino, les coups portés à son mari par son amant sont également mentionnés (« vulnerum et percussio illaterum per dictum carolum »<sup>721</sup>) et aggravent sa peine. Quelques éléments narratifs peuvent donc trouver leur place à l'intérieur des *raspe*, jusqu'ici strictement administratives; mais parfois celles-ci ne se contentent pas de donner les détails qui concourent à éclairer les motifs de la condamnation. C'est le cas du procès fait à Bona di Colonia et à son amant Antonio ; un jour du mois d'août 1530 ils s'emparent des biens d'Alvise, le mari de Bona, puis attendent celui-ci au retour de l'arsenal et le poignent à mort de huit coups de couteau. En décrivant ces faits le copiste n'hésite pas à rebondir sur le *nome parlante* de l'accusée : « dicta Bona eius uxor : non Bona : sed furia infernalis »<sup>722</sup>.

Et en effet la profusion de détails est particulièrement présente dans les *raspe* qui décrivent des cas de meurtre ou de tentative de meurtre, à tel point que nous pouvons parfois parler de tentation narrative de la *raspa*. Cette source habituellement aride a alors recours à des détails dûment augmentés d'adjectifs et d'adverbes qui insistent sur l'horreur des événements et transforment un chef d'accusation en une nouvelle en miniature. Prenons la *raspa* qui rend compte du procès d'Andriana, veuve d'Andrea Massario, qui est jugée par contumace en 1510 pour plusieurs adultères mais surtout pour le meurtre de son mari commis avec son amant Francesco et plusieurs complices. Les amants décident :

« cum intelligentia etiam Sebastiani famuli v.n. Ser Bartheolomei Zancharolo, et Jacobi antonii marangoni de occidendo ipsum Andream [...] Uno die de menses aprilis preteriti in nocte dum ingressus fuisset domum ipsius Andrei de voluntatem dicte Andriane hora qua dictus andreas in proprio cubili fuerat dormitum et dormiebat, accepta una secure inventa ibi in domo predicta in uno magazeno : et ingressus in camera ubi dictus Andreas dormiebat cum dicta securi, et cum uno gladio, qui ad hoc erat ibi preparatus, dictum Andreas dormiente miserabiliter occidit, interfecit, [...] assistens dicta crudelissima Andriana : et decto facinori consenties quo facto, ambo ipsi crudelissimi sicari extraverunt ex dicto cubili dictum Andrea mortuum, ollumque in una cassa clausum posuerunt »<sup>723</sup>

La narration sert ici à souligner la singularité du cas : la description minutieuse du

<sup>721</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3661, f. 96977r : « coups donnés par ledit Carlo ».

<sup>722</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, *Raspe*, reg. 3666, f. 107r : « son épouse est nommée Bona, elle n'est pas bonne, mais une furie infernale ».

<sup>723</sup> ASV, AdC, *Raspe*, reg. 3661, f. 23[141]v : « Avec aussi l'aide de Sebastian domestique du noble Bartolomeo Zancarolo, et de Jacob Antonio marangon, de tuer ledit Andrea. [...] Un jour du mois d'avril passé, de nuit, ils entrèrent dans la maison dudit Andrea selon la volonté de ladite Andriana, à une heure à laquelle ledit Andrea était dans son lit et dormait. Après avoir saisi une hache trouvée là dans la maison dans un entrepôt il entra dans la chambre où dormait ledit Andrea et avec ladite hache, et une épée qui avait été préparée à cet effet, il tua misérablement ledit Andrea qui dormait, l'assassina, alors que ladite très cruelle Andriana l'aidait ; et ayant consciemment commis ce crime, ces deux très cruels assassins enlevèrent ledit Andrea assassiné de son lit, et l'enfermèrent dans une caisse »

déroulement du crime, qui n'est pas strictement nécessaire une fois le procès terminé, éveille un sentiment d'horreur qui justifie la lourdeur de la peine, une condamnation à mort par contumace qui semble toutefois ne pas avoir rattrapé les amants assassins.

## 2. Analyse des condamnations pour adultère dans les *raspe*

La très grande majorité des femmes jugées pour adultère entre 1500 et 1540 sont condamnées (19 sur 22) ; mais il ne s'agit ici que des cas considérés comme assez solides par l'*Avogaria* – qui rappelons-le assure le rôle de l'accusation lors du procès lui-même – pour être portés devant le tribunal de la *Quarantia*. Nous verrons au contraire dans notre sous-chapitre suivant des plaintes pour adultère classées sans suite après enquête : des affaires dont toute trace dans les archives a disparu si le fascicule de témoignages produits par l'*Avogaria* n'a pas été conservé. Dans les cas les plus clairs – adultère simple jugé en présence de l'accusée – la *Quarantia* se contente d'appliquer la loi en privant l'épouse de sa dot. Celle-ci, qui est déjà gérée par le mari, peut toutefois ne pas arriver dans les mains du plaignant mais être réservée à un enfant – souvent une fille – du couple<sup>724</sup>.

Certaines peines laissent de fait une part de la décision au couple qui s'affronte devant la justice. Ainsi en 1513 Elena di Rossi est condamnée à une peine de prison mais peut être libérée si son mari accepte son retour au foyer<sup>725</sup> ; en 1532 Lucia Temporini, jugée en contumace, est bannie dix ans tout comme son amant mais peut voir sa peine annulée si elle retourne chez son mari. La justice vénitienne cherche donc, quand elle en entrevoit la possibilité, à recomposer des familles en crise, mais cette volonté de réparation a pour effet une privatisation du processus judiciaire lorsque la décision finale revient non pas à la *Quarantia* mais au mari, qui peut d'un seul mot tirer son épouse fautive de la prison ou de l'exil. Nous pouvons également y lire une prise de position significative de la part de l'institution : lorsqu'une infidélité amoureuse n'est accompagnée d'aucune atteinte au patrimoine ni d'aucune violence, sa gestion peut être cantonnée à la sphère privée.

Cette possibilité d'annulation de la peine lorsqu'un accord est atteint entre les époux est bien sûr totalement exclue dans les cas aggravés par des violences. La fuite avec vol de biens ajoute à la perte de la dot la restitution des sommes dérobées augmentée d'une peine de

---

<sup>724</sup> C'est par exemple le cas en 1505 pour Chiara épouse de Francesco Grifo, cf. Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3660, f. 90[98]r.

<sup>725</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3662, f. 59[65]r.

prison<sup>726</sup>. Les violences exercées par l'amant sur le mari influencent également la sentence de l'épouse, la condamnant à une peine de prison si elle a été rattrappée par la justice<sup>727</sup> ou à un bannissement d'une durée comprise entre cinq et quinze ans selon la gravité de l'offense<sup>728</sup>. Il n'est pas peu dire que les amants font l'objet de peines largement plus clémentes, loin des six mois de prison prévus par la loi vénitienne et parfois rappelée en marge des volumes de *raspe*. Nous avons déjà mentionné le fait que l'amant ou les amants n'étaient parfois pas nommés dans les *raspe*. Mais même quand ils le sont et que la femme adultère est condamnée, il peuvent faire l'objet d'un acquittement<sup>729</sup>. Dans les cas les plus graves – fuite avec menaces ou blessure du mari – ils ne sont pas frappés dans leur patrimoine mais condamnés à un bannissement d'une durée généralement similaire à celui infligée à leur maîtresse, laquelle toutefois perd en outre la jouissance de sa dot.

Notons enfin que les adultères beaucoup plus que d'autres criminels sont fréquemment jugés par contumace – c'est le cas dans la moitié des *raspe* entre 1500 et 1540. La plainte du mari est en effet souvent déclenchée par la fuite de l'épouse, ce qui rend difficile l'application stricte des peines. Les sentences prononcées par contumace sont généralement plus lourdes que celles qui concluent les procès durant lesquelles l'accusée s'est défendue mais, surtout, aucun acquittement n'a été prononcé sans la présence de la femme adultère. Fuir signifie donc, de fait, renoncer à sa dot et s'exposer à des peines qui prévoient le plus souvent le bannissement : quitter le domicile conjugal avec son amant oblige donc à quitter Venise et ses territoires. Mais pour comprendre les implications de ce dernier point il nous faut nous pencher sur une source plus précise que les seules *raspe*, les fascicules des procès conservés dans les *Miscellanea Penali* de l'*Avogaria*.

## B – L'adultère au théâtre vivant des procès : un crime social

Nous nous proposons d'étudier ici les quatre plaintes pour adultère déposées devant l'*Avogaria* dont est conservé le fascicule dans les *Miscellanea penali* et qui datent du premier

---

<sup>726</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3661, f. 14[192]v-15[193]r.

<sup>727</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3661, f. 69[77]v-70[78]r.

<sup>728</sup> Le cas le plus grave est celui qui voit une tentative de meurtre par empoisonnement (Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3666, f. f. 107[115]r-109[117]), le plus bénin celui où l'agression est limitée aux menaces (Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3667, f. 31[40]r-32[41]).

<sup>729</sup> C'est ainsi que Mateo Taiacalze est relaxé en 1503, alors que sa maîtresse, Marieta épouse de l'orfèvre Nicola Marco, a été condamnée à la perte de sa dot, cf. Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3659, f. 152[162]r.

tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. Les fascicules sont divisés en trois parties de dimensions inégales : la plainte du mari, dont la longueur ne dépasse jamais deux pages ; les minutes des interrogatoires des témoins, qui alternent les questions en latin et les réponses en vénitien ; enfin parfois les délibérations de la *Quarantia* quand l'accusation a été assez convaincante pour donner lieu à un procès. La partie plus importante est donc celle des interrogatoires, qui voient parents, serviteurs et voisins confier à l'auguste institution de la République les rumeurs qu'ils ont entendues et les scènes dont ils ont été témoins. L'image qui ressort des témoignages, dans une ville où il est possible d'apercevoir de chez soi les chambres des voisins, où les discussions peuvent être entendues sans peine depuis la rue, est celle d'une interface réduite entre espace public et espace privé, dépassant l'idée de l'espace public comme théâtre que ne manque pas, bien plus tard, d'utiliser Goldoni dans son *Campello*.

Au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle un fascicule très court – trois folios, alors que d'autres peuvent dépasser la centaine de pages<sup>730</sup> – nous permet de délimiter à la fois la forme du procès vénitien et les caractéristiques de l'adultère urbain.

### 1. Une rupture sur la scène publique : Lena Balanzer et Marco (1505)<sup>731</sup>

La *querella* est déposée par Stefano Balanzer, un artisan qui comme l'indique son nom fabrique des balances, mais aussi des chandeliers, dans la paroisse de San Salvador près de Rialto. Nous pouvons la citer *in extenso* car elle contient l'essentiel de ce que les plaintes plus longues développent en un ou deux folios :

In Venezia fazo io Stefano Balanzer davanti de vui Magnifici Avogadori de Comun contra mia mogie Lena de Metelin querella, che io povero homo la tolesse per mogier credendo che la dovesse vivere secondo dio per che dita Lena con sue male hopere pare se ala inpazà con mio nevodo fio de un mio fradelo.

---

<sup>730</sup> C'est par exemple le cas de celui qui vise en 1550 les amants Lucrezia Zane et le « vescovo Cesarin », que nous étudierons dans le chapitre suivant.

<sup>731</sup> Le procès est présent dans le catalogue manuscrit sous « Balanzer Stefano adulterio 1505 », et conservé dans Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 462.4. Cette cote étant toutefois insuffisante pour retrouver le fascicule du procès, nous pouvons préciser son fonctionnement. Les *Miscellanea Penali* sont des recueils de procès réunis de la manière la plus disparate : les fascicules qui s'y cotoient s'étalent du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, et concernent les crimes les plus variés. Le premier nombre (462) indique la place de la *busta* dans la succession des *Miscellanea Penali*, qui commencent à partir de la cote 4151 du fond de l'*Avogaria di Comun* ; il faut donc ajouter 4150 à la cote pour obtenir la référence de la pièce d'archive, que nous noterons donc (=4612) pour éviter – comme le font souvent les chercheurs – de fournir au lecteur une référence inutilisable en l'état. Le chiffre suivant, 4, indique le numéro du fascicule à l'intérieur de la *busta* ; il ne doit pas être mentionné lors d'une requête auprès de l'Archivio di Stato di Venezia.



Io contra hogni rason de Dio e umana domando che le signorie vostre li voli dar tal ponizion a dita mia mogier e la sia esemplo ad altri e che nui poverii vostri suditi potiamo viver securii soto l'ombra de questo felicissimo stado.<sup>732</sup>

Comme dans les formulations déjà rencontrées dans les *raspe*, la trahison invoquée au début de la *querella* n'est pas de nature strictement privée, puisque le mari souligne l'absence d'un comportement « secondo dio ». En outre la fin de la plainte contient, d'une manière formulaire qui se répète systématiquement de plainte en plainte, la confiance dans la dimension exemplaire de la condamnation recherchée – notons que les *avogadori* sont appelés à exercer une « rason de Dio e umana », d'une nature donc non strictement séculière – et l'exaltation de la prospérité et de la sagesse vénitiennes (« questo felicissimo stado »).

L'adultère consommé par Lena Balanzer est une liaison casanière avec le neveu de son mari, Marco, qui vit chez son oncle dont il est l'apprenti. Si l'amant, dans les propos rapportés par divers témoins, accuse Lena de multiplier les infidélités (« se fa lavorar de qua e de la »<sup>733</sup>) cette déclaration – non étayée par le moindre nom ou la moindre preuve et qui revient dans de nombreux procès d'adultère – est fort suspecte de n'être que rhétorique. Le jeune Marco, qui dit avoir été forcé à céder aux avances de sa patronne (« el forzo mel fa far, che la me muor drio »<sup>734</sup> aurait-il déclaré à un témoin) voit toutefois dans cette relation illicite une possibilité d'ascension sociale. Nous avons vu comment des courtisanes utilisaient leurs enfants comme des outils au service de leurs relations avec leurs clients les plus riches<sup>735</sup> ; la situation est ici renversée. Marco requiert en effet l'aide de Margarita Bolani, une amie des époux : si celle-ci pouvait aider Lena à être enceinte de lui, après la mort de son mari elle conserverait tout son patrimoine en attendant de le transmettre à l'enfant, et pourrait en jouir en compagnie du jeune homme. Mais Margherita refuse et cinq mois plus tard la relation se détériore. Marco se plaint fréquemment auprès de Francesco, le mari de Margherita, en affirmant qu'il cherche en vain à y mettre fin, allant même jusqu'à accuser Lena de sorcellerie pour le contraindre à des ébats qu'il ne désire plus : il se lamente en effet « che la dita sua ameda l'haveva herbado, e che l'era forzado a

---

<sup>732</sup> *Ibid.*, f. 3r : « À Venise je porte plainte moi, Stefano Balanzer, devant vous magnifiques *avogadori di Comun*, contre ma femme Lena de Metelin, que moi pauvre homme j'ai pris pour épouse en croyant qu'elle vivrait selon les commandements de Dieu, car il semble que ladite Lena par ses mauvaises actions, ait frayé avec mon neveu, fils de mon frère.

Je demande selon toute justice humaine et divine que vos seigneuries veuillent donner à mon épouse une telle punition qu'elle serve d'exemple aux autres, et que nous pauvres sujets puissions vivre dans la sécurité sous l'ombre de ce très heureux État ».

<sup>733</sup> *Ibid.*, f. 1v : « elle se fait besogner de ci et de là ! ».

<sup>734</sup> *Ibid.*, f. 3r : « je le fais par la force des choses, car elle est toujours après moi ».

<sup>735</sup> Cf. le procès de la courtisane Giulia dans le deuxième chapitre de notre première partie.

praticar e usar con essa »<sup>736</sup>. Enfin le 22 février 1505, lors d'une dispute, Lena frappe Marco à la tête avec un bâton ; le jeune amant quitte définitivement la maison de son oncle, le visage en sang, et croise un témoin à qui il raconte l'altercation, rageur envers son ancienne maîtresse qu'il traite de « putana » avec insistance. C'est dans de telles scènes que la propension théâtrale des procès vénitiens s'exprime le plus clairement, quand les *avogadori* cherchent à recueillir la teneur exacte des propos échangés. Les répétitions mêmes de l'oral sont conservées, comme dans cette tirade prononcée sous le coup de la colère juste après la séparation et rapportée par une certaine Stoina qui avait croisé Marco ensanglanté sur le campo Santa Giustina : « quella putana de la mojer de mio barba Stefano me ha roto la testa, putana che la xe, et la zo tegnuda per anni »<sup>737</sup>. Ce sont parfois de véritables scènes qui sont retranscrites, comme la discussion que le témoin Francesco di Antibaro a eu avec l'amant :

L'è cerca un anno, a mio juditio, et fo al tempo che Marco nevodo de Stephano Balanzer se parti del dito suo barba, che un zorno, del qual non me aricordo, scontri per la via el dito Marco, el qual domandi per che cason el se haveva partito dal dito suo barba : et lui me rispose, « E, me ho parti per quella gaiofa putana de so mojer, che se fa lavorar de qua e de la! ». E mi ge disse, « Tu fa mal a inzuriarla, che za xe to ameda, e, si te ha fato, e to barba xe in luogo de to padre », e lui me disse, « La xe una putana, e, si ge l'ho fato anche mi », e mi ge dissi « Ti fa mal a dir ste cosse ».<sup>738</sup>

Si les circonstances du départ de Marco semblent donc claires, les motivations du mari le sont moins : Lena ne s'est pas enfuie de chez elle, et quand Stefano Balanzer dépose sa plainte un an est passé depuis la rupture entre les amants. Le seul bénéficiaire qu'il peut alors espérer retirer d'une sentence favorable est le contrôle définitif de la dot. Plus qu'un réel apport économique – le mari, nous l'avons dit, a déjà l'usufruit des biens de sa femme – il peut s'agir là d'un moyen de pression au sein du foyer : en cas de veuvage Lena serait entièrement dépendante des dispositions testamentaires de Stefano.

Un détail essentiel manque toutefois dans ce procès : si l'amant est clairement un très jeune homme au moment des faits, l'absence de précision sur l'âge de Lena nous empêche de

---

<sup>736</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 462.4, f. 2v : « que sa tante l'avait ensorcelé et qu'il était obligé de la fréquenter et de coucher avec elle ».

<sup>737</sup> *Ibid.*, f. 1r : « cette putain de femme de mon oncle Stefano m'a cassé la tête, la putain, alors que je l'ai gardée pendant des années ».

<sup>738</sup> *Ibid.*, f. 1r-1v : Il y a je pense environ un an, au moment où Marco, le neveu de Stefano Balanzer, partit de chez son oncle, qu'un jour, je ne sais plus lequel, je rencontrai le dit Marco dans la rue, et que je lui demandai pour quelle raison il était parti de chez ledit oncle. Et lui me répondit : « Eh, je suis parti à cause de cette putain de voleuse qu'il a pour femme, qui se fait besogner de ci et de là ! ». Et moi je lui dis « Tu as tort de l'insulter, car elle est ta tante, et si elle t'a maltraité, ton oncle te tient tout de même lieu de père ». Et il me dit : « C'est une putain, et oui, j'y suis passé moi aussi », et moi je lui dis : « Tu as tort de dire ces choses ».

comprendre la dynamique amoureuse en jeu, qui présenterait dans une nouvelle littéraire deux archétypes féminins différents. Sommes-nous face à une jeune épouse qui séduit un garçon de son âge alors qu'elle est mariée à un homme plus vieux (la différence d'âge entre Stefano Balanzer et son neveu Marco est certaine étant donnée leur relation de maître et d'apprenti), ou bien à une matrone avide de jeunes amants ? Le cas suivant concerne d'une manière plus évidente ce dernier archétype de femme adultère.

## 2. Disperser les biens du mari : Elena Scarpa (1521)

La plainte est déposée par Piero Scarpa contre sa femme Elena<sup>739</sup>. L'époux affirme qu'Elena a commis l'adultère avec un certain Menegoto, ouvrier (« calafado ») de Castello. Celui-ci, bien que vénitien, est décrit par un témoin (la fille d'une *massara* d'Elena) comme « uno zovene grando ben, et vestido da forestier »<sup>740</sup> : le statut enviable de *calafado* de l'Arsenal permet à Menegotto de se vêtir coquettement, les habits « da forestier » étant typiques du jeune séducteur<sup>741</sup>. Menegotto, d'après Piero Scarpa, vient voir Elena lorsque son mari est absent de Venise, et même lorsqu'il est présent : un jour il le surprend chez lui en compagnie de sa femme, le forçant à fuir par les toits. De plus, Elena et Menegoto le volent en permanence, ce qui ajoute à l'humiliation une perte matérielle : « me ha consumato assaissimi danari mercantie et altre facultà tal mente che ho la vergogna et dano »<sup>742</sup>.

Pas moins de onze témoins sont interrogés par les *avogadori*. Par rapport à d'autres cas, les témoignages sont ici particulièrement contradictoires : la seule chose sur laquelle tous les témoins soient d'accord est la très mauvaise réputation d'Elena. Nous apprenons d'abord que Piero Scarpa n'est pas le premier époux d'Elena ; et son premier mari, le *specier* (2r) Bernardin da la Ruoda, devait selon l'apothicaire Benedetto également supporter ses infidélités. Lui et son collègue Paolo da Crema n'ont aucun doute : ils insistent sur sa réputation de *putana*, et sur la notoriété du fait que Piero Scarpa soit un « beco fotuto » depuis des années. Elena aurait ainsi eu de nombreux amants, mais à part la vague référence à un « zentilhommo »<sup>743</sup>, Benedetto est

---

<sup>739</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 35.13 (=4185).

<sup>740</sup> *Ibid.*, f. 4r : « un jeune homme fort grand, et habillé comme un étranger ».

<sup>741</sup> Cf. le personnage de Giulio de la *Veniexiana* dans le point suivant.

<sup>742</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 35.13 (=4185), f. 1r : « Elle a dépensé une grande quantité de mon argent, de mes marchandises et de mes autres richesses, à tel point que j'ai à la fois la honte et le dommage ».

<sup>743</sup> *Ibid.*, f. 2r : « un noble ».

incapable d'en citer un seul – il n'a même pas entendu parler de Menegoto. Paolo da Crema introduit toutefois un personnage dont presque tous les autres témoins vont ensuite parler : Piero Osello qui, avant de rencontrer Elena, était un pauvre *spicier* et qui s'est ensuite enrichi au dépens du mari de celle-ci.

Curieusement, l'ensemble du fascicule tourne non pas autour de la relation entre Elena et Menegoto, mais entre celle, passée, entre l'épouse et le jeune Piero. Avant d'y arriver notons que, parmi les témoins, si les membres de la famille d'Elena la dédouanent évidemment, nous devons plus largement constater une indiscutable solidarité féminine. En effet, si un seul témoin féminin va jusqu'à nier sa mauvaise réputation (sa cousine germaine jure qu'Elena est une « donna da ben »), toutes les autres, qui ont travaillé pour elle comme *massara* ou ont vu leur mère le faire, protestent de l'honnêteté d'Elena. Aux premières loges, elles auraient dû être au courant de tout. Le témoignage d'une certaine « donna Elena » est symptomatique de ces récits féminins qui se rangent franchement du côté de la défense. « Donna Elena » a été *massara* pendant deux ans pour les Scarpa mais n'a jamais vu l'épouse « far manchamento niun de sorte alcuna »<sup>744</sup>. C'est elle qui fournit le récit le plus précis sur le début de la relation entre Elena et Piero Osello, même si elle la présente comme un rapport filial : le jeune homme avait été adopté enfant par Piero Scarpa. Elle admet toutefois être au courant des bruits qui courent sur l'origine de la fortune de Piero Osello :

Ben e vero che miser tolse in casa un puto che i ge diceva Piero Osello, za forse 30 anni che ben non mi aricordo, el qual era povereto, et cressendo costui dicta m<sup>a</sup> Helena moglier de miser Piero, ge messe amor adosso, et diceva che lha lhaveva cusi caro come sel fusse sta suo fio, et quando el fu grandio landava ben vestido che mi non so chi el vestisse, mo tutti mormorava che madonna el vestiva et chel se impazava cum essa. *Dicens* da poi el levo una botega de spicceria, et feva marcadantia dicto Piero Osello, come feva miser et tutti diceva che madonna ge dava ogni cosa, et trazeva tutto quello la podeva cum dicto Piero.<sup>745</sup>

D'autres témoins concordent sur ce point : c'est bien grâce à Elena que Piero a réussi socialement. L'apothicaire Paolo da Crema insinue même qu'il s'agit là d'une preuve de l'adultère, omettant le détail de l'adoption par Piero Scarpa : « questo Piero bel Oselo era povero

---

<sup>744</sup> *Ibid.*, f. 3r : « manquer le moins du monde [à ses devoirs] ».

<sup>745</sup> *Ibid.*, f. 3v : « Il est bien vrai que monsieur prit chez lui un enfant nommé Piero Osello, il y a peut-être trente ans – je ne m'en souviens pas bien. Celui-ci était pauvre, et quand il grandit ladite madame Helena épouse de monsieur Piero se prit d'affection pour lui, et disait qu'il lui était cher comme s'il était son fils. Quand il eut grandi il était bien habillé et je ne sais pas qui l'habillait, mais tout le monde murmurait que Madame l'habillait et que lui couchait avec elle. *Dicens* ensuite ledit Piero Osello ouvrit une boutique d'apothicaire et faisait des affaires, comme le faisait Monsieur, et tout le monde disait que Madame lui donnait tout, détournait tout ce qu'elle pouvait au profit dudit Piero ».

zovene, et da poi che comenzo a praticar in casa cum questa el comenzo andar ben vestido »<sup>746</sup>. Mais l'un des derniers témoignages a certainement été fatal à Elena : celui de Marcantonio, ami de Piero Osello – il apprend aux *avogari* que l'ancien amant est désormais décédé – et chef des *Signori di Notte* qui vit à Santa Maria Mater Domini. Les *avogadori* auront probablement donné plus de crédit à un personnage d'une telle autorité qu'aux employées de maison ; qui plus est il apporte force détails et un nouveau témoin à charge. « Al tempo viveva uno Piero Oselo »<sup>747</sup> Elena l'appelait parfois pour faire la garde quand le jeune homme lui rendait visite. Il a vu les amants manger ensemble, rire ensemble, et passer des nuits dans le même lit :

Andaveno da dicta d. Helena la sera et dicto Piero se serava cum lei in camera, et steva a suo beneplacito. Et qualche volta dormiva lì, et si so questo che la trazeva tutto quello che podeva cum dicto Piero, et de marcantantie, et de ogni cosa, et dove era le bone cose, era in casa de dicto Piero Oselo [...], che qualchevolta manzava cum lui, et haveva de bon, et diceva che lei ge mandava.<sup>748</sup>

Marcantonio connaît également l'entremetteuse, une certaine Cristofala qui vit à Santi Apostoli. Interrogée, celle-ci avoue avoir amené à Piero Osello des cadeaux d'Elena alors qu'il était malade, mais comme les autres femmes témoins, elle cherche à tout prix à limiter les conséquences de ses révélations : notamment en insistant sur le fait que ces cadeaux avaient été achetés par la mère d'Elena, et qu'ils n'avaient donc pas été volés à son mari.

Enfin, dans le fascicule il a très peu été question de Menegoto, l'amant dont se plaignait Piero Scarpa. Le seul témoignage un peu précis qui le concerne est le fait de Luca Trevisan, qui a été *comesso* de Piero Scarpa cinq ou six ans auparavant et au moment du procès est devenu le voisin du couple. Il était témoin de leurs disputes : Elena reprochait à son mari de ne pas lui laisser assez d'argent pour vivre quand il partait pour les foires, et lui se plaignait que Zuane, fils d'Elena (probablement de son premier mariage) « ge consumava la roba »<sup>749</sup>. Pour Luca Trevisan, Menegoto pourrait donc n'être qu'un ami de Zuane et d'Alvise, le fils de Piero Scarpa, et avoue son incapacité à trancher malgré les rumeurs qui courent dans le voisinage : « [non so se ] sta o per ben o per mal, ma per tutta la contra se murmura de mal, et se dice che la e una

---

<sup>746</sup> *Ibid.*, f. 2r : « ce Piero bel Osello était un jeune homme pauvre, et quand il commença à fréquenter la maison de cette femme, il commença à être bien habillé ».

<sup>747</sup> *Ibid.*, f. 4r : « à l'époque où Piero Osello était encore vivant ».

<sup>748</sup> *Ibid.*, f. 4r-4v : « Nous allions chez ladite dame Helena le soir et ledit Piero s'enfermait avec elle dans la chambre, et y restait autant qu'il le souhaitait. Et parfois il dormait là, et je sais qu'elle donnait tout ce qu'elle pouvait audit Piero, qu'il s'agisse de marchandises ou d'autres choses, et s'il y avait des bonnes choses c'était bien chez Piero Osello [...], parfois je mangeais avec lui et j'y mangeais bien, et lui disait que c'était elle qui lui envoyait tout cela ».

<sup>749</sup> *Ibid.*, f. 5v : « dispersait ses biens ».

putana »<sup>750</sup>. Quoiqu'il en soit Menegoto aussi semble avoir profité de la fréquentation de la maison des Scarpa : s'il était au début « lezier de panni »<sup>751</sup> et le voici maintenant « ben in ordene »<sup>752</sup>.

On peut imaginer que l'adultère commis par Elena avec Menegoto, plus récent que celui consommé avec Piero Osello, était celui de trop et a poussé le mari à porter plainte contre son épouse. Hélas pour lui – et quoi qu'il en soit de l'exactitude de ses accusations –, la preuve de la mauvaise réputation de son épouse, qualifiée de « putana » et dont la relation adultère avec Piero Osello est attestée par l'ensemble des témoins, semble ne pas suffire aux *avogadori* : aucune délibération de la *Quarantia* ne figure en annexe du fascicule, et l'affaire est introuvable dans les *raspe*.

La lente érosion du patrimoine du mari au profit de l'amant guette donc les foyers frappés par l'adultère ; mais une menace plus grave pèse sur l'époux trompé, celle de la fuite de la coupable qui emporte avec elle une part importante des biens de celui-ci, comme le fait enfin en 1526 Cataruza Recamador après plusieurs tentatives infructueuses.

### 3. Une fuite soigneusement préparée : Cataruza et les prêtres (1526)<sup>753</sup>

La plainte est déposée par le maître tailleur Dolfino da Vezan de la paroisse de San Fantin dans le sestier de San Marco. La *querella* à proprement parler est suivie d'une liste de « capitoli »<sup>754</sup> probablement rédigée par le plaignant – comme le montre une orthographe approximative et une graphie hésitante, très éloignée de la rhétorique de la *querella* –, éléments à prouver qui guident les interrogatoires des *avogadori*. Le mari détaille six affirmations : dix ans avant la présente plainte, son épouse Cataruza s'était déjà enfuie avec un certain prêtre Sabastian, emportant avec elle divers objets ; Cataruza est, « selon la rumeur publique » (« per publica vox et [sic] fama »), une putain ; le 15 août 1526, elle s'est enfuie de leur possession dans le bourg de « Rasona » (l'actuelle Resana), près de Castelfranco, avec un prêtre, emportant de nombreux animaux de la ferme ; le prêtre venait souvent la trouver, ils mangeaient, buvaient et dormaient ensemble ; quand le prêtre ne la rejoignait pas, elle se rendait chez lui en lui

---

<sup>750</sup> *Ibid.* : « [je ne sais pas si] c'est pour le bien ou pour le mal, mais dans tout le quartier on dit que c'est pour le mal, et on dit qu'elle est une putain ».

<sup>751</sup> *Ibid.* : « vêtu d'habits bon marché ».

<sup>752</sup> *Ibid.* : « bien paré ».

<sup>753</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penale* 464.7 (= AdC 4614).

<sup>754</sup> *Ibid.*, f. 2r.

apportant des présents ; elle menait une mauvaise vie.

Les témoins appelés par le mari peuvent être divisés en deux catégories : la première est composée par ceux qui vivent à Venise, et informent les *avogadori* sur la fugue de Cateruza avec Sabastian. Nous pouvons classer dans cette catégorie de témoins Martino Aromatario, voisin du mari à San Fantin ; un Matteo, apprenti du mari ; enfin le maître d'école (« *ludi magister* ») Marco<sup>755</sup>, habitant dans la *contrada* de Santa Margherita. Tous trois se présentent comme des intermédiaires entre les époux au moment de leur première séparation. Le voisin Martino Aromatario avait été témoin dix ans auparavant des visites impromptues d'un prêtre Sabastian, qu'il décrit comme « *grando grosso* »<sup>756</sup>, lors des absences de Dolfino da Veza. Le témoignage du *magister ludi* nous permet de comprendre comment la relation entre Cateruza et Sabastian a commencé. Ce dernier officiait à l'église de San Fantin, *campo* sur lequel donne l'atelier de Dolfino da Veza : il était donc l'un des prêtres du lieu de culte que fréquentait Cateruza. Le maître d'école ne dit pas s'il était son confesseur, mais précise que Sabastian, à cause de sa liaison, a été démis de ses fonctions. La relation entre les amants débouche en effet sur une fugue qui selon le voisin Martino conduit l'épouse à habiter « *zoso del ponte del Aseo in una corte : cum el ditto prete : ben che el prete non stava li in casa : ma lo la teniva li* »<sup>757</sup>. Il ne s'agit pas là d'une situation très enviable pour l'épouse d'un riche artisan : entretenue comme une concubine, elle vit dans un quartier mal famé où se concentrent les auberges et les prostituées de bas étage<sup>758</sup>. Les amis de Dolfino da Veza jouent alors les ambassadeurs des bonnes volontés du mari, et l'incitent à revenir sous le toit matrimonial. Mais Cateruza se plaint de la « *mala compagnia* » que lui fait Dolfino da Veza : cette allusion à la violence de l'époux est tout à fait pertinente dans un contexte légal. Daniela Hacke, qui a étudié les procès pour séparation déposés par des femmes auprès du tribunal ecclésiastique vénitien au XVII<sup>e</sup> siècle, affirme qu'« *in the context of accusations of adultery, allegations of ill-tempered and unruly husbands were investigated seriously* »<sup>759</sup>. Si la violence chronique du mari était démontrée une épouse pouvait réussir à faire annuler son mariage, ou tout du moins à faire reconnaître une circonstance atténuante capitale qui, si elle ne lave pas entièrement une femme adultère de sa

---

<sup>755</sup> Son nom de famille est presque entièrement effacé, *Ibid.*, f. 6r.

<sup>756</sup> *Ibid.*, f. 4r : « grand et robuste ».

<sup>757</sup> *Ibid.* f. 4r : « au pied du *ponte de l'Aseo* dans une cour où elle vivait avec ledit prêtre, bien que lui n'y habitât pas, mais il l'entretenait dans cette maison ».

<sup>758</sup> Nous avons vu dans notre troisième chapitre que la *calle* et le *ponte dell'Aseo* sont tout au long du siècle des lieux de rixes où interviennent constamment les *Cinque alla Pace*.

<sup>759</sup> HACKE Daniela, *Women, Sex and Marriage in Early Modern Venice*, op. cit., p. 216 : « dans le contexte d'accusations d'adultère, les suspicions du caractère colérique et turbulent du mari faisaient l'objet d'une enquête sérieuse ».

faute, dissuade tout du moins un tribunal de confier tous les biens du couple au mari tyrannique. Le rôle de Martino Aromatario comme intermédiaire est donc central, puisqu'il pouvait faire promettre au mari de faire dorénavant « bona compagna » à Cateruza. L'embarras de Dolfino da Veza est lisible dans sa *querella*, puisqu'il est obligé d'évoquer sa promesse de bons traitements sans trop donner l'impression d'être fautif, tout en minimisant le rôle des intermédiaires : « io moso a compasion vedendola andar al mal far cum bone cum gran faticha la destrasse dal mal suo preposito. Et la condusse a caxa. Et non mancho come de prima li fece bona et optima compagna fin ad prexente come a tuti e noto »<sup>760</sup>.

Mais Cateruza regrette manifestement vite son retour, et ne renonce pas à organiser son indépendance économique. L'apprenti Martino, qui a vécu avec le couple, explique aux enquêteurs (f. 5r) comment elle vole de l'argent à son mari en vendant des chemises faites par le maître tailleur, obligeant Dolfino da Veza à requérir l'intervention des *Signori di Notte* pour récupérer ses biens : pour le témoin elle est non seulement une « puttana »<sup>761</sup> mais aussi « mala massera », deux faces de la même médaille. Le *magister ludi* quant à lui raconte qu'un jour elle emplit des sacs de choses variées en vue d'une fugue mais qu'ils furent retrouvés par Delfino.

La situation du foyer semble donc intenable, ce qui explique certainement pourquoi à cinq ans après son retour – vers 1521 – Cateruza ne vit plus à Venise, mais à Resana<sup>762</sup>. Il est difficile de comprendre si ce changement correspond plus aux volontés de contrôle du mari ou aux envies de liberté de l'épouse : Cateruza est certes éloignée de son ancien amant mais règne sans partage sur la villa de Terreferme, dans ce qui s'apparente à un divorce de fait. Les faits et gestes de l'épouse à Resana sont décrits par la seconde catégorie de témoins : Marino Braco, qui semble être un métayer du mari, et le conducteur de char Hieronimo (Girolamo) Braco<sup>763</sup>. Le premier affirme que Cateruza recevait fréquemment un amant, le frère Antonio de la Bastia. Comme il est rare de disposer d'un témoin qui ait pris les amants en flagrant délit, la preuve de l'intimité d'un couple est établie pour le tribunal vénitien par le partage du repas – ce sera le cas dans le procès suivant, l'adultère commis par Franceschina da Ruoda avec Piero Ghisolfi.

---

<sup>760</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 464.7 (= 4614), f. 1r : « plein de compassion en la voyant mal faire, avec de grands efforts je la détournai de son mauvais projet. Et je la conduisis chez moi. Et comme auparavant je lui tins bonne et excellente compagnie jusqu'à présent, comme il est su de tous ».

<sup>761</sup> Le terme de « puttana » est amplement utilisé par l'ensemble des témoins, à l'exception du maître d'école. Mais ce dernier n'entend pas dédouaner Cateruza de sa mauvaise conduite : tout au plus, le maître d'école se refuse-t-il à prononcer un terme vulgaire devant des fonctionnaires de justice de la République, et n'en rapporte pas moins sa « cattiva fama ».

<sup>762</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 464.7 (= 4614), f. 3v : « stete circa cinque anni in vila » (« elle resta cinq ans à la campagne »).

<sup>763</sup> Ni l'un ni l'autre ne précisent s'ils appartiennent à la même famille.



Mais dans le cas de Cataruza, Marino Braco peut répondre d'une manière plus précise : « la manzava e beveva cum dito frate et dormiva »<sup>764</sup>. Toutefois l'indépendance dont elle jouit à Resana ne suffit pas à Cateruza, et un jour de 1526 elle éloigne Marino Braco pour préparer sa fuite. Celui-ci revient à la ferme et la prend en flagrant délit :

« In quel tempo questa donna Cataruza moier de messer Dolphin la me mando a tior una cavala luntan da casa circa un mio che la dixeva che la voleva venir a vender et io andaj a tuor la cavala : e quando torni indrio la viti in cortivo : et io haveva intexo che la haveva mena via i anemali che io haveva in soceda : che mel disse el carizador che meno via ogni cosa che nom Tonin Bracho : et io li dissi madona perche meneu via li anemali che havemo ala parte cum mj : che ne desfari del mondo : et lej respouse : et disse la roba e mia che ge haveu a far : ne laso questi cinque canj amij accio possati lavorar : si non fusse per amor vostro che ve ho compasion io meneria via ogni cosa : et non per mio marido che me ha fato cativa vita : et poi quela note a hore 4 lando via : cum uno frate nominato fra Antonio de la Bastia : ben che non lo cognosciti in quella note perche lera vestio da secular : ma lo intexo dal carizador : »<sup>765</sup>

Cataruza considère donc que les biens qu'elle emporte lui appartiennent de droit, et le conducteur du char l'entend même affirmer : « porto via la mia dotte et non porto altro del suo cha una taza darzento »<sup>766</sup>. Il conduit le groupe jusqu'à Ponte di Brenta, aux abords de Padoue, où des hommes armés les attendent pour les escorter vers un lieu que les proches du mari ne connaissent pas. Le 30 juillet 1527 les *avogadori del Comun* appellent Cataruza à préparer sa défense par l'habituel affichage sur le pont de Rialto, mais en vain : elle vit désormais bien loin avec son amant, et ne se présente pas. La sentence n'est pas copiée dans le fascicule, qui s'arrête à la convocation des adultères, mais on peut la retrouver dans une *raspe* du 9 juin 1528<sup>767</sup> : ordre est donné de retrouver l'épouse pour la priver de sa dot. Aucune notice d'arrestation ne figurant, comme il est d'usage dans les *raspe*, en marge de la sentence, Cataruza reste de fait impunie, d'autant plus qu'elle est présentée dans la *raspa* comme veuve (« uxor q magistri Dolphini sutoris ») : Dolfino est mort avant la fin du procès et son décès a sans nul doute

---

<sup>764</sup> *Ibid.* : « elle mangeait et buvait avec ledit frère et dormait ».

<sup>765</sup> *Ibid.*, f. 3r : « À cette époque-là cette dame Cataruza épouse de monsieur Dolfino m'envoya chercher une jument à un mille de la maison, disant qu'elle voulait la vendre, et moi j'allais chercher la jument. Et quand je revins je la vis dans la cour. Et je compris qu'elle emportait les animaux que j'avais en partage, comme me le dit le conducteur du char qui emporta tout, qui est nommé Tonin Bracho. Et je lui dis : "Madame, pourquoi emportez-vous les animaux que nous possédons ensemble, vous allez me ruiner !". Et elle répondit, et dit : "Tout cela est à moi, cela ne vous concerne pas. Je vous laisse ces cinq chiens qui m'appartiennent afin que vous puissiez travailler. Sans la compassion que j'ai pour vous j'emporterais tout ; je ne m'en prive pas pour mon mari, qui m'a rendue la vie difficile". Et puis elle partit cette nuit-là, à quatre heures, avec un frère nommé Antonio de la Bastia, même si cette nuit-là je ne l'ai pas reconnu car il était habillé en civil, mais le conducteur du char me le dit ».

<sup>766</sup> *Ibid.*, f. 1r.

<sup>767</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registre 3665, f. 183[203]r (9 juin 1528).

accélérala conclusion de l'affaire.

Un cas présenté deux ans plus tard devant l'*Avogaria* décrit une trame similaire à celui de Cataruza (plusieurs adultères, tentative de médiation, fuite). Mais il se distingue par un climat de violence qui marque tous les aspects de son déroulement, et se retrouve tant dans les mesures que le mari trompé estime nécessaire de mettre en place dans le secret du foyer, que dans plusieurs escarmouches qui portent ces différends privés sur la place publique et semblent tout droit sorties des textes *alla bulesca*.

#### 4. Franceschina da Ruoda et les mauvais garçons (1528)<sup>768</sup>

La *querella* est déposée en juin 1528 par Iacomo da Pergo contre son épouse Franceschina da Ruoda et son amant milanais Pier Antonio Gisolfi, alors que Franceschina s'est enfuie avec la coquette somme de sept cents ducats. Iacomo da Pergo, marié avec Franceschina depuis vingt-huit ans, clame qu'il est habitué aux nombreux adultères de son épouse. Pour une fois cette déclaration semble ne pas être rhétorique, car les témoins peuvent presque tous confirmer les noms des amants indiqués par le mari voire en ajouter à la liste un ou deux. Iacomo da Pergo affirme dans sa plainte que dix ou douze années auparavant Franceschina fréquentait un certain Hieronimo Agostini, avec lequel elle « ha speso non pocco della facultà mia »<sup>769</sup> (f. 1r). Contrairement au procès d'Elena Scarpa qui voyait les témoins féminins faire preuve d'une indéfectible solidarité avec l'accusée, les femmes appelées à témoigner ne sont guère tendres envers Franceschina. Ainsi Anzelica Bianchi, ancienne voisine du couple déclare-t-elle « Io so che un mio compare [...] nominato ser Baptista Manziago marchadante milanexe s impazava con dicta donna Franceschina per che lui me disse a mi ogni cosa »<sup>770</sup>. Le même jour Maria de Lago, une autre voisine, avoue sans peine avoir fait l'entremetteuse entre Franceschina et Baptista : celui-ci disposait d'un double des clefs de la maison de l'adultère, et savait sans que cela ne le dérange que sa maîtresse fréquentait déjà Pier Antonio Gisolfi. Les femmes dévoilent aussi les méthodes variées utilisées par Franceschina pour recevoir ses amants. Pour le premier, Hieronimo Agostini, elle avait loué une chambre dans la maison qui jouxtait le toit conjugal et fait ouvrir une porte entre les deux bâtiments pour faciliter les allers et venues (f. 5r). Anzelicha

---

<sup>768</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 182.12 (= 4332).

<sup>769</sup> *Ibid.*, f. 1r : « elle a dépensé bon nombre de mes biens ».

<sup>770</sup> *Ibid.*, f. 3r : « Je sais qu'un de mes compère [...] nommé Baptista Manziago, marchand milanais, couchait avec ladite Franceschina car il me raconta tout lui-même ».

Bianchi se souvient que Franceschina utilisait une corde à sa fenêtre comme signal de l'absence du mari (f. 2r) ; Catarina, ancienne *massara* de la maison da Pergo, donne le nom d'un quatrième amant, Iacomo Cavalli, et affirme qu'après avoir été témoin des mauvais agissements de Franceschina elle a préféré quitter le service du couple plutôt que de révéler le tout au mari et créer ainsi un « scandolo tra marito e moglie »<sup>771</sup>.

Alors que dans les trois cas précédents la violence était peu ou pas présente, les adultères de Franceschina portent leur lot d'affrontements armés. Déjà Hieronimo Agostini avait été la cause d'une escarmouche lorsque Iacomo avait appelé des amis armés pour attendre l'amant dans la première maison du couple, calle de la Pegola à Santa Sofia<sup>772</sup>. Mais le fascicule du procès contient aussi une seconde plainte, déposée en juillet 1528 contre Pier Antonio Ghisolfi par le domestique de Iacomo da Pergo, le maure Francesco. Celui-ci a été victime d'une agression par trois hommes à San Giovanni Grisostomo, parmi lesquels figurait Pier Antonio Ghisolfi, lors d'une rixe qui ressemble fort à une embuscade ; deux témoins qui étaient à ce moment-là dans leur boutique racontent la scène. Nous pouvons avoir recours au témoignage de l'un d'eux, l'artisan Cosimo Cordo, pour montrer à quel point l'escarmouche ressemble fort à une embuscade :

Uno zorno de la septimana proxima passata che ben non me ricordo el zorno da poi manza al l'ore 21 vel circa lavorando in la mia botega, vitti uno nominato Baril el qual e familiar de Gaspar da Traulzi el qual [4r] era sentato in cao de i mei balconi cum uno altro apresso de lui che non cognoso i qual sentavano [...], et per poco spazio da poi vene a passar ditto Moro querellante el qual veniva da Rialto. Et parte che essendo dicto Moro in la cale visina ala mia botega e quel Grisolpho querellato el qual parlava con uno al campaniel vedendo venir dicto Moro saltò in la cale contra el dicto Moro con una cornella in man, over spada et comenzo a tirar a ditto Moro alcune cornellate, il qual Moro cazò man a la sua spagnoleta et se comenzò a deffender talmente che el ditto Moro ei fece recular fuora de la cale ditto Grisolpho. Et allora ditto Baril con quel altro che che sentava ali mei balconi saltoro suso et messe man a la daga ditto Baril et l'altro compagno ala spada, et andaro adosso del ditto Moro per volerlo amazar talmente che el ditto Moro se messe a correr et ditto Baril li traze la daga drio.<sup>773</sup>

---

<sup>771</sup> *Ibid.*, f. 4v : « scandale entre mari et femme ».

<sup>772</sup> *Ibid.* Cette calle de Cannaregio a été en grande partie détruite au XIX<sup>e</sup> siècle pour laisser place au début de la Strada Nova.

<sup>773</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanee Penali*, 4332.12, f. 3r-3v du second fascicule : « Un jour de la semaine dernière – je ne me souviens plus lequel – vers les 21 heures, alors qu'après souper je travaillais dans mon atelier, je vis un dénommé Baril, qui est le domestique de Gaspar de Traulzi, assis contre mes fenêtres avec un autre que je ne connais pas. [...] Peu après passa ledit Maure plaignant qui venait de Rialto. Et alors que ledit Maure était dans la rue proche de mon atelier, l'accusé Grisolpho parlait avec quelqu'un près du campanile [de San Giovanni Grisostomo]. Voyant venir ledit Maure, et ayant une *cornella* – c'est-à-dire une épée – dans la main, il commença à donner au dit Maure plusieurs coups de *cornella*, lequel Maure s'empara de son épée [« spagnoleta »] et commença à se défendre à tel point que ledit Maure fit reculer hors de la rue ledit Ghisolfo. Alors ledit Baril et l'autre, qui étaient assis contre mes fenêtres, se levèrent, Baril prit sa dague et l'autre prit une

Aidé par quelques bonnes âmes, Francesco réussit à s'enfuir tandis que ses agresseurs ragent de n'avoir pas eu sous la main des armes longues pour mieux pouvoir trucher le domestique malvenu. Le motif de cette agression est révélé par Hieronimo, un ami du gendre de Franceschina qui habite à San Agostin : Hieronimo raconte avoir entendu Franceschina parler de sa haine pour le Maure, coupable de l'avoir trouvé au lit avec Pier Antonio et d'avoir raconté le fait à son mari. Depuis lors Franceschina répétait à qui voulait bien l'entendre qu'elle tuerait elle-même Francesco ou bien le ferait assassiner. Il semble que Piero Antonio Gisolfi ait fini par prendre les désirs de sa maîtresse pour des ordres, prouvant par cette entreprise risquée – une agression en plein jour dans une zone fréquentée le menace d'être frappé par une peine d'exil – qu'il a à cœur les intérêts de Franceschina et que son lien avec va au-delà d'un rapport strictement sexuel.

Il est notable que la plainte ne soit déposée par Iacomo da Pergo qu'après la fuite de Franceschina avec une importante somme d'argent, alors qu'il n'avait jamais fait appel à l'*Avogaria* lors des précédents adultères de son épouse. À travers le témoignage du *compare* du mari, Zuan Francesco Colombina, il est possible d'entrevoir de quelle manière Iacomo considérait comme acceptable de tolérer l'adultère tant qu'il n'était pas aggravé par un vol et une fuite. Zuan Francesco Colombina joue dans ce cas le rôle d'entremetteur entre les époux que jouaient les amis et voisins de Dolfino da Vezan auprès de Cataruza, à cette différence près qu'il cherche à intervenir sans que son aide n'ait été requise par l'époux, et que celui-ci n'accepte sa médiation que lorsqu'il comprend que la situation est désormais si désespérée qu'il s'est résolu à enfermer Franceschina à clef dans une chambre. Mais s'il œuvre pour réconcilier les époux, Zuan Francesco ne semble guère indigné par les moyens extrêmes auxquels a recours Iacomo :

essendo andato un zorno in caxa de meser Iacomo, lui meser Iacomo me disse « Compar, io non ho governo, caxa mia va mal, [...] andé a veder si sta poltrona vol atender a far ben ». E cusi el me dete la chiave de la camera dove la era e disseme « Andé e fe quello ve piace che son contento ». E cusi andai e como la me vete li parse vardar el sol, e disseme « Compare vardé como me trata vostro compare! », e mi li respuxi « Con el malanno che Dio ve dia, vui merité questo e pezo, che meritasse esser squartà! », qual me disse « Ve prego, feme cavar li ferri da i pie! », e mi li feci cavar li ferri con promesse che l'atendese a ben viver la qual me promesse de farlo e atender a far ben.<sup>774</sup>

---

épée, et se jetèrent sur le Maure pour le tuer à tel point que ledit Maure se mit à courir et le dit Baril lui lança sa dague ».

<sup>774</sup> *Ibid.*, f. 5r-v : « Un jour que j'étais allé chez monsieur Iacomo, il me dit : "Mon cher compère, je n'ai plus d'autorité, ma maison va mal, [...] allez voir si cette mauvaise femme veut se décider à bien faire". Et ainsi il me donna la clef de la chambre où elle était et il me dit : "Allez et faites ce qu'il vous plaît, j'en serai content". Et ainsi

Les seuls doutes de Zuan Francesco Colombina semblent concerner non l'intensité de la peine, mais l'efficacité de la méthode. Ainsi proteste-t-il auprès de Iacomo : « Che voleu far de costei in quella camera? Si fusse in vui e la mandaria a Mestre e li la teneria fin che Dio vuol! »<sup>775</sup>, ce qui ne manque pas de rappeler le sort connu, nous l'avons vu, par Cataruza. Ce conseil semble transposer dans la sphère privée la pratique institutionnelle d'une époque où le bannissement est préféré à la prison. Mais comme dans le cas de Cataruza, cette médiation se révèle vaine et n'a pour effet que de conforter l'épouse infidèle, qui finit par s'enfuir en frappant le cruel époux à sa bourse.

Ces quatre cas nous permettent de poser les premiers jalons dans notre étude des adultères réels, et de souligner déjà quelques constantes et, plus encore peut-être, d'importantes variantes. Daniela Hacke affirme un peu rapidement que « adultery in Venice usually took place outside the home »<sup>776</sup>. Nous avons au contraire vu ici la variété des liens créés entre épouses et amants : ceux-ci peuvent être un jeune membre de la famille du mari qui réside au foyer (Lena Balanzer), un ami du mari (Elena Scarpa), un *bravo* connu pour ses mauvaises actions (Franceschina da Ruoda), et un prêtre de la paroisse (Cateruza Recamador). Un choix guidé par les milieux fréquentés puisque les femmes qui ont plusieurs amants attestés semblent dotées de préférences circonscrites : les prêtres qu'elle contribue à défroquer pour Cataruza, ou les bandits fougueux prompts à dégainer leur épée pour Franceschina.

Souvent les *avogadori* se concentrent lors des interrogatoires sur la reconstruction d'une scène essentielle de l'adultère : la marche rageuse de Marco, la tête en sang, après sa rupture avec Lena Balanzer ; la fuite de Cataruza Racamador qui emporte les animaux de la ferme. Il s'agit de moments où le désordre privé se manifeste sur la scène publique. Mais il arrive parfois que l'interpénétration entre espace public et espace privé connaisse le renversement opposé : ainsi le foyer de Piero Scarpa devient-il pour le mari une « auberge » publique (« *bastia* ») lors

---

j'allai, et lorsqu'elle me vit il lui sembla voir le soleil, et elle me dit : "Compère, regardez comment me traite votre compère !", et moi je lui répondis : "Que Dieu vous maudisse, vous méritez cela et bien pire encore, car vous mériteriez d'être écartelée !", et elle me dit : "Je vous en prie, permettez-moi d'enlever les chaînes que j'ai aux pieds !", et je le lui permis en lui faisant promettre qu'elle se conduise correctement, ce qu'elle accepta de promettre ».

<sup>775</sup> *Ibid.* f. 5r : « Que voulez-vous faire d'elle dans cette chambre ? Si j'étais à votre place je l'enverrais à Mestre et je la laisserais là jusqu'à ce que Dieu le veuille ! ».

<sup>776</sup> HACKE Daniela, *Women, Sex and Marriage in Early Modern Venice*, op. cit., p. 203 : « l'adultère à Venise avait le plus souvent lieu en dehors du foyer ».

de ses absences. Cette frontière souvent enfreinte entre espace public et privé montre que les adultères des procès sont des crimes d'une nature éminemment sociale. Dans les nouvelles l'adultère ne se joue guère qu'à trois, voire à deux : il est courant que le mari trompé ne s'aperçoive même pas des écarts de sa femme alors que la seule présence extérieure possible est celle de l'entremetteuse qui transmet les messages des amants. Les adultères qui arrivent jusqu'aux procès mettent au contraire en jeu une participation beaucoup plus large de la société. La réputation de mauvaise femme de l'accusée – systématiquement « puttana » – est souvent bien établie : les commérages battent son plein, et les amours illicites de chacun semblent n'être un secret pour personne dans la paroisse. Mais nous avons également vu apparaître des figures de médiateurs, envoyés par le mari pour convaincre l'adultère en fuite à regagner son foyer conjugal (Cataruza), ou la recluse à promettre de bien se comporter (Franceschina). L'homme choisi est de préférence une figure d'autorité ou un proche parent, ultime recours avant l'intervention de la loi, c'est-à-dire avant le basculement dans la sphère publique, qui a comme conséquence concrète le recours aux témoignages des voisins et un grand déballage nuisible à la bonne réputation du mari. L'importance de ce basculement explique pourquoi les maris ne déposent jamais une plainte pour un adultère seul, mais systématiquement dans le cas de la présence d'un second crime, comme le vol. Le procès a alors pour objectif sinon de récupérer les biens perdus, au moins de limiter le dommage économique en privant l'épouse de sa dot. La loi a en effet été très bien comprise par les femmes infidèles : si la perte de la dot peut avoir des conséquences graves pour, par exemple, une Lena Balanzer qui continue à habiter sous le même toit que son mari, sur les femmes qui comme Cataruza Recamador anticipent l'aliénation de leur patrimoine en emportant dans leur fuite des biens – qu'elles désignent explicitement comme étant leur dot –, la sentence de la *Quarantia* n'a absolument aucun effet. Il s'agit là d'un élément qui n'a pas été pris en compte par Guido Ruggiero et ses détracteurs quand ils débattent de la gravité des peines infligées aux amants : que la privation de la dot soit ou non une mesure grave son effet est limité étant donné que, comme le montrent les *raspe*, les amants condamnés le sont le plus souvent par contumace.

Du point de vue social, les maris trompés qui se sont adressés à la justice semblent tous appartenir aux catégories les plus élevées des classes populaires de la Sérénissime. Ils sont artisans comme le fabricant de chandelles et de balances Stefano et le maître tailleur Dolfino da Vezan, ou bien marchands – souvent absents pour participer à des foires – comme Piero Scarpa ou Iacomo da Pergo. Alors que nous trouvons une notable présence ouvrière dans les crimes sexuels avec violence (viol, infanticide), le petit peuple vénitien est absent des procès pour adultère du début du siècle, comme le sont d'ailleurs les patriciens. Le crime d'adultère se

présente en effet comme un affront qui vise en un délicat équilibre l'honneur et le patrimoine. Si les maris les plus pauvres n'ont que peu d'intérêt à saisir la justice en raison des sommes dérisoires que leurs épouses infidèles peuvent leur soustraire au profit de leurs amants – ou, plus encore, qu'ils peuvent espérer récupérer en s'emparant légalement de la dot –, les *cittadini* et les patriciens ne souhaitent probablement guère exposer le nom de leur lignée aux risées qui poursuivent invariablement les porteurs du cimier. Les infractions à la bienséance sexuelle sont donc pour ces classes sociales réglées dans la sphère privée – et nous avons vu avec l'affaire Da Pergo à quelles mesures extrêmes un mari trompé peut avoir recours sans craindre d'être inquiété. mais cela ne signifie pas pour autant que la société vénitienne taise ces adultères infimes ou illustres : la trace des commérages ne peut alors se retrouver que dans la littérature. Ainsi les pièces de théâtre qui traitent de l'adultère dans la première partie du siècle exposent précisément sur la scène les infractions au pacte conjugal commises aux deux extrêmes de l'échelle sociale, avec les épouses paysannes de Ruzante et les amantes patriciennes de la *Veniexiana*.

#### C – Premiers pas au théâtre : l'adultère mis en scène à Venise

Nous pouvons déjà noter la particularité des personnages féminins dans les premières comédies vénètes du XVI<sup>e</sup> siècle, : comme l'affirme Ivano Paccagnella, « qua [nella *Veniexiana*] e nel Beolco le donne sono donne, a tutto tondo, nella loro personalità, nella loro femminilità »<sup>777</sup>. Autrement dit elle n'ont rien en commun avec les « types » figés caractéristiques du théâtre italien de la Renaissance. Pourtant selon Giorgio Padoan, par rapport aux autres centres italiens (Ferrare, Mantoue, Urbino, Florence, Sienne, Rome) Venise souffre au XVI<sup>e</sup> siècle d'un « grave ritardo »<sup>778</sup> en termes de représentations théâtrales : les érudits de la Sérénissime écrivent encore des comédies latines au début du siècle, et même les traductions de pièces classiques de Plaute ou de Térence ne connaissent aucune représentation avant l'arrivée en 1507 de l'acteur lucquois Francesco Nobili, dit Cherea<sup>779</sup>. Si dans un premier temps

---

<sup>777</sup> PACCAGNELLA Ivano, « Donne pavane », in PACCAGNELLA Ivano, *Tramature. Questioni di lingua nel Rinascimento fra Veneto e Toscana*, Padova, CLEUP, 2013, p. 397 : « ici [dans la *Veniexiana*] et dans les œuvres de Beolco les femmes sont femmes, entièrement, dans leur personnalité, dans leur féminité ».

<sup>778</sup> PADOAN Giorgio, « Introduzione » in *La Veniexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento*, testo critico, tradotto ed annotato, a cura di Giorgio Padoan, Antenore, Padova, 1974, p. 10 : « lourd retard ».

<sup>779</sup> ANDREWS Richard, *Scripts and Scenarios. The performance of Comedy in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 123. Elles sont introduites à Venise par l'acteur Francesco Nobili, surnommé Cherea.

ses mises en scène, qui se déroulent dans le cadre privé des palais patriciens, soulèvent un enthousiasme général, les tentatives de Cherea d'obtenir la loge de Rialto pour des spectacles publics pousse la République, inquiète de voir se développer une agitation populaire, à interdire en 1508 de « recitar comedia, tragedie e egloge »<sup>780</sup>. L'édit n'est ensuite pas formellement retiré, mais après la crise de la guerre de la ligue de Cambrai (1508-1516) les représentations reprennent lentement. Car ce retard du théâtre vénitien n'est nullement le signe d'une allergie à la fête, bien au contraire : la « congenita propensione festaiola dei veneziani »<sup>781</sup> s'exprime sous une myriade de formes diverses, dans des spectacles où se succèdent bouffons, mimes et troupes de jeunes patriciens, les « compagnie della calza » ainsi nommées pour les chausses de couleurs qui les distinguent<sup>782</sup>. Ce qu'elle perd en qualité littéraire des textes mis en scène, Venise le gagne donc en conscience des impératifs du spectacle, ce qui peut en partie expliquer l'efficacité théâtrale des pièces sur lesquelles nous allons maintenant nous pencher, que ce soient celles de Ruzante<sup>783</sup> ou la *Veniexiana*. La ville rattrape ensuite petit à petit son retard au cours des années 1520 et surtout 1530 ; et c'est aux Crosechieri, les actuels Jésuites près des Fondamente Nove, qu'en 1526 la représentation de la *Mandragola* donne l'impression qu'est une « cosa morta » celle des *Maenechmi* de Plaute proposés en traduction le même soir<sup>784</sup>. Mais l'œuvre la plus vivante et originale représentée sur les scènes vénètes demeure toutefois celle de Ruzante, à cheval entre Padoue et Venise.

---

<sup>780</sup> PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, Verona, Neri Pozza, 1982, p. 38. La citation est extraite des *Diarii* de Marin Sanudo (VII, col. 701).

<sup>781</sup> PADOAN Giorgio, « Introduzione » in *La Veniexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento*, op. cit., p. 13 : « propensione innée des Vénitiens à la fête ».

<sup>782</sup> Cf. VENTURI Lionello, *Le compagnie della calza*, Venezia, Istituto veneto di arti grafiche, 1909. Pour les liens entre ce type de compagnie et celle de Ruzante, cf. CALENDOLI Givoanni, « Le compagnie della calza, Ruzante la la compagnia padovana del 1545 », in CALENDOLI Giovanni, VELLUCCI Giuseppe (a cura di), *II Convegno internazionale di studi sul Ruzante*, Padova, 27/28/29 maggio 1987, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1989, p. 325-331.

<sup>783</sup> La citation du Prologue de la *Vaccaria* de Beolco, signe de cette conception éclairée et moderne du théâtre, est désormais canonique : « Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben male » (« nombre de choses qui sonnent bien quand elles sont écrites feraient pâle figure sur la scène »).

<sup>784</sup> Pour la lettre de Giovanni Manetti à Machiavel qui rapporte cet avis cf. PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, p. 84.



## 1. Ruzante : entre *snaturale* et nécessités sociales<sup>785</sup>

Le théâtre de Ruzante puise ses racines dans la satire *antivillanesca* qui se développe dès le XV<sup>e</sup> siècle à Padoue<sup>786</sup> ; d'abord guidés par un sentiment de mépris des citadins envers les paysans, cette littérature évolue après la guerre de la ligue de Cambrai, qui voit les campagnes faire preuve d'une grande fidélité au drapeau de Saint-Marc contrairement aux élites urbaines de Terreferme. Il s'agit pour Marisa Milani de la poésie « di una ben determinata classe sociale, quella degli inarrestabili conquistatori di terre “retratte” e riformatori economici, pei quali il rapporto cittadino-padrone e contadino non è più quello rappresentato dalla volgare satira antivillanesca ma ricupero, in un certo senso antropologico, della figura del villano »<sup>787</sup>. Cette littérature emploie une langue artificielle, le *pavano*, qui cherche à singer le parler paysan ; une telle culture pseudo-populaire prend une dimension autrement parodique quand un auteur comme Ruzante s'en empare en plein milieu du débat sur la question de la langue.

Né dans ce contexte économique, social et littéraire, Angelo Beolco – mieux connu sous son nom de scène de « Ruzante » – est le fils naturel du riche Giovan Francesco Beolco et probablement de sa jeune domestique Maria<sup>788</sup> ; il voit le jour vers 1494<sup>789</sup>. Loin d'une légende

---

<sup>785</sup> Il est évidemment impossible ici de faire un état des lieux de la bibliographie sur Ruzante, même limitée aux trente ou quarante dernières années. Nous pouvons toujours lire les œuvres dans RUZANTE, *Teatro*, a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967 ; mais pour celles qui nous intéressent nous préférerons (pour le *Parlamento* et le *Bilora*) RUZANTE, *I dialoghi. La seconda oratione. Il prologhi alla Moschetta*, testo critico, tradotto ed annotato, a cura di Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1981, et (pour la *Moschetta*) RUZANTE, *Moscheta*, a cura di Luca d'Onghia, Venezia, Marsilio, 2010. Un outil dorénavant indispensable est constitué par PACCAGNELLA Ivano, *Vocabolario del pavano (XIV-XVI secolo)*, Padova, Esedra, 2012. Parmi les recueils d'articles utiles nous pouvons citer VESCOVO Piermario, *Da Ruzante a Calmo. Tra «Signore Comedie» e «Onorandissime Stampe»*, Padova, Antenore, 1996 ; le numéro spécial de *Quaderni Veneti*, 27-28, 1998, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5<sup>o</sup> centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante, Padova-Venezia, 5-7 giugno 1997 ; SAMBIN Paolo, *Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante, e di Alvise Cornaro*, Padova, Esedra Editrice, 2002 [mais il s'agit d'articles parus à l'origine entre 1964 et 1987] ; SCHIAVON Chiara (a cura di), «*In lingua grossa, in lingua sutile*». *Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*, Padova, Esedra Editrice, 2005 ; CECCHINATO Andrea (a cura di), *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben male. Teatro e lingua in Ruzante*, Atti del Convegno Padova – Pernumia, 26-27 ottobre 2011, Padova, CLEUP, 2012.

<sup>786</sup> Nombre de ces textes ont été publiés par Marisa Milani sous le titre de *Antiche rime venete*, a cura di Marisa Milani, Padova, Esedra Editrice, 1997, qui amplifie l'ouvrage de LOVARINI Emilio, *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologna, Romagnoli, 1894.

<sup>787</sup> MILANI Marisa, « La tradizione del «mariazo» nella letteratura pavana », in CALENDOLI Giovanni, VELLUCCI Giuseppe (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante*, Padova, 26/27/28 maggio 1983, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1987, p. 114 : « d'une classe sociale bien déterminée, celle des infatigables conquérants de terres et reformateurs économiques, pour lesquels le rapport entre le patron-citadin et le paysan n'est plus celui représenté par la vulgaire satire *antivillanesca*, mais par une récupération, dans un certain sens anthropologique, de la figure du villain ». Cf. également Milani Marisa, « Le origini della poesia pavana e l'immagine della cultura e della vita contadina », in Arnaldi Girolamo, Pastore Stocchi Manlio, *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, I, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 369-412.

<sup>788</sup> Cf. par exemple SAMBIN Paolo, *Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante, e di Alvise Cornaro*, Padova, Esedra Editrice, 2002, p. 87-9.

<sup>789</sup> PIOVAN Francesco, « Tre schede ruzantiane », in *Quaderni Veneti*, 27-28, 1998, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5<sup>o</sup> centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante, Padova-Venezia, 5-7 giugno

persistante qui voulut faire de lui un personnage dissolu voué à une anachronique bohème padouane, il grandit près de son père qui lui confie d'importantes responsabilités de gestion des possessions familiales. C'est à cette occasion qu'il fréquente assidûment le milieu paysan de la Terreferme vénète pour lequel il développe une évidente sympathie, mais ses amitiés ne se limitent guère à cette classe sociale. Ami du noble vénitien Alvise Cornaro<sup>790</sup> devant lequel il récite plusieurs de ses pièces, il joue également à Venise même en collaboration avec des *compagnie della Calza*. Sa première apparition dans la *Dominante* est enregistrée par Marin Sanudo le 13 février 1520, quand après le dîner la Compagnia degli Immortali récite « una altra comedia a la villanesca, la qual fece uno nominato Ruzante, padoan, qual da vilan parla excelentissimamente »<sup>791</sup>. Le public devant lequel se déroule l'œuvre de Ruzante est donc socialement élevé, à l'opposé du milieu populaire et bourgeois fréquenté par les auteurs qui recueillent son héritage artistique, Andrea Calmo *in primis*<sup>792</sup>.

La datation des œuvres de Ruzante fait encore l'objet de débats. Giorgio Padoan proposait en 1978 dans un long article une vision complète de la chronologie<sup>793</sup>, depuis la *Pastoral* mise en scène autour de 1518 jusqu'à l'*Anconitana* (1534-1535) et la *Lettera all'Alvarotto* (1536). Dix ans plus tard Marisa Milani a proposé des modifications au tableau de Padoan, notamment – en ce qui nous concerne ici – une radicale rétrodatation de l'*Anconitana*, qui deviendrait alors un œuvre de jeunesse de Beolco<sup>794</sup>, une hypothèse qui est ensuite vigoureusement réfutée par Piermario Vescovo<sup>795</sup>. Le chercheur entend renforcer l'hypothèse de Padoan en s'appuyant notamment sur les échos forts qui existent entre la pièce de Ruzante et des pièces de d'Andrea Calmo (*Rodiana*) et de Gigio Artemio Giancarli (*Zingana*) sur lesquelles nous reviendrons<sup>796</sup>. Mais ces dernières années le curseur semble s'être à nouveau déplacé à faveur d'une datation précoce du texte, avant 1533<sup>797</sup>.

---

1997, p. 93-7.

<sup>790</sup> Sur Cornaro cf. LIPPI Emilio, *Cornariana. Studi su Alvise Cornaro*, Padova, Antenore, 1983.

<sup>791</sup> SANUDO Marin, *I Diarii*, XXVIII, Venezia, Visentini, 1890, col. 253-6, et PACCAGNELLA Ivano, « Donne pavane », op. cit., p. 367 : « une autre comédie à la *villanesca*, que fit un certain Ruzante, padouan, qui parle excellemment bien comme un paysan ».

<sup>792</sup> Les recherches de ces dernières décennies nous empêchent bien sûr de considérer le rapport en Ruzante et Calmo comme unidirectionnel, lisant l'œuvre du Vénitien comme un abâtardissement maniériste de celle du Padouan ; l'activité théâtrale des deux auteurs-acteurs s'est très probablement croisée, et les dernières pièces de Ruzante sont même peut-être influencées par le type du vieux vénitien tel q

<sup>793</sup> PADOAN Giorgio, « Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo », in PADOAN Giorgio, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, p. 94-192.

<sup>794</sup> MILANI Marisa, « Rileggendo Ruzzante: note, ipotesi e provocazioni », in *Ruzzante*, coll. Filologia Veneta, I, Padova, Editoriale Programma, 1988, p. 15-48.

<sup>795</sup> VESCOVO Piermario, « Dal crocevia dell'"Anconitana" », in VESCOVO Piermario, *Da Ruzante a Calmo. Tra "Signore Comedie" e "Onorandissime stampe"*, Padova, Antenore, 1996, en particulier p. 72-3.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>797</sup> Cf. PACCAGNELLA Ivano, « Per l'edizione di Ruzante. Tra filologia e storia della lingua », in CIOCIOLA C. (a

Ivano Paccagnella propose dans un article récent une utile typologie des femmes « pavane » dans l'œuvre de Ruzante et présente un tableau qui résume leur rôle<sup>798</sup>. Les « mogli traditrici » sont au nombre de trois : Gnuia du *Parlamento*, Dina de la *Bilora*, et Betia de la *Moschetta*. Il est ainsi aisé de constater que si certains types (les « donne contese », les « madri », ou bien sûr les servantes) apparaissent du début à la fin de la carrière de l'auteur, celui qui nous intéresse n'est utilisé par Beolco que dans un laps de temps particulièrement réduit, entre 1529 (première version de la *Moscheta*, *Parlamento*) et 1530 (*Bilora*) voire 1531 (seconde version de la *Moscheta*) ; entre ces deux extrêmes, le 6 février 1530, le *Parlamento* est peut-être récité à Venise à Ca' Priuli<sup>799</sup>. La question du sexe et de sa moralité chez Ruzante, particulièrement en ce qui concerne ces trois pièces centrales, doit être posée en lien avec le concept de « snaturale », comme le rappelle Paola degli Espositi<sup>800</sup>. Le « snaturale » pourrait être simplement traduit par le « naturel »<sup>801</sup>, la force vitale qui meut hommes et femmes comme le défend le prologue de la *Betia* (1524-5) : « El naturale in fra de gi umeni e le femene è la pì bela cossa che sipia, e perzòntena naturalmen e dretamen ognon de' andare, ché, con te cavi la cossa del naturale, la se inrovegia »<sup>802</sup>. Les actions qui suivent ce principe ont une vérité biologique qui se situe au-delà de la morale : « A' seon così an' nu uomeni, ch'aon el nostro snaturale que ne fa fare tal fiè quel ch'a' no fassan; e se negun ne dicesse niente de quel ch'aon fatto, a' digon que l'è sto la natura, che n'ha fatto fare così »<sup>803</sup>. Dans ce cadre, « una linea di condotta naturale è quindi l'unica scelta ragionevole e buona, e qualsiasi forzatura le si faccia finisce per avere conseguenze negative e isterilisce chi l'adotta »<sup>804</sup>. Au contraire, le personnage

---

cura di), *Storia della lingua italiana e filologia*, 2010, p. 105.

<sup>798</sup> PACCAGNELLA Ivano, « Donne pavane », in PACCAGNELLA Ivano, *Tramature. Questioni di lingua nel Rinascimento fra Veneto e Toscana*, op. cit., p. 371.

<sup>799</sup> PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, op. cit., p. 111 et suiv. Si c'est le cas, la pièce serait à l'origine d'un scandale, auquel ferait allusion Sanudo en parlant d'une « comedia che nulla valse », qui porte à la réaffirmation de l'interdiction de représenter des comédies édictée une première fois en 1508 par la Sérénissime et déjà rappelée en 1521.

<sup>800</sup> DEGLI ESPOSTI Paola, « Natura e civiltà: appunti sulla morale nel teatro ruzantiano », in CECCHINATO Andrea (a cura di), *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben male. Teatro e lingua in Ruzante*, Atti del Convegno Padova – Pernumia 26-27 ottobre 2011, Padova, CLEUP, 2012, p. 223-236.

<sup>801</sup> PACCAGNELLA Ivano, *Vocabolario del pavano (XIV-XVI secolo)*, Padova, Esedra, 2012, p. 713.

<sup>802</sup> Ruzante, *Teatro*, op. cit., p. 148 : « Le naturel entre les hommes et les femmes est la plus belle chose qui soit, et donc tout le monde doit se comporter naturellement et droitement, parce que quand tu éloignes une chose du naturel, elle s'embrouille ».

<sup>803</sup> RUZANTE, *Moscheta*, a cura di Luca d'Onghia, op. cit., p. 90 : « Nous sommes comme cela nous les hommes, nous avons notre naturel qui nous fait faire ce que nous faisons ; et si quelqu'un critique ce que nous avons fait, nous disons que c'est la nature qui nous a fait agir ainsi ».

<sup>804</sup> DEGLI ESPOSTI Paola, « Natura e civiltà: appunti sulla morale nel teatro ruzantiano », in CECCHINATO Andrea (a cura di), *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben male. Teatro e lingua in Ruzante*, Atti del Convegno Padova – Pernumia 26-27 ottobre 2011, Padova, CLEUP, 2012, p. 223 : « une ligne de conduite naturelle est donc l'unique choix bon et raisonnable, et chercher le moins du monde à la circonvenir finit par avoir des conséquences négatives et stérilise celui qui l'adopte ».

qui suit son inclination « snaturale » est celui qui sort vainqueur des épreuves, et voit ses actions ne risquer aucune punition, même celles qui devraient encourir un blâme selon la morale traditionnelle<sup>805</sup>. Parmi les enjeux de ce *snaturale* la lutte de deux désirs masculins pour une femme est bien sûr, dans la tradition pavane, héritage de la tradition des « mariazi »<sup>806</sup>, dont la *Betìa* de Ruzante est l'expression littéraire la plus aboutie. Dans cet hommage amusé de Beolco à ce genre populaire, les protagonistes de la comédie, après avoir passé cinq actes à se disputer les faveurs de jeunes paysannes, décident d'éviter les chamailleries en se partageant leurs épouses. Une conclusion rustique et optimiste qui ne s'applique pas dans les pièces suivantes, deux œuvres qui représentent probablement le sommet de l'art de Beolco.

Les deux « Dialoghi » que sont *Parlamento* et *Bilora*, écrits en 1529 et 1530, proposent autour de cette lutte deux trames similaires aux conclusions radicalement opposées. Le *Parlamento* opère une fusion entre la tradition padouane – écrite en *pavano*, langue littéraire que Ruzante porte à sa perfection – et la littérature *alla bulesca* dont nous nous sommes occupé dans notre première partie. Ruzante est un paysan qui s'est engagé comme soldat dans l'espoir d'échapper à la misère grâce aux razzias permises aux troupes pour compenser leur faible solde durant les campagnes. Mais devant la violente réalité de la guerre Ruzante, lâche et affamé – le personnage était déjà frappé dans la *Pastoral*, sa première apparition, par le *mal de la loa*, une faim impossible à apaiser<sup>807</sup> – n'a pu que se résoudre à fuir à toutes jambes. Au début de la pièce il arrive en haillons à Venise où il sait que vit désormais sa femme, la Gnuà. La première scène est un monologue viscéralement anti-belliciste (« Cancaro a i campi e a la guerra e a i soldè, e a i soldè e a la guera! »<sup>808</sup>, s'exclame-t-il), avant qu'il ne raconte dans la scène suivante sa terrible expérience guerrière à son compère Menato, lui aussi réfugié à Venise. Mais quand Ruzante demande à Menato s'il a des nouvelles de la Gnuà, l'ami a quelques mauvaises nouvelles :

[Sta] Ben, compare. Mo l'è diventà altiera. Cancaro! La no se degnerà pì. Com a' ve partissi, la se messe a stare con no so che famigi de stala del Sgardenale, lì a Pava; e po, com gi è partì, l'è vegnùà chì a le Veniesie, e s'ì sta con no so che galiuoti, con brùsi, de quisti tagia-canton. Volù altro? Che la no me ha pì vogiù cognoscere per compare. Perché mi, per amore de vu – intendù, compare? – andasea an mi da ela,

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>806</sup> Cf. pour les « mariazi » MILANI Marisa, « La tradizione del «mariazo» nella letteratura pavana », in CALENDOLI Giovanni, VELLUCCI Giuseppe (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante*, Padova, 26/27/28 maggio 1983, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1987, p. 105-15 ; et bien sûr les *Antiche rime venete*, op. cit.

<sup>807</sup> Cf. ZANCARINI Jean-Claude, « El mal de la loa chez Ruzante. Compassion ou métier ? », in FIORATO Adelin Charles et FONTES Anna, *La Table et ses dessous. Culture, alimentation et convivialité en Italie, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Cahiers de la Renaissance italienne, 4, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, <halshs-00750983>.

<sup>808</sup> « Merde aux batailles et à la guerre et aux soldats, et aux soldats et à la guerre ! ».

intendiu? A la fe', che l'è fata braosa: la no ve cognoscerà pì. E po, a' s'ì cossì sbrendoloso...<sup>809</sup>

Nous avons déjà vu dans notre premier chapitre des figures féminines qui connaissent un parcours semblable, et ne daignent plus parler à leur ancien amant dès lors que grâce à la vente de leurs charmes elles ont atteint un niveau social supérieur. Mais la Gnuia n'est pas réductible à cette figure de courtisane à sa fenêtre et Beolco explicite son difficile parcours, selon Paccagnella, « con grande strategia di *mise en scène* teatrale »<sup>810</sup>. À aucun moment en effet l'auteur ne cherche à attaquer la moralité de son personnage, dans des pages qui sont certainement parmi les plus fortes de la littérature de la Renaissance. Puisqu'il faut bien manger chaque jour (« No sètu che agno d'ì se magna? ») Gnuia n'a que faire des protestations d'amour de Ruzante et des faits d'armes accomplis pour elle. Seul compte l'aspect concret :

Aldi, Ruzante: s'a cognossesse che te me poissi mantegnire – che me fa a mi? – a' te vorae ben mi, intiènditu? Mo com a' penso che te si' pover'om, a' no te posso veere. No che a' te vuogie male, mo a' vuogio male a la to sagura: ché a' te vorae veere rico, mi, azò a' stassém ben mi e ti.<sup>811</sup>

Pour Paola degli Espositi nous avons là une démonstration de la force – voire de la nécessité – du *snaturale*. Ruzante a pris une voie contraire à sa nature de paysan, celle du soldat, et il a tout perdu ; la Gnuia s'est au contraire retrouvée poussée à l'adultère par nécessité, troquant l'amour pour sa protection physique et économique. L'ultime tentative de Ruzante pour récupérer sa femme finit comme l'on sait en tragi-comédie : dans la quatrième scène le *bravo* de Gnuia et bat Ruzante sans proférer une parole, laissant le paysan humilié et incapable d'assumer sa cuisante défaite.

Le *Bilora* a pour protagoniste un personnage beaucoup plus proche du *bravo* que du paysan affamé Ruzante. Sa compagne Dina ne l'a pas quitté comme Gnuia pour un protecteur des bas-fonds, mais pour un riche vénitien, Andronico. Le couple parle *pavano*, tandis que le vieux mari s'exprime en vénitien et le domestique Tonin en bergamasque. Le destin de Dina n'a

---

<sup>809</sup> « Elle va bien, mon compère. Mais elle est devenue hautaine. Parbleu! Elle ne daignera plus vous voir. Quand vous êtes parti, elle se mit avec je ne sais plus quels domestiques du Cardinal, à Padoue. Et puis, quand ils sont partis, elle est venue ici à Venise, et elle vit en compagnie de je ne sais quels galériens, avec des bandits, des coupeurs de gorges. Vous en voulez plus ? Elle ne veut plus me reconnaître comme son compère. Parce que moi, par amour pour vous – vous me comprenez, compère ? – j'allais moi aussi la voir, vous comprenez ? Par ma foi, elle est devenue bien fière : elle ne vous reconnaîtra plus. Et puis, vous êtes si mal mis... »

<sup>810</sup> PACCAGNELLA Ivano, « Donne pavane », op. cit., p. 372 : « avec une grande stratégie de mise en scène théâtrale ».

<sup>811</sup> « Écoute, Ruzante: si j'étais sûre que tu puisses m'entretenir – qu'est-ce que ça me fait? – je t'aimerais, tu comprends ? Mais quand je pense que tu es un homme pauvre, je ne peux pas te voir. Ce n'est pas que je ne t'aime pas, mais je n'aime pas ton malheur. Car je voudrais te voir riche, moi, afin qu'on soit bien tous les deux ».

aucun des aspects tragiques de celui de Gnuà. Face à un Bilora violent, « non la fame e non il bisogno l'hanno spinta ad abbandonare il marito contadino per il vecchio Andronico, bensì il desiderio delle comodità, il piacere dell'essere servita, la vanità di vivere da cittadina »<sup>812</sup>. Bilora, poussé par un amour qui est surtout désir de posséder, arrive à Venise pour reprendre sa Dina mais est impressionné par l'environnement hostile de cette ville pleine de canaux, lui qui ne sait pas nager ; qui plus est son rival n'est pas comme celui de Ruzante dans le *Parlamento* un pair, mais un homme qui lui est socialement et économiquement supérieur. Doublement opprimé, il se range tout d'abord aux conseils de son ami Pitaro qui préconise la diplomatie. Par chance il frappe chez Andronico quand le marchand est absent, et Dina – qui du haut de son nouveau statut de grande dame le prend d'abord pour un mendiant – ne se fait pas prier pour reconnaître qu'elle ne supporte plus son vieillard d'amant : « Tutta la notte el sbolsega que 'l sona na piegora marza. Mè el non drome. Dagnora el me sta inroegio a cerca, e me ten sbasuzzà, que 'l cre ben que habie gran desierio di suò basi. Se Die m'aì, que no 'l vorrae mè veére, sì m'èllo vegnù in disgratia! »<sup>813</sup>.

La partie semble donc gagnée pour Bilora, qui va se restaurer à l'auberge avec les quelques sous que Dina lui offre en attendant le retour d'Andronico. Mais la jeune femme se rend vite compte de ce qu'elle a à perdre en renonçant à sa situation. Alors que Bilora envoie Pitaro comme ambassadeur auprès du vieux Vénitien, Andronico, sûr de lui, accepte de se plier à l'avis de sa maîtresse. C'est une humiliation publique pour Bilora, que Dina renie avec véhémence : « Miedio, in bona fè, no, messier, no ch'a' no ghe vuò anare, ché, co' 'l vego, m'è viso che vega el lovo... » (scène 9)<sup>814</sup>. Bilora décide d'assaillir Andronico, et de le forcer à lui laisser Dina ; mais le paysan se laisse emporter par sa rage et le poignarde à mort, lui-même étonné d'avoir accompli un geste dont il ne se sentait pas capable. La pièce finit ainsi sur le tableau triomphant mais lugubre de Bilora qui tâte du bout du pied le cadavre de son rival, et conclut plein d'une orgueilleuse défiance : « L'ha cagò le graspe, elo... Te l'hegi dito ? » (scène 11)<sup>815</sup>. Le « snaturale » du jeune mari est donc vainqueur, mais il incite à prendre dramatiquement au sérieux le prologue de la *Moscheta* que nous avons déjà cité : « el nostro

---

<sup>812</sup> PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, op. cit., p. 110 : « ce n'est pas la faim ni le besoin qui l'ont poussée à quitter son mari paysan pour le vieil Andronico, mais le désir du confort, le plaisir d'être servie, la vanité de vivre comme une citadine ».

<sup>813</sup> « Il tousse toute la nuit d'une toux de brebis pourrie. Jamais il ne dort. Il est toujours sur moi, il me couvre de baisers et croit que j'en ai un grand désir. Que Dieu me vienne en aide, je voudrais ne plus jamais avoir affaire à lui tant il m'est venu en disgrâce ! ».

<sup>814</sup> « Mon dieu non, par ma foi, monsieur, non je ne veux pas y aller. Quand je le vois j'ai l'impression de voir le loup... ».

<sup>815</sup> « Il a chié les crapauds, lui... [il est mort] Je t'avais pas prévenu ? ».

snaturale que ne fa fare tal fiè quel ch'a' no fassan »<sup>816</sup>. Face à la séduction de la richesse, face à la nécessité sociale qui avait aliéné la Gnuia de Ruzante, la solution semble donc résider dans un sursaut d'énergie vitale qui méprise la loi des hommes.

La *Moscheta*, qui a peut-être été représentée à Venise<sup>817</sup>, connaît deux versions : une première en trois actes – mise en scène à Ferrare en février 1529 –, et une seconde plus tardive, en cinq actes. Padoan souligne la radicalité de cette modification qui la transforme d'églogue en comédie : « fortissima è dunque l'impressione di trovarci dinanzi ad una giunta, atta a portare la commedia dai tre ai cinque atti, come dopo il 1530 ormai pretendeva la struttura della commedia "regolare" »<sup>818</sup>. La *Moscheta* a en commun avec les *Dialoghi* le faible nombre de personnages (quatre, plus un figurant) et la trame principale, qui voit un paysan se rendre en ville pour chercher à récupérer une femme – même s'il s'agit ici de son ancienne amante et non de son épouse. La protagoniste féminine, Betìa, est mariée à Ruzante et le couple s'est installé depuis quelque temps à Padoue, peut-être après voir fui une guerre qui frappait la campagne<sup>819</sup>. Betìa semble avoir eu dans le passé une relation avec le riche Menato, qui se comporte comme un « second mari »<sup>820</sup> bien qu'il soit le compère de Ruzante. Déjà le prologue, prononcé en *pavano* par un paysan, mêle sous-entendus salaces et considérations fatalistes sur le pouvoir du « snaturale » qui a donné une seule et unique nature féminine :

« E mi a' no 'l crezo mo; perché a' crezo che la sipia na femena da ben, mi, perché assé fiè a' he provò an mi de l'altre femene, e sì a' no gh'in troviè mé neguna de guaste. E con a' ve dighe rivar da dire, a' crezo che le sipia tute bone, perché le è stà stampè tute in su na stampa, la so natura è tuta a un muò »<sup>821</sup>

---

<sup>816</sup> RUZANTE, *Moscheta*, op. cit., *Prologo* : « notre naturel qui nous fait faire ce que nous faisons ».

<sup>817</sup> Padoan Giorgio, « La Moschetta da egloga a commedia », in *Quaderni Veneti*, 27-28, 1998, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante, Padova-Venezia, 5-7 giugno 1997, p. 181.

<sup>818</sup> Ibid., p. 185 : « nous avons la très forte impression de nous trouver devant un ajout, qui soit capable de porter la comédie de trois à cinq actes, comme l'exigeait après 1530 la structure de la comédie "régulière" ».

<sup>819</sup> La première version de la *Moschetta* mentionnait une arrivée récente, depuis huit jours, mais c'est une indication que Ruzante supprime dans la version définitive. Le détail est important pour Roberto Alonge : « Ruzante deve avere il tempo di inurbarsi, di fare la sua carriera di mariuolo cittadino; Betia il tempo di guardarsi intorno, di sentirsi desiderata da altri maschi. E la stessa fregola di Menato ha un senso se sono passati alcuni mesi, non solo alcuni giorni » (« Ruzante doit avoir eu le temps de devenir citadin, de faire sa carrière de mariolo urbain ; Betìa le temps de regarder autour d'elle, de se sentir désirée par d'autres mâles. Et même le puissant désir de Menato a un sens si plusieurs mois ont passé, et pas seulement quelques jours »). Cf. ALONGE Roberto, « Appunti per una rilettura della *Moschetta* », in CECCHINATO Andrea (a cura di), *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben male. Teatro e lingua in Ruzante*, op. cit., p. 179.

<sup>820</sup> ALONGE Roberto, « Appunti per una rilettura della *Moschetta* », op. cit., p. 164.

<sup>821</sup> « Mais moi je ne le crois pas. Parce que je crois qu'elle est une femme de bonne vie, moi, parce que j'en ai essayé bien des fois d'autres femmes, et je n'en ai jamais trouvé aucune gâtée. Et je dois bien dire que je crois qu'elles sont toutes de bonne vie, parce qu'elles ont toutes été créées à partir du même moule, et leur nature est toujours la même ».

C'est bien le « snaturale » qui pousse un compère et une commère à mettre de côté les liens sacrés du mariage et de l'amitié pour commettre l'adultère tout comme, influence bénigne, il amène les spectateurs à aller voir une pièce de théâtre. Or le mari de Betìa est privé de cette force essentielle. Incapable de satisfaire sexuellement son épouse, il est d'une sottise remarquable tout en étant persuadé d'être un grand esprit. Il est ainsi convaincu de jouer un tour magistral au soldat bergamasque Tonin, dont il porte l'argent, en prétendant s'être fait dérober et en conservant le pécule ; une *beffa* vite éventée qui contribue à sa ruine. Il tombe ensuite dans le piège de Menato quand il accepte de tenter sa femme pour tester sa fidélité. Ridiculement déguisé en étudiant qui parle toscan – « moscheto », d'où le nom de la comédie – il est démasqué et provoque l'ire de Betìa, qui court indignée se réfugier dans les bras de Tonin qui la courtisait. Encore une fois impuissant, Ruzante doit pour se réconcilier avec Betìa compter sur l'argent et la persuasion de Menato, qui se considère alors en droit de continuer à jouir de la compagnie de la paysanne. La *Moscheta* semble donc s'achever partiellement comme la *Betìa*, avec la mise en commun des femmes ; mais il s'agit ici d'une seule épouse qui se concède de multiples amants sans que son mari ne puisse rien y faire. Roberto Alonge souligne combien Betìa

« è una contadina del Cinquecento, fatalmente sottomessa al potere maschile [...] e tuttavia, entro questi limiti oggettivi, è una creatura energica, volitiva, che rivendica il proprio diritto al piacere sessuale e che, anzi, proprio giocando un amante contro l'altro (Tonin contro Menato), e tutt'e due gli amanti contro il marito, riesce a ritagliarsi lo spazio della propria autonomia »<sup>822</sup>

Contrairement aux pièces de Machiavel, Bibbiena et Arioste, les adultères du *Parlamento*, du *Bilora* et de la *Moscheta* sont donc bien éloignés des schémas des nouvelles boccaciennes. Selon Piermario Vescovo, Ruzante délaisse entièrement ce pan du *Décameron* :

L'imitazione decameroniana non ha spazio negli anni in cui il Beolco si dedica alle commedie che trattano di *ficarie* e di mariti cornuti [...]; una presenza forte di Boccaccio mostra piuttosto il privilegio accordato alle trame delle novelle avventurose, coi rapimenti consumati in terre lontane, i travestimenti, i mercanti riscattatori, le agnizioni<sup>823</sup>.

---

<sup>822</sup> ALONGE Roberto, « Appunti per una rilettura della *Moschetta* », op. cit., p. 168 : « est une paysanne du XVI<sup>e</sup> siècle, fatalement soumise au pouvoir masculin [...] et toutefois, au sein de ces limites objectives, c'est une créature énergique, décidée, qui revendique son droit au plaisir sexuel et qui, justement, en jouant un amant contre l'autre (Tonin contre Mneato), et ses deux amants contre son mari, réussit à conquérir un espace d'autonomie ».

<sup>823</sup> VESCOVO Piermario, « Dal crocevia dell'"Anconitana" », p. 79-80 : « l'imitation décameronienne n'a pas lieu d'être durant les années où Beolco s'occupe de comédies qui parlent de *ficarie* et de maris cocus [...] ; une forte présence de Boccace montre plutôt le privilège accordé aux trames des nouvelles d'aventure, avec leurs enlèvements dans des terres lointaines, leurs déguisements, leurs marchands qui paient des rançons, leurs agnitions ».



Ce sont là des éléments que nous retrouvons dans l'*Anconitana* (1535), la dernière pièce de Ruzante, dans laquelle nous pouvons également entrevoir une dernière volonté d'adultère féminin, fondamentalement différente des précédentes. Cette pièce systématise la séparation des registres entre les langues, une « ripartizione condominiale [...] netta del piano comico e dialettale al piano toscano e d'intreccio »<sup>824</sup>. Le récit d'aventures est emprunté à Boccace et les effets comiques reposent sur les prouesses en *pavano* du domestique Ruzante et le vénitien du vieux sièr Tomào, ce qui fait de la pièce un « crocevia tra i generi e tra il teatro e la novella »<sup>825</sup>. La base décameronienne de la pièce est la suivante : Tancredi, Teodoro et Isotta, capturés par des pirates, ont été rachetés par un marchand et ont une dette envers lui. Arrivés à Padoue ils cherchent à servir les nobles dames de la ville pour rembourser leur bienfaiteur. L'intrigue adultérine, périphérique dans l'*Anconitana*, tourne quant à elle autour du vieillard vénitien sier Tomào, dont Ruzante est le domestique, et de sa femme. C'est pour rejoindre cette dernière à Padoue que le vieil homme a quitté Venise, mais ses tentatives d'améliorer leur rapport se sont révélées vaines (II, 1). Les deux membres de ce couple en crise cultivent alors des désirs croisés : tandis que sier Tomào cherche à gagner les faveurs de la courtisane Doralice (dont il ignore la profession), sa femme tombe amoureuse du jeune Gismondo, qui n'est autre qu'Isotta déguisée en homme. Mais son projet de conquête amoureuse – dont l'écho avec la *Calandria* est évident – ne connaît aucun déroulement scénique : la femme de sier Tomào n'est pas incarnée par un acteur et n'est présente que dans les récits des autres personnages. Son entreprise se conclut donc bien sûr par un échec : l'identité réelle de Gismondo est révélée dès l'acte II, après que l'épouse a réussi par le biais de Ruzante à convaincre son mari d'engager Gismondo-Isotta. Il n'est alors plus question d'adultère féminin, tandis qu'à la fin de la pièce sier Tomào part en conquérant consommer ses amours avec la belle Doralice – même s'il ne nous est pas donné de savoir s'il arrivera effectivement à ses fins. Les velléités d'amours illégitimes sont donc dans l'*Anconitana* réservées à un couple de vieillards – dont l'homme, nous le verrons, ressent très probablement de l'activité d'Andrea Calmo qui a fait de ce type sa spécialité. Loin des désirs poussés par le « snaturale » des pièces de 1529-1531 ces amours séniles sont condamnées à l'échec, et ne représentent au fond qu'un seul des nombreux éléments de ridicule qui caractérisent un type théâtral en voix de constitution. Pourtant au milieu des années 1530 la thématique était loin d'avoir encore disparu dans le théâtre vénitien, en ce qu'elle est au centre

---

<sup>824</sup> VESCOVO Piermario, « Dal crocevia dell'"Anconitana" », op. cit., p. 92 : « nette répartition des étages entre un niveau comique et dialectal et un niveau toscan où se déroule l'intrigue ».

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 71 : « croisement entre les genres et entre le théâtre et la nouvelle ».

de l'une des comédies les plus marquantes de la Renaissance.

## 2. La Veniexiana : la patricienne adultère et son public

La *Veniexiana* est restée inconnue jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, avant d'être découverte en 1928 dans un codex de la Marciana par Emilio Lovarini<sup>826</sup>. Un consensus règne parmi la critique pour souligner à la fois sa valeur et son unicité : « bellissima e originalissima » pour Croce<sup>827</sup>, « commedia tra le più belle – se non la più bella – del nostro Cinquecento » pour Padoan<sup>828</sup>, « assoluto e solitario capolavoro » pour Folena<sup>829</sup>, « appartato capolavoro » pour Vescovo<sup>830</sup>, « probabilmente la miglior commedia rinascimentale » pour Paccagnella<sup>831</sup>. Padoan rejette avec force détails les arguments de Lovarini en faveur d'une date précoce de composition<sup>832</sup> et situe celle-ci entre 1535 et 1538<sup>833</sup>. Comparée aux comédies érudites de son temps, voire à celles immédiatement postérieures des années 1540, la *Veniexiana* se distingue en profondeur. Plurilingue – le jeune étranger parle un vague toscan, le porteur tout naturellement bergamasque, tandis que les autres personnages parlent vénitien – elle regorge de détails réalistes qui ancrent son action dans la Venise de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : topographie, habits et bijoux, coutumes, voire même horaires des *traghetto* qui relient Venise à

---

<sup>826</sup> Le manuscrit est BNM, ms. It. IX 288 = 6072 (f. 70r-101v), publié par le critique en 1928 (*La Venexiana. Commedia d'ignoto cinquecentista*, a cura di Emilio Lovarini, Bologna, Zanichelli, 1928). Nous utilisons la première édition de Giorgio Padoan, *La Veniexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento*, op. cit. (pour une édition plus récente par le même chercheur cf. Venezia, Marsilio, 1994).

<sup>827</sup> CROCE Benedetto, « Intorno alla commedia italiana del Rinascimento », in *La Critica*, XXVIII, 1930, p. 97 : « très belle et très originale ».

<sup>828</sup> PADOAN Giorgio, « La «Veniexiana»: «non fabula non comedia ma vera historia» », in ID., *Momenti del Rinascimento Veneto*, op. cit., p. 284 : « l'une des plus belles comédies – si ce n'est la plus belle – de notre XVI<sup>e</sup> siècle ».

<sup>829</sup> FOLENA Gianfranco, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 141 : « chef d'œuvre absolu et unique ».

<sup>830</sup> VESCOVO Piermario, « *Figurando una historia*. Della «teatralità» o «teatrabilità» del *Decameron* », in *Quaderns d'Italia*, 14, 2009, p. 60 : « chef d'œuvre à part ».

<sup>831</sup> PACCAGNELLA Ivano, « Donne pavane », op. cit., p. 396 : « probablement la plus belle comédie de la Renaissance ».

<sup>832</sup> Lovarini s'appuyait sur une réplique du porteur bergamasque Bernardo, qui dévoile au milanais Julio ses opinions gibelines pour s'assurer de sa bienveillance ; Padoan (« *La Veniexiana*: «non fabula non comedia ma vera historia» », op. cit., p. 1-3), entre autres arguments, démontre qu'au temps de la guerre de la ligue de Cambrai une telle déclaration ferait des deux personnages des ennemis mutuels et de Giulio un ennemi de la République, et serait donc peu encline à créer un climat de confiance. Padoan montre ensuite à travers la maturité du langage théâtral de la pièce, attentive aux gestes et aux sons, la nécessité d'une composition effectuée lorsque l'habitude de la récitation était ancrée dans la société vénitienne (*Ibid.*, p. 9-10).

<sup>833</sup> C'est seulement après 1535 et la mort de Francesco Sforza qu'un Milanais comme Julio peut être considéré comme sujet direct de l'Empire ; et en 1538 meurt le doge Andrea Gritti, qui avait ordonné l'émission de nouveaux *mocenighi* auxquels Angela fait allusion dans le deuxième acte (II, 145).

Padoue. Ses dialogues ont également fréquemment recours à des didascalies indirectes qui suggèrent gestes et bruits à mettre en scène, signe d'une pratique habituelle du théâtre de la part de son auteur, ce qui rend donc impossible d'envisager qu'elle ait été écrite avant les années 1530. Les personnages sont dotés d'une vérité de caractère qui tranche avec les types alors déjà courants dans les comédies – qu'il suffise de voir le porteur Bernardo ou les domestiques Nena et Oria. Le sujet, enfin, s'appuie sur des protagonistes que les recherches de Padoan ont réussi à identifier comme ayant réellement existé : la noble jeune femme Valiera Valier, qui avait épousé en 1535 l'*avogador* Giacomo Semitecolo et dont la sœur s'appelait, comme dans la comédie, Laura ; sa parente Anzola Valier, qui à la même date a environ quarante ans et devient veuve d'un certain Marco Barbaro. Toutes deux résidaient près du campo San Barnaba, lieu où était également située l'auberge du Pavon où descend le protagoniste milanais Giulio : une indication pleinement cohérente avec les allusions topographiques de la comédie. Rappelons sa trame.

Giulio, un Milanais sans le sou, est depuis peu à Venise et s'est énamouré de Valiera, qu'il croit pouvoir épouser, mais qui est en réalité mariée. Espérant remporter ce bon parti il s'adresse à la domestique Oria qui rapporte la nouvelle à sa maîtresse, toute aussi enflammée que le jeune homme. Mais une veuve, Angela, s'est également éprise de Giulio et confie au cœur de la nuit à sa domestique Nena sa passion dévorante, se promettant d'obtenir dès le lendemain les faveurs de l'étranger. Dans le deuxième acte Nena va demander de l'aide au porteur bergamasque Bernardo, qui promet de convaincre Giulio et de l'amener chez Angela. Entretemps Oria fixe un rendez-vous au jeune homme : si au début de la soirée Valiera a laissé la porte ouverte, il pourra être reçu. Mais Bernardo trouve lui aussi Giulio, et lui propose d'aller passer la nuit chez une belle femme ; prompt à répondre à l'appel du plaisir, Giulio oublie Valiera et accepte la proposition du porteur, qui va annoncer la bonne nouvelle à Angela. Dans le troisième acte, le soir venu, Valiera attend en vain et comprend qu'une rivale a été plus chanceuse. Et en effet Giulio arrive chez Angela ; après une nuit d'amour, elle s'enquiert de sa relation avec Valiera, dont elle est au courant, lui offre comme souvenir une chaîne d'or et le prie de lui rendre souvent visite. Dans le quatrième acte Giulio se rend chez Valiera décidé à la décourager et à être fidèle à Angela, une résolution d'autant plus facile à tenir que la patricienne reconnaît la chaîne de sa rivale et chasse Giulio de chez elle. Mais Valiera se reprend vite et envoie Oria rattraper son aimé. Dans le cinquième acte Giulio se laisse convaincre par la domestique. Pour éviter d'être amené chez Angela par Bernardo, il exige que celui-ci lui révèle le nom de l'amante, tout en sachant que le porteur n'en a pas le droit ; il lui échappe ainsi et se rend chez Valiera, qui l'accueille à bras ouverts.

Giorgio Padoan remarquait que cette structure suivait le schéma classique des comédies de *beffa* : « atto I descrizione della situazione; atto II preparazione della beffa; atto III attuazione della beffa, che però riesce solo in parte o fallisce, per un caso imprevisto; atto IV ulteriore complicazione; atto V soluzione e lieto fine »<sup>834</sup>. Selon un telle lecture, même si ce sont les scènes d'amour entre Giulio et Angela qui retiennent le plus l'attention du lecteur et si la passion érotique explicite de la veuve fait de l'ombre à celle, plus contenue, de la femme mariée, le sujet central de la pièce est bien le rapport entre Giulio et Valiera, momentanément empêché par l'action volontaire et désinhibée d'Angela. Cette dernière sait bien, au demeurant, que le jeune homme est au-delà de sa portée quand, alors que Bernardo évoque longuement la grâce de Giulio, elle laisse échapper un réplique révélatrice : « El xé tropo bello per mi »<sup>835</sup>. Giulio a des doutes semblables : après la nuit d'amour, alors qu'il est résolu à être fidèle et qu'il a décidé de rendre visite à Valiera pour la décourager (IV, 2), ses convictions vacillent tout à coup : « E se fusse più bella [di Angela], come farae? »<sup>836</sup> s'écrie-t-il. Le couple naturel – jeune, beau et oisif – est bien constitué par Giulio et Valiera : la trame principale de la *Veniexiana* est donc celle d'une épouse adultère en puissance trompée par son amant, mais qui réussit à regagner ses faveurs.

Son statut de femme mariée impose plusieurs limites concrètes à Valiera dans sa tentative de séduction de Giulio que ne connaît pas Angela. Si la veuve peut avoir recours à un homme comme le porteur Bernardo, qui n'appartient pas à sa maisonnée, l'épouse infidèle ne peut pas prendre ce risque et doit compter sur sa seule servante, ce qui réduit en retour la discrétion dont elle peut faire preuve et, in fine, son indépendance. Il lui est en effet impossible de faire faire de longs détours dans les canaux à Giulio : il connaîtra donc sa maison, et par conséquence son nom, alors qu'il ignorerait toujours celui d'Angela si Valiera, jalouse, ne le lui révélait dans l'acte IV ; une fois qu'elle a cédé, la patricienne infidèle se retrouve donc à la merci de la discrétion de son amant. En outre le signe convenu – laisser la porte ouverte pendant un laps de temps plus ou moins long – l'expose aux suspicions des passants et des voisins. Paradoxalement la femme mariée, par définition moins libre que la veuve, se retrouve donc aussi dans l'obligation d'être moins discrète.

L'impuissance de Valiera est évidente dans l'une des dernières scènes du quatrième acte,

---

<sup>834</sup> PADOAN Giorgio, « Introduzione » in *La Veniexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento*, op. cit., p. 7 : « acte I description de la situation ; acte II préparation de la *beffa* ; acte III réalisation de la *beffa*, qui toutefois échoue ou ne réussit qu'à moitié, à cause d'un événement imprévu ; acte IV complication supplémentaire ; acte V solution et fin heureuse ».

<sup>835</sup> *La Veniexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento*, op. cit., p. 1à5 : « Il est trop beau pour moi ».

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 129 : « Et si elle était plus belle [qu'Angela], que ferais-je ? ».

dont l'efficacité comique est sans pitié pour l'adultère. Giulio, lors de sa visite à la jeune femme, a été trahi par la chaîne dorée que lui a offerte Angela. Rendue furieuse par la jalousie, Valiera menace le jeune homme, mais ses attaques – une plainte auprès de l'Avogaria, un bannissement – tombent systématiquement à plat. Avoir recours à l'*Avogaria di Comun*<sup>837</sup> est absurde : non seulement Giulio n'a commis aucune faute de nature juridique et en est pleinement conscient (« non sete offesa né in l'onore né in la roba da me, che io sappi »<sup>838</sup> lui répond-il), mais il s'agit en outre de la magistrature à laquelle appartenait le mari de la vraie Valiera Valier, et qui est en charge de la répression des amours adultères – double clin d'œil de l'auteur à son public averti. La perspective d'un bannissement est encore plus dénuée de sens : comment une telle condamnation pourrait-elle porter préjudice à un étranger de passage ? Et Giulio se contente en effet de répondre laconiquement : « I' sun forrestieri »<sup>839</sup>.

Quand dans le dernier acte la domestique Oria rattrape Giulio et le conjure de revenir chez sa maîtresse en décrivant le piteux état dans laquelle elle se trouve depuis leur dispute, le jeune homme exige une victoire complète. Il a déjà dû évaluer la beauté respective des deux Vénitiennes qui le désirent et se prononcer en faveur de la plus jeune ; il lui reste maintenant à rabaisser la fierté de celle-ci, et il se plaint auprès d'Oria de ne pas être cru quand il proteste de son honnêteté. Valiera doit ravalier son orgueil devant la tyrannie d'amour : « Vu savé ben che pena m'avé dà, perché ho volesto esserve mazora; ma da qua avanti voio esserve menora in ogni canto »<sup>840</sup>. C'est seulement après ces mots que Giulio s'adoucit et couvre sa dame de « paroline d'oro » qui attendrissent la jeune Oria<sup>841</sup>. Ce n'est donc qu'en payant un prix élevé – risquer d'être découverte en parlant à son amant dans la rue et en le recevant dans sa chambre alors que son mari est présent dans la maison ; accepter d'oublier les mensonges éhontés prononcés par Giulio les yeux dans les yeux ; enfin s'abandonner au bon vouloir d'un homme qui a déjà prouvé sa légèreté en lui étant infidèle le jour même où il l'a rencontrée – que Valiera peut jouir d'un plaisir passager<sup>842</sup>. De tels sacrifices n'ont certes pas été ceux d'Angela : il court donc entre la femme mariée et la veuve une profonde différence de liberté qui n'est pas réductible à l'exigence

---

<sup>837</sup> *Ibid.*, op. cit., p. 137 : « Valiera faria andar la cosa fin a la Avogaria, per la Crose Sancta! » (« Valiera portera cette affaire jusqu'à l'Avogaria, par la sainte croix ! »).

<sup>838</sup> *Ibid.* : « Vous n'avez reçu aucune offense dans vos biens ou dans votre honneur de ma part, que je sache ».

<sup>839</sup> *Ibid.* : « Je suis un étranger ».

<sup>840</sup> *Ibid.* : « Vous savez bien combien de chagrin vous m'avez causé parce que j'ai voulu vous être supérieure ; mais à partir de maintenant je veux vous être inférieure en toutes choses ».

<sup>841</sup> *Ibid.* : « petits mots d'or ».

<sup>842</sup> Malgré les mots d'amour échangés par tous les protagonistes de la pièce, l'objectif de chacun n'est pourtant que le contentement d'un appétit érotique, comme le déclare Valiera elle-même à sa servante (III, 7) : « E po' el xé forestier, che se ne puol piàr piàsèr, e po' va fuora, che no ti sta sempre in gli occhii » (« Et puis il est étranger, on peut en prendre plaisir, et puis il part, et ne reste pas tout le temps sous tes yeux »).

de respecter le contrat matrimonial.

Tout aussi révélatrice que ce personnage de femme adultère est la question de la diffusion de l'œuvre, éclairante en raison de son contenu compromettant. La *Veniexiana* n'a pas connu les honneurs de l'imprimerie et n'a été conservée que grâce à la copie réalisée pour le patricien Stefano Magno<sup>843</sup>. Son auteur anonyme appartient presque certainement – comme le prouvent les didascalies indirectes dont la présence est sans équivalent dans les comédies de l'époque – au milieu du théâtre. Selon Padoan, il pouvait être un proche de Giovan Francesco Valier, qui a pu lui fournir le sujet : ami de l'Arioste et de Bibbiena, infatigable narrateur de roueries féminines, ce fils naturel d'un patricien est lié à la famille de Valiera<sup>844</sup>. Mais Valier lui-même doit être exclu du nombre des auteurs possibles : le « plurilinguismo organico »<sup>845</sup> privé de médiation littéraire qui caractérise la pièce est fort difficile à imaginer sous la plume d'un lettré féru de doctrine bembiste. L'adultère – ou plutôt, le chemin qui mène à l'adultère – ainsi représenté sur scène l'est probablement environ dix ans après ceux que Ruzante proposait au public de la fin des années 1520. Mais de nombreuses différences séparent la *Veniexiana* du *Bilora* ou de la *Moscheta*. Du point de vue interne tout d'abord, alors que les maris trompés de Beolco appartenaient à des classes inférieures, paysans ou soldats, c'est ici un éminent homme d'État qui fait le voyage de Cornouailles. Mais ce qui pourrait passer pour une liberté supplémentaire est en réalité le signe d'un changement drastique dans la réception de l'œuvre : la *Veniexiana* n'est pas représentée dans une fête publique ou semi-publique dûment enregistrée par les chroniqueurs mais – si d'ailleurs elle a réellement été représentée, ce qui n'est pas prouvé – devant un public uniquement masculin auquel il était recommandé, comme l'atteste la série d'impératifs mis en exergue dans la copie commandée par Stefano Magno, de « taire » les faits qu'ils avaient découverts<sup>846</sup>. Un plaisir entièrement privé donc, limité à un groupe restreint dont les caractéristiques principales semblent être l'amitié masculine et le goût pour un érotisme explicite qui implique des protagonistes aisément reconnaissables dans la société contemporaine. Ces éléments préfigurent un type de circulation d'œuvres littéraires dont nous

---

<sup>843</sup> Sur l'œuvre de copiste de Stefano Magno, cf. PADOAN Giorgio, « Sulla fortuna della «Pastoral», della «Veniexiana» e di altri testi », in IB., *Momenti del Rinascimento veneto*, op. cit., p. 193 -207. À partir de 1533 sa famille nombreuse et ses responsabilités politiques empêchent Magno de copier lui-même les textes qu'il entend ajouter à sa collection, mais les pièces contenues dans le ms. It. IX 288 = 6072 témoignent de son intérêt resté intact pour « la vita e i fatti minuti di Venezia » (p. 207). Selon Padoan la copie de la *Veniexiana* aurait été hélas meilleure si Magno avait pu s'en occuper lui-même.

<sup>844</sup> PADOAN Giorgio, « Introduzione » in *La Veniexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento*, op. cit., p. 17-18.

<sup>845</sup> PACCAGNELLA Ivano, « Donne pavane », in PACCAGNELLA Ivano, *Tramature. Questioni di lingua nel Rinascimento fra Veneto e Toscana*, Padova, CLEUP, 2013, p. 396 : « plurilinguisme organique ».

<sup>846</sup> Le f. 70r comporte deux distiques en latin dont le dernier s'achève par « Tu lege, disce, sile » (« Lis, apprends et fais silence »).

nous occuperons dans notre prochain chapitre à propos des *Diporti* de Girolamo Parabosco, et plus largement dans notre troisième partie en étudiant la poésie *antiputtanesca* et le cercle de Domenico Venier.

### Conclusion

Par rapport aux *raspe* du XV<sup>e</sup> siècle étudiées par Guido Ruggiero, celles des premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle – années pendant lesquelles, rappelons-le, la législation contre la prostitution connaît une forte évolution – insistent de plus en plus sur le protagonisme sexuel féminin. Nous pouvons également signaler comme une évolution le fait que ce crime apparaisse comme une infraction d'une nature privée. L'adultère ne concerne le pouvoir public que d'une manière périphérique : selon le lexique des *raspe* c'est l'institution religieuse du mariage bien plus que l'État qui souffre des infidélités, tandis que les sentences montrent, dans les cas d'adultère simple, une volonté de reconstituer les noyaux familiaux mis en crise. De fait, la grande majorité des adultères qui arrivent jusqu'à la *Quarantia* ont été commis en concomitance avec d'autres crimes. Les amants vont parfois jusqu'à se débarrasser physiquement du mari importun, mais le plus souvent l'épouse se contente de fuir en emportant de nombreux biens, ce qui pousse son époux à réclamer réparation à la justice. Nous avons vu en étudiant les cas des *Miscellanea penali* que ce vœu est rarement exaucé. Le recours à l'*Avogaria* intervient en effet quand toutes les autres options – de la médiation à la torture – se sont révélés vaines ; les adultères jugés le sont alors souvent par contumace, ce qui fausse en grande partie le débat sur la gravité des peines encourues par une épouse infidèle. Les femmes adultères les plus avisées organisent leur fuite de manière à ne pas pouvoir être retrouvées, tandis qu'elles désignent explicitement les sommes dérobées comme leur dot. Les adultères représentés sur les scènes vénitienes dans les années 1520 et 1530 sont à l'opposé de ceux des procès. Il s'agit des amours qui n'ont pas été découvertes par le mari, comme dans la *Veniexiana*, ou qui ont été acceptées par un mari trop faible pour imposer sa volonté, comme dans le *Parlamento* ou la *Moscheta* ; si, dans une pièce comme le *Bilora*, le mari légitime réussit à s'affirmer ce n'est qu'à travers une surenchère de justice privée qui puise ses ressources dans l'instinct *snaturale* du protagoniste. Nous avons remarqué que ces adultères de théâtre ne sont pas, contrairement à ceux de la *Mandragola*, de la *Lena* ou de la *Calandria*, de directe dérivation littéraire toscane. Au début du siècle le théâtre vénitien est bien plus héritier de la tradition festive de la Sérénissime que du théâtre érudit qui commence déjà à se développer dans le reste de la péninsule. Mais lorsque Ruzante s'éloigne de la tradition strictement *pavana* et

*antivillanesca* et cultive l'influence de la haute culture toscane avec des intentions qui ne sont plus uniquement parodiques, les figures adultérines disparaissent ou, tout du moins – comme dans l'*Anconitana* – sortent de scène et perdent leur centralité dans l'intrigue. Il faut attendre, nous le verrons, les années 1540 et l'activité de l'Arétin pour assister à l'arrivée dans la lagune de ce théâtre plus lu que joué, tandis que les pièces plurilingues prennent une nouvelle impulsion avec Andrea Calmo et ses compagnons de la *Scuola d'i Liquididi* ; il paraît donc déjà difficile que les adultères scéniques du début du siècle survivent indemnes à une évolution aussi marquée. Nous concentrer sur les décennies centrales du XVI<sup>e</sup> siècle, caractérisées par une mutation qualitative des formes littéraires ainsi qu'une liberté de sujets qui n'est pas encore freinée par la réaction tridentine, nous permettra également de déplacer notre regard depuis les adultères, d'artisans pour l'essentiel, de cette première partie, vers ceux qui se déroulent dans le secret des palais du patriciat, que les scènes de la *Veniexiana* nous laissaient déjà entrevoir.





UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## THÈSE

en vue de l'obtention du doctorat de l'Université Toulouse Jean Jaurès  
École doctorale Allph@ – Italien

en cotutelle internationale avec l'Università degli Studi di Padova  
Dottorato in scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Titre : « Liaisons vénales et amours extra-conjugales à Venise au  
XVI<sup>e</sup> siècle. Réalités sociales et représentations littéraires »

Premier volume (Tome 2/2)

Présentée et soutenue par

Fabien Coletti

à Toulouse, le 2 décembre 2016

Unité de recherche : Il Laboratorio (EA4590)

Directeurs de thèse : Jean-Luc Nardone et Ivano Paccagnella

Jury :

Davide Canfora, Professore ordinario, Università degli Studi di Bari (rapporteur)

Bernard Doumerc, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès

Frédérique Dubard de Gaillarbois, Professeur, Université Paris IV Sorbonne (rapporteur)

Chiara Lastraioli, Professeur, Université François Rabelais de Tours (présidente)

Jean-Luc Nardone, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès

Ivano Paccagnella, Professore ordinario, Università degli Studi di Padova



## TROISIEME CHAPITRE

### L'adultère au milieu du siècle : maris ridicules et patriciennes amoureuses

#### Introduction

Ce chapitre concentre son attention sur les années 1540 et sur le tout début des années 1550. Du point de vue littéraire il s'agit de l'âge d'or des « polygraphes » : nous verrons que la variété des formes est cultivée par la plus grande partie de nos auteurs, point commun entre des solutions linguistiques aussi opposées que le vénitien fantasque d'Andrea Calmo et le toscan mesuré de Girolamo Parabosco. Nous laisserons ici de côté des expériences déjà marquées par le changement de climat moral concomittant aux débuts de la Contre-Réforme, que nous réservons pour un point ultérieur. Après une lecture ciblée de la présence de l'adultère dans les comédies dites « régulières », dans lesquelles cette thématique tend à disparaître devant des emprunts toujours plus importants à la tradition classique, nous nous attarderons particulièrement sur les pièces plurilingues de la *Scuola d'i Liquididi*. Celles-ci ont probablement été représentées devant un public bourgeois, loin du public patricien qui assistait aux spectacles des *compagnie della calza*, aux comédies de Ruzante et à la *Veniexiana* ; nous chercherons à comprendre de quelle manière la charge satirique omniprésente dans les pièces du premier tiers du siècle survit – ou non – à ce profond changement de paradigme. Mais l'essentiel de notre recherche sera ici consacré à l'adultère tel qu'il est perçu au sein de la noblesse vénitienne. Un cas judiciaire exemplaire comme celui qui concerne en 1550 la liaison de la patricienne Lucrezia Zane avec l'évêque romain Ascanio Cesarini pourra nous permettre de mesurer la liberté féminine dans un contexte social auquel jusqu'à présent nous n'avons pas eu accès, quand les procès pour adultères étaient limités aux classes artisanales de la République. Parallèlement, notre lecture du recueil de nouvelles des *Diporti* de Girolamo Parabosco, qui se distingue par sa *brigata* de fringants nobles trentenaires, déplacera notre attention sur la figure

de l'amant afin de montrer la place occupée par l'adultère dans le système de valeurs amoureuses et sociales de la classe dirigeante au cours de sa formation, à une période où le rayonnement culturel de la Sérénissime est à son apogée.

#### A – L'adultère dans le théâtre au milieu du siècle

Nous avons vu avec Ruzante et la *Veniexiana* la naissance d'un type de théâtre propre au monde culturel de la Sérénissime entre *Dominante* et Terreferme. Cette veine, caractérisée par l'usage des langues et des dialectes parlés dans la République mais aussi par une conscience profonde du jeu scénique lié à la tradition des fêtes vénitiennes et – dans le cas de Ruzante – par une identification entre auteur, acteur et personnage, continue à s'étendre dans les années 1540. Alors que Ruzante appartenait à une culture d'élite, proche du patriciat et en particulier des Corner, Andrea Calmo (1510-1571) diffuse son art auprès du public bourgeois, suivi entre autres par Gigio Artemio Giancarli et, plus tard, par Marin Negro. Durant la même période les comédies dites « régulières » ou « érudites » deviennent également populaires à Venise, et ont quant à elles souvent vocation à être publiées et lues plus que jouées. Écrites dans un toscan policé par les normes bembesques, elles sont presque entièrement détachées du contexte culturel local, tandis que des comédies écrites hors de Venise sont alors plus fréquemment représentées – c'est par exemple le cas d'une pièce d'Alessandro Piccolomini en 1541<sup>847</sup>. Toutefois cet âge d'or de la comédie « régulière » dégénère bientôt dans une réutilisation sclérosée des mêmes trames<sup>848</sup>, se détachent de la réalité et abandonnent la polémique sociale qui faisait sa force.

Nous avons vu que l'adultère était pour les premières grandes pièces italiennes – *Calandria*, *Lena*, *Mandragola* – un thème de prédilection. À Venise dans les années 1540 les comédies « régulières » qui l'intègrent à leur intrigue – principale ou secondaire – deviennent au contraire particulièrement rares, alors que les nouveaux schémas développés par les comédies plurilingues, tout en marginalisant le thème par rapport au développement des caractères, le font évoluer dans une direction burlesque. Avant d'affronter les problématiques typiquement vénitiennes du groupe d'acteurs et auteurs regroupés autour d'Andrea Calmo, nous pouvons lire deux comédies « régulières » de cette époque représentatives de deux tendances opposées : la première s'inspire des nouvelles de Boccace, tandis que la seconde modernise une

---

<sup>847</sup> PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, op. cit., p. 186.

<sup>848</sup> PADOAN Giorgio, *L'avventura della commedia rinascimentale*, op. cit., p. 137.

pièce du répertoire classique.

### 1. Les timides adultères de la comédie « régulière » vénitienne

– Une comédie boccacienne : l'Arétin, *Il Filosofo* (1544)

Alors que les deux premières comédies de l'Arétin, la *Cortigiana* et le *Marescalco*, brillaient par le foisonnement anarchique de leur trame et de leur langue, le fléau des princes semble faire un pas en arrière en 1542 en suivant la mode des comédies plautines, avec la *Talanta* et *Lo Ipcrito*<sup>849</sup>, qu'il affirme avoir rédigées en vingt jours. Giorgio Padoan voit là un choix décisif pour le théâtre vénitien :

Per quanto venisse ad inserirsi in una situazione il cui esito era comunque scontato, l'esempio dell'Aretino fu determinante nell'accelerare l'adeguamento di Venezia al resto d'Italia nell'accogliere quella commedia "regolare", cui fino allora la città lagunare non si era mostrata sensibile.<sup>850</sup>

Mais l'Arétin doit être conscient des limites de cette inspiration classique, s'il retourne au *Décameron* avec sa comédie suivante, *Il Filosofo*, qui représente pour Padoan « l'acme della fortuna boccacesca nella commedia rinascimentale »<sup>851</sup>. Cette pièce aussi aurait été composée « in dieci mattine » en 1544 pour le duc d'Urbin Guidobaldo, qui l'avait commandée. Mais la représentation prévue à Pesaro semble ne pas avoir eu lieu<sup>852</sup> et la comédie est imprimée en 1546 par Giolito<sup>853</sup>. Refusant avec provocation l'unité aristotélicienne, l'Arétin mélange deux trames qui n'ont aucune interaction l'une avec l'autre, comme si elles étaient jouées par deux troupes d'acteurs « [che] si fanno reciprocamente da buttafuori »<sup>854</sup>. La première, qui occupe

---

<sup>849</sup> Nous les lisons dans ARETINO Pietro, *Teatro. Tomo II. Il Marescalco. Lo Ipcrito. Talanta*, a cura di Giovanna Rabitti, Carmine Boccia, Enrico Garavelli, Salerno Editrice, Roma, 2010. La première, réalisée comme l'on sait sur commande de la *compagnia de la Calza des Sempiterni* et dont les décors furent peints par Vasari, emprunte sa trame à l'*Eunuchus*, tandis que la seconde exploite aussi bien les *Menaechmi* que le *Stichus*.

<sup>850</sup> PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, op. cit., p. 185 : « Même si cet exemple s'insérait dans une situation dont le résultat ne faisait guère de doute, il fut déterminant pour pousser Venise à accepter comme le reste de l'Italie cette comédie "régulière" à laquelle la ville lagunaire était jusque-là restée insensible ».

<sup>851</sup> PADOAN Giorgio, *L'avventura della commedia rinascimentale*, op. cit., p. 142 : « le point le plus haut de la fortune de Boccace dans la comédie de la Renaissance ».

<sup>852</sup> ARETINO Pietro, *Teatro. Tomo III. Il Filosofo. L'Orazia*, a cura di Alessio Decaria e Federico Della Corte, Roma, Salerno, 2005, p. 12.

<sup>853</sup> COMEDIA / INTITOLATA IL / FILOSOFO OPRA DI / M. PIETRO ARETINO. / *Con Gratia & Privilegio*. / [marque] / *In Vinegia Appresso Gabriel / Giolito de Ferrari*. / MDXLVI.

<sup>854</sup> BARATTO Mario, « Commedie di Pietro Aretino », in *Tre saggi sul teatro*, Vicenza, Neri Pozza, 1964, p. 151 : « [qui] se chassent l'une autre ».

moins d'espace scénique et ne nous intéresse pas ici, est une mise en scène de la nouvelle d'Andreuccio da Perugia (*Décameron*, II, 5) dont le protagoniste est simplement rebaptisé Boccaccio. La seconde est au contraire centrée sur le personnage de Plataristotele – le philosophe du titre – et de la *beffa* ourdie à ses dépens par son épouse infidèle, monna Tessa.

Cette seconde histoire serait reprise, selon Padoan<sup>855</sup>, de la nouvelle d'Arriguccio Berlinghieri (*Décameron*, VII, 8). Les liens entre les deux trames nous semblent toutefois assez génériques et nous pouvons déjà signaler la similitude la plus évidente : dans les deux récits, une épouse est prise en flagrant délit par son mari jaloux. Mais si quelques éléments de l'intrigue sont effectivement empruntés à Boccace – et concentrés, en particulier, dans l'acte IV – la différence entre les deux maris ridicules est fondamentale. En effet la prétention du marchand Arriguccio, qui débouche sur une mésalliance dont dérivent tous ses malheurs, était d'« ingentilire per moglie » (s'enoblir par le mariage), tandis que dans le cas de Plataristotele « la trama di cui è protagonista il filosofo mette in primo piano l'opposizione fra filosofia e natura »<sup>856</sup>. Plataristotele est donc – comme son nom l'indique – une figure de philosophe, catégorie qui ne recoupe pas exactement celle du pédant tel qu'il était représenté par exemple dans la comédie homonyme de Francesco Belo (1529) ou dans le *Marescalco* arétinien. Il étudie les causes et les conséquences des phénomènes naturels, de l'astronomie à la botanique, à travers une enquête qui n'est pas dirigée vers le monde – et c'est bien là ce qui lui est reproché – mais confinée dans de stériles et verbeuses citations issues de sa bibliothèque. Certes, il n'a jamais « isdonzellata la moglie » (IV, 6)<sup>857</sup> mais le principe de coït et de fécondation n'est pas pour autant absent de ses préoccupations, comme il pourrait l'être de celles d'un pédant. Il n'y pense toutefois que lorsqu'il philosophe sur la génération des dynamiques célestes, qu'il compare à la mécanique du sperme humain que « la verga di Aaron [...] sparge ne la femina recipiente, onde il maschio sopra di lei movente falla di prole fruttifera » (III, 14)<sup>858</sup>.

Le premier acte de la comédie la définit d'emblée comme une pièce contre le mariage. Le protagoniste est introduit sur la scène (I, 5) en compagnie de son serviteur goguenard Salvalaglio, et veut montrer sa grande sagesse en égrenant une série de maximes misogynes – dont certaines ont une portée prophétique, comme « Quei mariti che non si rallegrano di

---

<sup>855</sup> Padoan reprend une comparaison déjà effectuée par Enrico Perito, à laquelle nous renvoyons pour une analyse plus précise des échos boccaciens dans la dernière comédie de l'Arétin : PERITO Enrico, « Il Decamerone nel Filosofo », in *Rassegna critica della letteratura italiana*, VI, 1901, p. 17-25.

<sup>856</sup> DECARIA Alessio, « Introduzione » in ARETINO Pietro, *Teatro. Tomo III. Il Filosofo. L'Orazia*, op. cit., p. 15 : « la trame dont est protagoniste le philosophe met au premier plan l'opposition entre philosophie et nature ».

<sup>857</sup> « dépuclé sa femme ».

<sup>858</sup> « La verge d'Aaron le répand dans femelle qui le reçoit, ce pourquoi le mâle qui se meut au dessus d'elle la rend fructueuse de progéniture ».

continuo con le mogli ne i piaceri venerei gli dan licenzia che si gli procaccino con altri »<sup>859</sup>. La longue scène suivante (I, 6) répond immédiatement à ces affirmations par un dialogue entre monna Papa, la belle-mère du philosophe, et sa commère Druda (« amie »), à la manière de la Nanna et de l'Antonia du *Ragionamento*, ce qui laisse présumer une efficacité scénique limitée – les longues tirades d'un personnage n'étant que brièvement interrompues par les interjections de l'autre – mais permet à l'Arétin d'exercer sa virtuosité. Pendant que Druda l'encourage par des « Ben dicesti »<sup>860</sup> ou accompagne ses colères avec des « Canaglia ! »<sup>861</sup>, monna Papa rage contre les maris, faux, dépensiers, ivrognes, vicieux, qui abusent de la bonté de leurs femmes et méritent les pires peines – en premier lieu celle d'être cocufiés. Ces deux quasi-monologues des scènes 5 et 6 conspuent donc l'institution du mariage, et il ne manque que l'arrivée d'une troisième partie pour faire s'écrouler l'équilibre précaire que connaît le ménage de Plataristotele et monna Tessa.

Polidoro, caricature de beau jeune homme vaniteux et candidat au rôle d'amant, apparaît lui aussi dès le début de la pièce. Son serviteur Radicchio dépeint avec emphase sa beauté fort peu virile dont la description semble tout droit tirée de celle d'une jeune courtisane : « lo specchio medesimo par che ne crepi, vedendo come egli ci imparà a far dentro i mezi ghigni, i risi interi, gli sguardi savi, le continenze salde e a isbellettarsi il viso puttaneschissimamente » (I, 3)<sup>862</sup>. Toutes les femmes meurent de désir pour ce bellâtre : il n'y a donc pas entre lui et monna Tessa une histoire d'amour mais une pulsion subite dont l'un comme l'autre n'entendent pas se priver. L'épouse, prisonnière d'un mariage de raison, n'a pas besoin d'être longtemps encouragée par sa servante Nepitella pour se décider : « Egli tolse me a' prieghi d'altri, e io lui a dispetto mio; ma possa morire se di quel che faccio con Polidoro me ne confesso pure »<sup>863</sup> (II, 8). Nepitella rappelle à sa maîtresse le signal habituel : « trovando la porta distangata, verrà a voi secondo l'usanza »<sup>864</sup> (II, 8). Notons qu'il s'agit là du même signal que Valiera utilisait dans la *Veniexiana*. Un stratagème théâtral bien sûr, aisé à mettre en place sur la scène mais bien trop dangereux dans les pratiques des femmes adultères réelles de la Sérénissime : nous avons vu que celles-ci préféraient des signes à la fenêtre – corde présente ou absente, vase

---

<sup>859</sup> « Les maris qui ne se réjouissent pas continûment avec leurs femmes dans les plaisirs de Vénus leur donnent la licence d'aller les chercher auprès d'autrui ».

<sup>860</sup> « Tu as bien parlé ».

<sup>861</sup> « Canaille ! ».

<sup>862</sup> « Le miroir lui-même semble en crever en voyant comment il apprend à faire ses demi-sourires, ses rires entiers, ses regards sages, ses retenues fermes et à maquiller son visage de la façon la plus putanière qu'il soit ».

<sup>863</sup> « Il m'a épousée car d'autres l'en suppliaient, et je l'ai pris malgré moi. Mais que je meure si je parle à mon confesseur de ce que je fais avec Polidoro ».

<sup>864</sup> « quand il verra la porte ouverte, il viendra à vous comme d'habitude ».

rempli ou vidé – pour faire savoir à leur amant qu’elles étaient prêtes à les recevoir.

Après un troisième acte essentiellement consacré à la seconde trame du *Filosofo* et durant lequel le rendez-vous se prépare, Plataristotele arrive triomphant sur scène en annonçant qu’il a capturé l’amant et l’a emprisonné dans son bureau (IV, 1). L’ensemble de l’acte voit se dérouler la *beffa* que nous avons déjà décrite : Tessa, avertie, a recours à la « saviezza de le donne » (IV, 2)<sup>865</sup> pour trouver une solution. Grâce à un double des clefs du bureau elle remplace Polidoro par un âne et quand Plataristotele arrive avec sa belle-mère monna Papa, fortement prévenue contre son gendre, le philosophe voit son plan déjoué et il croule sous le ridicule. Il ne faut d’ailleurs peut-être pas tant voir dans l’amant transformé en âne une réminiscence directe d’Apulée qu’une insulte destinée au philosophe, rendue plus explicite quand un jeune serviteur vient rapporter que l’animal a déféqué sur les précieux volumes de la bibliothèque : la sagesse écrite du savant ne vaut rien face à la ruse des femmes. Monna Tessa profite du scandale pour fuir ce ménage qu’elle abhorre, se réfugie chez sa mère et informe Polidoro que leur rencontre n’est que reportée.

L’acte V voit la conversion de Plataristotele, qui passe de l’étude livresque de la nature à sa pratique concrète. C’est pourtant bien par les sciences naturelles qu’il arrive à concevoir la nécessité de ce passage. Les femmes, dit-il lors d’un long monologue, sont tout comme les plantes faites pour procréer : « sì come nel mancargli de l’aria, del sole e de la pioggia gli arbori si secono, così nel privarle de i dritti richiedenti a la carnalità de la copula, le prefate femine si arabbiono »<sup>866</sup> (V, 5). En conséquence Plataristotele promet à son épouse de « mutar lo studio filosofico nel muliebre »<sup>867</sup> (V, 8). Averti par un garçon, il réussit à surprendre monna Tessa qui n’est revenue au domicile conjugal que pour « ritoglièr ciò che portai là dove non ci fussi mai venuta »<sup>868</sup> (V, 7), et à faire amende honorable. Rassurée par les ébats promis, Tessa lui pardonne ses errements et lui promet la fidélité. Des « nozze novelle »<sup>869</sup> (V, 8) sont convoquées, les parents sont appelés pour fêter l’imminence d’une procréation, et la pièce s’achève par une scène galante entre un couple de serviteurs qui s’apprête à imiter ses maîtres.

La rapidité de cette conclusion ne convainc pas, en général, la critique. Pour Alessio Decaria « risulta carente, nonostante il lieto fine, la ricomposizione finale »<sup>870</sup> : l’harmonie

---

<sup>865</sup> « Sagesse des femmes ».

<sup>866</sup> « Comme lorsque leur manque l’air, le soleil et la pluie les arbres se dessèchent, si lesdites femmes sont privées de leur prétention légitime à la pratique charnelle de la copulation, elles enragent ».

<sup>867</sup> « Ne plus étudier la philosophie, mais les femmes ».

<sup>868</sup> « Reprendre ce que j’ai apporté là où je n’aurais jamais dû venir ».

<sup>869</sup> « Nouvelles noces ».

<sup>870</sup> DECARIA Alessio, « Introduzione » in ARETINO Pietro, *Teatro. Tomo III. Il Filosofo. L’Orazia*, op. cit., p. 15 : « la réconciliation finale, malgré la fin heureuse, n’est pas satisfaisante ».



retrouvée entre mari et femme n'est que le tour de passe-passe forcé d'un habile artisan comme l'Arétin. Il nous semble pourtant retrouver là l'habituel pessimisme sensuel de l'auteur, à commencer par la conception physique, laïque du sexe et de sa pratique. Selon le monologue de Plataristotele (V, 5) il n'y a point de malice, point de vice dans l'appétit sexuel des femmes, mais une simple loi de la nature d'où la religion est entièrement absente. Ainsi le désir féminin est-il limité à une dimension purement mécanique. Dans la nouvelle boccacienne d'Arriguccio Berlinghieri la victoire de l'épouse permettait à celle-ci de faire taire définitivement la jalousie de son mari, ce qui facilitait l'accueil de l'amant. Dans la pièce de l'Arétin Tessa troque au contraire sans état d'âme les embrassades du beau Polidoro pour celles de son philosophe de mari, comme les épouses de la deuxième journée du *Ragionamento* préféraient des amants bestiaux mais bien dotés à leurs légitimes moitiés. Pour l'Arétin le mariage est une institution humaine – et en tant que telle totalement arbitraire – qui ne doit sa survie qu'à la puissance des instincts sexuels. Dès la réconciliation entre monna Tessa et Plataristotele, Polidoro est oublié. Peu important en effet les séductions d'un bel amant ou même le sentiment amoureux, l'épanchement physique pratiqué sans sophistication suffit à maintenir la paix du couple et celle de l'institution : la réalité du mariage s'arrête pour l'Arétin à cette vérité prosaïque.

Paradoxalement, cette vision prosaïque du lien matrimonial conduit dans *Il Filosofo* à l'absence d'adultère réel : Tessa et Polidoro semblent certes s'être quelque peu fréquentés par le passé, mais l'intrigue met fin à leur liaison. C'est un amour tout aussi physique mais bien plus cynique et illégitime que met en place Lodovico Dolce quand il adapte un an plus tard l'*Amphytrion* de Plaute.

– Des amours de Jupiter à celles d'un étudiant de Padoue : Dolce, *Il Marito* (1545)

Lodovico Dolce, né et mort à Venise (1508-1568), est une figure centrale du monde de l'édition vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est pour Dionisotti un « operaio della cultura »<sup>871</sup>, à mi-chemin entre le polygraphe et l'employé au service d'un imprimeur. Si l'on excepte de courts séjours hors de la lagune et une condamnation à plusieurs mois de prison qui le marqua profondément, « la biografia del Dolce coincide quasi completamente con la sua bibliografia: un elenco sterminato di stampe di cui fu editore, curatore, annotatore »<sup>872</sup>. Particulièrement

<sup>871</sup> Un « ouvrier de la culture », cf. DOLCE Ludovico, *Didone. Tragedia*, a cura di Stefano Tomassini, Parma, Edizioni Zara, 1996, p. x.

<sup>872</sup> *Teatro comico del Cinquecento. La tonaca in commedia*, a cura di TERMANINI Stefano e TROVATO Roberto,

importante à cet égard est son étroite collaboration avec Gabriel Giolito de' Ferrari, qui fut aussi l'éditeur de ses comédies, au nombre de cinq et publiées entre 1541 et 1551 avant d'être réunies dans un seul volume en 1560<sup>873</sup>. Deux d'entre elles, *Il Ragazzo* (1541) et *La Fabrizia* (1549), sont présentées par l'auteur comme des comédies « nouvelles », tandis que les autres sont des réécritures de Plaute, comme *Il Capitano* (d'après le *Miles Gloriosus*, 1545) et *Il Ruffiano* (d'après le *Rudens*, 1551).

*Il Marito*, qui nous intéresse ici, est rédigé lors d'un séjour à Piove di Sacco durant l'hiver 1545 et publié la même année par Giolito<sup>874</sup>. Il s'agit d'une modernisation partielle en hendécasyllabes de l'*Amphitryon* de Plaute<sup>875</sup>, dont le sujet est bien connu. Nous pouvons le rappeler succinctement : Jupiter est amoureux d'Alcmène, l'épouse du général thébain Amphitryon ; il profite du départ de ce dernier à la guerre pour prendre son apparence, tandis que Mercure prend celle de son serviteur Sosie. Alcmène, déjà enceinte d'Amphitryon, est ainsi trompée et conçoit un second enfant dont la paternité est divine. Lorsqu'Amphitryon revient victorieux dans sa patrie, Jupiter quitte le domicile des époux au terme d'une nuit d'amour magiquement prolongée – elle a duré trois mois. S'ensuivent de nombreux quiproquos organisés par pur jeu par les deux dieux. Quand la trame devient inextricable Jupiter apparaît sous sa forme véritable, confesse sa tromperie et permet à Alcmène d'accoucher sans douleur des deux enfants à la fois. Le fils de Jupiter, comme l'on sait, est Hercule, qui affronte dès sa naissance les deux serpents qui menaçaient son berceau.

Lodovico Dolce transpose l'action dans la Padoue du XVI<sup>e</sup> siècle, et fait disparaître les éléments magiques de l'intrigue. Le riche étudiant Fabrizio et son serviteur Roscio se sont aperçus dès qu'ils sont arrivés à Padoue de leur miraculeuse ressemblance avec un messer Muzio et son serviteur Nespilo, ce qui a permis à Fabrizio de profiter des faveurs de l'épouse de Muzio. C'est alors qu'après dix ou douze mois d'absence durant lesquels il a combattu sous les ordres de Charles Quint – probablement contre François I<sup>er</sup><sup>876</sup> – Muzio rentre chez lui. Le remplacement de Jupiter par Fabrizio interdit à Dolce le recours au *deus ex machina* ; il introduit alors dans le dernier acte le personnage de Fra Girolamo, une pâle copie du Fra Timoteo de la

---

op. cit., p. 404 : « La biographie de Dolce coïncide presque entièrement avec sa bibliographie : une liste infinie d'éditions dont il fut l'éditeur, le curateur ou le commentateur ».

<sup>873</sup> COMEDIE / DI M. LODOVICO / DOLCE. CIOÈ / Il Ragazzo. Il Capitano. / Il Marito. La Fabritia. / Il Ruffiano. / CON PRIVILEGIO. / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI. / MDLX.

<sup>874</sup> Nous la lisons dans *Teatro comico del Cinquecento. La tonaca in commedia*, op. cit., p. 401-65.

<sup>875</sup> Nous le lisons dans PLAUTE, *Comédies. Tome I. Amphitryon – Asinaria – Aulularia*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

<sup>876</sup> Selon Stefano Termanini et Roberto Trovato la paix à laquelle la pièce fait référence ne devrait pas être celle signée à Bologne entre l'empereur et Clément VII en 1530, mais la paix de Crécy conclue en 1544, un an avant l'écriture de la pièce, cf. *Teatro comico del Cinquecento. La tonaca in commedia*, op. cit., p. 418, n. 12.

*Mandragola*, sur lequel nous allons revenir. Enfin, les lacunes textuelles de l'*Amphitryon*, qui nous privent de l'acte IV dans sa quasi-intégralité, contraignent Dolce à ajouter plusieurs scènes.

Comme dans le texte de Plaute l'épouse – qui prend chez Dolce le *nome parlante* de Virginia –, adultère à son insu, proteste avec dignité de son innocence. Quand avec une certaine cruauté Fabrizio exige d'elle la fidélité alors qu'il la quitte pour, dit-il, rejoindre les troupes de l'empereur – en réalité pour éviter d'être pris en flagrant délit par Muzio –, elle en appelle à l'exemple de probité entre tous : « E s'io credessimi, / signor mio caro, ch'in voi qualche dubbio / avesse di mia fé, ch'è chiara e lucida, / ora io farei quel che già fé Lucrezia »<sup>877</sup>. La révélation de sa liaison est bien entendu plus rapide que dans l'*Amphitryon*, étant donné que l'artifice divin de la double grossesse n'est pas maintenu : dès lors que Virginia apparaît comme enceinte (II, 2) Muzio ne peut plus guère avoir de doutes sur les événements qui ont eu lieu durant son absence.

Fabrizio, en digne héritier des amants du *Décameron*, se présente au contraire comme un jouisseur qui n'est guère accablé par les remords. Chez Plaute Jupiter décidait dans l'acte III de rendre une nouvelle visite à Alcmène afin de « jeter toute la maison dans une confusion inimaginable » (III, 1) : c'est là le plaisir divin de se jouer des hommes avant de les dédommager des plaisanteries qu'ils ont subies. Nous ne retrouvons bien sûr rien de cela dans les motivations de Fabrizio, décidé à profiter de l'occasion de prendre à nouveau un peu de plaisir grâce à l'éloignement temporaire de Muzio : « m'ho posto in animo / di ritornarci un'altra volta e prendermi / seco piacere in questo poco termine, / che certo ben sarà poco e brevissimo »<sup>878</sup>. Alors que le retour de Muzio et son incapacité à renoncer à Virginia le met en péril, Fabrizio ne doit son salut qu'à l'intervention de ses camarades Celio et Emilio, absents chez Plaute. Conscients que le plaisir a rendu leur ami imprudent (III, 3), ils doivent le convaincre d'abandonner les délices de l'amour pour la gloire des études (V, 1), non sans venir au secours d'une Virginia injustement vilipendée, grâce à l'aide de Fra Girolamo, qui saura sans nul doute trouver quelque expédient pour résoudre l'affaire. Ce dernier est en effet « ghiotto e ha a le man tutte le astuzie, / che puote avere un frate dotto e pratico / de le cose del mondo »<sup>879</sup>. Il ne faut

---

<sup>877</sup> I, 4 (« Et s'il me semblait / mon cher seigneur, que vous doutiez / de ma fidélité, qui est sans tache, / je ferais ce que fit jadis Lucrece »). L'exigence de chasteté est rappelée à plusieurs reprises par Virginia, cf. par exemple II, 2 : « e 'l mio esercizio / sarà l'ago e la spola. E così debbono / far le caste moglieri » (Et mon métier / sera d'user l'aiguille et le métier à tisser. Ainsi doivent se comporter / les chastes épouses »), une fidélité sur laquelle insiste également le serviteur Nespilo (II, 3).

<sup>878</sup> III, 1 : « j'ai décidé / d'y retourner une nouvelle fois et de prendre / du plaisir avec elle durant ce court moment / qui bien sûr sera court et très bref ».

<sup>879</sup> V, 1 : « avide, et connaît toutes les astuces, / que peut connaître un frère savant et habitué / aux choses du monde ».

pas plus d'une scène pour que Muzio – qui de vaillant soldat chez Plaute est ici transformé en un nouveau Calandrino – soit convaincu par le frère que l'amant qui a fréquenté son épouse est un « spirito folletico »<sup>880</sup>, qui ne peut toutefois pas s'accoupler directement avec une femme : il a donc profité du sommeil de Muzio pour le transporter à plusieurs reprises depuis le champ de bataille jusqu'à Padoue, et connaître charnellement Virginia à travers lui. L'enfant qui va naître sera donc bien son fils. Ainsi, contrairement à Jupiter, Fabrizio n'a pas besoin de faire amende honorable et le mari ne sait rien de l'adultère réel : une situation plus proche de la *Mandragola* que de la pièce de Plaute.

Et en effet les lacunes textuelles de l'original autant que les conséquences de la modernisation de l'intrigue nous empêchent de lire *Il Marito* comme une simple réécriture de l'*Amphitryon*, malgré les déclarations de Dolce lui-même. L'auteur vénitien modifie d'une manière substantielle les éléments principaux du texte antique : la tromperie divine empruntée à la mythologie devient un adultère bourgeois installé dans le contexte politico-militaire de son époque, dont le protagoniste triomphant est le jeune amant. Ici encore l'épouse infidèle trompe son mari malgré elle : les personnages féminins qui commettent sciemment l'adultère ne proviennent pas – comme le remarquait déjà Stauble<sup>881</sup> – des modèles classiques mais de la tradition boccacienne. Si Dolce mêle quelque peu les deux filons quand il innove par rapport à Plaute, il préserve toutefois l'innocence de la matrone. L'amant s'en tire ainsi à bon compte, comme le remarque Ferruccio Bertini pour qui *Il Marito* voit « il trionfo dell'amore gaudente, spregiudicato e libero da ogni vincolo, simboleggiato dal giovane Fabrizio, che, nella scolorita galleria dei personaggi, diventa così il nuovo protagonista »<sup>882</sup>. Il s'agit là d'un compromis bien commode, qui place au premier plan une figure de jeune amant tout en évitant la représentation sur la scène de la culpabilité féminine. Tout autres sont les adultères du théâtre vénitien qui s'inspire de la variété linguistique de Ruzante, mais délaisse définitivement les amours paysannes qui caractérisaient les pièces de Beolco autour de 1530.

---

<sup>880</sup> V, 2 : « l'esprit d'un lutin ».

<sup>881</sup> STAÜBLE Antonio, « Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale », op. cit.

<sup>882</sup> BERTINI Ferruccio, « Anfitrione e il suo doppio: da Plauto a Guilherme Figueiredo », in *Plauto e dintorni*, Bari, Laterza, 1997, p. 76 : « le triomphe de l'amour jouisseur, émancipé et libre de tout lien, symbolisé par le jeune Fabrizio, qui, dans la pâle galerie des personnages, devient ainsi le nouveau protagoniste ».

## 2. Les comédies plurilingues : la transgression ridiculisée

– Andrea Calmo : *Spagnolas, Saltuzza, Potione, Rhodiana*

Né en 1510, Andrea Calmo aurait, selon une légende qui a longtemps perduré, grandi au milieu des pêcheurs de la lagune ; il faut attendre 1985 pour que ce mythe soit définitivement mis en pièces par un article de Piermario Vescovo<sup>883</sup>. Calmo naît probablement dans la paroisse de San Zanipolo (Castello) et appartient à la classe des artisans aisés ; il exerce comme son père Tadio la profession de teinturier et occupe tout au long de sa vie des postes éminents dans la Scuola Grande di San Marco, l'une des plus importantes institutions de piété de la République<sup>884</sup>. C'est donc en parallèle à cette vie pleinement intégrée aux fastes de la société vénitienne qu'il poursuit une carrière littéraire et théâtrale complexe. De 1547 à 1566 sont publiés ses quatre volumes de *Lettere*<sup>885</sup> en vénitien qui connaissent un grand succès éditorial : dans un style aussi brillant qu'alambiqué, que ne renierait pas l'Arétin dans ses meilleures pages, Calmo donne la parole à des pêcheurs du nord de la lagune qui s'expriment dans le dialecte de Burano et Torcello. Ses *Rime piscatorie*<sup>886</sup> (1553), qui connaissent douze éditions en trente ans, sont une opération littéraire plus ambiguë : Calmo n'abandonne pas sa veine parodique (particulièrement vive dans les deux *Sonetti commentati* qui clôturent le recueil ou ses faux *Epitaphii de molimenti antichi*), mais il tente aussi dans ses sonnets et ses madrigaux de concurrencer le toscan directement sur le terrain du pétrarquisme en prouvant que le vénitien possède toutes les qualités requises pour être une langue littéraire à part entière<sup>887</sup>.

Si en dehors de Venise Andrea Calmo est surtout connu pour ses *Lettere*, imitées par exemple par un Sicilien émigré à Paris comme Vincenzo Belando<sup>888</sup>, il jouit dans la lagune

---

<sup>883</sup> VESCOVO Piermario, « Sier Andrea Calmo. Nuovi documenti e proposte », in *Quaderni Veneti*, n° 2, Ravenna, 1985, p. 25-48.

<sup>884</sup> C'est là une différence fondamentale avec le joaillier Alessandro Caravia, auteur dont l'usage de la langue vénitienne a pu être rapproché de celle de Calmo, mais dont nous avons souligné dans notre premier chapitre les opinions politiques et religieuses radicalement opposées aux *Scuole Grandi*.

<sup>885</sup> Pour lire les quatre volumes de *Lettere* nous sommes hélas encore tributaires de l'édition de Vittorio Rossi, émérite en son temps : CALMO Andrea, *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, a cura di Vittorio Rossi, Torino, Ermanno Loescher, 1888 ; mais nous espérons voir un jour paraître l'édition critique très attendue et souhaitée par Drusi, cf. DRUSI Riccardo, PEROCO Daria, VESCOVO Piermario, *La sorte delle parole*, Padova, Esedra, 2004, p. 175-192.

<sup>886</sup> Nous pouvons les lire dans la récente édition critique de Gino Belloni : CALMO Andrea, *Le bizzare, faconde et ingegnose rime pescatorie*, a cura di Gino Belloni, Venezia, Marsilio, 2003.

<sup>887</sup> Cf. BELLONI Gino, « Il petrarchismo delle Bizzare rime di Andrea Calmo tra imitazione e parodia », in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki, 1976, p. 271-314.

<sup>888</sup> *Lettere / Facete, e chi- / ribizzose in len- / gua Antiga, Venitiana, et v- / na à la Gratiana, con Alguni / Sonetti, é canzoni piaseuoli / Venitiani, é toscani e nel fin / trenta villanelle a diuersi si / gnori é Donne lucchesi et altri /*

d'une solide réputation d'acteur de théâtre déjà bien installée dès 1548 – comme en témoigne une lettre de Girolamo Parabosco<sup>889</sup>. Son utilisation des différentes langues et dialectes l'ont conduit à être longtemps perçu comme un épigone mineur de Ruzante, mais Giorgio Padoan souligne les différences fondamentales entre les deux auteurs et les deux œuvres :

Diverso il livello in cui proposerò la propria polemica (il Beolco, anche per la vicinanza agli ambienti accademici patavini, ambì a collocarsi risolutamente negli strati alti della cultura rinascimentale; il Calmo, pur non privo di letture, rimase in ambito più provincialmente ristretto); diverso il pubblico cui si rivolgevano (il Beolco per lo più, soprattutto nell'ultimo periodo, ad aristocratici ed intellettuali; nessun documento attesta invece che il Calmo abbia avuto rapporti con Compagnie della Calza, i pochi cenni essendo per lo più riferiti al pubblico borghese).<sup>890</sup>

De même, les comédies de Calmo ne peuvent être réduites à l'image de mauvaises copies de celles de Ruzante. Marquées par le début de la création des « types » qui influencent ensuite ceux de la *commedia dell'arte*, elles mêlent des éléments qui vont « dall'archeologia etnografica e linguistica delle *Lettere*, a materiali di estrazione popolareggiante, da intrecci narrativi classici e boccacciani a un'arguta e innovativa invenzione »<sup>891</sup>. Mais plus encore, Calmo n'est pas seul dans son entreprise : Antonio Da Molin dit Burchiella ainsi que Gigio Artemio Giancarli formaient avec lui une véritable compagnie – désignée dans les *Lettere* sous le nom de *Scuola d'i Liquididi* – dans laquelle chacun était à son tour auteur de la pièce, et chacun jouait sur scène son rôle de prédilection. Six comédies de Calmo ont été publiées de 1549 à 1556, du vivant de l'auteur qui meurt en 1571 : *La Spagnolàs* (1549), *Il Saltuzza* (1551), *La Potione* (1552), *La Rodiana* (1553), *La Fiorina* (1553), *Il Travaglia* (1556). Naturellement ces dates n'ont qu'une valeur de *terminus ante quem*, et nous n'avons que peu d'informations sur la succession des représentations : la *Rodiana* a été jouée en 1540 à Venise et à Trévise, comme l'affirme son auteur dans le Prologue du *Travaglia* ; cette dernière pièce a connu la

---

*El tutto composto é dao in luse da vincenzo belando sic. / ditto cataldo : . AL ILLUSTRÉ SIGNOR / Sebastian Zametti. / IN PARIGI / Appresso Abel L'angelier / nella prima colonna del palazzo. M.D.LXXXVIII. / Con Privilegio.*

<sup>889</sup> Cf. CALMO Andrea, *Il Travaglia*, Testo critico, tradotto e annotato da Piermario Vescovo, Padova, Editrice Antenore, 1994, p. 12.

<sup>890</sup> PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, op. cit., p. 155-156 : « Le niveau de leur polémique diffère (Beolco, en partie du fait de sa proximité avec les milieux académiques padouans, vise les plus hautes couches de la culture de la Renaissance ; Calmo, même s'il ne manquait pas entièrement d'érudition, resta dans un milieu plus provincial) ; tout comme diffère le public auquel ils s'adressaient (Beolco, particulièrement dans sa dernière période, surtout à des aristocrates et des intellectuels ; au contraire aucun document n'atteste que Calmo ait eu des rapports avec des *compagnie della Calza*, ses rares allusions étant dirigées vers un public bourgeois) ».

<sup>891</sup> PACCAGNELLA Ivano, *Lessico del Pavano*, op. cit., p. xxx : « de l'archéologie ethnographique et linguistique des *Lettere* à des matériaux d'imitation populaire, en passant par des intrigues classiques ou boccacciennes et une invention pleine d'esprit et d'innovation ».

scène probablement en 1546<sup>892</sup>. Pour tenter un brouillon de typologie des pièces de Calmo nous pouvons dire que tant *La Spagnolàs*, *La Rodiana* que *Il Travaglia* sont des comédies à la trame particulièrement embrouillée qui sert de prétexte à une longue suite de performances d'acteurs ; *Il Saltuzza*, plus courte et réduisant le plurilinguisme à une opposition binaire toscan/dialectes, est d'avantage marquée par l'influence de la comédie régulière ; enfin *La Potione* et *La Fiorina* sont des farces qui réélaborent des comédies existantes. Élément unificateur entre ces six pièces, les comédies de Calmo connaissent par rapport à celles de Ruzante un glissement du centre de gravité théâtral et modifient l'équilibre entre personnage et intrigue : désormais « l'attore, mediante l'artificiosa dilatazione dei monologhi, invade gran parte dello spazio scenico e diviene il perno motore della azione »<sup>893</sup>.

*La Spagnolàs* est pour Giorgio Padoan parmi les pièces de Calmo « la più briosa per freschezza di vivacità teatrale, un trionfo pirotecnico di azioni e di parole »<sup>894</sup>. La comédie repose sur un ensemble d'amours croisées entre trois protagonistes qui tous convoitent la femme d'autrui : le vieillard vénitien Zurlotto est, comme le *stratioto* (soldat grec) Floricchi, amoureux d'Agnesina, la concubine du *bravo* vénitien Spezzaferro ; le chevalier bergamasque Scarpella aime lui l'épouse de Floricchi. Ils s'appuient pour arriver à leurs fins sur un villain (Rosato, qui s'exprime en *pavano*), un *bravo* (Spezzaferro donc, qui parle vénitien) et un porteur (Menechin, bien sûr bergamasque). Mais ces adjuvants n'entendent pas jouer fidèlement leur rôle et se livrent à une série de mauvais tours : Zurloto, envoyé vers une maison qui n'est pas celle de son aimée, est découvert ; Scarpella dépense en vain son patrimoine et voit ses armes confisquées par les gens d'armes lors d'une rixe ; Floricchi est ridiculisé. La réconciliation finale est confiée à un avocat, *deus ex machina* inhabituel qui procède à deux mariages réparateurs qui n'étaient désirés par personne. Scarpella devra épouser Agnesina – alors qu'il était le seul des trois protagonistes à ne pas la courtiser – tandis que le porteur Menechino, sévèrement battu dans l'Acte V, est marié à la servante Gasparina. Il s'agit là pour Padoan d'un « sberleffo [...] giocondo alla tematica imperante nel teatro letterario »<sup>895</sup>, une parodie de final de comédie érudite. *La Spagnolàs* semble donc à première vue être la comédie des amours déçues. Mais deux autres types d'adultère y affleurent. Au début de l'acte II le

---

<sup>892</sup> PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, op. cit., p. 160.

<sup>893</sup> ZORZI Ludovico, « Tradizione e innovazione nel « repertorio » di Andrea Calmo », in MURARO Maria Teresa (a cura di), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Firenze, Olschki, 1971, p. 234 : « l'acteur, à travers l'artificielle dilatation des monologues, envahit une grande partie de l'espace scénique et devient le moteur de l'action ».

<sup>894</sup> PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, op. cit., p. 175 : « la plus brillante de fraîcheur et de vivacité théâtrale, un triomphe pyrotechnique d'actions et de mots ».

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 176 : « joyeuse moquerie envers la thématique qui règne dans le théâtre littéraire ».

serviteur Rosato raconte dans un monologue comment sa patronne, l'épouse de Meser Zurloto, lui a déclaré sa flamme (« la ghe imbertonà in lo fatto me de mi »<sup>896</sup>) ; le spectateur pourrait croire à une vanterie si Gasparina, qui sert elle aussi le vieux Vénitien, n'affirmait ensuite avoir assisté à l'échange et vouloir tout dévoiler à son patron. Cette même Gasparina n'est pourtant guère attachée pour elle-même à l'inviolabilité du lien du mariage. Interrogée par un Floricchi curieux sur le montant de sa dot, elle détaille « un campo di bosco strapientò, ben afossò e trenta smozenige, e una calzera fornìa e un brazel sopra marchò »<sup>897</sup>. Ce « brazel » (« beignet »), naturellement équivoque, est aussitôt convoité par le *stratioto* Floricchi, qui le requiert. La fiancée peu farouche lui répond « Con a sea marià, e que me mario sipia contento, e vel dare ontiera »<sup>898</sup>. Ces deux adultères programmés – aucun des deux n'est consommé durant la pièce – rappellent des liaisons illicites toutes littéraires : l'amour de la patronne pour un serviteur vaillant est de goût arétinien, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre de cette partie, tandis que la polygamie féminine des classes inférieures provient bien sûr de Ruzante et de son *snaturale*.

La *Rodiana* et le *Saltuzza* sont deux pièces très différentes stylistiquement : la première est aussi anarchiquement plurilingue que la seconde se rapproche de la comédie érudite. Elle comportent malgré cela deux adultères qui suivent un développement similaire. Un vieux mari convoite la femme d'autrui, tandis qu'un jeune amant cherche à séduire la sienne ; après bien des péripéties le vieillard est ridiculisé et doit obtenir le pardon de son épouse, tandis que celle-ci accorde ses grâces à son soupirant.

Nous retrouvons dans la *Rodiana* une intrigue complexe inspirée des nouvelles d'aventure de Boccace couronnées par une agnition. Luguria, qui se fait appeler Sofronia, arrive à Parme avec sa fille Delia, qui se fait appeler Beatrice, pour chercher son mari Teofilo exilé de Rhodes depuis quinze ans ; en Italie celui-ci a changé son nom en Demetrio et vit avec son fils Roberto. Mais à Parme vit aussi Cornelio, un vieux juriste vénitien, en compagnie de son épouse Felicita et son fils Federico. Federico et Cornelio, père et fils, tombent amoureux de Beatrice, tandis que le jeune Roberto convoite Felicita, l'épouse de Cornelio. Au centre de l'action se situe le serviteur de Cornelio, Truffa. Celui-ci, de par son rôle et son *nome parlante*<sup>899</sup>, pourrait à première vue sembler être le typique *servus currens* plautin revu à la manière de Ruzante. Mais dans la quatrième scène du premier acte il révèle à un Roberto

---

<sup>896</sup> CALMO Andrea, *La Spagnola*, op. cit., Acte II : « elle est éprise de moi ».

<sup>897</sup> *Ibid.*, Acte V : « un bois, trente *mocenighi*, une belle couverture, et un beignet ».

<sup>898</sup> *Ibid.* : « Quand je serai mariée, et si mon mari le veut bien, je vous le donnerai volontiers ».

<sup>899</sup> « Truffa » signifie bien sûr « escroquerie ».



désespéré, cessant de parler en *pavano*, qu'il n'est pas un paysan mais un gentilhomme qui a fui sa terre natale par amour et parcourt l'Italie en apprenant diverses langues. Un tel personnage polyglotte – de fait tout-puissant dans une comédie plurilingue<sup>900</sup> – concentre la charge parodique qui parcourt la *Rodiana*, comédie qui joue avec les codes de son propre genre. C'est donc lui qui se fait redresseur de torts : il met le vieux Cornelio dans les mains d'un nécromancien afin de le ridiculiser (II, 6), aide Federico à enlever Beatrice (V, 3) – couple qui devient légitime après l'agnition finale (V, 8) –, et surtout est l'artisan principal de l'adultère consommé entre Roberto et Felicita. Une liaison tout à fait similaire apparaît dans le *Saltuzza*, comédie dépourvue de l'aspect parodique de la *Rodiana* : si le rôle du serviteur ne disparaît pas (il donne même son titre à la pièce) c'est bien le couple adultère qui se trouve au centre de l'attention.

Le *Saltuzza* montre en effet une forte évolution stylistique dans le théâtre du teinturier vénitien, qui ne peut entièrement se soustraire aux mutations du théâtre italien : « a partire dagli anni Quaranta le regole esercitano la loro pressione anche su chi, come Calmo, aveva esordito in un clima ancora dominato dalla novità e dall'energia risentita di Ruzante »<sup>901</sup>. Mais si nous avons remarqué l'absence ou tout du moins la timidité des adultères dans la comédie érudite, force est de constater qu'il n'en est encore rien chez Calmo, même dans ce *Saltuzza* qui constitue son œuvre la plus proche des comédies « régulières ». Dès la première scène le jeune Polidario avoue au serviteur Saltuzza qu'il courtise depuis neuf mois Clinia, « una bellissima moglie e giovane »<sup>902</sup>, jeune femme que le serviteur qualifie avec enthousiasme de « femena da ovra » (« femme adaptée à l'acte ») alors que l'amant lui-même est plus loin défini comme « gaiardo » (« gaillard ») par Melindo, le mari de sa future amante – qui aime quant à lui la sœur de Polidario –, et de « levriato » (« lièvre ») par Saltuzza (I, 3). Un jeune soupirant, vaillant et surtout constant dans son entreprise de séduction, une épouse délaissée par un mari âgé : les éléments qui promettent au spectateur un adultère sont tous en place. Contrairement à la *Rodiana* où prédominaient des intrigues aventureuses, dans le *Saltuzza* Clinia est le « motore di tutte le vicende »<sup>903</sup>, mais n'entre en scène que très tardivement (acte V). Attirée par les

---

<sup>900</sup> La scène II, 8, véritable florilège linguistique, est célèbre : Truffa feint d'être possédé par une foule de démons et de fantômes qui parlent tous une langue différente (napolitain, milanais, florentin, espagnol... jusqu'au dernier, l'albanais, qui met du temps à s'extraire du corps du serviteur car il en occupait les pieds) tandis que Roberto se déguise en prêtre pour faire mine de les chasser devant un Cornelio médusé.

<sup>901</sup> CALMO Andrea, *Il Saltuzza*, op. cit., p. 39 : « à partir des années Quarante les règles exercent leur pression même sur quelqu'un comme Calmo, qui avait débuté dans un climat encore dominé par la nouveauté et la vive énergie de Ruzante ».

<sup>902</sup> *Ibid.*, I, 1 : « une jeune et très belle épouse ».

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 27 : « le moteur de toutes les trames ».

manigances des serviteurs, elle ne trompe son mari que malgré elle après un échange de personnes dans l'obscurité dont le but était de confondre Melindo – un stratagème qui rappelle celui organisé par Ricciardo Minutolo dans le *Décameron*<sup>904</sup>. Or, comme le remarque Luca d'Onghia, la seule réplique importante de Clinia est prononcée après ce tour – auquel elle se plie de bonne grâce – et n'est pas sans faire écho à la résolution finale de Lucrezia dans la *Mandragola* :

Messer Polidario, io vi ringratio de l'inganno, e il danno sia del marito mio e l'utile vostro, e mio anco. E per lo avvenire tenitime per vostra e conservate l'amor principiato che è grandissimo. Ben vorei mi facesti compagnar con il torcio fino a la casa mia. (V, 12)<sup>905</sup>

Désormais adultère résolue, Clinia ajoute une humiliation supplémentaire à son mari Melindo : feignant la colère pour s'assurer de conserver sur lui une emprise durable, elle ne cède et lui pardonne qu'après en avoir été publiquement priée par son amant, auquel Melindo devient donc redevable. De la même manière dans la *Mandragola* le vieux Nicia avait – plus littéralement – confié les clefs de sa maison au jeune Callimaco.

L'influence de Machiavel sur le *Saltuzza*, limpide au moins dans le personnage de Clinia, prépare le terrain pour l'une des deux pièces de Calmo les plus tardives dans lesquelles les principes théâtraux du teinturier sont poussés dans leurs derniers retranchements. La *Fiorina* et la *Potione* sont en effet chacune la « riduzione farsesca »<sup>906</sup> d'une pièce antérieure, respectivement la *Fiorina* de Ruzante et, justement, la *Mandragola*<sup>907</sup>. Or il apparaît clairement dans la *Potione* combien les intentions de Calmo diffèrent de celles du secrétaire florentin. De la *Mandragola* Calmo supprime purement et simplement plusieurs personnages : fra Timoteo tout d'abord, qui emporte avec lui toute critique anticléricale, la mère Sostrata, mais surtout Lucrezia elle-même, dont les hésitations intimes n'ont aucune importance pour cette réécriture essentielle. Il ne reste donc au centre de la scène que le mécanisme de la *beffa*, alors que le mélange de registres qui caractérisait la pièce de Machiavel est ici remplacé par la variété des langues, avec des rôles désormais figés entre le vénitien du veillard, le toscan de l'amoureux, le *pavano* du serviteur et le bergamasque du parasite. Bien sûr, ajoutons que dans la *Potione*

---

<sup>904</sup> BOCCACCIO Giovanni, *Decameron*, op. cit., III, 6.

<sup>905</sup> CALMO Andrea, *Il Saltuzza*, op. cit., p. 162 : « Monsieur Polidario, je vous remercie pour cette tromperie, que le dommage soit pour mon mari et l'avantage pour vous, et pour moi aussi. Et considérez-moi comme vôtre à l'avenir et conservez cet amour naissant, qui est très grand. Je voudrais bien que vous me fassiez accompagner jusqu'à chez moi avec une torche ».

<sup>906</sup> PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, op. cit., p. 17.

<sup>907</sup> Nous nous sommes arrêté sur la *Mandragola* dans le premier chapitre de cette partie.

nous assistons à un « spostamento del centro d'interesse dalla figura del giovane innamorato a quella del vecchio beffato »<sup>908</sup> : l'adultère n'est ici intéressant que dans la mesure où il contribue à construire le personnage du vieillard ridicule.

Si Calmo peut-être partiellement considéré comme un continuateur de Ruzante du point de vue linguistique, nous avons vu qu'il en est tout autrement en ce qui concerne sa vision des amours illégitimes. Un vague souvenir des amours libres du petit peuple peut certes être trouvé dans la conclusion de la *Spagnolàs*, mais il serait vain de chercher dans l'œuvre du teinturier des personnages féminins complexes et tourmentés semblables à ceux du *Parlamento*, du *Bilora* ou de la *Betìa*. Calmo est avant tout intéressé par l'espace que l'intrigue laisse aux acteurs pour s'adonner à de virtuoses performances physiques et linguistiques, sans que la profusion des trames ne remette fondamentalement en cause une inspiration qui oscille entre comédies érudites et *Décameron*. L'adultère chez Calmo est surtout envisagé comme une punition qui frappe celui qui se laisse aller à des amours séniles, dans le cadre du développement du type théâtral du vieux Vénitien qui a fait fortune de « messer Andrea » sur scène. Pour limitée qu'elle soit, cette utilisation du thème n'en est pas moins fréquente, puisque nous l'avons trouvée dans quatre pièces sur six. C'est ainsi que les amours infidèles atteignent dans son œuvre une certaine neutralité : accidents de pure dérivation littéraire – Calmo emprunte des situations à l'Arétin, à Ruzante et surtout à Machiavel – ils ne sont qu'un outil comme un autre pour faire rire le public, sans condamnation morale mais sans réelle portée satirique. C'est là une lecture de ses pièces que nous pouvons mettre à l'épreuve en lisant la *Capraria*, comédie de l'un de ses plus proches collaborateurs, Gigio Artemio Giancarli.

– Gigio Artemio Giancarli : la *Capraria*

Seules deux comédies de Giancarli nous sont parvenues, la *Capraria* et la *Zingana*, mais nous connaissons plusieurs autres titres : une *Pelegrina* citée par Marin Negro dans le prologue de sa pièce *La Pace*<sup>909</sup> ainsi qu'un *Furbo* et un *Esorcismo* mentionnés par Giancarli lui-même dans le prologue de la *Capraria*. Il est évidemment délicat dans ces conditions de reconstruire des dynamiques internes à l'œuvre, quand les deux comédies qui ont survécu sont stylistiquement si différentes, entre une *Capraria* presque entièrement en toscan et une *Zingana*

---

<sup>908</sup> PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, op. cit., p. 178 : « déplacement du centre d'intérêt de la figure du jeune amoureux vers celle du vieillard moqué ».

<sup>909</sup> Cf. *infra*.

au contraire profondément plurilingue. Giancarli serait né à Rovigo vers 1508 ou 1509<sup>910</sup> – il est donc à peine plus âgé que son compagnon de scène Andrea Calmo – et comme lui n'exerce la profession d'auteur de théâtre qu'en dehors de son métier principal, la peinture. C'est selon Franco Fido cette « evidente cultura figurativa »<sup>911</sup> qui donne toute sa force scénique aux pièces de Giancarli, quand Calmo se repose uniquement sur son habileté d'acteur et sur sa virtuosité linguistique. Les pièces de Giancarli sont moins célèbres que de celles de Ruzante et de Calmo, mais ce sont pourtant les deux premières comédies plurilingues à avoir l'honneur de l'impression : la *Capraria* voit le jour en 1544, et la *Zingana* en 1545. Le succès de cette entreprise éditoriale permet d'ailleurs à l'œuvre des deux auteurs majeurs de connaître le même sort<sup>912</sup>, ouvrant par là même la période d'une quinzaine d'années pendant laquelle sont publiées toutes les pièces plurilingues qui nous sont parvenues, *Veniexiana* mise à part. Les deux comédies de Giancarli permettent de constater l'influence des pièces les plus touffues de Calmo, en particulier la *Rodiana* ; mais Giancarli ne peut pas être limité à un imitateur de « messer Andrea ». Selon Lucia Lazzerini le peintre de Rovigo est un auteur d'une grande culture, et « tutte le più significative esperienze teatrali della prima metà del secolo confluiscono nei suoi testi »<sup>913</sup>, un héritage qu'il fait fructifier pour la meilleure réussite de ses effets comiques. Ainsi la *Capraria* s'inscrit dès son titre dans la lignée de l'*Asinaria* de Plaute et de la *Vaccaria* de Ruzante, mais cette « comédie des chèvres » met également ainsi en évidence la thématique des cornes, portées ici par le vieil Afrone, l'un des deux seuls personnages à parler en dialecte (*greghesco*).

Quand commence la *Capraria* deux belles jeunes filles, Antilla et Dorotea, sont prisonnières du maquereau Famelico. Le jeune Flaminio est amoureux d'Antilla tandis que Lionello et son père Afrone – qui ignorent leur lien de parenté – aiment Dorotea. Les serviteurs guident l'action. Ortica aide Lionello à libérer Antilla ; Brusca, qui sert Afrone, cherche à se jouer de son maître au profit de l'épouse de celui-ci, Cassandra. Toutefois les deux jeunes filles ne sont pas les seuls personnages à être objet de désir, dans une pièce où « Gigio sembra

---

<sup>910</sup> GIANCARLI Gigio Arthemio, *Commedie*, a cura di Lucia Lazzerini, Padova, Antenore, coll. Biblioteca Veneta, 1991, p. XX.

<sup>911</sup> FIDO Franco, « Un commediografo pittore e narratore : Gigio Artemio Giancarli », in *Il Paradiso dei Buoni Compagni – Capitoli di Storia Letteraria Veneta (Ruzante, Calmo, Giancarli, Parabosco; Baretto, Chiari, Casanova, Goldoni; Noventa, Marin, Giotti, Pasolini)*, Padova, Antenore, 1987, p. 66 : « evidente cultura figurativa ».

<sup>912</sup> Comme nous l'avons déjà indiqué la première pièce de Ruzante à être éditée est, en 1548, la *Piovana* (cf. chapitre précédent).

<sup>913</sup> GIANCARLI Gigio Arthemio, *Commedie*, op. cit., p. XX : « toutes les expériences théâtrales les plus importantes de la première moitié du siècle sont présentes dans ses textes ».

divertirsi a sconcertare lo spettatore »<sup>914</sup>. Le rôle classique des serviteurs voudrait qu'ils favorisent les jeunes patrons aux dépens des vieux pour profiter de leur largesses d'amoureux ravis et s'emplit la panse sans rien déboursier. Mais Ortica ne trame pas que pour autrui, désiré qu'il est par la vieille Cassandra. Toute l'entreprise du valet de celle-ci, Brusca, est alors de mettre en scène cette liaison en faisant porter les cornes à Afrone non plus au sens figuré, mais au sens propre. Le vieil amoureux cherche en effet de l'argent pour libérer Dorotea ; Brusca lui suggère alors de revendre les chèvres que son métayer Spadaro doit lui apporter le jour-même. Les répliques du villain, qui envahit la scène avec les bêtes, enlèvent toute ambiguïté au sens de la manœuvre. Les chèvres ont été divisées entre le paysan et son maître, mais le bouc revient à ce dernier. Spadaro se livre alors à une typologie des animaux à cornes : « ol ghe n'è che magna, e sì ol ghe n'è che dà da magnar; ol ghe n'è che ciga, ol ghe n'è che no ciga; ol ghe n'è che fa furto, e sì ol ghe n'è che no fa furto »<sup>915</sup>. Celui qu'Afrone a récupéré est quant à lui « la più bella biestia, massiere, che viisi mè in lo roverso mondo »<sup>916</sup>. Ainsi désigné comme cocu par antonomase, Afrone est déguisé en vendeur de chèvres par Brusca (IV, 8) puis humilié par son épouse quand il cherche à les échanger contre Dorotea, qui se révèle être sa fille (V, 8). La condamnation des amours séniles par une épouse adultère, bien qu'ici spectaculairement soulignée par la métaphore filée du bouc qui parcourt toute la pièce, rappelle donc à première vue celles de la *Rodiana* et du *Saltuzza* de Calmo. Mais c'est sans compter sur le sens du coup de théâtre de Giancarli. En effet si, logiquement, le jeune Flaminio épouse son aimée Antilla, le serviteur Ortica est lui aussi récompensé par une promesse de mariage, en lieu et place de la bourse bien remplie ou du repas gargantuesque qui auraient pu plus traditionnellement lui échoir. Il pourrait sembler que ces fiançailles finales d'Ortica aient pour fonction de mettre fin à sa liaison avec Cassandra, de la même manière que la *Calandria* voyait les amours illégitimes cesser au tomber du rideau et l'ordre moral reprendre tous ses droits. Mais Giancarli offre en réalité aux spectateurs une conclusion plus scandaleuse encore qu'un adultère entre un patronne et un serviteur : la promesse d'Ortica est Dorotea, alors même qu'une agnition a révélé la noblesse de la jeune fille. Selon Lucia Lazzerini « la provocatoria ratifica della mobilità sociale contribuisce a delineare un mondo di valori fluttuanti, di verità provvisorie »<sup>917</sup>. Dans une pièce qui concentre une grande quantité de références érudites – tant à Plaute qu'aux plus récents

---

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. XVII : « Gigio semble s'amuser à déconcerter le spectateur ».

<sup>915</sup> *Ibid.*, *Capraria*, II, 6 : « il y en a qui mangent, il y en a qui donnent à manger ; il y en a qui crient, il y en a qui ne crient pas ; il y en a qui volent, et il y en a qui ne volent pas ».

<sup>916</sup> *Ibid.* : « la plus belle bête, monsieur, que j'aie jamais vue au monde ».

<sup>917</sup> *Ibid.*, p. XVII : « la ratification provocante de la mobilité sociale contribue à dessiner un monde fait de valeurs incertaines, de valeurs provisoires ».

Machiavel, Bibbiena, Arioste ou Ruzante – Giancarli n’hésite jamais à s’affranchir de la tradition avec une liberté certainement supérieure, comme le soulignent Franco Fido et Lucia Lazzerini<sup>918</sup>, à celle d’Andrea Calmo. Nous ne pouvons donc que regretter la perte de la plus grande partie de l’œuvre d’un auteur qui, après sa mort, est encore considéré comme un modèle insurpassable par le dernier épigone des dramaturges plurilingues qu’est Marin Negro.

– Marin Negro, *La Pace*

*La Pace* de Marin Negro<sup>919</sup> marque la fin de la parabole de la comédie plurilingue. « Ultima grande commedia dialettale » pour Ludovico Zorzi<sup>920</sup>, elle jouit d’un large succès et connaît huit éditions par sept éditeurs différents entre 1561 et 1620, puis tombe dans un oubli total jusqu’à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Aucune preuve de sa mise en scène au XVI<sup>e</sup> siècle n’a été conservée. Il n’est guère étonnant dans ces conditions que nous ne sachions rien, ou presque, de son auteur, si ce n’est ce qu’il laisse entendre lui-même dans la pièce : Marin Negro est vénitien et admirateur des *Liquidì*, en particulier de Gigio Artemio Giancarli dont le fantôme est évoqué par un nécromancien dans le Prologue. La comédie ressent dans sa complexité de celles du peintre de Rovigo : dix-sept personnages qui parlent cinq langues (vénitien, bergamasque, *greghesco*, toscan et friulan, un *unicum* pour cette dernière) se relaient durant cinq actes sur la scène qui représente – et peut-être était réellement – le campo dei Frari dans le sestier de San Polo.

La pièce commence avec la plainte du vieillard Sabanello de Malamocco, qui désespère de son épouse et rêve à un amour adultère avec la femme du Grec Frangia ; nous découvrons ensuite que ce dernier convoite en retour celle de Sabanello, Pantasilea. L’intrigue est ensuite compliquée par le récit des mésaventures de Frangia, qui après un naufrage dans lequel il a perdu sa famille, se trouve à Venise sous un faux nom. Au cours des nombreuses péripéties Sabanello voit ses espoirs érotiques s’envoler, pris par les gens d’armes et battu par sa propre épouse. Au commencement du dernier acte seule la liaison entre Frangia et Pantasilea semble proche de sa conclusion. Mais alors que les amants cherchent à s’enfuir ensemble, ils

---

<sup>918</sup> C’est le sens des deux contributions que nous avons citées ici.

<sup>919</sup> Nous la lisons dans son édition critique : NEGRO Marin, *La Pace*, testo critico con traduzione, note e glossario a cura di Sennen Nunziale, Padova, Antenore, 1987.

<sup>920</sup> ZORZI Ludovico, « Per una storia del teatro veneto. L’esperienza dei mariazi e la *Betia* del Ruzante », in CORTELAZZO Manlio, *Guida ai dialetti veneti II.*, Padova, C.L.E.U.P., 1980, p. 101-129, cité in NEGRO Marin, *La Pace*, op. cit., p. 1.

aperçoivent ce qu'il croient être le corps de Sabanello suicidé. L'épouse de celui-ci se réjouit d'être ainsi libérée d'un mari importun, mais le Vénitien – qui espérait attendrir sa femme légitime – se découvre, faisant naître une dispute qui se transforme vite en une confusion généralisée entre tous les personnages de la pièce, présents ensemble sur scène. C'est alors que la Paix – qui, hommage topique, habite naturellement à Venise<sup>921</sup> – intervient miraculeusement pour remettre le monde en ordre. Aucun des deux adultères possibles n'est donc consommé : la Paix reconstitue les couples légaux, et seul un amour comme celui du jeune Eugenio – le fils de Sabanello – pour la jeune Doralice – fille de Frangia –, un couple d'amoureux qui s'exprime bien sûr en toscan, peut être toléré et aller vers sa conclusion matrimoniale. C'est sur ce retour à l'ordre que se clôt l'aventure de la comédie plurilingue vénitienne. Celle-ci est en effet emportée dans un mouvement théâtral plus large : selon Luca D'Onghia « la progressiva affermazione di quest'ultima [la commedia regolare] contribuisce nel corso degli anni Quaranta a marginalizzare il teatro plurilinguistico e dialettale dei *Liquididi* »<sup>922</sup>. Face à cette influence massive de la comédie d'inspiration classique les amours adultères, l'un des outils comiques les plus souvent utilisés par le plus auguste représentant de cette école, ne sauraient plus trouver leur place sur scène.

Nous remarquons un fléchissement de l'adultère au théâtre, signe d'un climat culturel et moral en pleine évolution ; il nous appartient donc de vérifier si des changements similaires peuvent être remarqués dans les amours illicites qui arrivent dans les mains de la justice vénitienne. Nous avons déjà constaté dans notre chapitre précédent la stabilité des cas reportés par les *raspe* de l'*Avogaria di Comun* ; mais ce fait ne présume en rien d'une continuité dans le regard porté sur ce crime, ni sur la sévérité des condamnations. Quant au déroulement des liaisons elles-mêmes, un procès exceptionnel de 1550 permettra à notre regard d'explorer un territoire qui nous était jusqu'à présent méconnu : celui des adultères commis au sein de la classe dirigeante de la Sérénissime.

---

<sup>921</sup> Cf. NEGRO Marin, *La Pace*, op. cit., V, 244.

<sup>922</sup> CALMO Andrea, *Il Saltuzza*, op. cit., p. 16 : « l'affirmation progressive de cette dernière [la comédie « régulière »] contribue au cours des années 1540 à marginaliser le théâtre plurilingue et dialectal des *Liquididi* ».

## B – Les procès du milieu du siècle

### 1. Les raspe

En ce qui concerne les mots employés pour qualifier les coupables, nous ne remarquons pas de changement majeur par rapport à ce que nous avons vu dans le chapitre précédent<sup>923</sup>. Certaines *raspe* se contentent encore de faire, en 1541<sup>924</sup> ou en 1560<sup>925</sup>, le simple constat d'un adultère commis. Les allusions au double caractère de la justice, humaine et divine, sont toujours présentes, comme dans le cas de Marieta épouse de Marco Crespo, jugée en 1540, qui a fauté « in neglectu divine et humane iustitie »<sup>926</sup>. Mais à partir des années 1550 les allusions religieuses commencent peu à peu à remplacer en fréquence celles qui voient dans l'État une partie lésée. Si en 1545 une Viena est seulement « inmemore anime sue »<sup>927</sup> ; en 1551 Lucrezia a trompé son époux le barbier Lorenzo « in contemptu sacrosanti sacramenti matrimonii [...] efferata libidinem sua »<sup>928</sup> ; en 1552 Lucrezia épouse de Vittore Zappa « inmemore anime sue et spreto sacro santi matrimonii vinculo, et honore suo et dicti eius viri comesserit adulterium »<sup>929</sup> ; en 1550 Lucia épouse de Francesco Ab Organis devient criminelle « non timens deum, nec leges divinas et humanas, in vilipendium matrimonii »<sup>930</sup> ; en 1559 Franceschina épouse de Roberto Benzono ainsi que Gaspare Soreto « in vilipendium sacrosanti matrimonii adulterium commisserunt »<sup>931</sup>. Des adjectifs ne viennent que rarement renforcer ces formules, laissant entrevoir une situation particulière que l'absence du fascicule de procès dans les *Miscellaneae Penali* ne nous permet pas d'appréhender avec précision ; ainsi en 1558 Giulia « *perfida et iniqua fuerit, que male consumando bona prediti viri sui per multos annos adulterium commiserit* » (nous soulignons)<sup>932</sup>.

---

<sup>923</sup> Cf. le premier point du deuxième chapitre de cette partie : « Le récit nécessaire : mots et formats de la *raspa* ».

<sup>924</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3670, f. 84[92]r.

<sup>925</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3676, f. 31[43]r.

<sup>926</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3669, f. 164[172]v : « négligeant la justice divine et humaine ».

<sup>927</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3671, f. 180[189]r : « oublieuse de son âme ».

<sup>928</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3674, f. 113[123]r : « au mépris du sacrosaint sacrement du mariage [...] par son désir sauvage ».

<sup>929</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3674, f. 228[238] : « a commis l'adultère en oubliant son âme, au mépris du sacrosaint sacrement du mariage, et de son honneur et de celui de son mari ».

<sup>930</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3675, f. 323[332]r : « ne craignant ni Dieu, ni les lois divines et humaines, au mépris du mariage ».

<sup>931</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3673, f. 290[298] : « commirent l'adultère au mépris du sacrosaint mariage ».

<sup>932</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3672, f. 255[263]v : « fut perfide et injuste, car en consommant méchamment les biens de son dit mari elle commit l'adultère pendant de nombreuses années ».



Si nous nous référons au tableau sur la fréquence des *raspe* par décennies proposé au chapitre précédent, nous constatons que le nombre de procès effectifs pour adultère est remarquablement stable au milieu du siècle. Les années 1530 comptaient huit *raspe* ; il y en a six dans les années 1540 et six également dans les années 1550, alors que la décennie suivante (sur laquelle nous reviendrons dans notre prochain chapitre) compte sept sentences. Par rapport au premier tiers du siècle nous retrouvons une grande différence entre les cas qui sont jugés par contumace (quatre) et ceux où l'épouse mise en cause se présente devant les juges (sept cas<sup>933</sup>). Ne pas répondre à la convocation des juges – il s'agit alors de femmes accusées de s'être enfuies avec leur amant – reste bien sûr le meilleur moyen de subir une condamnation, qui peut se limiter à la perte de la dot (deux cas sur les huit condamnations) mais aussi prévoir des bannissements qui vont de deux ans en cas d'adultère simple à dix ans lors de fuite tonitruante avec vol de biens. Les juges de la *Quarantia* sont en revanche beaucoup plus cléments envers les épouses qui viennent personnellement assurer leur défense : sur les six femmes qui se présentent au procès, quatre sont acquittées. Il ne faut pas forcément comprendre ces sentences comme une reconnaissance de l'innocence de l'épouse, mais comme une visée de pacification de la justice vénitienne. Nous trouvons à nouveau des cas dans lesquels la *Quarantia* cherche avant tout à réconcilier des époux pour assurer la stabilité des familles. Ainsi Angelica épouse de Marino Contesse, qui s'est enfuie avec des biens d'une valeur totale de plus de mille ducats, est condamnée en 1546 à passer trois ans dans le monastère des Convertite, mais peut à tout moment retourner à la vie séculière si son mari l'accepte<sup>934</sup>. Hélas pour elle, la justice prend acte quelques mois plus tard du fait que ledit monastère n'a pas voulu l'accueillir en ses murs, et Angelica doit donc purger le reste de sa peine dans les conditions autrement dures de la prison de Saint-Marc<sup>935</sup>. Une telle mesure de coercition est toutefois particulièrement rare : il nous faut donc comprendre que lorsqu'une femme adultère n'a pas assez bien organisé une fuite semblable à celles étudiées dans les procès du chapitre précédent, elle retombe quasi systématiquement sous la coupe de son mari. Les sources ne nous permettent évidemment pas de savoir quelle était la vie au foyer de ces femmes passées par le tribunal de la *Quarantia*, et quel type de punition privée elles pouvaient alors recevoir.

Les amants quant à eux sont punis d'une manière généralement bénigne. Dans trois cas ils ne sont même pas identifiés, alors que l'épouse est accusée d'avoir commis l'adultère « avec

---

<sup>933</sup> Un cas jugé en appel après une sentence à Serravalle, en Terreferme, est incertain.

<sup>934</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Registro 3671, f. 216[225]-217[226].

<sup>935</sup> *Ibid*, f. 343[352].

plusieurs personnes »<sup>936</sup>. Les condamnations les plus lourdes visent à punir les crimes annexes, en particulier les violences non suivies de décès (trois ans de bannissement<sup>937</sup>) ou la fuite avec vol important et violence aggravée par l'absence au procès (bannissement à perpétuité<sup>938</sup>). Mais il arrive aussi qu'en cas de peine légère infligée à l'épouse son amant soit tout simplement acquitté<sup>939</sup>.

Contrairement aux cas rencontrés dans notre chapitre précédent, aucune *raspa* comprise entre 1540 et 1560 ne développe de récit détaillé de l'adultère ou des crimes commis ; une aridité des condamnations qui cesse, nous le verrons, dans la dernière partie du siècle. Ce manque de détails est toutefois largement compensé par un long procès que nous pouvons maintenant étudier, qui oppose exceptionnellement deux époux du patriciat vénitien.

## 2. La « moggier del gobbo Lippomano » : Lucrezia et le « vescovo Cesarin » (1550)<sup>940</sup>

Comme nous l'avons annoncé, un seul fascicule de procès, dans lequel ne figure plus la querelle du mari trompé, a été conservé dans les *Miscellanea Penali* de l'*Avogaria di Comun* pour le milieu du siècle. Il ne vient que péniblement combler une lacune qui s'étend de 1528 à 1583. Si le hasard des archives nous empêche de déduire quoi que ce soit de cette absence, notons que ce procès est, dans notre corpus, unique à plus d'un titre, bien au-delà de sa singularité chronologique. Il s'agit tout d'abord d'un fascicule relativement imposant, loin des dossiers de quelques pages que nous avons rencontrés dans le premier tiers du siècle. La dimension de l'enquête mise en place par l'*Avogaria* ne débouche toutefois pas sur une conclusion devant le tribunal de la *Quarantia*, pour des raisons que nous chercherons à élucider. Mais, plus encore, ce cas est notable par ses protagonistes. Nous avons souligné dans le chapitre précédent que les maris susceptibles de déposer une plainte pour adultère appartenaient le plus souvent à des classes sociales intermédiaires, ni strictement populaires – l'intérêt économique de la privation de la dot disparaissait – ni *cittadini* ou nobles – le risque de tache sur la lignée se faisant trop important. Nous avons entrevu la variété des solutions privées disponibles, de

---

<sup>936</sup> Cf. par exemple Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Registro 3669, f. 165[172]v-166[173]r.

<sup>937</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Registro 3671, f. 180[189]r-181[190]r.

<sup>938</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Registro 3673, f. 290[298].

<sup>939</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Registro 3673, f. 142[150]r-143[151]r..

<sup>940</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 29.14 (= 4179.14). L'expression qui donne son titre à ce sous-chapitre est employée par plusieurs témoins, comme l'ancienne servante d'Ascanio Cesarini, Caterina (f. 2v), ou encore Luca, le cordelier de Santa Fosca (f. 13v).

l'enfermement le plus cruel aux médiations familiales et amicales. Toutefois le mari ici trompé, Zuan Francesco Lippomano, est tout comme son épouse infidèle Lucrezia Zane un membre du patriciat vénitien. L'amant lui-même, exemple remarquable des tiraillements idéologiques que connaît la Curie au temps du concile de Trente, lié aux plus influentes familles romaines et même à Alexandre Farnèse, est un personnage fort éloigné des apprentis et des bandits à la petite semaine qui jusqu'ici composaient l'essentiel des amants.

Ascanio dit le « vescovo Cesarini » est en effet par bien des aspects un homme paradoxal, à la fois au centre et à la marge de son temps. Il est certes issu de la prestigieuse famille romaine des Cesarini – nom qui selon la science très rhétorique des généalogistes de l'époque ferait allusion à sa descendance directe de Jules César – et voit son cousin Giovan Giorgio épouser Clelia Farnèse, la fille du « grand cardinal » Alexandre ; mais lui n'est qu'un fils naturel et la tradition hésite même sur l'identité de son père. Il est évêque, mais son magistère réel n'a duré que quatre ans, de 1538 à 1542 – si tant est que le jeune noble romain ait pris la peine de visiter son lointain diocèse calabrais d'Oppida Mamertina. Au sommet de sa carrière romaine ses prises de position contre les disciples d'Ignace de Loyola font de lui le fondateur de la propagande anti-jésuitique, mais la polémique qu'il initie ne lui profite pas : l'arbitrage papal tranche en sa défaveur, laissant entrevoir une fin de vie en disgrâce que l'historien officiel des Cesarini ne réussit qu'artificiellement à embellir. C'est d'ailleurs par une cuisante ironie que les sources présentent son nom de « vescovo Cesarin » comme un surnom : en effet Ascanio est après 1542 un évêque sans diocèse (« in partibus infidelium »), et il n'est de fait pas entièrement un Cesarini. On ne sait donc pas grand chose sur la jeunesse d'Ascanio<sup>941</sup>. Alors que l'on ignore le nom de sa mère, il serait le fils du cardinal Alessandro Cesarini, qui lui cède son diocèse d'Oppida Mamertina en 1538, ou bien de son frère Giuliano III (1514-1566). Cette dernière hypothèse, retenue notamment par Patrizia Rosini dans ses travaux sur la famille Cesarini, est rendue impossible par plusieurs témoignages de notre procès qui lui donnent environ quarante ans en 1550<sup>942</sup>. Si nous acceptons l'approximation fournie par les témoins vénitiens nous pouvons placer sa date de naissance vers 1510 : Ascanio a donc environ trente ans quand il devient évêque. Il arrive à Venise en 1546 pour suivre le concile de Trente et reste dans la lagune jusqu'en 1556, bien après le procès qui nous intéresse

---

<sup>941</sup> L'historien officiel de la lignée est le faussaire Alfonso Ceccarelli, décapité à Rome en 1580 pour falsification d'actes officiels : CECCARELLI DA BEVAGNA Alfonso, *Istoria di casa Cesarina*, manuscrit édité par Danilo Romei et Patrizia Rosini, Banca Dati « Nuovo Rinascimento », en ligne (consulté le 15 mars 2016).

<sup>942</sup> Cf. par exemple f. 10v. Patrizia Rosini se fonde en revanche sur un élément particulièrement peu probant, l'amitié qui lie Ascanio à Giovan Giorgio II, fils de Giuliano III, une amitié démontrée par le testament de Giovan Giorgio, et qui lui suffit pour déduire une relation de demi-frères entre les deux Cesarini.

ici.

Son amante, Lucrezia, appartient à la famille Zane, l'une des plus anciennes *cà* de la Sérénissime. Lorsqu'elle rencontre Ascanio elle n'est plus une toute jeune fille. Le 7 juillet 1533 elle avait épousé dans l'église de San Andrea le patricien Vitale Miani<sup>943</sup>, quatrième fils d'une fratrie de six qui appartenait à la branche des Miani de San Giacomo dell'Orio<sup>944</sup>. Neuf mois moins un jour plus tard – le 6 mai 1534 – elle avait accouché de son premier enfant, Paolo Antonio (nommé d'après son grand-père paternel) suivi à une date indéterminée par une fille, Maria. Mais après neuf ans d'un mariage qu'un testament tardif décrit comme heureux<sup>945</sup>, Vitale décède et en 1542 Lucrezia est veuve. Mère d'un garçon de huit ans qui en tant que fils aîné est l'héritier des Miani de San Giacomo, elle continue naturellement à habiter dans le palais de sa belle-famille. C'est à ce moment-là que son histoire croise celle du « vescovo Cesarin » avant qu'en 1548 elle ne soit poussée à se remarier, probablement contre son gré au vu des rapides développements de sa nouvelle union.

Son second mari, Zuan Francesco Lippomano, appartient à une famille originaire de Negroponte. Comme les autres *cà novissime*, celle-ci ne doit son entrée dans le cercle fermé du patriciat vénitien qu'à une immense fortune qui permet en 1379-80 à un certain Pietro Lippomano de concéder de larges prêts à la République lors de la guerre de Chioggia<sup>946</sup>. Si la famille semble s'être installée très tôt dans la paroisse de Santa Fosca (Cannaregio), une branche part au XV<sup>e</sup> siècle vers celle de San Basilio, à Dorsoduro. Les Lippomano restés à Santa Fosca deviennent célèbres pour leur banque, fondée au milieu du XV<sup>e</sup> siècle mais qui connaît une retentissante faillite en 1499. Le chef de la famille, Girolamo, décide alors de tenter la carrière ecclésiastique<sup>947</sup>, qui sourit bientôt aux Lippomano : son frère Nicolò devient évêque de Bergame en 1512, tandis que son fils Pietro est nommé évêque de Vérone<sup>948</sup>. Zuan Francesco, homme peu flatté par la nature comme le souligne son surnom de « gobbo Lippomano<sup>949</sup> », appartient quant à lui à une autre branche au sein des Lippomano de Santa Fosca. Fils d'un Nicolò, il est mentionné dans la *Redecima* de 1514 : il habite alors avec son

---

<sup>943</sup> Le mariage est enregistré dans Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Matrimoni*, 87, f. 258r, mais le contrat n'est pas présent, ce qui nous laisse donc ignorer le montant de sa dot.

<sup>944</sup> Archivio di Stato di Venezia, BARBARO Marco, *Arbori de' Patritii Veneti*, V, c. 77.

<sup>945</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Notarile. Testamenti*, 80.649. Cf. *infra*.

<sup>946</sup> RAINES Dorits, « Public or private records? The family archives of the Venetian ruling elite in fifteenth-eighteenth centuries », in de LURDES Rosa Maria (dir), *Arquivos de família, séculos XII-XX: que presente, que futuro?*, Lisboa, Caminhos Romanos, 2012, p. 539.

<sup>947</sup> GULLINO Giuseppe, « Lippomano, Girolamo », in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Treccani, 2005, en ligne [consulté le 31 mars 2016].

<sup>948</sup> *Ibid.*

<sup>949</sup> Le « bossu Lippomano », cf. Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanee Penali*, 29.14 (= 4179.14), f. 2r ou f. 13v.

frère Pietro Alessandro (présent lui aussi dans notre procès) et son oncle Antonio, seul frère de son père<sup>950</sup> ; un troisième fils de Nicolò, Andrea, était déjà décédé en 1505<sup>951</sup>. Dans la nuit du 3 au 4 février 1527 le palais des Lippomano de Santa Fosca brûle<sup>952</sup>, mais il doit être rapidement reconstruit car en 1548 la famille habite toujours dans la paroisse, dans plusieurs maisons : Pietro Alessandro réside dans le palais principal<sup>953</sup>, tandis que Zuan Francesco s'est installé au moment de ses fiançailles avec Lucrezia dans une maison contigüe qui donne sur le *ponte de Noal*. Une demeure qui comme nous le verrons s'élève au moins sur trois niveaux, dont deux sont habités par le couple<sup>954</sup>.

Avant de nous plonger dans le déroulement précis de l'affaire, nous devons préciser quelques-unes des particularités de ce procès par rapport à ceux que nous avons étudiés dans notre chapitre précédent. Malgré l'important pouvoir judiciaire dont jouit l'*Avogaria di Comun*, les eaux dans lesquelles naviguent ses enquêteurs sont ici périlleuses. Les protagonistes de la liaison suspectée sont, nous l'avons vu, d'une importance certaine : l'amant est un évêque romain présent à Venise sur ordre du pape tandis que l'adultère appartient à l'une des familles les plus anciennes de la République – les Zane –, et qu'elle est la veuve d'un membre d'une autre grande lignée – les Miani – et l'épouse d'un Lippomano, *cà novissima* comme les Miani mais doté d'un prestige certain du fait de sa banque et de la carrière ecclésiastique de plusieurs de ses membres. Rendant plus délicate encore la tâche des *avogadori*, deux personnages d'envergure sont les complices, probablement involontaires, de cet amour illicite : un membre du puissant conseil des Dix ainsi que l'ambassadeur du duc d'Urbin, État qui entretient avec la Sérénissime des relations diplomatiques alors à leur sommet, marquées précisément dans les années de la relation d'Ascanio et Lucrezia par un somptueux accueil officiel de la duchesse qui séjourna directement dans un palais voisin de la *cà* Lippomano.

Il n'est donc nullement surprenant que dans ce contexte les *avogadori* concentrent avant tout leurs investigations sur le petit peuple. Le fascicule, nous l'avons dit, est particulièrement épais par rapport aux enquêtes du début du siècle et ne compte pas moins de quarante-trois témoignages. Or les trois quarts des témoins appartiennent aux classes populaires : en premier

---

<sup>950</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Redecima 1514*, Busta 32, S. Fosca 45.

<sup>951</sup> Archivio di Stato di Venezia, BARBARO Marco, *Arbori de' Patritii Veneti*, IV

<sup>952</sup> RAINES Dorits, « Public or private records? The family archives of the Venetian ruling elite in fifteenth-eighteenth centuries », op. cit., p. 539.

<sup>953</sup> Cf. f. 34v : Ascanio Cesarini a été vu en train de sortir de sa barque « alla riva della calexela che non ha cao che è da cha Lippamano la qual riva è in rio de noal de la dalla riva de meser Piero Alexandro Lippomano » (« à la rive de la *callexela* en cul-de-sac qui appartient aux Lippomano, qui donne sur le *rio di Noal* au delà de la rive monsieur Pietro Alessandro Lippomano »), il ne peut donc s'agir que de la petite *calle*, aujourd'hui inaccessible, qui sépare le palais du duc d'Urbin de la demeure principale des Lippomano, cf. la carte 5.

<sup>954</sup> Cf. Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Miscellanea Penali, 29.14 (= 4179.14), f. 11v.

lieu sont représentés les habitants de l'île de Santa Fosca (19 témoins, soit 44 % de l'ensemble), à tel point qu'il ne semble pas y avoir une boutique ou un atelier de la paroisse qui échappe à une convocation des enquêteurs. Viennent ensuite les serviteurs de l'un ou l'autre des membres du triangle amoureux (30 % des témoignages) ; six sont liés à Zuan Francesco Lippomano, quatre à Ascanio Cesarini et trois à Lucrezia Zane. Au contraire les nobles, parents, amis ou relations diverses des trois protagonistes sont largement minoritaires. Leur présence n'est en général invoquée que pour témoigner de l'authenticité d'une lettre écrite de la main d'Ascanio ou de Lucrezia, ou bien pour apporter des détails sur un bal de carnaval à Murano dont nous ne pouvons, privés de la *querella*, comprendre l'utilité. Les questions posées par les *avogadori* à ces hôtes de prestige sont en effet souvent très floues, et ne font presque jamais allusion au scandale qui a secoué la nuit du 19 au 20 mars 1548 l'île de Santa Fosca, tandis les serviteurs et artisans sont interrogés en rentrant dans le vif du sujet : « cognosceti el vexcovo Cesarin ? »<sup>955</sup>.

La volonté de discrétion de l'*Avogaria* apparaît clairement si nous cherchons à comprendre comment s'est déroulée la rencontre entre Ascanio et Lucrezia. Les origines de l'histoire semblent grandement intéresser les enquêteurs quand ils ont sous la main un témoin capable de leur fournir quelques informations, mais ceux-ci sont rares : il ne s'agit que d'anciens serviteurs de l'évêque — deux *barcaruoli* et une servante — et d'un prêtre qui n'a pas eu de rapports avec Ascanio depuis plus d'un an. Il est aisé de comprendre que les *avogadori* ne veulent pas affronter d'épineuses questions de juridiction ecclésiastique en interrogeant les serviteurs d'Ascanio qui travaillent encore pour lui ; mais ils évitent également de convoquer les habitants du palais Miani — maîtres ou serviteurs — dans lesquels les amants ont très probablement commencé leur relation.

Nous savons grâce aux historiens des Cesarini qu'Ascanio arrive à Venise en 1546, date corroborée par la servante Caterina qui se souvient avoir travaillé pour lui dès cette année là<sup>956</sup>. Caterina est en réalité le seul témoin à être resté en contact avec l'évêque durant toute la durée couverte par le procès : son service s'est prolongé épisodiquement jusqu'en 1548, mais en 1550 elle s'occupe encore de laver et rapiécer les habits des serviteurs d'Ascanio à l'insu de celui-ci. Nous pouvons suivre grâce à elle les mouvements de l'amant : il habite en 1546 *calle della Cazza* à San Giacomo dell'Orto (Santa Croce)<sup>957</sup>, mais déménage au mois de mai 1547 pour la

---

<sup>955</sup> « Vous connaissez l'évêque Cesarini ? ». C'est la première question posée à la grande majorité des témoins.

<sup>956</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Miscellanea Penali, 29.14 (= 4179.14), f. 1r.

<sup>957</sup> Il n'existe aujourd'hui qu'un *ramo* et une *corte della cazza* au nord-ouest de San Giacomo, mais la physionomie de la zone a été modifiée, notamment par l'enterrement du *riello di San Giovanni Decollato*, désormais *rio terrà*. Étant donnée l'existence, à l'époque, de ce canal, et du fait que l'un des *barcaruoli* d'Ascanio décrit sa maison

paroisse de San Lunardo à Cannaregio, où il réside encore en 1550. Interrogée sur Lucrezia, Caterina dit avoir entendu les femmes du voisinage parler d'une « *bella vedoa* »<sup>958</sup>, et qu'Ascanio lui-même lui aurait confié qu'« *el ghe xe una bella vedoa che vien in giexia de S. Giacomo* »<sup>959</sup>. Tout ce qui concerne la « belle veuve » Lucrezia Zane durant la première partie de la liaison se concentre sur deux lieux. Le premier est cette église de San Giacomo dell'Orto où, lors de la messe, Ascanio s'assoit dans le chœur pour mieux contempler les visages féminins de l'assistance, aux dires de son ami Francesco Priuli<sup>960</sup>. Il finit par s'y rendre tous les jours pour y croiser Lucrezia. Le second lieu est le palais des Miani, situé dans le nord de la paroisse de San Giacomo. La veuve réside en effet encore dans la demeure de feu son mari, Vidal Miani<sup>961</sup>. Or d'autres témoins reviennent sur les liens entre Ascanio et la *cà* Miani : le *barcaruolo* Francesco rapporte que l'évêque était très ami des hommes de la maison, qui lui avaient fait visiter l'Arsenal et même la salle du conseil des Dix, auquel l'un d'eux appartenait<sup>962</sup>. C'est donc dans l'un de ces deux lieux – un palais et une église, les deux seuls qu'une patricienne, même veuve, puisse légitimement fréquenter – que s'est déroulée la rencontre entre les amants.

Nous avons dit qu'Ascanio se rendait à l'église de San Giacomo chaque jour ; cette régularité obsessionnelle est soulignée par tous ses serviteurs, et les seuls échanges de regards lors de la messe étaient bien sûr peu de chose pour un amour naissant. Quand les *avogadori* demandent au *barcaruolo* Jacopo s'il portait également son maître sous les fenêtres de la dame, celui-ci s'exclame « *oh meser sì, ogni dì senza fallo* »<sup>963</sup>. Il revient avec précision sur le parcours quotidien : « *per rio de .S. Giacomo de l'orio, per rio de .S. Boldo per rio del Marchexe, ogni dì* »<sup>964</sup>, jusqu'au palais des Miani, situé « *sulla fondamenta che va sul campo de .S. Giacomo* »<sup>965</sup>. L'autre *barcaruolo* de l'époque où l'évêque réside *calle della Cazza*, Francesco, fait état de la même habitude d'Ascanio, moins précis dans le parcours effectué mais plus

---

comme se trouvant « *in rio de riva de Brixio la in cao sul canton in una caxa vechia* » (« sur le canal de la *riva di Biasio*, au fond, dans le coin, dans une maison vieille ») il s'agit donc très probablement de l'actuelle moitié ouest du *ramo della Cazza*.

<sup>958</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Miscellanee Penali, 29.14 (= 4179.14), f. 2v : « belle veuve ».

<sup>959</sup> *Ibid.*, « il y a une belle veuve qui vient à l'église de San Giacomo ».

<sup>960</sup> Francesco Priuli est un noble convoqué par les *avogadori* car il détient un billet écrit de la main d'Ascanio (f. 37v) ; l'identification de l'écriture de l'évêque doit servir à authentifier des lettres d'amour envoyées à Lucrezia.

<sup>961</sup> Il est nommé par le prêtre Vincenzo Pozzo, parrain d'un des enfants de Lucrezia (f. 17v).

<sup>962</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Miscellanee Penali, 29.14 (= 4179.14), f. 26r.

<sup>963</sup> *Ibid.*, f. 42r : « Oh oui, monsieur, chaque jour sans faute ».

<sup>964</sup> *Ibid.*, « par le canal de San Giacomo dell'Orto, par le canal de San Boldo, par le canal du Marchese ». Aucun canal ne porte aujourd'hui ce nom, mais l'indication suivante ne laisse guère de doute sur le fait qu'il s'agisse de l'actuel rio del Megio. Nous trouvons dans cette paroisse un Paolo Antonio Miani en 1514, cf. ASV, *Redecima*, Busta 33, S. Giacomo dell'Orto 13.

<sup>965</sup> *Ibid.*, « sur la *fondamenta* qui porte au campo San Giacomo ».

attentif aux échanges du couple, qu'il exprime avec la naïveté feinte que la pression judiciaire des *avogadori* inspire souvent aux témoins les plus humbles : « ho visto che quando io vogava et che mons[igno]r ghe andava contra che lei era in pergolo la se arbassava con la testa non scio mo perche, et dappoj che havevemo passà quella caxa mons[igno]r se voltava spesse volte in drio non scio mi a che »<sup>966</sup>.

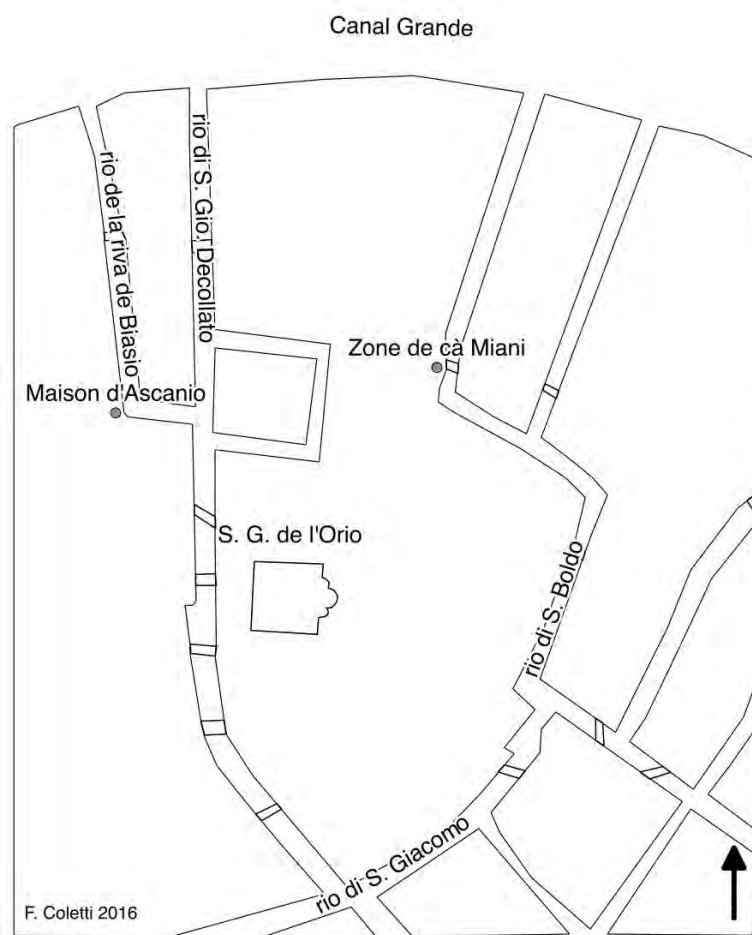


Fig. 10 – Ascanio et Lucrezia à San Giacomo dell’Orio

Il nous est impossible de savoir si ces regards échangés dans une église bondée ou entre un canal et les étages d’un palais avaient déjà débouché sur une relation moins platonique. Le fait est que la veuve Lucrezia trouve un nouveau mari, le bossu Lippomano. Le contraste entre l’époux et l’amant est fort dans les témoignages : Ascanio reçoit universellement un portrait bien plus flatteur, celui d’un quadragénaire habillé à la fringante mode espagnole, « homo

<sup>966</sup> *Ibid*, f. 27r : « J’ai vu que quand je navigais et que Monseigneur allait vers elle et qu’elle était sur sa terrasse, elle abaissait son regard – je ne sais pas pourquoi –, et qu’après notre passage devant la maison Monseigneur se retournait souvent vers l’arrière, je ne sais pas vers quoi ».



grando con bella barba, l'è un bello homo, et ha un signal d'un taggio sul vixo et mena drio un servitor con una cadena doro al collo, e lui porta sempre una corona in man »<sup>967</sup>. Remariée, Lucrezia déménage de l'autre côté du Grand Canal, à Santa Fosca ; Ascanio lui aussi emménage à Cannaregio, à San Lunardo, à quelques centaines de mètres seulement de la paroisse des Lippomano. C'est vers cette époque de leur rapport, pendant laquelle se joue le dénouement de l'affaire, que la plupart des témoignages sont dirigés.

Notons à ce propos que les interrogatoires des témoins accordent une grande importance à la description des lieux, étant donné que les allers et retours diurnes d'Ascanio Cesarini, qui se veulent pourtant discrets, éveillent à la longue les soupçons des voisins et alimentent les commérages. Il nous serait donc possible de reconstituer précisément les décors de cette liaison si, hélas, la demeure des Lippomano n'avait été partiellement rasée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par le creusement de la salizada Santa Fosca, qui constitue une portion de l'artère connue sous le nom de Strada Nova. Le *campiello del duca d'Urbino*, où se déroulaient de somptueux bals, n'est plus aujourd'hui qu'un terrain vague emprisonné entre le passage touristique de la salizada et l'ancien palais de l'ambassadeur (désormais Giovannelli) en bonne voie de décrépitude. Nous devons donc nous contenter d'une reconstruction limitée, que nous proposons avec cette carte élaborée selon la même méthodologie que celle de l'île de Rialto dans notre troisième chapitre<sup>968</sup> :

---

<sup>967</sup> *Ibid*, 30r : « un homme grand avec une belle barbe, il est bel homme, et il a une cicatrice sur le visage et est suivi par un serviteur qui porte une chaîne d'or à son cou, et lui porte toujours à la main une couronne ».

<sup>968</sup> Il s'agit donc à nouveau d'une approximation. La configuration des lieux proposée par le plan de 1728 (que nous utilisons pour dessiner notre carte) ne contredit jamais les nombreuses indications données par les témoins de 1550, ce qui permet d'espérer une relative fidélité. En ce qui concerne la toponymie nous avons privilégié les éléments nécessaires à la compréhension du procès, qui sont donc tirés de celui-ci (la présence du duc d'Urbin a notamment entièrement disparu au XVIII<sup>e</sup> siècle).

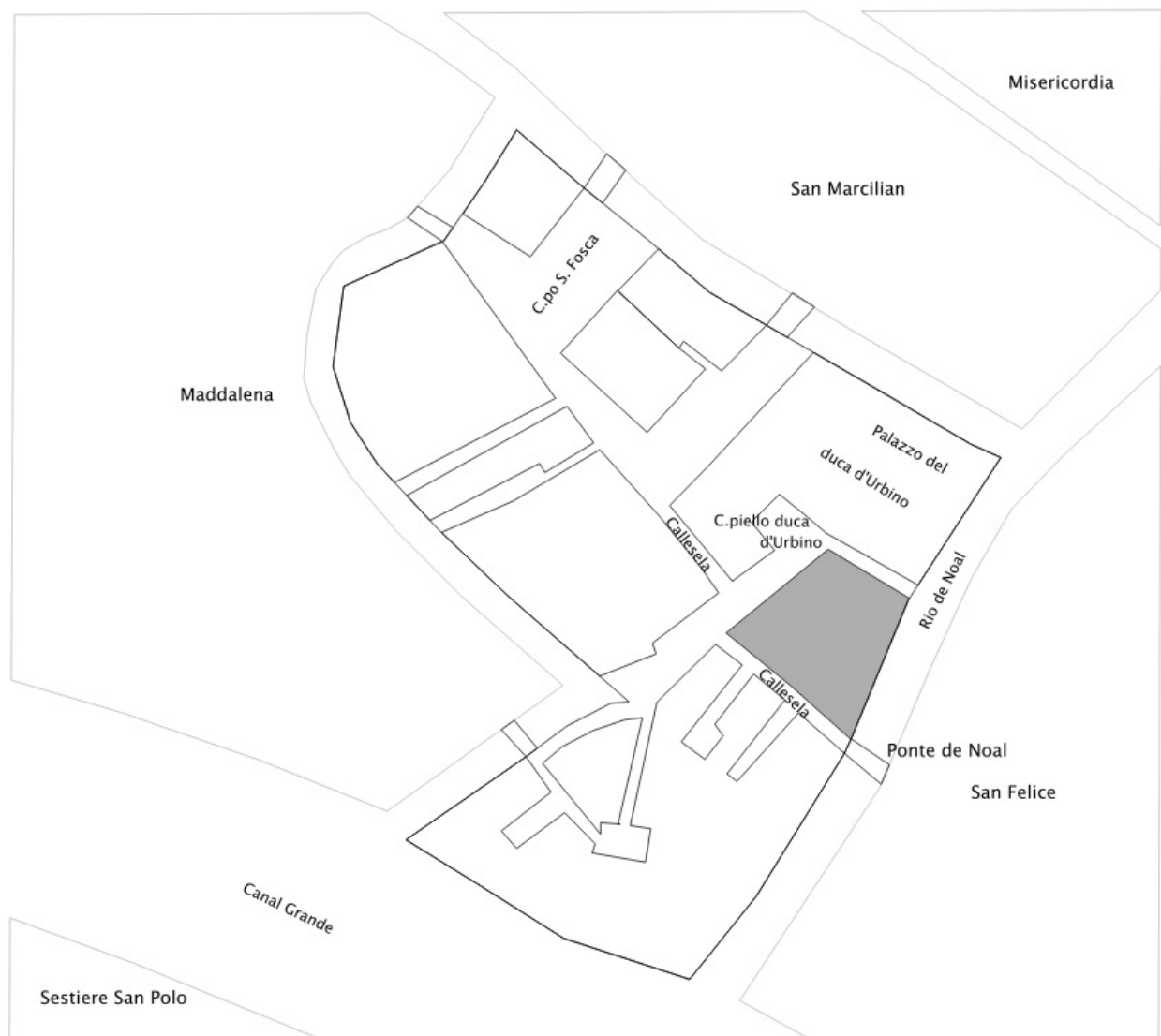


Fig. 11 – La paroisse de Santa Fosca au XVI<sup>e</sup> siècle. En gris les palais des Lippomano

Les dix-neufs voisins de la paroisse de Santa Fosca racontent tous peu ou prou la même chose : Ascanio Cesarini traversait au moins une fois par jour la paroisse à pied, et petit à petit la rumeur d'une liaison entre le bel évêque et la nouvelle épouse d'un Lippomano s'est répandue dans tous les ateliers. Parfois Ascanio s'arrête chez quelque commerçant pour négocier l'achat d'un « bavaro »<sup>969</sup> ou un verre de fenêtra, mais sa réticence à conclure l'affaire comme ses coups d'œil furtifs dirigés vers les balcons de cà Lippomano mettent la puce à l'oreille des artisans, qui préfèrent bientôt ne plus le recevoir. L'un des témoins décrit avec précision une scène que nous avons longuement développée dans notre premier chapitre, celle de la séduction d'une femme à son balcon :

<sup>969</sup> Morceau de tissu décoratif qui se portait comme un col ; très commun tant pour les hommes que pour les femmes, il avait notamment pour fonction de couvrir partiellement les décolletés des prostituées.

mi vedeva che ella sempre el steva ad aspettar a un vero che pareva rotto ma mi credo che l'era un vero de cristallo che straluxeva e come el zonzeva ella averziva el balcon et se ochizavano [...] e poj come lintrava in callexela la correva alli balconi de callexella de sorte che cho sto mons[igno]r passava tutti vedeva massime che quella fenestra dove è quel vero che ve lo ditto varda fina sul ponte de .S. Foxca<sup>970</sup>

Évidemment, en plein jour il n'est guère question de *mattinata* ou de confessions murmurées entre les amants. Mais malgré cette discrétion les voisins ne sont pas dupes. Un artisan remarque la distinction de Lucrezia quand elle se présente à la fenêtre : « alli balconi la se vedeva tilada e galante con una scuffieta de verde d'oro »<sup>971</sup>. Une boutiquière, à qui l'*avogador* demande comment elle peut être sûre de ce qu'elle avance, répond « mi credo che chi ha habuo ochij ha visto perché m[adon]a correva lli balconi che la pareva una rabioxa »<sup>972</sup>. Un autre détail attire l'attention du petit peuple de Santa Fosca : sur l'une des fenêtres qui donne sur le *campiello del duca d'Urbino* est placée une « inghistera », vase élégant reconnaissable à son très long col. L'« inghistera » contient, dit-on, de l'eau de rose, mais ce qui rend ce vase plus remarquable est qu'il est systématiquement vidé quand le mari est absent, et rempli quand il revient au palais<sup>973</sup>. Les échanges de regards entre Ascanio et Lucrezia se font parfois aux yeux de tous, comme lors de ce soir de carnaval chez l'ambassadeur du duc d'Urbino. Le somptueux palais qui jouxte les maisons des Lippomano, aujourd'hui Giovannelli, est d'abord propriété de l'État vénitien qui l'offre en 1538 au duc d'Urbino Francesco Maria della Rovere<sup>974</sup>. Le duché y loge un ambassadeur et y reçoit des hôtes d'exception, comme la duchesse Vittoria Farnese qui vient d'épouser, en 1547, le duc Guidobaldo II, mais y tient aussi des fêtes où accourt toute la paroisse. Un soir de février 1548, alors que le peuple danse sur le *campiello*, Ascanio contemple la fête un bouquet de violettes en main depuis une terrasse provisoire (un « soler ») mise en place par le diplomate, tandis que Lucrezia lui sourit depuis son balcon, à quelques pas de son mari. Or quelques voisins ont entendu dire que les amants ont conjuré ensemble auprès de l'épouse de l'ambassadeur – avec la complicité d'un barbier, qui confirme

---

<sup>970</sup> *Ibid.*, f. 13v-14r : « Je voyais qu'elle l'attendait toujours à une fenêtre qui semblait cassée, mais je crois que c'était un morceau de cristal qui brillait, et quand il arrivait elle ouvrait le balcon et ils se regardaient, [...] et puis quand il entrait dans la *callesela* elle courait aux balconi de la *callesela*, et ainsi quand ce monseigneur passait tout le monde le voyait, surtout du fait que cette fenêtre qui a le verre dont je vous parlais est visible depuis le pont de Santa Fosca [aujourd'hui appelé pont Sant'Antonio] ».

<sup>971</sup> *Ibid.*, f. 26r : « à ses balconi elle était bien mise et galante, avec un petit béret de vert d'or ».

<sup>972</sup> *Ibid.*, f. 30v : « je crois que qui a des yeux a vu, car madame courait de balcon en balcon comme une enragée ».

<sup>973</sup> *Ibid.*, mais la présence du vase, parfois appelé « zucheta » par les enquêteurs (les courges servaient souvent à contenir les liquides) est attestée par bon nombre de témoins.

<sup>974</sup> TASSINI Giuseppe, *Sette palazzi di Venezia nuovamente illustrati*, Venezia, Gaspari, 1870, p. 12 ; cf. également TASSINI Giuseppe, *Curiosità Veneziane*, op. cit., p. 254.

le tout aux *avogadori* – pour que le *soler* soit tiré au milieu du *campiello*, rendant le public – et Ascanio – visible depuis *cà Lippomano*<sup>975</sup>.

Mais la scène qui retient le plus l'attention des *avogadori* n'est pas connue dans le détail de la plupart des voisins, et il nous faut avoir de nouveau recours aux témoignages – plus aisément suspects de partialité – des serviteurs<sup>976</sup>. Alors qu'il est chez lui la nuit de la Saint-Joseph – c'est-à-dire le soir du 19 mars 1548 – Zuan Francesco Lippomano entend quelqu'un marcher au dernier étage de son palais. Les femmes de la maison cherchent à le convaincre qu'il ne s'agit que de rats, mais le bossu insiste et exige qu'on lui apporte la clef des chambres supérieures : hélas, s'entend-il dire, toutes les clefs sont perdues. Il fait alors appeler un serrurier<sup>977</sup> sans quitter la maisonnée des yeux, et quand l'artisan réussit à ouvrir la porte, Zuan Francesco, entrant dans la chambre, se trouve face à un homme qu'il ne connaît pas et ne peut guère distinguer à la lueur d'une bougie. Les versions varient quant à la réaction de l'homme ainsi surpris : a-t-il bousculé le mari avant de se jeter dans les escaliers<sup>978</sup> ? Avait-il un poignard (« pistolexe ») à la main, avec lequel il a menacé Zuan Francesco<sup>979</sup> ? Toujours est-il que le serrurier n'est pas encore sorti quand l'hôte mystérieux le rattrape, le salue d'une « buona notte » sur un ton faussement badin et disparaît dans la nuit sans laisser voir son visage<sup>980</sup>.

Il nous faut présenter maintenant un personnage essentiel, qui a servi Lucrezia pendant plus de dix ans : Gasparina. Âgée d'une trentaine d'années environ au moment des faits<sup>981</sup>, la jeune femme est le deuxième témoin interrogé, et son interrogatoire est l'un des plus longs du procès. Mais elle prétend de bout en bout ne rien savoir du scandale et avoir vaguement entendu parler du « vexcovo Cesarin » quand elle servait dans le palais Miani, à tel point que les *avogadori* doivent lui rappeler à plusieurs reprises qu'elle a juré de dire la vérité. Car les témoignages des autres serviteurs attribuent un rôle très actif à Gasparina. C'est elle la servante la plus proche de Lucrezia, celle qui vide ou remplit l'« inghistera » au gré des départs et des arrivées du mari<sup>982</sup>, enfin surtout celle qui est sacrifiée pour tenter de couvrir la faute de sa maîtresse quand Zuan Francesco Lippomano la prend en flagrant délit : l'homme caché dans les chambres fermées serait en réalité venu pour elle – c'est tout du moins ce qui est raconté à

---

<sup>975</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Miscellanea Penali, 29.14 (= 4179.14), f. 10r, 10v, 11r, 12v.

<sup>976</sup> Celui de Lucia est par exemple particulièrement utile, cf. *Ibid.*, f. 17v-20r.

<sup>977</sup> Le témoignage de celui-ci se trouve *Ibid.*, f. 7r-8r.

<sup>978</sup> *Ibid.*, f. 15v.

<sup>979</sup> *Ibid.*, f. 26r.

<sup>980</sup> *Ibid.*, f. 7r. Il est aussi aperçu par le jeune serviteur Bartolomeo (f. 8r) et par Lucia, qui avoue ne pas l'avoir dit à ses patrons par peur de se retrouver au milieu d'une affaire qui ne la regarde pas.

<sup>981</sup> C'est ce qu'affirme l'un des voisins, cf. *Ibid.*, f. 8r.

<sup>982</sup> *Ibid.*, f. 30r.

Zuan Francesco la nuit du 19 mars. Aux dires de l'ensemble des témoins Gasparina est en effet chassée de cà Lippomano le soir même, emmenant avec elle sa mère et sa sœur bossue qu'elle avait réussi à placer auprès de Lucrezia. Sa version contredit cette affirmation, mais ne tient guère la route : elle aurait quitté cà Lippomano quelques jours après la nuit du scandale pour la seule raison qu'elle était fatiguée des disputes qui émaillaient son quotidien à Santa Fosca. Il est alors difficile de saisir pourquoi, après ce départ, Zuan Francesco refuserait de lui payer la somme qui lui est due pour son service, et surtout pourquoi elle compte sur Lucrezia – qui se trouve pour le moins dans une situation délicate – pour obtenir ses gages<sup>983</sup>. Nous retrouvons le même embarras dans la déposition du mari de la servante, le *barcaruolo* Alessandro Rusteghello qui travaillait lui aussi pour Lippomano, et doit son mariage avec Gasparina – un an après les faits le couple vit dans la paroisse de San Agostin – à l'intervention de Lucrezia. Lui aussi prétend ne rien savoir ; l'*avogador* décide alors de le provoquer en lui demandant « che cussi hastu tolto sta Gaxparina per muggier havendote ditto tuo missier che l'haveva trovà homini in caxa per ella? »<sup>984</sup>. Imperturbable et fidèle à une ligne de défense qui protège Lucrezia, Alessandro se contente de répondre « anche delli altri tuol delle putane »<sup>985</sup>. Quoiqu'il en soit la thèse d'une responsabilité de Gasparina ne tient pas longtemps. Zuan Francesco attend le retour du jour pour fouiller la chambre, aidé par le futur mari de celle-ci Alessandro Rusteghello (frappé à ce sujet par un trou de mémoire fort opportun lors de son interrogatoire) et par le serviteur Bartolomeo. Ce dernier décrit aux *avogadori* un tableau qui ressemble de près à une fête interrompue :

la matina io fui con meser de xuxo dove trovassemo in quella camera un mazzo de lettere sotto el cavazzal e sotto el tapedo de una cassa arente el letto otto o 10 fazzoleti che non li contai, un per di scarpe buttai nel canton drio un forzier, un zenturin de veludo, una zucha de malvaxia in canton arente el balcon verso cha Pizzamano, certi scudelini de zucharo super el camin, e un pezzo de formazo sotto el letto in l'altra camera, e una cestella con li suj tovaggioli<sup>986</sup>

Ce sont bien sûr les lettres d'amour qui scellent la culpabilité de Lucrezia, comme le

---

<sup>983</sup> *Ibid*, f. 5r.

<sup>984</sup> *Ibid*, f. 6v : « Comment donc as-tu pu prendre pour épouse Gasparina, alors que ton patron t'avait dit qu'il avait trouvé chez lui des hommes qui la fréquentaient ? »

<sup>985</sup> *Ibid* : « je ne suis pas le seul homme à avoir épousé une putain ».

<sup>986</sup> *Ibid*, f. 8v : « le matin j'allai à l'étage avec monsieur, et dans cette chambre nous avons trouvé une liasse de lettres sous le chevet, et sous le tapis devant le lit une caisse avec huit ou dix mouchoirs, je ne les ai pas comptés, une paire de chaussures jetée derrière un coffre, une petite ceinture de velours, une bouteille de malvoisie dans un coin devant le balcon qui donne sur cà Pizzamano, plusieurs petites coupes de sucre sur la cheminée, et un morceau de fromage sur le lit dans l'autre chambre, et un panier avec des serviettes ».

raconte la servante Lucia :

La matina drio el zorno de .S. Iseppo meser andò de suxo con Sandro Rusteghelo et Bar[tola]mio et fece portar zo un furier de Gaxparina et perche el steva assai a vegnir zoso madona me disse «A Lucia amazzame!», e mi dissi «Mo perché madona?» e ella disse «Perché credo che meser habia trovato le lettere», e mi dissi «Cara madona che importa, a ogni muodo el non ha visto l’homo, deneghelo!», e ella el disse «El ghe ne se de mia mano», e poj vene zo meser e andò in camera dove era m[adonn]a et disse verso de ella «Ah putana ti dixevi pao chel giera per Gaxparina!». <sup>987</sup>

C’est sur requête de Lucrezia que Lucia a pu voir toute la scène : craignant un comportement violent de son mari elle a demandé à la servante de rester près d’elle. Mais – toujours selon Lucia – Zuan Francesco plutôt que les coups choisit la constriction légale : « luj disse “Aldi, vustu che bruxa le lettere?” e ella disse “Meser si”, et lui disse “Mo fame un scritto de to man che te me daghi la to dota che possa far de ella alto e basso se mai piu te trovvo in fallo” e ella ghe fexe el scritto » <sup>988</sup>. Un tel billet rédigé sous la contrainte – et qui cherche à anticiper de manière informelle une sentence pour adultère – n’a certainement pas une grande valeur juridique. Il suffirait par ailleurs à Lucrezia de rédiger son testament pour en rendre vains les effets en l’absence d’une condamnation pénale de la République. Mais il constitue sans aucun doute un moyen de pression à l’intérieur du couple.

Privée de ses servantes les plus proches, surveillée par un mari devenu geôlier, la situation n’est de toute manière plus supportable pour Lucrezia. Elle semble ne plus avoir d’alliés directs dans le palais et ne réussit à envoyer chez Ascanio que le *barcaruolo* Marco, le mari de la servante Lucia, un homme extérieur à cà Lippomano. Mais quand celui-ci prie pour elle l’évêque de la sortir de ce mauvais pas, Ascanio ne se montre guère coopératif et répond « Dighe che la staga salda, che mi non me voggio ruinar per ella » <sup>989</sup>. Pourtant, quelques jours plus tard, Lucrezia s’enfuit du palais de Santa Fosca.

Pour éclairer les derniers épisodes de l’histoire des deux amants telle qu’elle ressort de ce procès, nous ne disposons que de deux témoignages, ceux d’un couple qui a vécu dans le

---

<sup>987</sup> *Ibid.*, f. 19v : « Le matin suivant le jour de la Saint-Joseph monsieur monta à l’étage avec Sandro Rusteghelo et Bartolomeo, et fit porter un coffre de Gasparina, et comme il tardait beaucoup à descendre madame me dit « Ah Lucia, tue-moi ! ». Et moi je lui dis « Allons madame, pourquoi ? », et elle dit « Parce que je crois que monsieur a trouvé les lettres », et moi je dis « Ma chère madame, qu’est-ce que cela importe ? De toute manière il n’a pas vu l’homme, niez donc ! », et elle dit « Il y en a de ma main ». Et puis monsieur descendit et vint dans la chambre où se trouvait madame et lui dit « Ah putain, et puis tu disais qu’il était là pour Gasparina ! ».

<sup>988</sup> *Ibid.*, f. 19v : « il dit “Écoute, veux-tu que je brûle les lettres ?” et elle dit “Oui, monsieur”, et lui dit “Alors écris-moi de ta main un billet qui affirme que tu me donnes ta dot et que je peux en faire ce qu’il me plaît si jamais je te trouve à nouveau fautive” et elle lui fit ce billet ».

<sup>989</sup> *Ibid.*, f. 20v : « Dis-lui qu’elle tienne bon, je ne veux pas aller à ma ruine pour elle ».

*mezado* sous la demeure de l'évêque à San Lunardo, et prétendent être très amis des serviteurs du palais qui viennent souvent manger, boire et se confier chez eux<sup>990</sup>. Selon les deux époux Gasparina est venue directement vivre avec sa mère et sa sœur chez Ascanio Cesarini le soir du 19 mars 1548, jusqu'à ce qu'elle épouse Alessandro Rusteghello et s'installe avec lui dans la paroisse de San Agostin. Mais, plus intéressant, ils corroborent la rumeur publique en déclarant que Lucrezia elle-même serait restée quelques jours chez son amant. Les réticences déjà exprimées par Ascanio au messenger Marco sont peut-être l'une des raisons pour lesquelles l'idylle fait long feu : Lucrezia finit par quitter la demeure pour aller se réfugier chez sa sœur, mariée à un Querini à San Agostin – la paroisse, donc, où s'installent au même moment son ancienne servante Gasparina et le mari de celle-ci.

Ce scandale commencé par quelques pas malencontreux la nuit du 19 mars semble déboucher sur une véritable crise existentielle pour Ascanio Cesarini. L'évêque se sent menacé, fait construire un portail en bas de ses escaliers, n'ouvre plus à personne de nuit, et sort de moins en moins : au lieu des longues promenades en barque qui pouvaient l'amener, entre autres, à fréquenter une courtisane à Santa Lucia<sup>991</sup>, il ne se risque plus que jusqu'à la paroisse voisine de San Giobbe. Il est bientôt frappé par une maladie qui le maintient alité pendant plusieurs mois, et quand enfin la guérison arrive il semble faire le deuil de ses errances passées : finis les habits courts de galant vêtu « *alla forestiera* », le « *vescovo Cesarin* » porte désormais la robe longue des évêques et ne s'en départit plus<sup>992</sup>. Il quitte Venise pour Rome en 1556, et rejoint l'apogée de sa carrière en 1559 alors qu'il est nommé à un poste de contrôle des privilèges ecclésiastiques de la ville<sup>993</sup>. Mais à un moment où le pape Pie IV se rapproche des Jésuites, Ascanio se fait imprudemment le porte-parole du mécontentement d'une partie de l'Église de Rome : « an entire circle within the curia viewed Ignatius and his companions with suspicion because they rejected the traditional features of the older religious orders. This was the gist of one of the first anti-Jesuit pamphlets, the *Novi Advertimenti* (1564) by bishop Ascanio Cesarini »<sup>994</sup>. Il devient ainsi la cible privilégiée des amis d'Ignace de Loyola, perd son poste

---

<sup>990</sup> Leurs deux témoignages se trouvent *Ibid.*, f. 43v-45v.

<sup>991</sup> *Ibid.*, f. 27f. C'est là une affirmation du *barcaruolo* Giovanni Maria, qui a servit Ascanio plusieurs mois à San Leonardo.

<sup>992</sup> La plupart des témoins a remarqué le changement vestimentaire, cf. par exemple *Ibid.*, f. 28v.

<sup>993</sup> Pour un point sur la fin de la vie d'Ascanio Cesarini cf. ROSINI Patrizia, *I diabolici « putti » romani in una lettera inedita scritta nel 1570 dal vescovo Ascanio Cesarini al governatore di Roma*, Banca Dati "Nuovo Rinascimento", 2011, en ligne (consulté le 3 avril 2016).

<sup>994</sup> MARYKS Robert Aleksander, *A companion to Ignatius of Loyola*, Leiden-Boston, BRILL, 2014, p. 57 : « au sein de la curie un cercle entier regardait Ignace et ses compagnons avec suspicion car ils rejetaient les caractéristiques traditionnelles des anciens ordres religieux. C'était là l'essentiel de l'argumentation de l'un des premiers pamphlets anti-jésuitiques, les *Novi Advertimenti* de l'évêque Ascanio Cesarini (1564) ».

et, déchu, se réfugie dans son palais à Sant'Andrea della Valle où il est la cible des railleries des mauvais garçons du quartier<sup>995</sup>. Il est encore vivant en 1585 quand son cousin Giovan Giorgio Cesarini le mentionne dans son testament<sup>996</sup>.

Mais l'affaire, en ce qui concerne Zuan Francesco et Lucrezia, ne prend pas fin avec la fuite de l'épouse. La plainte déposée un an et demi après les faits par le mari trompé n'a pas de conclusion légale : aucune sentence n'apparaît à la fin du fascicule ni n'est enregistrée dans les *raspe* de l'*Avogaria di Comun*. Le procès que nous venons de décrire n'est en réalité qu'un contre-feu judiciaire, allumé pour répondre à un procès lancé par Lucrezia auprès du *Giudice del Procurator*, la magistrature qui est entre autres chargée de se prononcer sur les querelles entre époux à propos de la possession de la dot<sup>997</sup>, comme l'affirme Zuafrancesco dans le feuillet conclusif du procès<sup>998</sup>. Il ne nous a pas été possible de retrouver la plainte de Lucrezia, mais ses intentions sont claires : récupérer une somme qui selon elle est indûment restée dans les mains de son second et éphémère mari. Or il semble bien que la conclusion soit en sa faveur et qu'elle ait à nouveau pleine jouissance de sa dot, si l'on consulte son testament, rédigé de sa main le 15 mars 1559<sup>999</sup> – un an après le mariage de ses deux enfants. Aucune mention n'y est faite de Zuan Francesco Lippomano, tandis que la mémoire de son premier mari semble vive, voilée de l'inquiétude que les Miani refusent son inhumation auprès de lui : « voglio chel mio corpo sia sepelido a San Stefano dove son sepelido el mio car.mo consorte ms Vidal et quando mie chugnadi da cha Miane fese resistencia a questo voglio eser sepelida a la Crose dala Zuecha »<sup>1000</sup>. Le lien avec la famille de Vidal est toutefois maintenu : ses frères sont ses exécuteurs testamentaires au même titre que Marco et Marin Zane, les frères de Lucrezia<sup>1001</sup>. Les Miani auraient d'ailleurs tort de bouder leur parente : si l'on excepte quelques centaines de ducats légués à des œuvres religieuses, l'essentiel du patrimoine de Lucrezia – la somme non négligeable de 4 000 ducats – est destiné à son fils Paolo Antonio, qui vient d'épouser une Elena Bragadin. Sa fille Maria est quant à elle mariée avec un Bortolo fils d'Andrea Vendramin<sup>1002</sup>, né

---

<sup>995</sup> Cf. ROSINI Patrizia, *I diabolici « putti » romani*, op. cit.

<sup>996</sup> ROSINI Patrizia, *Testamento di Giovan Giorgio Cesarini (1581-1585) e documenti di amministrazione familiare successivi alla sua morte*, Banca Dati “Nuovo Rinascimento”, 2014, en ligne (consulté le 3 avril 2016).

<sup>997</sup> Cf. DA MOSTO Andrea, *L'archivio di Stato di Venezia*, Vol. 1, op. cit., p. 93-94.

<sup>998</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanee Penali*, 29.14 (= 4179.14), f. 1r du feuillet final non numéroté.

<sup>999</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Notarile. Testamenti*, 80.649.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, f. 1r : « Je veux que mon corps soit enterré à Santo Stefano où est enterré mon très cher époux monsieur Vidal et si mes beaux-frères de cà Miani s'y opposaient je veux être enterrée à la Croce de la Giudecca »

<sup>1001</sup> Marco décède le 5 juin 1568 et Marin – qui laisse une large descendance – en janvier 1570 : cf. Archivio di Stato di Venezia, BARBARO Marco, *Arbori de' Patritii Veneti*, VII, f. 328.

<sup>1002</sup> *Ibid.*, f. 1v.



en 1530 et donc probablement à peine plus âgé qu'elle<sup>1003</sup>. Nous ne connaissons pas la date de la mort de Lucrezia, mais Paolo Antonio décède en 1592 ; principal héritier des Miani de San Giacomo dell'Orio il est à l'origine d'une lignée qui se prolonge jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1004</sup>.

Enfin, l'activité de mécénat de la famille Lippomano permet de retrouver des traces du mari trompé. En effet Zuan Francesco ne veut pas se contenter d'une sépulture dans la chapelle familiale de Santa Fosca mais commande la réalisation d'un autel dans la plus prestigieuse San Francesco della Vigna (Castello), église dont la construction est terminée en 1554. Après sa mort en le 10 juin 1561 – un an avant que l'édification de la façade de San Francesco ne soit confiée à Palladio – l'époux bossu est enterré sous un autel qui n'est pas achevé mais dont son frère Pietro Alessandro continue à financer la construction, jusqu'à sa propre mort en 1565<sup>1005</sup>.

Que retenir de ce procès ? Il est frappant de constater, par rapport aux adultères des artisans étudiés dans le chapitre précédent, combien l'histoire de Lucrezia et d'Ascanio semble pétrie de scènes tout droit sorties d'une nouvelle : la cour effectuée par de fréquents passages sous la fenêtre de l'aimée, à pied ou en barque ; le signe au balcon pour annoncer l'absence du mari ; le rôle des serviteurs comme messagers ; la découverte de l'infidélité en flagrant délit par le mari ; la *beffa* – qui ici échoue – visant à cacher la culpabilité de l'épouse. Le seul élément propre aux procès reste la fuite finale de l'épouse, d'abord chez Ascanio puis chez sa sœur, qui liée à la question de la dot portée par Lucrezia devant les *Giudici del procurator* est le déclencheur d'une plainte de la part du mari un an et demi après les faits. Ce n'est donc que la volonté farouche de Lucrezia de ne pas renoncer à ses biens qui nous permet aujourd'hui d'avoir connaissance du scandale. Celui-ci, pour le petit peuple de Santa Fosca comme pour les *avogadori*, est la découverte de l'amant en flagrant délit ; que l'épouse quitte ensuite le domicile conjugal et aille résider chez sa sœur ne semble au contraire choquer personne, et le divorce de fait semble accepté par toutes les parties en présence jusqu'à ce qu'une question financière ne vienne troubler la paix difficilement atteinte. Nous constatons toutefois que même dans un cas infamant comme un adultère tel que celui commis par Lucrezia Zane, impossible à nier devant l'étendue de la rumeur publique, une épouse patricienne n'est pas autant qu'on pourrait le croire dépourvue de ressources ou prisonnière de son mari. Elle peut en effet s'appuyer hors de son

---

<sup>1003</sup> Archivio di Stato di Venezia, BARBARO Marco, *Arbori de' Patritii Veneti*, VII, f. 199. Pour le contrat de mariage entre Maria Miani et Bortolo Vendramin cf. Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Contratti di Nozze*, 151, f. 242v-243v ; elle reçoit une dot importante de 8854 ducats, qui constitue comme l'on sait sa part d'héritage, raison pour laquelle Lucrezia donne tout son patrimoine à Paolo Antonio – il est d'ailleurs possible qu'une partie de la dot de Maria vienne de sa mère. À noter que Paolo Antonio se marie la même année.

<sup>1004</sup> Archivio di Stato di Venezia, BARBARO Marco, *Arbori de' Patritii Veneti*, V, f. 77.

<sup>1005</sup> FINOCCHI GHERSI Lorenzo, « Carpaccio, Tintoretto and the Lippomano family », in *The Burlington Magazine*, Vol. CXXI, n°1157, London, 1999, p. 455-461.

foyer sur un réseau familial large, qui dans le cas de Lucrezia est composé par la famille de son premier mari – qui soutient sa plainte au *Giudice del Procurator* –, sa famille d'origine – sa sœur – et donc même par une lignée dont elle n'est proche que par alliance – la prestigieuse maison Querini, qui a accepté de l'accueillir après sa fuite.

Dans les années mêmes où se déroulent les amours d'Ascanio et Lucrezia et les conséquences de celles-ci, la question de l'adultère au sein du patriciat est le sujet qui domine un recueil de nouvelles de grand succès, les *Diparti* de Girolamo Parabosco.

### C – *I Diparti* : un manuel pour nobles amants

Dans un article publié en 2010, Paola Ugolini a exposé avec grande clarté les enjeux de l'adultère chez l'auteur de nouvelles le plus prolifique et le plus influent du XVI<sup>e</sup> siècle, Matteo Bandello<sup>1006</sup>. Reprendre ici les propos d'Ugolini nous permettra de faire le point sur le traitement de ce thème dans les années qui accompagnent la mise en place du concile de Trente, mais aussi de dessiner une approche méthodologique qui sera pour nous précieuse lorsque nous analyserons les recueils de nouvelles vénitiens.

Paola Ugolini s'appuie sur la lettre à Francesco Berni (nouvelle 53) pour constater que Bandello voit dans l'adultère un mal impossible à éradiquer, mais aussi un phénomène qui peut être regardé avec amusement et curiosité : en effet les nouvelles d'adultère ne constituent pas moins du cinquième de son œuvre. Contrairement à Boccace – chez qui, nous l'avons vu, l'amour dans sa variante tant légitime qu'illégitime est souvent une force positive –, Bandello ne voit dans l'amour qu'un appétit qui doit être contrôlé par la raison. Et comme les femmes sont pour lui « costantemente dominate da un'insaziabile appetito sessuale »<sup>1007</sup>, il appartient au mari d'être conscient de cette limite biologique du sexe féminin, et donc de s'assurer que son épouse ne manque pas d'attentions. En ce sens, comme l'écrivait Adelin-Charles Fiorato, les *Novelle* de Bandello peuvent être considérées comme un « manuel de l'éducation conjugale de l'époux »<sup>1008</sup>. Cette conception du mariage a des conséquences directes sur l'économie

---

<sup>1006</sup> UGOLINI Paola, « L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle *Novelle* di Matteo Bandello », in *Matteo Bandello: studi di letteratura rinascimentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 175-200.

<sup>1007</sup> *Ibid.*, p. 181 : « constamment dominées par un insatiable appétit sexuel ».

<sup>1008</sup> *Ibid.*, p. 182, et FIORATO Adelin-Charles, « L'image et la condition de la femme dans les *Nouvelles* de Bandello », in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, études réunies par André ROCHON, Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1980, p. 237.

narrative : un adultère peut être accepté à partir du moment où la femme qui le commet souffre d'être délaissée par son mari, et où la relation illégitime suit des règles de prudence qui lui empêche d'être éventée, et de nuire ainsi à la communauté. Mais si l'épouse n'a aucune raison de se plaindre du rapport conjugal, se laisser aller à l'adultère revient à s'abandonner à des désirs non contrôlés par la raison. La même condamnation frappe les adultères commis à des seules fins de vengeance, signe évident, affirme Ugolini, de la crainte de Bandello, commune aux hommes de son temps, de voir les femmes se rebeller contre la domination masculine. En somme, chez Bandello la définition de l'adultère est avant tout construite sur le rapport entre appétit et raison, désir et contrôle, rapport fondateur de la stabilité sociale.

Enfin, Paola Ugolini n'a de cesse de rappeler la place du public de Bandello dans l'élaboration de la morale qu'il édicte : une société des cours qui est idéalement représentée, comme l'on sait, dans les lettres qui introduisent les nouvelles. En effet, lorsque l'adultère est commis contre un noble ou un courtisan, sa fin est souvent malheureuse ; au contraire, les épouses d'artisans ou de marchands disposent d'une plus grande impunité. L'adultère chez Bandello est donc souvent vécu par une classe sociale à laquelle ses lecteurs n'appartiennent pas : c'est un élément que nous devons garder à l'esprit lors de notre lecture des *Diparti* de Girolamo Parabosco.

### 1. La brigata des *Diparti*, un « gentlemen's club »<sup>1009</sup>

En l'absence de preuve directe, la date de naissance à Plaisance de Girolamo Parabosco<sup>1010</sup> a été fixée à 1524 par Giuseppe Bianchini<sup>1011</sup>, même si Donato Pirovano, dans son édition récente des *Diparti*, ne refuse pas entièrement la date de 1520 avancée par une partie de la tradition<sup>1012</sup>. Girolamo naît du premier mariage de Vincenzo Paraboschi, des noces d'amour avec une femme « tale da disonorare non solo lo sposo, ma anche l'intera famiglia »<sup>1013</sup>

---

<sup>1009</sup> Nous empruntons l'expression au titre de la thèse de doctorat de QUAINANCE Courtney, *Gentlemen's Club: Collective Identity in a Sixteenth-Century Venetian Salon*, Chicago, The University of Chicago, 2008.

<sup>1010</sup> Pour tracer ce court profil bio-bibliographique nous nous appuyons essentiellement sur les indications fournies par Donato Pirovano dans son édition des *Diparti*, cf. PARABOSCO Girolamo, *Diparti*, op. cit., p. 34-54, ainsi que sur la monographie de BIANCHINI Giuseppe, *Girolamo Parabosco scrittore e organista del secolo XVI*, in « Miscellanea di storia veneta », a cura della R. Deputazione Veneta di Storia Patria, II, VI, Venezia 1899, p. 206-486, et sur le volume plus récent de BUSSI Francesco, *Umanità e arte di Girolamo Parabosco : madrigalista, organista e poligrafo (Piacenza, 1524 c.-Venezia, 1557)*, Piacenza, Edizioni del Liceo musicale G. Nicolini, 1961.

<sup>1011</sup> BIANCHINI Giuseppe, *Girolamo Parabosco scrittore e organista del secolo XVI*, op. cit., p. 239-40.

<sup>1012</sup> PARABOSCO Girolamo, *Diparti*, op. cit., p. 34.

<sup>1013</sup> *Ibid* : « telle qu'elle déshonorait non seulement son époux, mais également sa famille tout entière ».

qui valurent à Vincenzo d'être pratiquement déshérité au profit de sa sœur Angela. Dans cette situation familiale malaisée, et sur les traces de son père – organiste de la cathédrale de 1536 à 1556, année de sa mort – Girolamo étudie très probablement la musique dès son plus jeune âge, avant d'être attiré par les possibilités de carrière offertes par la capitale. Il est en effet présent à Venise au début des années 1540, où il épouse en 1548 une certaine Diana, fille de « quondam messer Simon de Antonio tellaruol a San Lucha »<sup>1014</sup> – un mariage qui marque la fin d'une jeunesse réputée dissolue<sup>1015</sup> –, avant de remporter en 1551 le concours qui fait de lui le premier organiste de la chapelle de Saint-Marc, un poste stable et prestigieux, mais modérément rémunérateur. Il décède probablement sans enfants en 1557, à un âge donc compris entre trente-trois et trente-sept ans.

Entre 1545 et sa mort précoce, soit en à peine plus de dix ans, il s'adonne à une carrière littéraire foudroyante : bien qu'occupé par sa charge d'organiste, Parabosco publie chaque année plusieurs ouvrages qui à la fin de sa vie couvrent la quasi-totalité des genres à la mode. Nous avons déjà cité dans notre première partie sa production de livres de lettres, distinguées en « familiari » et « amorose »<sup>1016</sup> ; en parallèle à ces pages épistolaires notables au moins par leur nombre, il publie de 1546 à 1555 quatre volumes de vers<sup>1017</sup>. Dans le domaine théâtral il est l'auteur d'une tragédie, *La Progne*<sup>1018</sup> (1548), mais surtout de huit comédies : *La Notte*<sup>1019</sup> (1546), *Il Viluppo*<sup>1020</sup> (1547), *L'Hermafrodito*<sup>1021</sup> (1549), *I Contenti*<sup>1022</sup> (1549), *Il Marinaio*<sup>1023</sup> (1550), *Il Pellegrino*<sup>1024</sup> (1552), *Il Ladro*<sup>1025</sup> (1555) et *La Fantasca*<sup>1026</sup> (1556), toutes en vers à part *Il Pellegrino*. Enfin, dans les replis de ces nombreux textes se nichent deux chants d'un roman chevaleresque inachevé et un court poème mythologique en huitains<sup>1027</sup>, ce qui

<sup>1014</sup> PARABOSCO Girolamo, *Diporti*, op. cit., p. 39.

<sup>1015</sup> LONGO Nicola, *Del 'Buon Inchiostro'. Il sistema letterario nelle 'lettere familiari' di Gerolamo Parabosco*, op. cit., p. 45.

<sup>1016</sup> Cf. dans le deuxième chapitre de cette thèse le point « Séduction par les lettres : modèles de missives d'amour ».

<sup>1017</sup> PARABOSCO Girolamo, *La prima parte delle rime di M. Girolamo Parabosco*, Venezia, Tomaso Botietta, 1546 ; PARABOSCO Girolamo, *Rime di M. Girolamo Parabosco, con privilegio*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547 ; PARABOSCO Girolamo, *Il primo libro de i madrigali di Messer Girolamo Parabosco. Con Gratia e Privilegio*, Venezia, Giovan Griffio, 1551, PARABOSCO Girolamo, *La seconda parte delle Rime di M. Girolamo Parabosco. Con Gratia e Privilegio*, Venezia, Francesco e Pietro Rocca fratelli, 1555.

<sup>1018</sup> PARABOSCO Girolamo, *La Progne, tragedia nova di M. Girolamo Parabosco. Con privilegio*, Venezia, a san Luca al segno della Cognitione, 1548.

<sup>1019</sup> PARABOSCO Girolamo, *La Notte*, Venezia, Botietta, 1546.

<sup>1020</sup> PARABOSCO Girolamo, *Il Viluppo*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.

<sup>1021</sup> PARABOSCO Girolamo, *L'Hermafrodito*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549.

<sup>1022</sup> PARABOSCO Girolamo, *I Contenti*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549.

<sup>1023</sup> PARABOSCO Girolamo, *Il Marinaio*, Venezia, Giovan Griffio, 1549.

<sup>1024</sup> PARABOSCO Girolamo, *Il Pellegrino*, Venezia, Giovan Griffio, 1552.

<sup>1025</sup> PARABOSCO Girolamo, *Il Ladro*, Venezia, Francesco e Pietro Rocca fratelli, 1555.

<sup>1026</sup> PARABOSCO Girolamo, *Il Ladro*, Venezia, Stefano Alessi alla libreria del Cavalletto in Calle dela Bissa al ponte di S. Lio, 1556.

<sup>1027</sup> PARABOSCO Girolamo, *Diporti*, op. cit., p. 42.

parachève de placer l'œuvre de Parabosco sous le signe d'une variété qui est pour Pirovano un « inquieto e dilettantistico sperimentalismo »<sup>1028</sup>. Toutefois, si Parabosco est classé parmi les « polygraphes », son œuvre est à première vue loin de l'expérimentation d'un Anton Francesco Doni ou d'un Ortensio Lando : il cultive des genres bien définis – le recueil de lettres, de vers, de nouvelles, la comédie « régulière » – dans une langue équilibrée, presque lisse, qui n'est probablement pas étrangère à son durable succès d'édition. Comme nous le verrons dans les *Diporti*, l'organiste de Plaisance n'a donc rien d'un innovateur ni d'un poète tourmenté ; il est avant tout un écrivain mondain, qui voit dans la littérature une occasion de profit et un biais pour trouver sa place dans les cercles intellectuels d'une ville où a priori rien ne lui est dû.

Il est notable que, si les *Diporti* sont revenus au centre de l'attention grâce au regain des études sur la nouvelle du XVI<sup>e</sup> siècle qui culmine avec l'édition de Pirovano, le reste de sa production littéraire reste encore relativement ignoré par la critique, si ce n'est dans une optique qui privilégie les comparaisons internes : les comédies sont lues pour leur rapport aux nouvelles, et les rimes intéressent surtout les musicologues qui étudient l'activité de madrigaliste de Parabosco. Seules les *Lettere Familiari* ont fait l'objet d'une – courte – étude à part, sans qu'une édition critique ne voie toutefois le jour<sup>1029</sup>.

Les *Diporti* sont, avec les volumes des *Lettere amoroze* et les comédies, les livres de Parabosco qui connurent le plus grand succès auprès du public. Selon les indices réunis par Donato Pirovano, ils ont été publiés « nel 1551, molto probabilmente nella tarda primavera »<sup>1030</sup>. Girolamo Parabosco avait pour ambition de développer son recueil, suivant le modèle de Boccace, jusqu'au chiffre emblématique de cent nouvelles, comme il l'écrit dans une lettre destinée à Polo Rimondo pour accompagner le volume qu'il lui envoie : « Io spero fra pochi giorni mandar fuora, cento novelle, diciasette delle quali per arra n'ho mandato in questi miei diporti »<sup>1031</sup>. Mais l'entreprise n'aura pas de suite, et les éditions successives des *Diporti* se contentent des dix-sept nouvelles mentionnées. La *brigata* de la *cornice* est constituée par un groupe de gentilshommes, majoritairement vénitiens<sup>1032</sup> mais qui compte également

---

<sup>1028</sup> « expérimentalisme inquiet, de dilettante ».

<sup>1029</sup> LONGO Nicola, *Del 'Buon Inchiostro'. Il sistema letterario nelle 'lettere familiari' di Gerolamo Parabosco*, Urbino, QuattroVenti, 1984, également repris en volume : LONGO Nicola, « Del buon inchiostro. Il sistema letterario nelle *Lettere famigliari* di Gerolamo Parabosco », in *Letteratura e lettere. Indagine nell'epistolografia cinquecentesca*, Urbino, QuattroVenti, 1984.

<sup>1030</sup> PARABOSCO Girolamo, *Diporti*, op. cit., p. 5.

<sup>1031</sup> *Ibid.*, p. 11 : « J'espère publier bientôt cent nouvelles, dont dix-sept figurent en tant qu'acompte dans mes “diporti” ».

<sup>1032</sup> Ils appartiennent tous aux plus grandes familles de la République : Girolamo Molino, Domenico Venier, Lorenzo Contarini, Federico Badoer, Marcantonio Corner, Daniele Barbaro, Bartolomeo Vitturi, Benedetto Corner et Alvise Zorzi. Il nous semble qu'une présentation, même succincte, de chacun de ces personnages est ici superflue. Un certain nombre d'entre eux – comme Domenico Venier, Benedetto Corner ou Sperone Speroni – fait

quelques étrangers<sup>1033</sup>. Si l'on considère que les *Diporti* ont été composés l'année précédant leur publication, nous constatons que la plupart des membres de la *brigata* sont encore peu éloignés de leurs trente ans, à l'exception de Girolamo Molino et Sperone Speroni (cinquante ans), et du doyen du groupe, l'Arétin, qui a alors cinquante-huit ans ; ces trois exceptions constituent d'ailleurs les personnages dont l'influence culturelle est la plus importante. Le groupe se rend dans la lagune méridionale<sup>1034</sup> pour assister à la pêche, mais un orage oblige les compagnons à se réfugier dans des cabanes de pêcheurs où ils passent la journée en racontant des nouvelles dont découlent, pour les deux premières, des questions amoureuses à la manière du *Filocolo*, solution rapidement écartée pour laisser place au plaisir du pur récit. Le lendemain les nouvelles reprennent, et quatre questions sont affrontées en fin de journée. Le troisième jour la *brigata*, après avoir raconté la dix-septième nouvelle, commence une discussion sur les *motti* semblable à celle du second livre du *Cortegiano*, un commentaire de poésies – écrites par Parabosco lui-même –, et enfin une louange des plus belles dames de leurs villes d'appartenance.

La *brigata* est donc, comme l'écrit Courtney Quaintance, un « gentlemen's club »<sup>1035</sup>. Et le sujet principal qui anime dès les premières pages ce groupe de jeunes hommes est très clair. Les serviteurs sont encore en train d'installer le campement quand le comte Alessandro Lambertino s'écrit : « Sia lodato Iddio che quivi siamo reduiti senza compagnia di donne, le quali sogliono sempre essere l'assenzio, anzi il toscano che rende amara e avvelena ogni dolce compagnia »<sup>1036</sup>. L'indignation de ses compagnons, et particulièrement celle de Benedetto Corner qui se fait sans tarder le héraut des dames, pousse le comte à surenchérir : les femmes sont « ingrate, [...] crudeli, dispettose, fallaci, empie e piene d'ogni fraude »<sup>1037</sup>. Voilà donc le premier débat lancé : les *Diporti* présentent un groupe d'hommes qui parlent de femmes. Mais la discussion dérive toutefois rapidement : le groupe d'amis cherche à comprendre pourquoi Alessandro Lambertino est aussi peu enclin à la défense du sexe féminin, alors qu'il a par ailleurs commis quelques compositions amoureuses. Est-ce pour démontrer son brillant esprit ? Le comte renverse l'attaque : « io faccio come fate voi tutti, che componete in lodo loro per

---

l'objet d'un ou plusieurs paragraphes dans notre thèse ; pour les autres, nous renvoyons aux notes de Donato Pirovano.

<sup>1033</sup> Les Bolonais Ercole Bentivoglio et Alessandro Lambertini, le Padouan Sperone Speroni, Alessandro Colombo de Plaisance, Anton Giacomo Corso d'Ancône, Fortunio Spira de Viterbe, Giambattista Susio della Mirandola (originaire du bourg voisin de Modène), ainsi que l'Arétin.

<sup>1034</sup> Nous pouvons déduire ce détail du fait qu'un petit groupe de Vénitiens qui s'ajoute à la compagnie au soir de la deuxième journée vient de Chioggia et se dirige vers Venise (PARABOSCO Girolamo, *Diporti*, op. cit., p. 231).

<sup>1035</sup> QUAINANCE Courtney, *Gentlemen's Club: Collective Identity in a Sixteenth-Century Venetian Salon*, op. cit.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 64-5 : « Que Dieu soit béni ! Nous sommes réunis ici sans être accompagnés par des femmes, qui ont toujours pour habitude d'être l'absinthe, voire le poison qui rend amère et empoisonne toute douce compagnie ».

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 66 : « ingrates, [...] cruelles, méprisantes, fausses, impies et pleines de toutes fraudes ».

meglio essercitare il vostro ingegno; il quale tanto maggiore mostrate, quanto più illustrate e fate nobile soggetto per se stesso vile e tenebroso »<sup>1038</sup>. Lambertino, en dénonçant l'artifice de toute poésie amoureuse et en entraînant le reste de la *brigata* dans le débat, donne à la discussion une dimension métalittéraire : la joyeuse compagnie parle d'hommes qui parlent de femmes. Nous retrouvons là cette « textual masculinity and the exchange of women »<sup>1039</sup>, pour reprendre le titre d'un autre ouvrage de Courtney Quaintance<sup>1040</sup> : le discours sur les femmes, la description plus ou moins chaste de corps féminins réels ou imaginés deviennent une monnaie d'échange sur le marché des relations homosociales. Or ce « gentlemen's club » n'est pas n'importe quelle réunion. Si Quaintance commence sa thèse de doctorat par une description de la *cornice* des *Diporti* c'est parce qu'elle constitue l'une des meilleures représentations du cercle littéraire, véritable académie à laquelle ne manquent que statuts et minutes, réuni à Santa Maria Formosa autour du poète patricien Domenico Venier<sup>1041</sup>. Le roturier Parabosco ne met donc pas en scène dans son recueil une société idéale à la manière de celle constituée par les jeunes gens du *Décameron*, mais une noble institution informelle qui peut favoriser à Venise l'ascension sociale de ceux qui réussissent à s'y faire accepter, comme l'Arétin ou Parabosco lui-même. Nous avons vu qu'à l'homogénéité sociale des membres du groupe s'ajoute une homogénéité générationnelle qui sans doute n'est pas étrangère aux modalités de traiter le rapport aux femmes. Mais si l'attention de la critique s'est surtout portée sur la *cornice* ouverte et sur les poèmes, symptômes de la crise du modèle décaméronien au XVI<sup>e</sup> siècle, nous désirons replacer au centre de notre analyse les nouvelles, en commençant par l'étonnante cohérence thématique de la première journée placée sous le signe de l'adultère.

## 2. Une première journée sous le signe de l'adultère

L'adultère féminin est l'un des thèmes principaux des *Diporti*, et ces amours illégitimes sont présentes dans la quasi-totalité de la première journée : sur neuf nouvelles seules celle

---

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 68 : « je fais la même chose que vous, qui composez des louanges pour elles afin de mieux exercer votre esprit ; que vous prouvez être d'autant plus élevé que vous illustrez et enoblissez un sujet en réalité vil et obscur ».

<sup>1039</sup> « Masculinité textuelle et échange de femmes ».

<sup>1040</sup> QUAINANCE Courtney, *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice*, Toronto / Buffalo / Baltimore, University of Toronto Press, 2015. Nous reviendrons plus longuement dans notre troisième partie sur la réélaboration de la thèse en monographie quand nous nous attacherons à décrire les modalités de rédaction et de diffusion de la littérature *antiputtanesca* auxquelles elle est avant tout consacrée.

<sup>1041</sup> Nous reviendrons plus précisément sur Domenico Venier, son ami Benedetto Corner et son neveu Maffio dans notre troisième partie.

d'ouverture, qui conte sur un registre tragique la cruauté assassine d'une femme abandonnée, et la nouvelle VIII, qui dérive de la *Farce de maistre Pathelin*<sup>1042</sup>, échappent à ce thème. Les nouvelles s'enchaînent les unes aux autres dans une informelle conversation de salon, parfois reliées par des détails (par exemple la présence d'un « forziere » ou une réplique marquante). Nous allons donc proposer ici une lecture de la première journée des *Diporti* et suivre cette discussion dans l'ordre choisi par Parabosco, tout en cherchant ponctuellement à expliciter les rapports plus profonds que ces récits peuvent entretenir entre eux.

Point d'adultère, donc, dans la première nouvelle ; mais des protagonistes qui s'aiment en dehors de l'institution du mariage, raison pour laquelle nous devons nous y arrêter un instant. À Plaisance la veuve Lodovica file en toute discrétion le parfait amour avec le jeune Carlo. Mais un jour l'amant tombe amoureux d'une autre femme, nommée Fioretta, et cesse de rendre visite à Lodovica, qui sombre dans un profond désespoir. La veuve comprend aisément la raison de cet abandon, et feint alors de désirer si ardemment le bonheur de Carlo qu'elle lui propose de l'aider à conquérir son aimée. Il ne s'agit toutefois que d'un stratagème pour apprendre le nom de celle-ci : une fois sa rivale connue Lodovica s'approche d'elle dans le seul but de l'empoisonner. Après le décès de Fioretta, Carlo comprend la manigance de Lodovica et se venge d'elle en se suicidant pour se soustraire définitivement à son amour ; la veuve se donne alors la mort à son tour. La morale de cette nouvelle condamne avant tout l'excès de Lodovica : les voies de l'amour sont impénétrables, et elle aurait dû accepter – bien qu'avec douleur – son abandon par Carlo. L'amant chez Parabosco, s'il est nous le verrons tenu à une certaine constance, ne doit donc pas pour autant aimer pour la vie. Dans la première journée cette nouvelle est la seule à connaître un dénouement tragique, tel un avertissement initial à assumer une relative légèreté dans les affaires de cœur.

La deuxième nouvelle est racontée par Lorenzo Contarini (1515-1552), humaniste et fonctionnaire de la République. Elle reprend une nouvelle de Masuccio (*Novellino*, 41). Deux jeunes marchands siennois, Lucio et Alessio, sont pour affaires à Valence en Espagne. Ils y tombent amoureux de deux femmes mariées, l'une appelée Isabella et l'autre non nommée, également amies. Lors d'un orage Lucio se réfugie dans une église, où il aperçoit Isabella. Il lui avoue son amour, qu'elle accepte avec plaisir, ayant eu l'occasion d'observer la constance des deux jeunes hommes, et fixe un rendez-vous chez elle. Quand les amants s'y présentent, Isabella

---

<sup>1042</sup> « Tomaso promette venticinque ducati a uno notaro, che lo consiglia come dee fare per non restituire alcuni denari mal tolti, e poscia dal notaro ricercato de i venticinque ducati, contra di lui si prevale del consiglio che contra gli altri egli dato gli aveva », *ibid.*, p. 157. (« Tomaso promet vingt-cinq ducat à un notaire, qui lui explique comment faire pour ne pas rembourser l'argent emprunté à tort, et quand le notaire lui demande les vingt-cinq ducats, il exerce contre lui le conseil que lui-même lui avait donné contre les autres »).



les informe que son mari est en train de dormir, et demande à Alessio de se déshabiller et de se faire passer pour elle dans son lit, afin que le mari ne s'aperçoive pas de son absence. Alessio, avec quelque difficulté, accepte. Il passe alors des heures difficiles, pour voir au matin Lucio et Isabella lui dévoiler qu'il a dormi aux côtés de son aimée, car les deux maris sont absents. Manque dans cette trame la première partie de la nouvelle de Masuccio, dans laquelle les jeunes hommes sont français et ont cette aventure à Florence. Le Salernitain racontait le départ des amants pour la France, et l'envoi par la jeune femme d'une bague en faux diamant gravée d'un texte latin, que le jeune homme décrypte avec peine pour enfin avoir honte de son manque de constance, après quoi il revient à Florence. La *beffa* subie de nuit par son compagnon avait donc pour fonction d'équilibrer les épreuves imposées aux deux amants, l'une d'intellect, l'autre de constance. Parabosco s'intéresse surtout à la *beffa* de goût courtois, dont le but est de stimuler la discussion du cercle des gentilshommes, sur la force comparée de l'amour et de l'amitié. Comme l'affirme Donato Pirovano :

In questo modo si assiste a un depauperamento degli elementi propriamente narrativi, o si se vuole d'intreccio, e a un'espansione dei discorsi dei personaggi, che sembrano indirizzati a fornire la sostanza di una possibile argomentazione. [...] Non c'è dubbio allora che queste due novelle [I et II] si stiano misurando con una tipologia di funzionalità trattatistica, con quell'ampio e vario materiale narrativo cioè che entra in misura considerevole in moltissimi trattati del Cinquecento, ora come esemplificazione di un'argomentazione, ora come sostanza genetica di discussione.<sup>1043</sup>

Pourquoi donc Alessio a-t-il accepté de prendre un tel risque ? Par amour de sa dame, ou de son ami ? Daniele Barbaro prend aussitôt la défense de la puissance de l'amitié, non pas pour la foi qu'il lui accorde, mais pour célébrer l'entente de la noble *brigata* :

Rispose allora il Barbaro: – Veramente io sono, mercé delle virtù vostre, così a ciascun di voi affezionato, che troppo gran torto a me stesso farei, s'io non cercassi di sostenere che maggior forza avesse in costui lo amor dello amico che quello della donna.<sup>1044</sup>

---

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 30 : « De cette manière l'on assiste à une réduction des éléments narratifs à proprement parler, ou si l'on veut des péripéties, et à une expansion des discours des personnages, qui semblent être destinés à fournir le fond des propos de l'auteur. [...] Il n'y a alors pas de doute que ces deux nouvelles [I et II] aient une fonction semblable à celle des traités, c'est-à-dire à celle de la matière narrative ample et variée qui apparaît dans des dimensions remarquables dans de très nombreux traités du XVI<sup>e</sup> siècle, parfois comme exemple qui appuie un argument, parfois comme origine même de la discussion ».

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 106 : « Barbaro répondit alors : – En vérité, grâce à vos vertus je suis pris d'une telle affection pour chacun d'entre vous, que je me ferais grand tort si je ne cherchais pas à démontrer qu'en cet homme l'amour de l'ami était d'une plus grande force que l'amour de la dame ».

La défense de la thèse contraire est assurée par Sperone Speroni ; selon le lettré padouan, accepter ce risque était pour le moins inconsidéré, et seul un esprit troublé par l'amour pouvait ainsi mettre en danger sa propre personne et, pire encore, celle de son compagnon. Mais le débat, trop long pour l'objectif de divertissement de ces *Diporti*, est interrompu par Fortunio Spira ; il s'agit là de la dernière nouvelle qui entraîne la résolution d'une question, mécanisme disqualifié par Bartolomeo Vitturi en faveur d'une consommation hédoniste de la narration :

Non sarebbe forse mal fatto che si dicessero novelle le quali non partorissero quistione alcuna. Percioché male nel fine si gusta la dolcezza del soggetto per cagione di questo contendere.<sup>1045</sup>

Dans cette nouvelle, la thématique de l'adultère est donc somme toute périphérique ; la présence menaçante d'un mari n'est qu'un prétexte pour mettre à l'épreuve la loyauté – amoureuse ou amicale – de l'amant, et créer un moment de doute qui sera ensuite exploité par la rhétorique de la *brigata*. Les maris sont absents, partis à la cour, et leur existence n'a aucune influence concrète sur la volonté des maîtresses ni sur celle de leurs soupirants. Ce qui n'implique en rien la légèreté des deux femmes : Isabella a accepté la cour de Lucio car elle avait déjà remarqué sa constance, et apprécié sa discrétion lorsqu'il attendit de la trouver dans une église déserte avant de lui adresser la parole, ne se risquant pas à lui envoyer une lettre ou une entremetteuse par peur de la compromettre. C'est de même la constance qui est exigée d'Alessio avant qu'il ne puisse profiter des embrassades de son aimée. Les femmes agissent donc avec la plus grande prudence en prenant des amants discrets et patients, afin d'éviter d'être découvertes bien sûr, mais aussi de profiter de leur amour longtemps après le retour de leurs maris.

La première occurrence d'adultère dans les *Diporti* semble donc montrer une tolérance très boccacienne pour cette pratique. Mais Parabosco, qui poursuit immédiatement le discours sur l'infidélité féminine – ou plutôt, sur l'opportunité ou non de séduire la femme d'autrui –, n'oublie pas de poser des limites à ce qui est acceptable. Les nouvelles III et V sont racontées respectivement par l'Arétin et par le poète Girolamo Molino, deux des membres les plus importants – et les plus âgés au milieu de ce cercle de trentenaires<sup>1046</sup> – de l'Académie Venier. Les nouvelles ont toutes deux pour sujet une tentative d'adultère condamnable, à l'issue malheureuse pour l'amant imprudent.

---

<sup>1045</sup> *Ibid.*, p. 127 : « Il ne serait peut-être pas mal faire que de dire des nouvelles qui n'engendrent aucune question. Car au final l'on goûte mal la douceur du sujet par faute de ces disputes ».

<sup>1046</sup> Ils sont nés respectivement en 1492 et en 1500.

Dans les deux cas l'objet de concupiscence est une femme honnête : « costumatissima » et « onestissima » (III) ; « sopra modo accorta e saggia »<sup>1047</sup> (V). Or, leurs amants putatifs ne possèdent pas ces qualités. Dans la nouvelle III le protagoniste est un moine prédicateur, « maestro Stefano », ce qui donne l'occasion à l'Arétin – revêtant ici ses habits de censeur des mœurs – de se livrer à une longue harangue contre les vilainies des ecclésiastiques, qui entre autres :

ad altro non pensano che a caricarla [à séduire l'épouse] a questo e a quell'altro, come s'è privi sono d'amorevolezza e di carità verso il prossimo; ancora che tuttodì si sentano sopra i pergami per le chiese e per le piazze predicare e gridare che si lascino stare le mogli altrui.<sup>1048</sup>

Et « maestro Stefano » est bien l'un de ceux-ci, cumulant l'intempérance et le manque de constance. Dans la nouvelle V, le soupirant, nommé Valerio, est

maritato ad una bella e valorosa donna, nomata Margherita, la quale non pure, con tutto che bellissima fusse, non gli bastava, ma di quante donne erano in Parma si invaghiva e faceva con loro l'amore. Era uno di questi pescavento, che molti anco in questa terra mostrare ve ne saprei, che non degnano le regine per serve, e poscia delle più manigolde e vili meretrici di questa città ne fanno la pasqua e il carnesciale.<sup>1049</sup>

Valerio, outre les deux défauts déjà rencontrés chez maestro Stefano, manque de goût en négligeant une très belle épouse, dont il devrait se contenter. Conscientes du peu de valeur de l'homme qui cherche à les séduire, Emilia (III) et Beatrice (V) ne leur cèdent pas, comme pour souligner le fait que la pratique des femmes des autres est réservée aux laïcs, si possible célibataires, et exige une dédition toute courtoise envers l'aimée. Elles choisissent de punir cette outrecuidance en feignant d'accepter les avances de leurs prétendants pour mieux les attirer dans un piège. Dans le texte gracieux de Parabosco il n'y a toutefois pas de place pour les vengeances cruelles à la Grazzini. Le frère, surpris par le retour du mari, passe une nuit de frayeur dans un coffre de bois (*forziere*) et, déposé au matin dans cette même caisse au milieu de ses ouailles, se tire d'affaire avec une utilisation de l'*ingegno* que ne dédaignerait pas un frate Cipolla : il

---

<sup>1047</sup> « très bien éduquée », « très honnête », « particulièrement sage et avisée ».

<sup>1048</sup> PARABOSCO Girolamo, *Diparti*, op. cit., p. 113-114 : « ne pensent à rien d'autre qu'à séduire l'épouse de celui-ci et de celui-là, tant ils sont privés de charité et d'amour pour leur prochain ; même si on les entend sur leurs chaires, dans leurs églises et sur les places prêcher et crier de ne pas toucher à la femme d'autrui ».

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p. 135 : « marié à une dame belle et vertueuse nommée Margherita. Or non seulement il ne savait se contenter d'elle malgré sa grande beauté, mais il désirait également toutes les femmes de Parme et leur faisait la cour. C'était l'un de ces vaut-rien que je pourrais vous montrer en grand nombre dans cette ville, qui ne daignent pas accepter pour servante des reines, puis font grand fête aux plus criminelles et plus viles prostituées de cette cité ».

prétend avoir organisé lui-même la mise en scène pour illustrer la résurrection de Lazare. Le galant Valerio ne subit quant à lui pas d'autre punition que de se voir cocufié par le mari auquel il espérait mettre les cornes.

Les deux vengeances ne sont toutefois pas mises en œuvre de la même manière. Dans la nouvelle III, Emilia découvre à son mari Girolamo les ambitions de maestro Stefano dès que celui-ci se déclare ; Girolamo lui dicte alors ce qu'elle doit faire pour attirer le frère dans un piège, dont il sortira indemne grâce à sa filouterie. Beatrice choisit, elle, de régler le problème entre femmes, sans rien en dire à son mari Teodoro. Elle va trouver l'épouse de Valerio, Margherita, à qui elle révèle tout et avec laquelle elle organise la riposte : quand Valerio ira s'allonger dans le lit de son aimée en espérant goûter enfin aux délices de l'adultère, Margherita se sera substituée à Beatrice, et l'amant ne connaîtra que son épouse légitime. Cette stratégie féminine fait long feu : Teodoro apprend malgré Beatrice qu'elle est courtisée par Valerio, et récupère la manigance à son avantage. Margherita, allongée dans l'obscurité de la chambre de Beatrice, ne s'aperçoit que trop tard que l'homme qui la prend vigoureusement dans ses bras n'est pas son mari, ce que la prose de Parabosco souligne avec une concupiscence joyeuse qui ne laisse guère de doute sur ses sympathies :

La Margherita, che forse al suggello conobbe certamente quella non essere scrittura di Valerio suo marito, subito che Teodoro ebbe il maio apiccato alla porta, messe un grandissimo grido, dicendo: – Oimè, sono tradita! –<sup>1050</sup>

Ainsi Beatrice et Margherita semblent être punies tout autant que Valerio pour avoir tramé leur vengeance sans recourir à l'autorité du *pater familias*. Entre ces deux récits où les amants sont éconduits est racontée une histoire bien différente. La nouvelle IV est dominée par les forces de la Fortune dans le sens le plus décaméronien du terme, et son héros, opportunément nommé Benedetto, est presque un Landolfo Rufolo des plaisirs de la chair. Elle est racontée par son homonyme Benedetto Corner, qui dit s'en être souvenu grâce au détail du *forziere* de la nouvelle III. La trévisane Lucietta est mariée à un médecin, un homme trop vieux pour honorer son devoir d'époux ; elle se choisit comme amant le jeune Benedetto et connaît avec lui un amour sans tache. Un jour qu'ils batifolent comme à leur habitude, le retour inopportun du mari oblige l'amant à se cacher dans un *forziere*. Hélas le médecin a justement besoin de cette caisse et l'emporte à Venise pour soigner un malade de ses amis, laissant chacun des deux amants

---

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p. 141 : « Margherita, qui peut-être avait reconnu au coin qu'il ne s'agissait pas de l'écriture de son mari Valerio, cria fort – Hélas, on m'a trahi ! – dès que Teodoro eut accroché son bâton à sa porte ».

certaines de l'issue funeste de leur aventure. Mais à l'arrivée nocturne du mari dans la Sérénissime des voleurs mettent la main sur le *forziere*, le traînent dans une ruelle sombre et s'apprêtent à l'ouvrir à coups de hache. Leur dialogue en langue *zerga* – l'argot des bandits de la Renaissance – fait croire à Benedetto qu'ils sont à la solde du mari et sont chargés de l'assassiner : terrifié, il lance au premier coup de hache un cri qui fait fuir les larrons. Il frappe alors à la porte la plus proche, qui se révèle être celle d'une célèbre courtisane. L'amant habituel de celle-ci ne s'est pas présenté, car la belle a ses menstruations. Or Benedetto se rit des superstitions ou du dégoût communs :

- Deh, sciocco, che sia egli ucciso, poscia che egli d'ogni cibo non mangia! Con questi che così sono stomacati e che prendere un partito non sanno, non si devrebbe giamai donna alcuna impacciare.<sup>1051</sup>

Encore une fois Parabosco montre une certaine délectation dans la description de la possession qui conclut la nouvelle : « Come uomo saggio le si corcò senza quistione appresso; ed ebbela tutta al suo comando »<sup>1052</sup>. Pour ajouter enfin à la *beffa* contre le mari trompé, c'est avec le contenu du *forziere* qu'il paie la courtisane au matin. Sage est donc l'homme qui ne laisse pas filer une telle occasion : nous avons déjà souligné la constance due à sa maîtresse ; nous voyons ici qu'elle n'implique pas une exclusivité sexuelle de la part de l'amant, particulièrement lorsque le rapport est consommé avec une prostituée : une maxime qu'avait fait sienne, nous l'avons vu dans notre chapitre précédent, un amant de chair comme Ascanio Cesarini.

Dans la nouvelle VI les désirs du mari et la fortune complotent pour rassembler les amants. L'amant, Gualtiero, a tous les caractères requis pour être un héros de Parabosco : « leggiadrissimo giovane »<sup>1053</sup>, il effectue une « lunga servitù » auprès de sa bien-aimée Lucrezia, épouse de Nicolò, qui cède à ses avances convaincue entre autres par sa « bellezza forse allora in Genova senza pari » et ses « infinite virtù »<sup>1054</sup>. Après s'être mis d'accord grâce à des lettres et des ambassades, les amants attendent le départ du mari, qui a pour amante une jeune paysanne et quitte souvent la ville pour quelques jours. Mais quand l'occasion se présente, alors qu'il s'apprête à entrer chez sa belle Gualtiero est attaqué et blessé par des hommes qui le

---

<sup>1051</sup> *Ibid.*, p. 134 : « Ah, imbécile, qu'il soit assassiné, lui qui ne mange pas de toutes les nourritures ! Aucune femme ne devrait s'encombrer de ces hommes si délicats, qui ne savent pas être résolus ».

<sup>1052</sup> *Ibid.* : « Comme un homme sage qu'il était il s'allongea à côté d'elle sans hésitation, et il l'eut tout entière à ses ordres ».

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. 144 : « jeune homme très gracieux ».

<sup>1054</sup> *Ibid.*, « beauté qui alors était peut-être sans pareille à Gênes » ; « vertus infinies ».

prennent pour le frère de Nicolò. Le retour inopiné du mari – qui avait oublié un cadeau pour sa maîtresse – sauve le jeune homme, et Nicolò remet lui-même Gualtiero à son épouse avant de repartir pour la campagne. Le portrait du mari n'est pas, comme dans d'autres nouvelles du recueil, tout à fait neutre. Il y a du grotesque dans le contraste entre l'époux « persona avarissima [...] e naturalmente poco cortese »<sup>1055</sup>, et la grâce de son amante, une « contadinella »<sup>1056</sup> ou « castaldella »<sup>1057</sup> dont Parabosco vante la « bellezza » et dont le nom d'Alba évoque à la fois candeur et délicatesse. En outre l'insistance sur le manque d'hospitalité de Nicolò, qui est plus jaloux des victuailles que Gualtiero pourrait dévorer que de sa femme, teinte de *contrappasso* le port des cornes qui lui est infligé. La faute retombe donc bien sur ses épaules : grossier et incapable d'apprécier les qualités de son épouse, il ne mérite pas qu'elle lui soit fidèle.

La nouvelle VII, qui multiplie les références au théâtre (notamment à travers la présence d'un serviteur qui incite sa patronne à mal faire), reprend l'une des scènes les plus connues de la *Calandria*. À Padoue *mona* Betta est mariée à Corradino (écho évident de Calandrino), surnommé « Leggiero » pour sa bêtise. Amoureuse du jeune étudiant Federico da Turino, elle lui donne rendez-vous dans un lieu malfamé. À l'heure prévue, c'est toutefois son mari qui frappe à la porte, devant lui même rendre visite à une prostituée. Loin de perdre ses moyens, Betta fait mine d'avoir organisé le piège pour montrer enfin à tous la duplicité de Corradino, et fait passer son amant pour un cousin, après quoi elle peut jouir sans entrave de son amour adultère. Le narrateur, suivi par le comte Lambertino qui ne se prive pas d'intervenir dès la fin du récit, insiste sur la méchanceté propre aux femmes : Betta sait mieux se tirer du mauvais pas que son mari car en tant que femme elle est « più ardita et manco vergognosa »<sup>1058</sup>, et ne sait briller que pour justifier ses mauvaises actions. Mais cette nouvelle, qui pourrait laisser soupçonner une conversion de Parabosco aux thèses misogynes qu'il met dans la bouche d'Alessandro Lambertino, constitue en réalité un dyptique avec la nouvelle suivante, qui expose la méchanceté des hommes, dont les mauvais instincts qui pour objet non pas la luxure, mais l'argent.

La dernière nouvelle de la première journée (IX) est caractérisée par un ton si différent qu'elle rappelle au lecteur l'exception de Dioneo dans le *Décameron*. Autant la nouvelle d'ouverture était tragique, autant celle qui la clôt revient vers un schéma de comédie selon la dynamique enclenchée par la nouvelle VII. Mais le modèle n'est plus ici une comédie érudite

---

<sup>1055</sup> *Ibid.*, p. 147 : « personne très avare [...] et naturellement peu courtoise ».

<sup>1056</sup> *Ibid.*, p. 145 « petite paysanne ».

<sup>1057</sup> *Ibid.*, p. 147 : fille du « castaldo », le gérant de la propriété agricole du mari.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 153 : « plus hardie et moins honteuse ».

comme la *Calandria* : le récit, une histoire de vieil amoureux, de serviteur rusé et de nécromancien semble plutôt plonger ses racines dans la *Rodiana* d'Andrea Calmo. L'essentiel de l'intrigue repose sur une *beffa* organisée par Scaltro (« Débrouillard »), « un servo malizioso e astuto come la mala cosa »<sup>1059</sup> contre son maître Giuvenale, un vieillard convaincu de ses charmes et amoureux d'une courtisane, et Nebbia, un nécromancien qui l'a trompé jadis et dont il veut se venger. Scaltro réussit à organiser un faux rendez-vous entre ses ennemis : Nebbia, déguisé en femme, va fouiller une tombe pour y retrouver un crâne dont il a besoin pour ses tours, mais dans la tombe est caché Giuvenale qui attend d'être rejoint par la courtisane. Pendant que les deux victimes sont terrorisées par l'arrivée inopinée d'amis de Scaltro déguisés en diables, le serviteur a revêtu les habits de Nebbia et utilise ce subterfuge pour connaître charnellement la femme du nécromancien. L'adultère est donc ici une punition, le « danno » ajouté à la « beffa », qui dans l'ambiance survoltée et bouffonne de cette dernière nouvelle se passe du consentement de l'épouse – un détail qui n'attire de critiques ni de la part du narrateur ni de la part de la *brigata*.

En effet, si comme dans la nouvelle VII un adultère n'est jamais très loin de révéler la profonde immoralité des femmes, Parabosco ne condamne aucunement l'acte lui-même, mais se contente de lui fixer des limites. Jusqu'ici nous ne nous sommes pas arrêtés sur la géographie de ces nouvelles d'adultère tant les récits se déroulent dans des lieux seulement évoqués par leur nom sans être le moins du monde caractérisés par la prose légère de l'organiste de Plaisance. Il est plus intéressant sûrement de constater qu'aucun des amours illicites de la première journée ne se déroule à Venise : le seul amour vénitien est celui de la nouvelle IV, et ce n'est guère un hasard s'il s'agit d'un rapport avec une courtisane. Il eût été peu habile de la part de Parabosco, qui cherche à s'intégrer à la bonne société de la République, de dépeindre les épouses de ses éventuels protecteurs comme manquant d'honneur. Au contraire, la première journée des *Diporti* voit s'opérer une identification idéale entre la *brigata* de trentenaires et ses héros galants, qui débouche parfois même sur l'homonymie quand le protagoniste de la nouvelle narrée par Beneto Corner (IV) s'appelle lui-même Benedetto. Ainsi, alors que Charles-Adelin Fiorato définissait comme nous l'avons rappelé les recueils de Bandello comme un « manuel de l'éducation conjugale de l'époux »<sup>1060</sup>, il faut bien lire dans cette première journée des *Diporti* un manuel de séduction pour jeunes amants nobles. L'origine géographiques des maîtresses des jeunes hommes, qui sont certainement vénitiennes dans la réalité de leurs exercices amoureux,

---

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p. 164 : « un serviteur malicieux et rusé comme le diable ».

<sup>1060</sup> FIORATO Adelin-Charles, « L'image et la condition de la femme dans les *Nouvelles* de Bandello », op. cit., p. 237.

se déploient donc ici fictionnellement dans une sorte d'impérialisme sexuel qui s'exerce sur les femmes de Terreferme (Padoue), voisines de la zone de domination vénitienne (Plaisance, Reggio Emilia) ou bien plus largement appartenant à un monde méditerranéen sur lequel la Sérénissime a d'idéales prétentions de domination économique (Gênes, Valence). Après cette journée presque exclusivement dédiée à l'adultère féminin, les narrateurs de Parabosco élargissent le traitement du thème amoureux par huit nouvelles caractérisées au contraire par la variété thématique.

### 3. Deuxième et troisième journées : dispersion formelle et retour aux amours légitimes

Nous avons pu constater que la première journée du recueil suit encore fidèlement le modèle décaméronien, rythmée par la rapide succession des nouvelles. La deuxième journée amorce quant à elle la dissolution du rapport entre *cornice* et nouvelles, avec la réintroduction finale de quatre *questioni* abandonnées au début de la première journée : ainsi la discussion entre les membres de la *brigata* devient plus importante que les récits eux-mêmes. Les nouvelles de la deuxième journée sont elles aussi marquées par la variété. Comme lors de la première journée, la *brigata* commence sa suite de récits par une nouvelle d'amour tragique (X), comme si Parabosco transférait à chaque première nouvelle de la journée l'« orrido cominciamento » de la *cornice* de Boccace, faute bien sûr de pouvoir en affliger le cadre paisible de l'académie Venier, de la même manière qu'il achève chaque journée par une nouvelle comique à la trame théâtrale. Entre ces deux extrêmes l'organiste de Plaisance convoque les schémas narratifs les plus communs de la tradition des nouvelles : une histoire d'amour sous l'influence de la Fortune qui voit deux amants fuir leur patrie, être séparés par des corsaires avant de se retrouver sous l'égide d'un seigneur bienveillant (XI) ; liée à la précédente par les errances maritimes de ses protagonistes, une nouvelle couronnée par l'agnition de ses deux enfants perdus par un riche père napolitain réfugié à Venise (XIII) ; une *beffa* contre un usurier (XIV) ; enfin la nouvelle, déjà racontée par Firenzuola, Grazzini et Fortini<sup>1061</sup> du jeune homme qui, engagé par une vieille femme pour feindre d'être le mari de sa fille, réussit à passer la nuit avec cette dernière. Fait intéressant pour nous, la nouvelle se conclut par un doute : celui d'une liaison entre les amants même après le mariage de la jeune fille, absent des versions

---

<sup>1061</sup> *Novelle pratesi*, I ; *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi*, XI ; *Le Cene*, II, 10.



précédentes, qui réintroduit le thème de l'adultère avant la dernière nouvelle de la journée. Celle-ci est une réécriture avec quelques variations de la nouvelle VI : un jeune amant feint d'être attaqué dans la rue par deux hommes qui sont en réalité ses complices pour se réfugier chez sa maîtresse. Au sein de la variété de la deuxième journée, qui cherche à rendre compte sous la plume parfois expéditive de Parabosco des possibilités du genre de la nouvelle, ces sept récits sont toutefois fédérés par un élément commun : l'amour entre deux jeunes gens, empêché par divers accidents mais qui réussit le plus souvent à triompher. Il s'agit là du recto légitime opposé au verso des amours secrètes de la première journée, alors qu'une dernière nouvelle vient rappeler dans la troisième journée la nécessité du mariage pour apaiser les ardeurs des sens. La nouvelle a pour protagoniste une jeune fille de seize ans, Camilla, seule héritière d'une veuve jalouse. Lors d'un bain dans une source avec ses amies Camilla est pénétrée par une crevette ; afin de déloger la bête la mère de Camilla fait appel aux services d'un fils de paysan, Bertoldo. Mais une fois Camilla soulagée, elle se plaint à sa mère, dans sa grande simplicité, d'avoir encore besoin d'un tel traitement, car son corps est parcouru de picotements si féroces qu'elle craint d'être emplie des petits de la crevette. Sa mère comprend et lui trouve un mari « giovane e bello, il quale non restò di pescar i gambari fin che poté »<sup>1062</sup>. Après cette chute légère et érotique, la journée achève la dynamique déjà soulignée d'absorption du contenu par la *cornice* : aucune nouvelle n'y est plus racontée alors que la *brigata* alterne *motti*, poèmes commentés et louanges de femmes célèbres : un pot-pourri de genres mondains. Pour reprendre l'affirmation de Renzo Bragantini le recueil suit désormais un modèle plus proche d'un traité comme le *Cortegiano* que du *Décameron*<sup>1063</sup> – mais un traité sans autre propos central que le *diporto*, le divertissement, de ses acteurs.

### Conclusion

Nous avons cherché dans ce chapitre à poursuivre notre étude des amours illégitimes dans la Venise de la Renaissance telle que nous l'avons définie dans les premières pages de cette partie, tout en nous efforçant de souligner les évolutions qui préparent les bouleversements

---

<sup>1062</sup> PARABOSCO Girolamo, *Diporti*, op. cit., p. 258 : « jeune et beau, qui continua à pêcher les crevettes tant qu'il le put ».

<sup>1063</sup> Cf. FIDO Franco, « Fra *Decameron* e *Cortegiano* : l'autunno della novella nei *Diporti* del Parabosco », in FIDO Franco, *Il Paradiso dei Buoni Compagni – Capitoli di Storia Letteraria Veneta (Ruzante, Calmo, Giancarli, Parabosco; Baretto, Chiari, Casanova, Goldoni; Noventa, Marin, Giotti, Pasolini)*, Padova, Antenore, 1987, p. 74-85.

de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Au théâtre nous avons constaté un rejet progressif de l'adultère comme forme acceptable de sexualité alternative. Cet art aux caractéristiques typiquement vénitiennes – avant tout dans son usage des instruments expressifs plurilingues – s'appuie pourtant sur une tradition largement favorable aux amours interlopes, comme nous l'avons vu de Machiavel à la *Veniexiana* en passant par Bibbiena et Ruzante. Mais au milieu du siècle l'adultère semble devoir soit se contenter d'être un bref interlude qui ne se prolonge jamais après la fin de la pièce – c'est le cas pour le *Marito* de Dolce ou pour *Filosopho* de l'Arétin – soit être condamné comme le vice ridicule d'un vieillard amoureux – ainsi en est-il dans les œuvres de la *Scuola d'i Liquididi*. Il n'était toutefois pas question de faire de ce chapitre une simple transition entre un premier XVI<sup>e</sup> siècle complaisant et l'âge répressif de la Contre-Réforme. Nous avons au contraire pu nous approcher avec une plus grande précision d'un domaine qui avait pour l'instant en partie échappé à notre recherche, celui des adultères au sein de la classe dirigeante de la République. Notre étude de cas judiciaire s'est en effet concentrée sur une affaire exceptionnelle, la liaison qui unit l'évêque romain Ascanio Cesarini et la patricienne vénitienne Lucrezia Zane. À travers ce procès nous avons voulu tempérer la conviction établie qui voit dans les vénitiennes nobles et mariées des prisonnières de leurs palais. Lucrezia Zane réussit en effet à organiser depuis la demeure de son mari un amour extra-conjugal puis à obtenir un divorce de fait en quittant son époux et en récupérant sa dot. Mais nous avons aussi confirmé la dimension largement sociale de ce crime sexuel, quand l'essentiel des voisins de Lucrezia avait par leurs commérages rendu public le méfait bien avant qu'il ne soit porté devant la justice.

En miroir de cette affaire qui renvoie le patricien Zuanfrancesco Lippomano au rang des vaincus, nous avons voulu par notre lecture des *Diporti* de Girolamo Parabosco démontrer la place positive que pouvait occuper l'adultère dans l'idéologie des membres de la classe dominante. À l'opposé de la dispersion finale du recueil, dominée par une légitimité amoureuse qui culmine avec les louanges des femmes honnêtes de diverses villes d'Italie, conclusion des *Diporti*, nous pouvons voir dans la première journée dédiée à l'adultère un lieu idéal d'entraînement amoureux. L'adultère est un passage obligé pour des jeunes hommes qui se marient tard, et le récit de leurs amours illicites constitue la matière première des échanges littéraires au sein du cercle homosocial de l'académie Venier. En dressant de sa prose limpide un portrait conquérant de cette noble *brigata* de trentenaires qui s'identifie aux protagonistes de ses récits, Girolamo Parabosco tente bien sûr de leur rendre un hommage assez plaisant pour être appelé à faire pleinement partie du cénacle. Mais il offre aussi aux nombreux lecteurs de son recueil – le texte connut une dizaine d'éditions dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle –

une image galante de la classe dirigeante de la République qui vient compléter celle, plus traditionnelle, qui voit dans le patriciat l'exemple par excellence du « bon gouvernement ».

Malgré les mutations formelles d'un recueil comme les *Diporti*, il est donc difficile d'apercevoir les profonds changements culturels qui sont en train de se mettre en place sous l'influence de la réaction tridentine. Ceux-ci frappent, nous allons le voir, la tradition du langage judiciaire jusqu'ici constatée ; mais aussi bien sûr la place de l'adultère au sein du genre de la nouvelle, alors que le théâtre érudit avait déjà en grande partie banni ce thème des scènes vénitiennes. Ces évolutions sont déjà perceptibles dans les *Piacevoli Notti* de Giovan Francesco Straparola. Sa *brigata* est comme celle de Parabosco composée de nobles demoiselles et de représentants des cercles culturels de l'époque ; mais tandis que la structure de la *cornice* reste proche du modèle décaméronien, loin de l'expérimentalisme de l'organiste de Plaisance, c'est le contenu même des nouvelles qui connaît un profond bouleversement, fragilisant la place de l'adultère. Le chemin vers la misogynie ou la chasteté de recueils comme les *Tre figliuoli del re di Serendippo* de l'Arménien Cristoforo ou les *Sei giornate* du patricien Sebastiano Erizzo est ainsi ouvert.

## QUATRIEME CHAPITRE

### Après 1550 : le tournant moralisateur et répressif

#### Introduction

Notre étude sur l'adultère dans la société et la culture vénitienne dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle pâtit du net recul que connaît ce thème dans la littérature ainsi que de lacunes dans la conservation des sources judiciaires. Le théâtre plurilingue, qui seul conservait un vif intérêt pour la représentation scénique des liaisons entre épouse et amant, disparaît après la *Pace* de Marin Negro publiée en 1561<sup>1064</sup>. Continuer notre étude dans les *canovacci* de la *commedia dell'arte*, en partie héritière de l'art de la *Scuola d'i Liquididi*, porterait sans aucun doute notre recherche bien au-delà de ses bornes chronologiques et de ses ambitions. Nous avons par ailleurs déjà souligné que l'absence de fascicules de procès, compensée pour les années 1540 par un cas aussi singulier que celui de Lucrezia Zane et d'Ascanio Cesarini, limite grandement notre analyse. Afin de ne pas entièrement délaissier cet aspect nous aurons donc recours à deux procès tardifs (1588 et 1593) desquels ressortent deux aspects fondamentaux : l'importance de la réputation dans la lutte entre deux partis devant le tribunal de la *Quarantia* et les dynamiques de la réconciliation du couple marié, une tendance déjà remarquée dans le deuxième chapitre de cette partie mais qui après 1560 revient beaucoup plus systématiquement dans les *raspe*. Nous serons donc particulièrement tributaires de ces dernières, qui connaissent une mutation qualitative avec l'amplification de leurs composantes narratives. Or les décennies 1550 et 1560 sont précisément celles des grands recueils de nouvelles, des trois premiers livres de Bandello (1554) aux *Ecatommiti* de Giraldi Cinzio (1565) ; une époque où le genre est traversé par des tensions formelles et idéologiques qui trouvent leur pleine expression dans le fossé qui sépare le cadre courtisan du premier recueil et la doctrine marquée par la Contre-

---

<sup>1064</sup> Nous avons vu dans notre chapitre précédent qu'il s'agissait là d'une date extrêmement tardive pour ce genre, à laquelle Giancarli était décédé et Calmo avait mis fin à sa carrière d'acteur. Mais nous avons préféré inclure notre courte lecture de la pièce en *coda* à notre sous-chapitre sur la comédie plurilingue vénitienne afin de ne pas la détacher entièrement de ses modèles.

Réforme du second. Nous retrouverons en partie un tel écart dans le territoire vénitien entre les *Piacevoli Notti* de Straparola et les *Sei Giornate* de d'Erizzo : ce dernier recueil est rédigé sous le sceau de l'exemplarité morale d'inspiration rhétorique classique, loin des trames empruntées à la tradition populaire qui caractérisent le premier.

## A – L'adultère dans les *Piacevoli Notti* de Giovan Francesco Straparola<sup>1065</sup>

### 1. Cornice figée et irruption de la fable

Giovan Francesco Straparola est presque l'homme d'une seule œuvre, si l'on excepte un recueil de poèmes, l'*Opera nova*, publié à Venise en 1508 et réédité en 1515 dont il ne reste aujourd'hui que trois exemplaires<sup>1066</sup>. Les informations avérées sur sa vie sont si rares qu'elles conduisent Donato Pirovano à considérer la biographie de l'auteur comme « un mistero insondabile »<sup>1067</sup>. Nous devons donc nous contenter ici de répéter ces quelques données sûres. Straparola – dont le nom même a été mis en doute par des érudits, qui l'assimilaient à un pseudonyme d'académicien, mais qui est confirmé par un ex-libris – est originaire du village de Caravaggio, près de Bergame, et naît peut-être autour de 1480<sup>1068</sup>. Il fréquente sans doute assidûment Venise, où sont imprimées ses œuvres et où se situe la *cornice* de son recueil de nouvelles. Entre l'*Opera Nova* et celui-ci s'ouvre un silence éditorial de plus de quarante ans. Le premier volume des *Piacevoli Notti* est publié durant les premiers mois des 1551<sup>1069</sup> (le « privilegio di stampa » est accordé par le Sénat le 2 janvier 1550 *more veneto*), rapidement suivi par une deuxième édition<sup>1070</sup>. Il comprend cinq journées ; durant chacune d'elles sont racontées cinq nouvelles. Le succès est au rendez-vous et en 1553 voit le jour un second

---

<sup>1065</sup> Nous lisons le recueil dans l'édition critique en deux tomes de Donato Pirovano : STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, Roma, Salerno Editrice, 2000.

<sup>1066</sup> Pour la première édition de ce texte rare qui n'a jamais connu d'édition critique : *Opera noua de / Zoan Francesco / Streparola da / Caravazo nova/mente stampata. / Sonetti. cxv. / Strambotti. xxxv. / Epistole vij. / Capitoli. xij. / Cum gratia – Explicit : Stampada in Venetia per Georgio di Ru-/choni Milanese. 1508.adi.xv.Septembrio.*

<sup>1067</sup> STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. LI : « un mystère insondable ».

<sup>1068</sup> Cette date, tout à fait arbitraire, ne s'appuie que sur celle de 1508 comme publication d'une première œuvre poétique.

<sup>1069</sup> LE PIACEVOLI / NOTTI DI M. GIOVAN- / francesco Straparola da / Carauaggio. / NELE QUALI SI CONTEN- / gono le fauole con i loro enimmi da / dieci donne, et duo giouani rac- / contate, cosa diletteuole, / ne piu data in luce. / CON PRIVILEGIO. // [marque] // APPRESSO ORPHEO DALLA / carta tien per insegna. S. Alvisè. / M.D.L.

<sup>1070</sup> Venezia, Comin da Trino, 1551.

volume<sup>1071</sup>, divisé en huit journées qui prennent la suite des précédentes. Chacune comprend à nouveau cinq nouvelles, à part la treizième et dernière durant laquelle treize nouvelles sont contées. Après une seconde édition du deuxième volume seul en 1554<sup>1072</sup> l'éditeur Comin da Trino réunit les deux parties en 1555. Le texte connaît ensuite une vingtaine d'éditions jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1073</sup> et une large fortune européenne<sup>1074</sup>. Mais la large diffusion dont bénéficie le recueil n'apporte aucune information supplémentaire sur son auteur, dont la fin de la vie reste, tout comme son début, dans l'ombre. Plusieurs chercheurs considéraient comme acquise la date du décès de Straparola, entre 1557 et 1558, mais Pirovano démontre aisément qu'il ne s'agit là que d'une conjecture hasardeuse<sup>1075</sup>.

La *cornice* suit les pérégrinations d'Ottaviano Maria Sforza, fils naturel du duc de Milan Galeazzo Maria. Poussé par les manigances courtoises à quitter Milan pour Lodi avec sa fille Lucrezia, il finit par arriver à Venise et enfin gagner l'île de Murano au milieu de l'hiver. Alors que tous deux cherchent une demeure où mettre fin à leur errance, ils visitent un « palagio di meravigliosa bellezza »<sup>1076</sup>. Il serait inutile de chercher ce palais à Murano ; comme l'écrit Pirovano, sous l'apparente précision de cette description se cachent des emprunts directs au *Décameron*, tandis que toute aspiration au réalisme est démasquée par des incohérences évidentes auxquelles Straparola n'accorde pas la moindre importance. Ainsi dans l'hiver froid de Murano nous trouvons un jardin « pieno di ridenti fiori e copioso de vari frutti e abondevole di verdigianti erbe »<sup>1077</sup>, un tableau donc parfaitement printanier en pleine période de

---

<sup>1071</sup> LE PIACEVOLI / NOTTI DI M. GIOVAN FRANCESCO / STRAPAROLA DA / CARAVAGGIO. / NELLE QUALI SI CONTENGONO / le fauole con e lor enigmi da dieci donne raccon- / tate, cosa diletteuole, ne piu data in luce. / Libro secondo. / CON PRIVILEGIO. // [marque ] / A san Bortholameo alla libreria della colombina. / M.D.LIII.

<sup>1072</sup> Venezia, Comin da Trino, 1554.

<sup>1073</sup> Pour leur détail cf. STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. 805-809.

<sup>1074</sup> De nombreuses contributions, parfois très récentes, ont été consacrées à la fortune européenne du recueil de Straparola. La France connaît une traduction du premier livre dès 1560 (cf. EICHEL-LOJKINE Patricia, « La postérité des contes de Straparola : quelques aperçus » in *Seminari di storia della lettura e della ricezione, tra Italia e Francia, nel Cinquecento*, Padova, Cleup, 2013, p. 17-45, et d'une manière plus générale EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux : l'émergence du conte sur la scène littéraire européenne*, Genvève, Droz, 2013). Pour l'Espagne cf. FEDERICI Marco, « La traduzione e la ricezione degli enigmi de *Le piacevoli notti* nella Spagna del XVI secolo », in *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIV, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 9-29. Contrairement à ce qui advient en Italie dès l'Index de 1559, l'Espagne échappe en partie à la censure du fait d'une Inquisition qui ne s'occupe que très peu des matières non directement religieuses, cf. VEGA Maria José, « La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596) », in NUÑEZ RIVERA Valentín *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración impresa (siglos XV-XVIII)*, Barcelona, Studia aurea monografica, 2013, en particulier p. 64-65. Pour une édition récente de la traduction espagnole cf. TRUCHADO Francisco, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, Edizione, introduzione e note a cura di Marco Federici, Roma, Nuova Cultura, 2014.

<sup>1075</sup> STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. LIV.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 6 : « un palais d'une merveilleuse beauté ».

<sup>1077</sup> *Ibid.*, p. 7 : « plein de fleurs riantes et chargé de fruits variés et abondant d'herbes verdoyantes ».

carnaval. Aussitôt installée dans son palais, Lucrezia entend célébrer dignement cette fête<sup>1078</sup> et s'entoure pour ce faire d'un conseil composé de dix gracieuses demoiselles et de deux austères matrones. Face à cette *brigata* entièrement féminine de nombreux hommes de culture de la Venise de l'époque comme Pietro Bembo ou Antonio Burchiella concourent aux assemblées convoquées par la noble milanaise. Les soirées sont rythmées par des danses, des chants, des nouvelles (« favola ») et enfin des énigmes sous la forme d'un huitain qui pour la plupart cachent par jeu sous une apparence obscène un contenu innocent. Nous voyons donc que dans le processus de dissolution de la *cornice* boccacienne qui marque les décennies centrales du XVI<sup>e</sup> siècle – et dont nous avons vu un exemple avec les *Diporti* – « Straparola si pone in qualche modo controcorrente »<sup>1079</sup>. Les *Piacevoli Notti* sont dotées d'une *cornice* formellement fidèle au modèle décaméronien mais privée de la substance de celui-ci. Un récit-cadre empli d'incohérences – détails contradictoires, erreurs dans les noms des demoiselles, règles énoncées puis abandonnées sans justification, etc.<sup>1080</sup> – et dans lequel le passage d'une nouvelle à une autre semble purement mécanique. Car la nouveauté du recueil se niche ailleurs, dans le choix des sources qui alimentent les récits narrés par les servantes de Lucrezia et de leurs hôtes. Comme il est d'usage dans le genre de la nouvelle les *Piacevoli Notti* empruntent de nombreuses trames et situations à des recueils variés, *Décaméron* en tête, avec une présence constate de la tradition chevaleresque et en particulier des *Reali di Francia*<sup>1081</sup> qui fournissent un grand nombre de noms de personnages. Mais comme l'on sait Straparola choisit surtout, plus de quatre-vingts ans avant Giovanni Battista Basile<sup>1082</sup>, de s'inspirer des contes de fées de la tradition orale dont certains deviennent particulièrement célèbres comme celui de Pre' Scarpacifico (I, 3), de Pietro Pazzo (III, 1) ou du « Re Porco » (II, 1)<sup>1083</sup>, et dont la structure

---

<sup>1078</sup> Sur l'importance culturelle et politique du carnaval, facteur de cohésion sociale dans la Venise entre Moyen Âge et Renaissance cf. BERTRAND Gilles, *Histoire du carnaval de Venise. XI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Pygmalion, 2013, et plus particulièrement le premier chapitre, « Le carnaval, rituel civique et affaire d'État », p. 17-26. C'est à partir du XIII<sup>e</sup> siècle que se met en place l'usage des masques qui le distingue.

<sup>1079</sup> TARDANI Simona, « Ambiguità del femminile ne *Le Piacevoli Notti* di Straparola », in *Levia Gravia*, XV-XVI, Torino, Edizioni dell'Orso, 2013-2014, p. 316 : « Straparola, d'une certaine manière, est à contre-courant ».

<sup>1080</sup> Pour le détail de ces errances de la *cornice* cf. STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. XIX.

<sup>1081</sup> ANDREA DA BARBERINO, *I Reali di Francia*, Introduzione di Aurelio Roncaglia, note di Fabrizio Beggiano, Brughiero-Milano, Gherardo Casini Editore, 1967.

<sup>1082</sup> *Le Cunto de li Cunti* est publié entre 1634 et 1636 ; nous le lisons dans sa plus récente et complète édition critique : BASILE Giovanni Battista, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, a cura di Carolina Stromboli, Roma, Salerno Editrice, 2013.

<sup>1083</sup> Pour cette dernière cf. TEDESCHI Victoria, « The excrement-encrusted husband and his homicidal wives: the abject monster in Giovanni Francesco Straparola's 'Il re porco' », in *Monsters and the Monstrous*, vol. 5, n. 1, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2015, p. 67-76. Pour les autres nous renvoyons à l'édition de Pirovano, STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., Tomo I.

influence l'ensemble du volume<sup>1084</sup>. Ainsi histoires emplies d'animaux magiques<sup>1085</sup>, de personnages unidimensionnels et d'épreuves qui se déroulent sur un rythme ternaire côtoient et contaminent des nouvelles d'inspiration boccacienne. En outre, quand durant l'écriture du second livre l'inspiration de Straparola faiblit, l'auteur s'adonne à un véritable plagiat des *Novellae* de Morlini<sup>1086</sup> : vingt-trois nouvelles, sur les quatre-vingt-unes que comptent l'œuvre du Napolitain, sont traduites et insérées dans la *cornice* de Murano. L'apparence monolithique et traditionnelle de la *cornice* cache donc un recueil placé sous le signe de l'hétérogénéité, aux antipodes par exemple de l'unité stylistique et idéologique des *Diporti* de Parabosco ; une distance évidente dans la place centrale confiée aux femmes dans le récit-cadre de Straparola alors qu'elles étaient entièrement absentes dans celui de l'organiste de Plaisance.

## 2. La place des femmes dans les *Piacevoli Notti*

Plusieurs interventions critiques récentes sont revenues sur la centralité des femmes dans le *Piacevole Notti*. Simona Tardani<sup>1087</sup> distingue trois niveaux de présence féminine qui proviennent directement du modèle boccacien. Les femmes sont d'abord les destinataires de l'œuvre, quand la *Lettera dedicatoria* qui ouvre le premier volume est destinée « alle piacevoli e amoroze donne »<sup>1088</sup> ; elles sont ensuite, nous l'avons dit, au centre de la *cornice* en tant que narratrices privilégiées alors que les nouvelles racontées par les hôtes masculins de Lucrezia sont rares ; nous les retrouvons enfin comme personnages des nouvelles. Mais ce parallèle entre le recueil de Straparola et le *Décameron* ne peut cacher une différence structurelle : alors que le féminin est dans l'œuvre complexe de Boccace ambigu et varié, ce qui empêche toute

---

<sup>1084</sup> Un débat virulent agite les spécialistes américains du conte de fées depuis la publication en 2002 d'un ouvrage qui place Straparola à l'origine du genre et nie entièrement l'importance de la tradition orale (BOTTIGHEIMER Ruth B., *Fairy Godfather. Straparola, Venice and the Fairy Tale Tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002). Le débat et ses enjeux idéologiques sont retracés par ZIPES Jack, « Sensationalist Scholarship : A Putative "New" History of Fairy Tales », in *Cultural Analysis*, 9, Berkeley, 2010 [en ligne] ; une réfutation des simplifications de Bottigheimer peut être lue dans ZIOLKOWSKI Jan M., « Straparola and the Fairy Tale: Between Literary and Oral Traditions », in *Journal of American Folklore*, 123, Chicago, University of Illinois Press, 2010, p. 377-397. Le reste de ce numéro du *Journal of American Folklore* est d'ailleurs entièrement consacré à la polémique, avec une réponse – peu convaincante – de Bottigheimer.

<sup>1085</sup> Cf. par exemple la nouvelle de Biancabella (III, 3) dans laquelle une jeune princesse dispose comme adjutant d'une couleuvre aux nombreux pouvoirs, ou encore celle du roi Porc déjà mentionnée. Sur la question cf. PICQUET Théa, « La parade des animaux. Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* », in *Italies*, Revue d'études italiennes, Université de Provence, n°12, Arches de Noé, 2008.

<sup>1086</sup> Pour Morlini nous renvoyons le lecteur au premier chapitre de cette partie.

<sup>1087</sup> TARDANI Simona, « Ambiguità del femminile ne *Le Piacevoli Notti* di Straparola », op. cit.

<sup>1088</sup> STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. 3 : « aux plaisantes et amoureuses femmes ».



interprétation univoque, « manca a Straparola il solido impianto concettuale di Boccaccio »<sup>1089</sup>. Ainsi contrairement à l'« orrido cominciamento » décameronien qui place sous le sceau de la peste tout le cheminement idéal du recueil<sup>1090</sup>, dans les *Piacevoli Notti* la présence du drame initial – la fuite depuis Milan à la suite des intrigues courtoises – n'a aucune conséquence concrète sur le déroulement de la *cornice*. La cour féminine sur laquelle règne Lucrezia est de fait hors de l'Histoire, « pura letteratura »<sup>1091</sup>. Le rôle des femmes est donc confiné à une production de mots et de récits qui ont abandonné toute prétention à agir sur le réel, et se résout dans l'unidimensionalité de la fable, genre caractérisé par sa capacité à « accogliere l'intero mondo e l'universo possibile »<sup>1092</sup> mais aussi par son refus de le modifier, neutralisé par sa nature cathartique<sup>1093</sup>. Loin de l'attention au macrotexte démontrée par Simona Tardini, Cinzia Gallo se penche dans un autre article<sup>1094</sup> sur le contenu même des nouvelles. Elle commence par rappeler que la *cornice* des *Piacevoli Notti* est par de nombreux aspects proche du cadre de la discussion dans le *Libro del Cortegiano*, et évoque bien plus une cour du XVI<sup>e</sup> siècle qu'une émanation boccacienne de la commune médiévale. Dans ce contexte, écrit-elle, est mis en place à travers les nouvelles le débat typique de la Renaissance sur la « question des femmes ». Deux types de personnages féminins s'opposent : la « femina instrumentum diaboli » et la « mulier sancta et venerabilis »<sup>1095</sup>. Ces dernières ne sont pas entièrement passives, et font preuve d'une intelligence qui manque parfois aux co-protagonistes masculins, comme dans la nouvelle de Fortunio et Doralice où celle-ci sauve son mari de la sirène – un mauvais pas, remarquons-le toutefois, dans lequel il avait été attiré par la malédiction lancée par une autre femme, sa mère adoptive. Il est toutefois difficile de suivre pleinement Cinzia Gallo quand elle évoque une « filoginia che prende le mosse da quella di Boccaccio »<sup>1096</sup> : quand « onestà » et « onore » sont les valeurs cardinales recommandées à la gent féminine, cette « philogynie » autorise-t-elle l'amour illicite, c'est-à-dire rend-elle grâce à celles qui exercent leur sagacité autrement que pour servir l'ordre auquel elles sont soumises ? Et si oui, dans quelles conditions ? Permet-elle aux femmes de devenir protagonistes et initiatrices de ses liaisons, ou la maîtresse est-elle

---

<sup>1089</sup> *Ibid.*, p. 317 : « les solides fondations conceptuelles de Boccaccio manquent à Straparola ».

<sup>1090</sup> Nous faisons bien sûr allusion à la lecture de Vittore Branca d'une structure ascendante du *Décameron*, depuis la première journée consacrée aux vices des grands jusqu'à la magnanimité qui parcourt la dixième, dont la fonction est la reconstitution de la civilité après la déconstruction du lien social opéré par la peste (cf. l'introduction à son édition du texte, Torino, Einaudi, 2014).

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p. 320 : « pure littérature ».

<sup>1092</sup> *Ibid.*, p. 325 : « accueillir l'intégralité du monde et tout l'univers possible ».

<sup>1093</sup> *Ibid.*

<sup>1094</sup> GALLO Cinzia, « Le donne ne *Le Piacevoli Notti* di Straparola », in *Levia Gravia*, XV-XVI, Torino, Edizioni dell'Orso, 2013-2014, p. 327-338.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 331 : « mauvaise femme instrument du diable » ; « femme sainte et vénérable ».

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 330 : « philogynie qui provient de celle de Boccaccio ».

cantonnée à un rôle d'objet du désir ? Il nous semble pertinent pour répondre à ces questions de distinguer le premier livre (journées I-V) du second (VI-XIII), étant donné qu'entre l'un et l'autre la présence des fables décroît fortement et que Straparola revient petit à petit vers la tradition écrite, en particulier à travers les traductions des nouvelles latines de Girolamo Morlini.

### 3. L'adultère dans les *Piacevoli Notti* : hétérogénéité formelle et tolérance littéraire

Nous pouvons remarquer dans le premier livre une bonne présence des nouvelles d'adultère, huit sur vingt-cinq<sup>1097</sup>, une proportion qui décroît dans le second (six sur quarante-trois). Deux nouvelles du premier livre veulent montrer la vanité de qui espère obtenir un bénéfice matériel grâce à l'adultère, dans une polémique contre la figure du « becco contento »<sup>1098</sup>. Dans la première (I, 5) deux frères, Lucaferro et Emilliano, reçoivent chacun en héritage une propriété agricole de leur père. Parmi les nombreuses bêtes de son troupeau Emilliano possède un taureau aux cornes d'or auquel il est fort attaché ; il en confie la garde à un serviteur qui ne ment jamais, du nom de Travaglino. L'amitié entre le patron et son serviteur rend jaloux l'autre frère, Lucaferro. Celui-ci entend mettre à bas la réputation d'incorruptibilité de Travaglino et parie sa propriété qu'il réussira à le faire mentir. La manigance est confiée à son épouse : elle rend visite à Travaglino, le séduit et couche avec lui en échange de la tête du taureau, espérant le mettre ainsi en porte-à-faux avec son maître et le contraindre à mentir pour couvrir son méfait. Le serviteur ne parvient pas à lutter contre l'attrait des sens, mais une fois le forfait commis et la tête du taureau apportée à sa maîtresse, il se retrouve tout autant incapable de mentir à Emilliano et lui révèle point par point toute l'affaire. Lucaferro perd donc son pari et sa propriété, mais aussi son honneur : la lubricité vénale de son épouse est rendue publique. C'est là le *damnum et dedecus* que nous trouvons dans les *raspe* de l'*Avogaria di Comun* : il est impossible de séparer l'atteinte à la respectabilité de celle au patrimoine. La morale de la nouvelle réside donc tout entière dans la tête du taureau mal acquise par l'épouse : elle espérait en usant de son corps procurer à son mari des cornes dorées au propre comme au figuré. Mais c'était là une profonde erreur : il est impossible pour un homme de porter des cornes d'or. La seconde nouvelle sur le même thème, qui est la dernière du premier livre des *Piacevoli Notti*

---

<sup>1097</sup> Il s'agit des nouvelles I, 5 ; II, 5 ; III, 5 ; IV, 1 ; IV, 2 ; IV, 4 ; V, 4 ; V, 5.

<sup>1098</sup> « Cocu content ».

(V, 5), est placée sous le signe des « malnate ricchezze, [de]i beni per torte vie mal acquistati »<sup>1099</sup>. Le décor est celui d'une nouvelle réaliste : dans la Pistoia contemporaine donna Modesta, une belle jeune femme « di piccola condizione »<sup>1100</sup>, épouse un marchand. Poussée à l'émulation par l'activité commerciale du mari elle se procure de nombreux amants, qui lui offrent comme cadeaux des paires de chaussures, tant et si bien qu'elle réussit à remplir un entrepôt entier et que « non pur Pistoia, ma ogni grandissima città arebbe a bastanza fornita »<sup>1101</sup>. Le mari ingénu la félicite pour ce succès sans chercher à savoir de quelle manière elle conduit son commerce. Mais petit à petit ses charmes passent sans que son goût du vice ne faiblisse, maintenant qu'elle est habituée à la « spuzzolente lussuria del copro e della borsa nemica »<sup>1102</sup>. Modesta est alors contrainte de revendre ses chaussures pour payer les services d'amants dont la condition est de plus en plus vile : elle se donne à des « familgi, bastasi, villani, scoppacamini e poltroni »<sup>1103</sup>. Elle dépense ainsi toutes les richesses accumulées, et quand la pauvreté l'empêche de se procurer de nouveaux amants elle sombre dans une maladie qui en quelques jours la porte à la mort. Dans les deux nouvelles les protagonistes féminines sont donc poussées vers le vice par attrait de la richesse ; elles trouvent ensuite dans l'adultère un grand plaisir, mais celui-ci les porte à leur ruine morale et matérielle. Les deux femmes sont certes dans une position ambiguë entre adultère et prostitution, mais les nouvelles mettent surtout l'accent sur l'autorisation à l'infidélité qui leur est accordée, volontairement ou non, par un mari qui espère quelque gain sans se préoccuper de sa provenance et sans songer à sa réputation. Il est bien dangereux, semblent affirmer ces deux histoires, d'accorder sa confiance aux femmes quand il s'agit d'affaires d'argent : leur nature vicieuse et irrationnelle blessera non seulement la bourse mais aussi l'honneur.

Des maris plus consciencieux doivent au contraire punir sévèrement tout adultère : deux nouvelles, l'une de goût réaliste et l'autre de goût merveilleux, réservent un sort terrible aux femmes qui sont infidèles par caprice sensuel. Dans la première (I, 5), à Venise Dimitrio *bazzarioto*<sup>1104</sup> épouse Polissena, « vaga e leggiadra giovane »<sup>1105</sup>. Très amoureux de cette belle

---

<sup>1099</sup> STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. 410 : « richesses de mauvaise origine, [des] biens mal acquis par des moyens douteux ».

<sup>1100</sup> *Ibid.*, p. 411 : « d'extraction modeste ».

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 413 : « elle aurait pu abondamment alimenter non seulement Pistoia, mais n'importe quelle grande cité ».

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 414 : « puante luxure corporelle, ennemie de la bourse ».

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 415 : « serviteurs, porteurs, villains, ramoneurs, bons à rien ».

<sup>1104</sup> Un « bazzarioto » est selon le GDLI un petit vendeur qui achète des pacotilles à l'arrivée des bateaux de commerce à Venise et les revend au détail dans la ville, mais cette définition s'accorde peu avec les riches cadeaux que Demetrio offre à son épouse, ni avec les longs voyages maritimes qu'il entreprend et qui le conduisent jusqu'à Chypre.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 78 : « belle et plaisante jeune fille »

jeune femme d'origine pauvre, il l'habille richement et la nourrit de « cibi delicatissimi »<sup>1106</sup> qui la rendent, physiquement et moralement, « più morbida e più delicata di quello che stata sarebbe »<sup>1107</sup>. Mais quand Dimitrio part pour Chypre, Polissena est gagnée par l'absence des jeux amoureux et jette son dévolu sur un prêtre, au grand désespoir de la servante fidèle à son maître mais aussi du voisin de celui-ci, Manusso. C'est Manusso qui alerte Dimitrio des fréquentes visites de l'ecclésiastique. Il condamne explicitement les maris qui, comme ceux des deux nouvelles précédentes, choisissent de ne rien voir : « Se voi sarete – disse Manusso – uomo, com'io penso, di ragione, e se non chiuderete gli occhi, come sogliono molti sciocchi fare, farovvi con gli occhi il tutto vedere e con le mani toccare »<sup>1108</sup>. Dimitrio suit les conseils de son compagnon : il feint de partir pour un long voyage, se déguise en mendiant et demande l'hospitalité dans sa propre maison, ce qui lui fournit l'occasion d'assister avec douleur à l'infidélité de son épouse. Le lendemain matin il se présente à nouveau chez lui, ce qui cause la terreur des amants et contraint le prêtre à se cacher dans la caisse où Polissena range ses plus beaux habits. Tout en surveillant sa maison Demetrio envoie Manusso chercher les frères de son épouse ; quand ceux-ci arrivent il étale sous leurs yeux les richesses dont il comble leur sœur. Enfin, il fait ouvrir la caisse où se trouve le prêtre terrifié et en chemise pour révéler l'ignominie et l'ingratitude de Polissena. Il la remet dans les mains de ses frères qui l'emmènent chez eux et l'assassinent, tandis que le prêtre, protégé par son statut, est autorisé à s'enfuir. Dimitrio épouse alors sa servante, qui lui a démontré sa fidélité. La faute, semblait sous-entendre le début de la nouvelle, est en partie imputable à un mari trop généreux qui couvre sa femme de cadeaux et de délices culinaires, ce qui encourage de fait son inclination aux plaisirs et donc à la luxure. Mais la conclusion renverse ces prémisses et fait de Dimitrio une victime stoïque qui n'accomplit lui-même aucune vengeance. Il se contente de révéler l'iniquité, et la loi – incarnée par les frères de Polissena – se charge de remettre le monde en ordre. Ce protagoniste a beau se mouvoir dans un décor de nouvelle réaliste – milieu social de marchands, commérages de voisinage, adultère commis avec un prêtre... – il semble ne pas traverser de crise de conscience ni connaître une réelle évolution de caractère. Comme l'affirme Manlio Pastore Stocchi, nous ne trouvons chez Straparola qu'une « apparenza di adesione mimetica al genere [realistico-borghese] »<sup>1109</sup>, alors que les nouvelles sont contaminées par

---

<sup>1106</sup> *Ibid.*, p. 78 : « nourritures très délicates ».

<sup>1107</sup> *Ibid.* p. 78 : « plus douce et plus délicate qu'elle ne l'aurait été ».

<sup>1108</sup> p. 83 : « Si vous êtes, comme je le pense – dit Manusso –, un homme raisonnable, et si vous ne fermez pas les yeux comme le font souvent de nombreux idiots, je vous ferai tout voir de vos yeux et toucher de vos mains ».

<sup>1109</sup> Cit. in GASPARIANI Patrizia, « Controbeffa, punizione e vendetta nelle novelle di Straparola », in *Chroniques Italiennes*, n° 26, 2013, en ligne, p. 8 : « apparence d'adhésion mimétique au genre [réaliste et bourgeois] ».

l'unidimensionalité de la fable.

La seconde nouvelle dans laquelle la femme adultère est punie est justement issue de la tradition populaire, et repose sur le thème des apparences trompeuses. Costanza est la cadette du roi de Thèbes et n'a aucun héritage. Elle erre donc de par le monde, déguisée en homme, et se met au service du jeune roi Cacco. L'épouse de Cacco tombe amoureuse d'elle et tente de la séduire, mais devant le refus de céder à ses avances la reine cherche à se débarrasser de ce courtisan importun en le chargeant d'une mission a priori impossible, la capture d'un satyre. Costanza réussit cependant contre toute attente à se sortir de ce mauvais pas et à rapporter l'animal mythologique à la cour. Le piège se retourne alors contre la reine. Le satyre sait voir au-delà des apparences : il révèle que Costanza est une femme et que les demoiselles de la reine sont en réalité de beaux jeunes hommes travestis que celle-ci garde comme amants. Cacco fait dresser sur la place un grand bûcher et y brûle vifs la reine et sa suite. Remarquons ici la sévérité et l'exemplarité publique de la punition, signe d'une « crudeltà naturale »<sup>1110</sup> propre aux fables qui va bien au-delà de l'assassinat légal perpétré par les frères dans la nouvelle réaliste de Dimitrio *bazzarioto*. Il s'agit de l'une de ces vengeances « che tendono a ripristinare, attraverso una giustizia privata o pubblica, l'onore dei personaggi che hanno subito un'ingiuria, o un danno »<sup>1111</sup>. Un rétablissement qui est ici double, car Cacco choisit Costanza comme nouvelle épouse et celle-ci retrouve ainsi son rang de naissance après des années d'errance. La fable, par sa conclusion, rend au monde son ordre et sa vérité qui étaient moralement et physiquement travestis : une reine sans noblesse de cœur, une servante fille de roi et des amants déguisés en jeunes filles rencontrent le sort qu'ils méritent. Dans ces deux nouvelles, la condamnation de l'adultère est absolue mais aussi dénuée de la cruauté qui peut être celle d'autres auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle, comme Grazzini ou Fortini. La mort attend les coupables afin de redonner au monde sa pureté et son ordre naturel, mais la sentence est exécutée en un instant, comme une formalité indifférente, tandis qu'il y a toujours une remplaçante fidèle – la servante de Dimitrio *bazzarioto* ou bien la noble Costanza dont le nom même est promesse de loyauté – pour remplacer la méchante épouse.

Face à une proposition indécente, une femme n'a qu'une seule option acceptable : ne prendre aucune initiative et se laisser guider par son mari, comme dans la nouvelle II, 5 – une règle déjà défendue par les *Diporti* de Parabosco<sup>1112</sup>. Cette histoire n'a pas d'antécédent

---

<sup>1110</sup> GASPARINI Patrizia, « Controbeffa, punizione e vendetta nelle novelle di Straparola », op. cit., p. 8 : « cruauté naturelle ».

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 7 : « qui tendent à rétablir, à travers une justice privée ou publique, l'honneur des personnages qui ont subi une injure ou un dommage ».

<sup>1112</sup> Cf. *supra*, troisième chapitre de cette partie.

littéraire direct<sup>1113</sup>, mais le motif est courant<sup>1114</sup>. Selon la *brigata* cette nouvelle fait partie d'un dyptique : la précédente a conspué les femmes – il s'agissait de la nouvelle misogynne par antonomase, la version straparolienne du *Belfagor arcidiavolo* de Machiavel –, celle-ci doit donc exposer les vices des hommes. À Camposanpiero près de Padoue vit le riche paysan Ghirotto Scanferla qui a épousé Giliola, « per femina di villa [...] bellissima »<sup>1115</sup>. Un citadin padouan qui possède à Camposanpiero une propriété agricole, *messer* Simplicio di Rossi – un homme dont le prénom ne connote pas une grande astuce – tombe amoureux d'elle et la courtise quand il la croise à la fontaine du village. Mais la farouche Giliola raconte à son mari la cour qui lui est faite, et celui-ci l'aide à mettre en place un piège pour punir le Padouan importun : l'épouse fidèle le reçoit chez elle en prétextant l'absence de Ghirotto, mais quand celui-ci arrive à l'improviste elle pousse Simplicio à se cacher dans un sac, dans lequel il reçoit une bonne volée de bois vert. La nouvelle est grandement contaminée par des éléments de fable, des noms sonores – voire des *nomi parlanti* –, de ses protagonistes au rythme ternaire du mécanisme de séduction, en passant par l'allusivité des propos échangés entre Giliola et *messer* Simplicio<sup>1116</sup>. C'est la sagesse de Giliola qui évite à l'épisode de se transformer en drame, quand son mari bat le Padouan : « e se non fusse stata la moglie che, per pietà o per temenza del marito che bandito non fusse, glielo tolse di mano, facilmente ucciso l'arrebbe »<sup>1117</sup>. L'obéissance de Giliola, femme modèle, n'est donc pas une soumission totale : la « prudente moglie »<sup>1118</sup> sait parfaitement quand elle doit se plier à la volonté de son époux et quand elle doit modérer ses ardeurs pour le bien du couple. Remarquons que dans l'opposition qui sous-tend la nouvelle – le rapport entre la simplicité paysanne et le « messer » citadin – Straparola prend donc parti pour la campagne et le peuple contre la sophistication sottile de la ville ; ce qui prépare, nous le verrons, le choix de transcrire en nouvelle une histoire directement inspirée du style et des motifs de Ruzante.

Si nous avons jusqu'à présent assisté à une franche condamnation des liaisons adultères, cela ne signifie pas que Straparola les exclue totalement. Dans deux cas au moins la *brigata*

---

<sup>1113</sup> Elle est cependant présente dans la tradition populaire hors d'Italie, au Portugal par exemple, cf. STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. 151n.

<sup>1114</sup> Cf. ROTUNDA, op. cit., K 1218.I.5 (« Importunate suitor enticed in sack and beaten by husband »).

<sup>1115</sup> STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. 151 : « très belle [...] pour une femme de la campagne ».

<sup>1116</sup> Le dialogue entre les deux est en grande partie onomatopéique : « Ticco » dit *messer* Simplicio, « Tacco » répond Giliola, « Quando vengo? » s'ehardit l'amant putatif, « In questa sera » lui est-il répondu. Giliola rentre chez elle après chacune de ces répliques pour demander conseil à son époux, qui semble être le seul à bien comprendre le message de *messer* Simplicio.

<sup>1117</sup> STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. 158 : « et s'il n'y avait pas eu la femme, qui le tira de ses mains ou par pitié ou par peur que son mari ne fût banni, il l'aurait aisément tué ».

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 152 : « prudente épouse ».

narre des amours illicites triomphants. Le premier cas, illustré par les nouvelles IV, 2 et IV, 4, est celui dans lequel le mari, par présomption ou par bêtise, est pleinement responsable des faits. La nouvelle IV, 2 est issue de la tradition chevaleresque<sup>1119</sup>. À Athènes le vieil Erminione épouse la jeune Filenia, « nobile di sangue, di maravigliosa bellezza e d'infinite virtù dotata »<sup>1120</sup>. Mais celle-ci avait auparavant été courtisée par l'étudiant Ippolito, qui revient d'un voyage pour trouver sa bien-aimée mariée à un vieillard. Ippolito réussit à s'introduire dans la maison du couple en l'absence du mari grâce à un jeu de caisses dont il confie périodiquement la garde à Erminione, et devient sans tarder l'amant régulier de Filenia. Le mari commence à soupçonner la liaison à travers un détail : le jeune homme a en effet pris l'habitude, quand il est allongé dans le lit du couple, de cracher au plafond. Or Erminione s'aperçoit de la présence des crachats et comprend qu'il n'arrive pas lui-même à cracher aussi loin – symbole évident de son infériorité sexuelle. Il accuse donc son épouse d'adultère devant le tribunal de la ville. C'est alors que la nouvelle, qui semblait pleinement appartenir à la tradition boccacienne, se teinte de couleurs merveilleuses : le tribunal d'Athènes délègue toujours les cas d'adultère à un serpent magique, qui juge de la sincérité de l'épouse. Ippolito, rusé, se déguise en fou et profite de la foule pour se jeter sur Filenia et l'embrasser, ce qui permet à sa maîtresse de déclarer sans mentir que « niuno di peccato l'aveva tocca, se non il suo marito e quel pazzo che v'era presente »<sup>1121</sup>. Erminione est alors condamné à mort pour faux témoignage, et les deux amants peuvent enfin se marier. Il ne faut donc pas, souligne Straparola, faire obstacle à l'amour véritable de deux jeunes gens. Mais si dans une nouvelle réaliste cette conclusion pourrait simplement ouvrir le chemin à un adultère qui se poursuit pendant des années à l'ombre du mari, l'influence du merveilleux amène ici à un rétablissement de l'ordre à travers une épreuve magique. La nouvelle IV, 4 est une réécriture de la nouvelle I, 2 du *Pecorone* que nous avons lue dans le premier chapitre de cette partie<sup>1122</sup>. Mais celle-ci subit de profonds changements qui la rapprochent du monde des fables. Dans le *Pecorone* un étudiant romain était instruit par son maître pour séduire une femme, mais la leçon se retournait contre l'aîné car l'épouse séduite était la sienne ; dans les *Piacevoli Notti* l'étudiant devient le prince du Portugal venu étudier à Padoue. Mais, surtout, loin d'être un récit de formation – dans le *Pecorone* l'amant finissait par rentrer seul à Rome sans autre conséquence – la version de Straparola exige une conclusion

---

<sup>1119</sup> Elle est en effet présente dans le *Mambriano*, XV-XVI (BELLO Francesco, il Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amori nominato Mambriano*, Torino, UTET, 1926).

<sup>1120</sup> STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. 264 : « de sang noble, dotée d'une merveilleuse beauté et d'infinies vertus ».

<sup>1121</sup> *Ibid.*, p. 271 : « personne ne l'avait touchée d'une manière immorale, à part son mari et le fou qui était présent ».

<sup>1122</sup> Cf. dans le premier chapitre de cette partie le point « Il *Pecorone* de ser Giovanni Fiorentino ».

plus nette : le mari meurt de chagrin tandis que les amants partent ensemble au Portugal et se marient. Il semble donc impossible pour une liaison adultère, situation instable et périlleuse s'il en est, de se poursuivre après la fin d'une nouvelle straparolienne, qui appelle une conclusion définitive.

Dans une nouvelle, pourtant, l'adultère survit au traditionnel retour à l'ordre de Straparola. À la fin du premier livre l'auteur cherche à démontrer sa virtuosité linguistique en racontant deux nouvelles dans des langues typiques de la comédie plurilingue, dont il confie la narration non à une demoiselle de la cour de Lucrezia mais à deux hommes de l'assemblée. La première est dite en bergamasque par Antonio Burchiella dit il Molino (V, 3), et la seconde en *pavano* par le poète vénitien Benedetto Trivigiano (V, 4). Dans cette dernière le citadin padouan Marsilio Verzelese tombe amoureux de la belle paysanne Tia, mariée avec le paysan Cecato Rabioso : une situation analogue à celle de II, 5. Mais contrairement à celle-ci le prétendant ne subit pas les coups d'un mari vengeur : au contraire, quand Cecato interrompt les amants dans leurs ébats l'épouse réussit à improviser une *beffa* qui laisse à Marsilio le temps de s'échapper, avant de venir rendre visite souvent à son amie. Cette nouvelle est tellement dominée par les dialogues qu'elle ressemble à une courte pièce de théâtre inspirée de Ruzante : ainsi l'opposition entre ville et campagne prononcée par Tia<sup>1123</sup> est particulièrement proche d'un passage du prologue de la *Fiorina*. La tolérance ainsi démontrée par Straparola pour la liaison illicite de Tia et Marsilio n'est donc pas tant liée au statut social inférieur de ses protagonistes qu'aux codes du théâtre en *pavano*, que l'auteur des *Piacevoli Notti* importe dans son œuvre sans chercher à les rendre idéologiquement cohérents avec le reste du recueil.

Dans le second livre deux fables content un amour en dehors du mariage dans un cadre entièrement merveilleux. Dans la nouvelle IX, 1 le roi d'Espagne Galafrò apprend d'un voyant que son épouse le trompera. Il l'enferme dans une tour, mais cela n'empêche pas le jeune Galeotto de s'introduire dans la chambre de la reine pour faire une « berta »<sup>1124</sup> au roi. Galafrò découvre le pot aux roses et comprend sa présomption d'avoir voulu échapper au destin – c'est là la seule morale de la nouvelle, car la liaison, qui devait simplement enseigner l'humilité à l'orgueilleux souverain, reste sans suite. L'unique possibilité d'un amour illicite durable, dans le monde des fables de Straparola qui emprunte ses valeurs à un Moyen Âge fantasmé, redevient alors celui du service platonique de la dame : ainsi dans la nouvelle X, 1 une noble épouse qui risque une accusation d'adultère après s'être fait dérober ses bijoux par une vieille femme,

---

<sup>1123</sup> STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. 391-392.

<sup>1124</sup> « plaisanterie ».



réussit à récupérer ses biens grâce à un chevalier qui, depuis longtemps, pour lui prouver son amour « giostrava, armeggiava e faceva feste e triunfi, tenendo tutta la città in allegrezza »<sup>1125</sup>. Mais l'amant n'a rien d'autre à espérer que la reconnaissance de son aimée.

Nous devons enfin nous arrêter sur le lien entre Straparola et Morlini ; dans le deuxième livre vingt-trois nouvelles sont de simples traductions de textes du juriste napolitain. Il ne faut pas exagérer la gravité du plagiat de Straparola, comme le remarque Donato Piravano :

attraverso la sua parziale traduzione, Straparola conferisce un certo successo editoriale a un testo allora di fatto semi-sconosciuto e semi-clandestino, visto che la *princeps* napoletana del 1520 ad opera del francese Sallo non ebbe seguito e ufficialmente risultò negletta<sup>1126</sup>

Les *Novellae* latines dépeignaient un monde privé de toute perspective de rédemption, englué dans la bêtise et le vice<sup>1127</sup>. Un constat fort éloigné de ce que nous avons constaté dans le texte de Straparola, un recueil sous l'influence de la tradition orale où domine la défense d'un ordre naturel sur lequel se concluent la plupart des fables des *Piacevoli Notti*. La nouvelle XII, 1 est la traduction de la XXVI de Morlini : un mari jaloux tient sa femme enfermée chez lui. Celle-ci réussit toutefois à communiquer avec un prétendant à travers une fissure dans le mur de sa chambre, et elle lui fait connaître son plan pour guérir son époux de sa jalousie : lors d'une sortie du couple à un couvent, le jeune homme doit feindre d'être un moine, les accueillir avec effusion et passer la journée à embrasser son aimée sous les yeux du mari. Celui-ci comprend ainsi que ses excès de précautions sont inutiles. Straparola introduit toutefois des modifications : il donne tout d'abord un nom aux personnages et une profession au mari qui devient médecin, profession moquée dès le *Décameron*<sup>1128</sup>. Mais c'est la conclusion qui connaît la plus forte évolution : alors que Morlini se contentait de remarquer que « contra mulierum calliditatem scientiam artemque nec proficere »<sup>1129</sup>, Straparola ajoute que l'épouse, une fois sa leçon donnée, « lealmente servò la fede al marito »<sup>1130</sup>. La nouvelle suivante (XII, 2) est une autre traduction des *Novellae* (XXX). Un fou lancé à la poursuite d'un chien interrompt les ébats d'une femme et de son amant. L'épouse adultère s'offre à lui s'il promet de ne pas révéler la présence de

---

<sup>1125</sup> *Ibid.*, p. 623 : « participait à des tournois, des batailles et organisait des fêtes et des triomphes, ce qui maintenait toute la ville en joie ».

<sup>1126</sup> STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. XXXII-XXXIII : « à travers sa traduction partielle, Straparola confère un certain succès éditorial à un texte jusque-là resté de fait presque inconnu et clandestin, vu que sa première édition napolitaine par le Français Sallo n'eut pas de suite et n'attira l'attention de personne ».

<sup>1127</sup> Cf. le premier chapitre de cette partie.

<sup>1128</sup> On se souvient en particulier de maître Simon (*Decameron* VII, 9 et VIII, 3).

<sup>1129</sup> MORLINI Girolamo, *Novelle e favole*, op. cit., p. 130 : « contre l'habileté des femmes la science et l'art sont inutiles ».

<sup>1130</sup> STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le Piacevoli Notti*, op. cit., p. 708 : « resta fidèle à son mari ».

l'amant, et le fou soudain raisonnable accepte le pacte. Ces nouvelles embrassades sont cependant interrompues à leur tour par l'arrivée du mari, qui trouve le fou ; celui-ci dévoile, pour se sauver, la cachette de l'amant, et quitte la maison avec une bourse d'espèces sonnantes et trébuchantes. Les *Piacevoli Notti* restent ici fidèles à leur modèle, mais deviennent bien plus timorées sur la conclusion à tirer de cette aventure : Morlini généralisait (« notitia indicata stultitiam aliquando prodesse, secretaque nec ebrio nec stulto comunicada esse »<sup>1131</sup>), Straparola réduit l'enseignement de cette histoire cruelle au cas particulier (« la sua pazzia guadagnò quello che perso arrebbe la sapienza »<sup>1132</sup>).

Straparola emprunte donc de nombreuses trames à Morlini mais se garde bien d'épouser son pessimisme ; il ne conclut pas non plus comme lui que toutes les femmes sont impudiques. De nombreuses protagonistes de ses nouvelles, en particulier des fables qui proviennent de la tradition orale, sont chastes et sages et savent respecter la place qui est la leur dans le monde. Il serait toutefois difficile de voir dans cette position une philogynie d'origine décaméronienne. L'auteur des *Piacevoli Notti* défend avant tout l'idée d'un ordre naturel auquel les actions des hommes ne doivent pas s'opposer. La plupart des protagonistes féminines sont faibles et aisément conquises par le vice dès que leur mari les expose aux douceurs, ou leur permet de commettre quelque impair dans l'espoir vain de s'enrichir grâce à un type d'amour transgressif. La radicalité innocente des punitions va dans ce sens : les personnages coupables d'avoir enfreint l'ordre du monde – qu'il s'agisse d'un mari importun ou d'une épouse infidèle – doivent purement et simplement disparaître afin que les structures légitimes de la société puissent être rétablie. Notons d'ailleurs que les épouses chastes sont presque toujours bien nées, et que leur nature vertueuse n'est que le reflet de leur noblesse ; les exceptions à cette règle, comme la reine de la nouvelle IV, 4, sont cruellement punies et remplacées par un modèle plus adéquat – dans ce cas, la fille cadette du roi de Thèbes. L'idéologie des *Piacevoli Notti* semble en réalité fortement influencée par les genres dont elle s'inspire. La vertu est l'apanage des princesses des fables quand le vice est imputable aux épouses des nouvelles réalistes. C'est ainsi qu'une femme adultère d'extraction royale est punie en étant brûlée vive, tandis que deux ménages paysans décident comme chez Ruzante, exception remarquable, de mettre en place une communauté sexuelle. La tolérance et le moralisme de Straparola sont donc – tout comme la *brigata* idéale du palais de Murano – de pure dérivation littéraire ; l'auteur ne fait aucun effort théorique pour donner une apparence d'unité conceptuelle aux matériaux hétérogènes qui

---

<sup>1131</sup> MORLINI Girolamo, *Novelle e favole*, op. cit., p.150 : « la nouvelle montre que la bêtise peut parfois être utile et qu'il ne faut communiquer ses secrets ni à un ivrogne ni à un sot ».

<sup>1132</sup> *Ibid.* : « sa folie y gagna ce que sa sagesse aurait perdu ».

composent son recueil. C'est peut-être ce qui peut expliquer que les *Piacevoli Notti* n'évitent pas les foudres de la censure ecclésiastique. Le conservatisme moral du recueil est bien présent, mais par inertie, tout comme survivent par inertie des éléments de la tradition qui sont considérés comme obscènes peu après sa parution et entraînent à plusieurs reprises sa révision. En 1565 est retirée toute allusion satirique au clergé et en 1597 des nouvelles licencieuses sont éliminées, avant qu'en 1605 le volume entier ne soit mis à l'Index<sup>1133</sup>. C'est là un sort que ne connaît pas un volume bien plus enclin à promouvoir la luxure comme les *Diporti* de Parabosco ; mais ce dernier, représentation prudente et courtisane de la classe dirigeante de la République, a su fondre son attrait pour les amours illicites dans un style léger et badin qui n'a pas éveillé la suspicion des censeurs. Les évolutions dans le traitement de la morale ne touchent cependant pas, de loin, que les œuvres publiées. Après la conclusion du concile de Trente, au moment où les *Piacevoli Notti* connaissent leurs premières modifications, les *raspe* des tribunaux vénitiens subissent, tant sur le fond que sur la forme, une profonde remise en question.

## B – Les procès : durcissement du discours et incitation à la réconciliation

### 1. Les *raspe* après 1563

Si nous nous souvenons des expressions relativement neutres de la première moitié du siècle, qui se contentaient de dénoncer l'adultère comme un mépris du mariage et comme dommageable à l'honneur et au patrimoine du mari trompé, il sera aisé de voir à quel point les *raspe* datées d'après 1563 marquent un changement de paradigme stylistique. Prenons comme premier exemple Angela Begana qui apparaît dans une *raspa* de cette même année ; cette femme fut

tam impudica, infidelis, inhonesta, et libidinosa, non timens Deum, nullusque habens respectum sacrosancto matrimonio, et non contenta, quod ser Antonius, eius maritus, ipsam duxerit in uxorem absque aliqua dote ; immo spirito diabolico ducta, cum inter omnia alia peccata nil gravius sit adulterio, ausa fuerit, in libidinem propensa, matrimonium ipsum cum Iulio Paduano sonatore multoties violare, [...] Comittendo predicta nec non multa alia contra omnipotentem Deum, sacrosanctamque matrimonii

---

<sup>1133</sup> EICHEL-LOJKINE Patricia, « La postérité des contes de Straparola : quelques aperçus » in *Seminari di storia della lettura e della ricezione, tra Italia e Francia, nel Cinquecento*, Padova, Cleup, 2013, p. 27. Sur la censure cf. également VEGA María José, « La ficción ante el censor. La *novella* y los indices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596) », op. cit.

constitutionem, cum malo exemplo aliarum honestarum mulierum, et cum maximo mando, dedecore, et iactura ser Antonii Casacca eius viri.<sup>1134</sup>

Cette charge pourrait sembler liée à un cas particulièrement grave – et en effet Angela Begana, qui s'est échappée de prison après son interrogatoire, voit sa condamnation à l'exil doublée d'une peine infamante. Mais notons que la *raspa* voit dans l'adultère un « péché » et non plus un « crime ». De plus, nous retrouvons cette rhétorique dans des cas où la suspecte est finalement acquittée, comme en 1563 cette Franceschina et son amant qui :

non habentes Deum praeoculis, sed potius inimicum humani generis, in contemptum sacrosantae religionis Christianae, cum ipse Hector, consobrinus dictae Franciscinae, versaretur in domo habitationis dicti Andreae Maripetro, cum maxima offensione iustitiae, et in gravem damnum praedicti Andreae, et contra bonos mores huius ill.mi Domini, et cum maximo scandalo religionis christiane<sup>1135</sup>

Les années 1560 voient donc apparaître un durcissement du discours – avec l'emploi d'une terminologie qui était auparavant réservée aux adultères accompagnés de crimes graves, comme le meurtre – ainsi qu'une plus grande présence de la dimension religieuse, avec de fréquents rappels à l'intervention du diable, à la puissance divine, à la sainteté du mariage et à la nécessité de la chasteté et des bonnes mœurs.

Force est de constater que cette offensive lexicale n'a que très peu d'effet sur les condamnations effectives ; tout du moins, la justice ne devient pas une impitoyable machine à chasser des coupables comme elle a pu l'être, nous l'avons vu, dans les cas de sorcellerie jugés par l'Inquisition vénitienne. Dans presque un cas sur deux (dix affaires sur vingt-trois) le procès se conclut par un acquittement. Certains peuvent être dictés par une requalification du crime commis, comme dans le cas suivant : Antonia, fille de Filippo Frangifava et épouse de Giulio Patavino (Padoan), *barcarolo*, et Antonio Aquarolo, qui habite à Santa Croce, sont jugés le 15 juillet 1578 pour adultère<sup>1136</sup>. Le 11 février 1577 ils avaient voulu profiter de l'absence du mari

---

<sup>1134</sup> ASV, *Avogaria di Comun, Raspe*, Reg. 3677, f. 19[27]r : « si impudique, si infidèle, si malhonnête et si libidineuse, que sans craindre Dieu et en n'ayant aucun respect pour le saint mariage, et non contente que sieur Antonio, son mari, l'ait prise pour épouse sans dot, guidée au contraire par un esprit diabolique, car parmi tous les péchés aucun n'est aussi grave que l'adultère, elle eut l'audace, portée par le désir, de violer à de nombreuses reprises son mariage avec Giulio Padoano musicien [...] en commettant ceci et de nombreuses autres choses contre Dieu tout-puissant et contre la sainte constitution du mariage, donnant un mauvais exemple aux femmes honnêtes et en grand dommage, honte et blessure d'Antonio Casacca son mari ».

<sup>1135</sup> *Ibid.*, f. 80[88]v. : « leurs yeux n'ayant pas Dieu devant eux, mais plutôt l'ennemi du genre humain, en mépris de la sacrosainte religion chrétienne, a couché avec ledit Hector son cousin dans la maison dudit Andrea Malipiero, pour la plus grande offense de la justice, causant un grave dommage au dit Andrea, et contre les bonnes mœurs de ces illustres seigneurs, et pour le plus grand scandale de la religion chrétienne ».

<sup>1136</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun*, Registro 3683, f.34[168]-35[169].

d'Antonia pour se voir ; mais le frère de l'épouse, Giorgio Frangifava, avait refusé de laisser Antonio entrer chez sa sœur. Après une courte rixe, il avait été jeté dans le canal, alors que les amants s'enfuyaient. Antonia ne se présente pas devant la justice et subit donc une condamnation, relativement clémente, à un an de bannissement sans perte de dot. L'amant tient par contre à présenter sa défense, qui se révèle efficace :

Antonius vero, in termino sibi assignato per prorogationem sibi factam, se presentavit, a quo acceptum fuit eius constitutum, tam de plano, quem cum collegio, qui negavit eam abduxisse e domo sua, fatendo, que eam carnaliter cognoverit inscius, que haberet virum, et que est meretrix, et ideo ad illam accessisse, uti vocatus ab ea, et dum ex eius domo recedere vellet fuit agressus, et ideo aufugit.<sup>1137</sup>

La *Quarantia* entend ses explications et le relâche à une large majorité (28 votes pour, 4 contre et 5 nuls). Il est tentant de penser que l'absence de perte de la dot pour Antonia, après une délibération difficile qui requiert cinq votes consécutifs, est liée au succès de la défense de son amant. La punition économique n'est donc pas seulement privative de liberté pour l'épouse infidèle : elle finit par être comprise comme une compensation pour les dommages matériels subis par le mari, que ce soit à cause d'une fuite avec vol ou de la lente érosion des biens du foyer due à la fréquentation d'un amant. Une épouse prostituée doit au contraire avoir obtenu de celui-ci de petits ou grands cadeaux qui améliorent le quotidien du couple : le *barcarol* Giulio Padoan est donc perçu par la justice comme un « becco contento » et le tribunal se limite à punir son épouse pour la blessure infligée à son honneur.

À la même période, les cas qui ne se concluent pas par un acquittement – la majorité – voient au contraire les peines prononcées s'alourdir. En sus de la perte de la dot, les femmes adultères peuvent être condamnées à des exils de plus en plus lourds, même en cas d'adultère simple, jusqu'à six ou dix ans. Nous avons déjà fait allusion à l'irruption de peines symboliques ; reprenons le cas dont nous avons transcrit une partie de la *raspa* en ouverture de ce point. Le 10 mai 1563 Angela Begana, épouse d'Antonio de Giovanni Casaca est jugée par contumace pour avoir commis l'adultère et pour avoir volé de l'argent à son mari. Elle s'était présentée devant la justice, mais s'était échappée après son interrogatoire. La *Quarantia* la condamne à un bannissement de deux ans, ainsi qu'à six mois de prison en cas de retour illégal avant la date prévue (un impair qu'Angela se garde bien de commettre, et le 23 novembre 1566 la peine est

---

<sup>1137</sup> *Ibid.* : « Antonio s'est au contraire présenté dans le délai qui lui a été imparti, et sa défense fut reçue tant par écrit que devant le tribunal. Il nia l'avoir enlevée de chez elle, et déclara qu'il la connut charnellement sans savoir qu'elle avait un mari et qu'il croyait qu'elle était une prostituée. C'est pour cela que – appelé par elle – il lui avait rendu visite, mais fut agressé devant sa maison et s'enfuit ».

annulée, en ce qu'elle est allée au bout de son d'exil). La sentence double toutefois cette menace d'une peine infamante, l'humiliation publique à Saint-Marc affublée d'une mitre et d'un panneau indiquant sa faute – ce qui était habituellement réservé aux crimes les plus graves, du meurtre à la sorcellerie.

Cette plus grande sévérité dans les peines effectivement prononcées par la *Quarantia* est accompagnée de la généralisation d'une pratique dont nous avons vu les premières applications au milieu du siècle. En cours de procès ou après le vote de la sentence le pardon du mari peut sensiblement réduire la peine (faire passer un exil de six à un an, par exemple<sup>1138</sup>), l'interrompre en cours d'exécution (en 1592 la *Quarantia* condamne Laura Sola à dix ans d'exil, mais spécifie que la peine peut être annulée sur requête du mari<sup>1139</sup>) voire mettre fin au procès avant qu'il n'aille à sa conclusion (c'est le cas de trois affaires à la fin du siècle, dont une que nous analyserons dans ce chapitre). Il est aisé d'imaginer le résultat d'un tel chantage légal, qui contraint une femme à choisir entre des années d'exil hors de la ville dans laquelle, la plupart du temps, elle a toujours vécu, et un retour auprès de son mari selon les termes édictés par celui-ci. Notons en outre qu'un tel pardon ne profite pas toujours aux amants : il faut pour cela que la peine soit entièrement retirée, tandis qu'un simple accord du couple après l'exécution de la sentence, qui amène l'épouse à réintégrer son foyer, n'a pas d'incidence sur la peine d'exil prononcée à l'encontre de son amant (le plus souvent d'une durée restée stable depuis le début du siècle, à savoir trois ans).

Nous avons vu dans le deuxième chapitre de cette partie que certaines *raspe* étaient gagnées par une tentation narrative qui transformait d'arides formulaires en dramatiques *facezie*. Mais il s'agissait alors de cas exceptionnels qui impliquaient le plus souvent le meurtre du mari, et la nécessité d'avoir recours à un récit fortement circonstancié s'expliquait par une volonté de créer un sentiment d'horreur qui justifiait la lourdeur de la sentence. La plus grande gravité conférée à l'adultère à partir des années 1560 entraîne également une extension de cette narrativité. Nous pouvons être étonnés de la manière dont une *raspe* du 6 mars 1585 pousse dans ses dernières conséquences cette tendance et se présente comme une courte nouvelle latine<sup>1140</sup>. Le procès se penchait sur la culpabilité de Giovanni Donato Trieste qui, après être devenu un ami d'Alvise Broconi, avait cherché à séduire son épouse Gracimana, dépeinte comme luxurieuse, et avait commis avec elle l'adultère. Il est donc rapporté :

---

<sup>1138</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Registro 3683, f. 82[106].

<sup>1139</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Registro 3688, f. 2[8].

<sup>1140</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Registro 3685, f. 1[307]r-2[308]v.

que cum ipse Ioannes Donatus prius amicitiam contraxisset cum dicto Aloysio Brochomo, marito dicte Gracimane, intendens rem habere cum dicta Gracimana, existente in villa Cornutae, in domo viri sui, illi literas miserit, ab ea signum petendo, ut tute posset se, absque viri sui timore ad eam se conferre, que Gracimana immemor proprij pudoris, et ipsius eius viri, vinculi que matrimonialis, nulla alia causa percita, nisi ut eius libidinem expleret, captata occasione, que predictus Aloysius eius vir Feltrum se contulerat, dato signo predicto Donato, ipse eam adivit in sero solemnitate divi Jacobi .24. mensis Julij .1582. et sic ambo se receperunt in camera superiori, posita supra curtivum comus predicti aloysij, credentes ipsum Aloysium minime tam cita rediturum, et sic posse amborum persona et libidinose voluntati satisfacere ; cum autem ipse Aloysius domum reijssset hora tertia noctis, in circa predicti Joannes Donatus, et Gracimana audientes ipsum Aloysium, in curtivo existentem, clamantem, saluti suas consulente, alter ipsorum, videlicet Gracimana in camera predicta clausa remansit, ipse vero Joannes Donatus in tecto domus se contulit, et deinde, habita quadam secala, misit se deorsum, et sic aufugit, relicto in dicta camera eius pileo, quem ipsa Gracimana in broylo cuiusdam Perini eius vicini proiecit, et non contenti talis sceleris perpetrati, in die sequenti, in quo predictus Aloysius Brochonus venetiae se contulerat, et nocturno etiam tempore, predicti Joannes Donatus, et Gracimana in camera dicta domus ad pedem planum se receperunt, et insimul steterunt, qui etiam Joannes Donatus, rixosus vir, multa contra ipsum Aloysium perefluit, et addendo malum malo, medio aliorum minatus fuit se interfecturum predictum Aloysium si tentaverit medio iustitiam iniuriam vindicare. [etc.]<sup>141</sup>

Il est difficile de concevoir quelle peut être l'utilité judiciaire des détails donnés par cette *raspa*, notamment sur la première soirée entre les amants. Certains sont bien sûr des preuves, comme le manteau jeté dans la cour du voisin après la fuite de l'amant nu sur les toits, ou des conséquences aggravantes, comme les menaces de mort prononcées par Giovanni à l'encontre d'Alvise. Mais dans tous les cas ces éléments circonstanciels sont habituellement réservés au fascicule du procès. Lus par les *avogadori* devant la *Quarantia*, il peuvent guider les juges dans le vote de la sentence mais n'ont plus leur place une fois qu'il s'agit de consigner la décision

---

<sup>141</sup> *Ibid.* : « que le dit Giovanni Donato s'est d'abord lié d'amitié avec ladite Gracimana, ayant pour objectif de conquérir Gracimana qui se trouvait dans le lieu-dit de Cornuta, dans la maison de son mari. Il lui envoya des lettres en lui demandant un moyen de se voir en sécurité et sans crainte de son mari. Gracimana, oubliant sa pudeur et celle de son mari et le lien matrimonial, excitée par aucune autre chose que celle qui satisfasse son désir charnel, saisit l'occasion qui se présenta quand son dit mari Alvise se rendit à Feltre. Elle fit le signe convenu avec Donato et il se rendit chez elle tard le soir de la fête de Saint-Jacques, le 24 juillet 1582, et ainsi tous deux se retirèrent dans la chambre supérieure, sise sur la cour du dit Alvise : ils croyaient qu'Alvise ne rentrerait pas de si tôt, et qu'ils pourraient ainsi satisfaire les désirs érotiques de leurs deux personnes. Mais quand ledit Alvise rentra à la troisième heure de la nuit environ, lesdits Giovanni Donato et Gracimana entendirent qu'il était dans la cour et appelait, ils décidèrent que l'un d'eux, c'est-à-dire Gracimana, resterait enfermée dans ladite chambre, tandis que Giovanni Donato se rendit sur le toit de la maison, et se couvrit le dos de quelque habit de tissu, et s'enfuit ainsi en laissant dans la dite chambre son manteau, que la dite Gracimana jeta dans la cour de Perino son voisin. Non contents d'avoir commis de tels crimes, les jours suivants, pendant lesquels ledit Alvise Brocono se rendit à Venise, à la même heure de la nuit les dits Giovanni Donato et Gracimana se retrouvèrent dans une chambre de ladite maison au rez-de-chaussée, et restèrent ensemble. Ledit Giovanni Donato, homme colérique, se laissa grandement aller contre ledit Alvise, et ajoutant un mal aux maux il menaça entre autres qu'il tuerait ledit Alvise si celui-ci tentait de laver cette injure devant la justice ».

définitive dans les registres de l'*Avogaria*. L'impression produite par une telle *raspa* est donc celle d'un récit littéraire qui vient se nicher là où on ne l'attend pas, à une époque où le *Décameron* a été épuré et où les recueils de nouvelles en circulation se gardent bien d'aborder des récits aussi scabreux, quand bien même ils se priveraient de la complaisance dont fait preuve l'auteur de la *raspa* quand il évoque les embrassades des amants.

Ce cas est également un exemple de réconciliation comme nous allons en rencontrer en lisant les *Miscellanea Penali* de la même époque. La peine d'abord prononcée pour l'amant est dure : il est banni six ans, et servira deux ans sur une galère s'il est arrêté en territoire vénitien. Mais en plein milieu du procès le mari semble pris de remords, change d'avis et déclare le 4 mars 1583 « che li sospetti, che li sono stati fatti capitar in animo, sono stati insidiosi, ne hano havuto alcuna sostantia »<sup>1142</sup>, ce à quoi le fonctionnaire de justice réplique froidement que « et cum est contra in processu formato, probatum sit adulterium ab ipsa Gracimana commissum esse, et consequenter, suspitiones, nec vanas, nec insidiosas, nec absque substantia esse »<sup>1143</sup>. Alvise Broconi ayant toutefois demandé la libération de sa femme, celle-ci peut sortir de prison pour le rejoindre, scellant la réconciliation du couple. L'amant doit, lui, attendre 1588 pour que son bannissement soit levé.

Comme nous le précisons dans l'introduction à cette deuxième partie, nous ne disposons hélas pas de procès entre 1550 (Lucrezia Zane et le « vescovo Cesarin ») et la fin des années 1580, si l'on excepte un cas de 1583 classé comme adultère mais qui tient plutôt du crime crapuleux<sup>1144</sup>. Pour ne pas déborder excessivement de notre période – alors que les procès de l'âge baroque ont été bien étudiés par Daniela Hacke<sup>1145</sup> –, nous nous contenterons de consulter deux procès exemplaires de cette fin de siècle. Le premier met en valeur l'importance de la réputation dans les procès vénitiens dont la conclusion repose sur des juges non professionnels ; le second revient sur la tendance croissante de ces juges de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à favoriser la réconciliation des époux.

---

<sup>1142</sup> *Ibid.* : « que les soupçons qui sont entrés dans son âme n'avaient aucune substance ».

<sup>1143</sup> *Ibid.* : « comme l'on voit dans le procès qui a été ici formé, l'adultère commis par ladite Gracimana a été prouvé, et en conséquence, les soupçons ne sont ni vains, ni insidieux, ni sans substance ».

<sup>1144</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 97.21 [=4247] : « Vaginer Innocente pre cappuccino adulterio 1580 ».

<sup>1145</sup> HACKE Daniela, *Women, Sex and Marriage in Early Modern Venice*, op. cit.



## 2. Raffael Da Riva et Cecilia Saler : du rôle de la réputation (1588)<sup>1146</sup>

Le fascicule du procès qui oppose Raffael da Riva à son épouse Cecilia Saler est complexe, en ce qu'il s'agit d'un appel (« intromissione ») pour vice de forme, alors que nous ne disposons pas du premier procès. La *querela* commence sur un ton particulièrement tragique qui souligne le caractère exceptionnel de l'injustice faite au plaignant, Raffael da Riva, quand la *Quarantia* a acquitté son épouse de l'accusation d'adultère. Il rappelle brièvement les faits : Raffael avait quitté Venise pour une longue période – il est en exil à Ferrare, sans que nous ne sachions le motif de cette condamnation – en laissant son épouse, Cecilia Saler, chez son père à lui, Giacomo, dans la paroisse de Santa Caterina. Cecilia avait alors commencé une relation avec Luca, l'un des domestiques de Giacomo. Elle était tombée enceinte, avait en vain tenté d'avorter à plusieurs tentatives, pour enfin accoucher d'une petite fille onze mois après le départ de Raffael. Un document officiel de la pieuse institution confirme ce dernier fait et donne un nom à l'enfant, Gasparina.

Les folios 12r à 15v rappellent la position de la défense. Ces pages exposent une version de l'histoire totalement différente, qui s'attaque avant tout au personnage du père, Giacomo da Riva. Celui-ci, à cause d'une mauvaise gestion de ses biens, se serait retrouvé dans de grandes difficultés économiques. Il aurait alors cherché une épouse pour son fils Raffael, avec la ferme intention de la priver de sa dot dès que possible. Avec l'argent, il aurait remboursé une partie de ses dettes, et l'accusation d'adultère servirait à cacher le fait qu'il soit désormais incapable de restituer sa dot à Cecilia. Il s'agit là d'une défense un tant soit peu incongrue : même si la vénalité de ce mariage était prouvée, elle n'aurait rien d'étrange, et la naissance d'une fille onze mois après le départ du mari suffirait de toute manière à prouver l'adultère. C'est probablement pour cette raison que la défense fait appel à des exemples d'accouchements tardifs, tous antiques : « un giudicio fatto da divo Adriano imperatore che nel XI mese giudicò un parto legitimo. Un altro di un console di Roma ch'un parto de XIII mesi, contra un secondo herede giudico legitimo »<sup>1147</sup>.

Ce n'est sans doute pas ce dernier argument qui avait convaincu les juges du premier procès de l'innocence de Cecilia, mais plutôt les accusations de malhonnêteté qui visent Giacomo da Riva. Selon le fils de celui-ci la famille de Cecilia n'est pas privée de relations haut

---

<sup>1146</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanee Penali*, 186.22 [=4336].

<sup>1147</sup> *Ibid.* : « un jugement rendu par le divin empereur Hadrien qui jugea un accouchement légitime au onzième moi ; un autre d'un consul de Rome qui jugea contre un héritier qu'un accouchement était légitime après treize mois ».

placées : elle compte parmi les exécuteurs du testament du père de l'adultère deux Zorzi qui siégeaient à la *Quarantia* lors du jugement de l'affaire. C'est à cause des manigances de ces personnages que le premier procès avait été entaché d'un vice de forme : un autre procès, contre Giacomo da Riva, avait été lu trop tôt, introduisant des éléments de la défense à un moment inopportun, et faussant la perception des juges. Et en effet les premiers témoignages sont ceux de personnes – juges, avocats – présents durant le premier procès, qui dévoilent comment ce procès indûment lu décrivait Giacomo da Riva comme coupable par le passé de corruption de témoins. Ces insinuations s'ajoutaient donc à l'accusation de vouloir faire main basse sur la dot de Cecilia en l'absence de son mari et avaient eu assez de poids pour rendre les juges incertains. Après deux votes nuls, le tribunal avait préféré acquitter l'accusée et son amant.

Raffael da Riva choisit de répondre à cette mise en pièce de la réputation de son père en suivant le même procédé. Dans une deuxième lettre aux *avogadori*<sup>1148</sup> il mentionne un procès de 1577 entamé par les frères de Cecilia contre un prêtre, et fournit une copie des témoignages<sup>1149</sup>. L'ecclésiastique était coupable d'avoir défloré leur sœur Faustina et d'avoir eu d'elle un enfant qu'ils placèrent ensuite à la Pietà, avant de vivre ignominieusement en concubinage avec leur mère. Raffael da Riva tire deux conclusions principales de cette affaire. Il est tout d'abord fidèle à un esprit du secret que nous avons rencontré, par exemple, chez Sacchetti. Les frères ne sont certes pas personnellement responsables du mauvais comportement de leur sœur ni de celui de leur mère, mais ils le deviennent en portant le scandale sur la place publique au lieu de régler leur différend en privé, voire de taire entièrement l'affaire. Et ainsi « fecero notto al mondo la infamia de tutta casa sua, ma loro istessi menavano li testimonii a testimoniar che sua sorella era una putana »<sup>1150</sup>. Cette tache dévoile surtout que la mauvaise habitude de concevoir des enfants en dehors du mariage pour s'en débarrasser à leur naissance est commune chez la famille Saler.

Raffael da Riva ne se contente pas de remettre en cause la forme du procès qu'il a perdu, impuissant, de Ferrare. Il convoque également un nouveau protagoniste, son ami Hettore Mantelli qu'il investit d'une procuration pour agir à sa place à Venise. À la demande de Raffael, il se rend chez Giacomo da Riva et interroge les serviteurs les plus proches de Cecilia. Leurs témoignages tranchent avec le reste de ce procès par l'obscénité du langage, comme le dit lui-même Mantelli qui s'excuse d'envoyer par écrit des paroles « indegne delle orecchie d'ogni

---

<sup>1148</sup> *Ibid.*, f. 4.

<sup>1149</sup> *Ibid.*, f. 22-32.

<sup>1150</sup> *Ibid.*, f. 4r : « ils rendirent notoire au monde l'infamie de toute leur maison, mais eux-mêmes conduisaient les témoins pour témoigner que leur sœur était une putain ».

persona ingenua, per esse oscene »<sup>1151</sup>. Un premier serviteur, Guglielmo, témoigne de la culpabilité de l'amant : « Luca li ha confessato questa vendema passata haver chiavato lui madonna Cecilia, et haverle ancho detto questo che V.S. era fuori "Guarda bene non dire a modo nissuno, che io te habbia ditto, che ho chiavato madonna Cecilia che per salvar l'honor di un amico si puole zurar un sacramento falso" »<sup>1152</sup>. Un autre, Salvestro, se plaint de la mauvaise vie de Cecilia, qui a essayé de le corrompre ; il l'accuse de blasphémer fréquemment, d'avoir mangé du poulet durant le carême – blasphème tout autant qu'indice de sa grossesse –, ainsi que de l'avoir vu en cuisine dans une situation ambiguë avec un jeune homme : « vene una volta in cusina di V[ostra] S[ignoria] a Venetia, un zovene vestito da cittadino, che magnava sope a un piatto con Ma[donna] C[ecilia] et si sporgevano il gucchiaro l'un l'altro, mentre mangiavano ridendo et buffoneggiando inssieme »<sup>1153</sup>. Le témoin qui affirme être le plus informé est une « vieille » anonyme<sup>1154</sup>. Elle prétend avoir déjà rapporté à Raffael da Riva une déclaration de Cecilia, selon laquelle « dice che se non la foterete voi, si farà fotere in culo ad altri per non s'ingravedar » ; hélas, « V[ostra] S[ignoria] [Rafael da Riva] non li dete risposta, o non la sentite, per essere un pocho grave nell'udito »<sup>1155</sup> ; ce détail – la surdité du mari – pourrait indiquer son âge avancé et son incapacité à satisfaire Cecilia bien avant son départ pour Ferrare. Mais – toujours selon la vieille – le fait plus grave pour Cecilia est cette absence prolongée, sexuellement impardonnable : « Dice che ha sentito madonna Cecilia a dire in San Zanon se mio marido se ha fatto bandire, in malan che dio le dia, io voglio essere fotuda »<sup>1156</sup>. Cecilia, enfin, n'est pas arrivée vierge au mariage : « ha detto, che suo marito non l'ha habbuta vergina per che si haveva fatto chiavar nel monasterio di Seravale »<sup>1157</sup>. Cecilia, au moment du procès en appel, ne vit plus chez son mari. Une note de l'hôpital de la Pietà précise que le 4 janvier 1589 elle s'est présentée à l'institution pour récupérer la garde de Gasparina, ce qui lui a été accordé<sup>1158</sup>.

<sup>1151</sup> *Ibid.*, f. 46v : « indignes des oreilles de toute personne honnête, car elles sont obscènes ».

<sup>1152</sup> *Ibid.*, f. 48r : « Luca lui a avoué au temps des dernières vendanges qu'il avait baisé madame Cecilia, et lui a dit ceci alors que votre Seigneurie était hors de Venise : "Ne le dis surtout à personne que je t'ai dit que j'ai baisé madame Cecilia, pour sauver l'honneur d'un ami on a le droit de faire un faux témoignage" ».

<sup>1153</sup> *Ibid.*, f. 49v : « un jeune homme habillé comme un citadin vint un jour dans la cuisine de votre Seigneurie à Venise, et mangeait de la soupe dans le même plat que madame Cecilia et il se tendaient la cuillère l'un à l'autre, pendant qu'ils mangeaient en riant et en faisant les fous ».

<sup>1154</sup> *Ibid.*, f. 47-48.

<sup>1155</sup> *Ibid.* : « elle dit que si vous ne la foutez pas, elle se fera foutre par d'autres hommes dans le cul pour ne pas tomber enceinte » ; « Votre seigneurie [Raffael da Riva] ne lui répondit pas, ou ne l'entendit pas, à cause de sa légère surdité ».

<sup>1156</sup> *Ibid.* : « elle dit qu'elle a entendu madame Cecilia dire le jour de la San Zanon "Si mon mari s'est fait condamner à l'exil, que Dieu l'emporte, moi je veux me faire foutre ».

<sup>1157</sup> *Ibid.* : « elle a dit que son mari ne l'a pas eue vierge parce qu'elle s'était fait baiser dans le monastère de Serravalle ».

<sup>1158</sup> *Ibid.*, f. 52v.

Deux ans plus tard, le 25 septembre 1591, le tribunal délibère<sup>1159</sup>. Les juges de la *Quarantia* ne se prononcent pas sur le fond, comme il est d'usage dans le cas d'une *intromissione*. Mais la sentence qui acquittait Cecilia da Riva de toute imputation d'adultère est annulée<sup>1160</sup>, ce qui ouvre la voie pour un nouveau procès ; nous n'avons toutefois aucune trace de l'existence de ce dernier.

### 3. Caterina et Francesco Tesser : histoire d'une réconciliation (1593)<sup>1161</sup>

À l'opposé de ce procès qui montre une guerre des réputations entre deux partis désormais irréconciliables, nous pouvons consulter le fascicule qui illustre la plainte déposée en 1593 par Francesco Tesser contre une certaine Caterina Tagiapiera. Ces quelques dizaines de folios sont représentatifs d'une tendance nouvelle que nous avons constatée dans les *raspe*, celle de l'encouragement à la reconstitution des foyers ébranlés par l'adultère. Ce procès est doublement intéressant. Tout d'abord, fait rarissime, il conserve toutes les étapes de la procédure, depuis la plainte initiale du mari jusqu'à son retrait final, en passant par les interrogatoires des premiers témoins, la validation du procès par la *Quarantia*, la convocation des suspects et leur interrogatoire. De plus la *querella* déposée par le mari trompé est tout à fait insolite, en ce qu'elle ne vise pas son épouse fugitive mais l'entremetteuse qui portait les messages de l'amant, Caterina Tagiapiera, qu'il accuse d'avoir dévoyé sa jeune épouse, elle aussi nommée Caterina, âgée de 19 ans et orpheline d'un collègue de Francesco, avec laquelle il est marié depuis deux ans. Maître Francesco, tisseur de métier, vit à San Giacomo dell'Orto (Santa Croce). Selon son récit, il était en train de prier avec les membres de son *arte* dans l'église de San Simeon Piccolo la nuit du 10 janvier 1593 (1592 *m.v.*) quand Caterina Tagiapiera s'est présentée chez lui « una cappa nuova di donna sotto il braccio »<sup>1162</sup>. Le cadeau provenait d'un certain Nicolò di Elia, marchand de tissus qui vit non loin de San Giacomo, à San Polo au pont de' Cavalli<sup>1163</sup>. Le stratagème fait son effet et la jeune Catarina se réfugie chez Nicolò avant le retour de son mari. En ne visant directement ni sa femme ni l'amant de celle-ci Francesco Tesser

---

<sup>1159</sup> *Ibid.*, f. 56-57.

<sup>1160</sup> Cette fois-ci le vote est clair : vingt pour, quatre contre et dix nuls (*Ibid.*, f. 57r).

<sup>1161</sup> La *raspa* qui rend compte de l'affaire peut être lue en Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, Registro 3689, f. 52[59]r, tandis que le fascicule du procès est le suivant : Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 391.16 [=4541].

<sup>1162</sup> *Ibid.*, f. 1r : « un manteau de femme neuf sous son bras ».

<sup>1163</sup> Il s'agit d'un petit pont qui part du milieu du campo San Polo, jouxtant le palais de la famille Cavalli, pour conduire vers l'ancienne paroisse de San Mattio di Rialto par un dédale de *calli*.

montre sa volonté de pacification : il ne tient pas à emprisonner le jeune homme ni à priver Caterina de sa dot, mais veut seulement se réconcilier avec elle. Cette clémence de Francesco est également lexicale : il n'utilise qu'une seule fois un adjectif qui marque un blâme moral à l'égard de sa femme, « iniqua » (f. 2r.), ce qui est très éloigné du langage fleuri habituellement utilisé par les maris.

Francesco a agi vite : les premiers témoins sont interrogés dès le 12 janvier, soit le surlendemain de la fuite de Caterina. Il s'agit de voisins – de Francesco Tesser ou de Catarina Tagiapiera – qui appuient naturellement la version du plaignant<sup>1164</sup>. Après la proclamation publique de la plainte en février (1592 *m.v.*), les suspects se présentent le 17 mars, sont emprisonnés et interrogés. Leur stratégie commune, très vraisemblablement concertée avant de se livrer à la justice, est de presque tout nier. Caterina Tagiapiera prétend n'avoir jamais rencontré Caterina Tesser, mais connaître Nicolò di Elia depuis qu'ils étaient enfants. La jeune épouse tente de jouer sur les mots quand l'*avogador* lui demande pourquoi elle s'est présentée devant la justice : « per esser incolpada da esser scampà via da mio mario, che mi non son scampà, ma son andà via »<sup>1165</sup>. Elle nie avoir jamais rencontrée Caterina Tagiapiera et avoir reçu des cadeaux de sa part. Son départ avait une raison simple : « andai perché non poteva piu star dalle botte che mi dava mio marido »<sup>1166</sup>. Elle avait remarqué que Nicolò di Elia, qui passait souvent devant chez elle, avait de l'affection à son égard ; comme elle ne savait pas où il habitait elle s'est rendue sur le campo San Polo et a demandé à des voisins – dont elle a désormais oublié le nom – de lui indiquer sa maison. Une fois chez Nicolò elle lui a proposé de devenir sa servante. Nicolò corrobore les déclarations des deux femmes ; mais les enquêteurs, incisifs, affirment à chacun qu'il est évident qu'ils mentent et qu'ils devront rendre des comptes à la justice.

Un second interrogatoire de Catarina Tesser est effectué par le chef de la *Quarantia*, un *avogador* et un *signore di Notte* le 19 juin 1593. L'épouse est alors rentrée chez son mari, qui lui a pardonné. Catarina ajoute des détails et présente une version très improbable. Nicolò, qui l'aurait placée pendant trois mois comme servante chez une Isabeta, épouse d'un Hieronimo, à Santa Maria Maggiore ; Nicolò payait 15 *scudi* par mois pour sa nourriture. Mais elle est incapable de dire quel est le métier de Hieronimo, et ne sait pas plus expliquer pourquoi Nicolò, qu'elle prétend ne pas connaître, a dépensé de l'argent pour elle sans qu'elle ne travaille pour

---

<sup>1164</sup> Leurs témoignages sont consignés dans les folios 3r-8v.

<sup>1165</sup> *Ibid.*, f. 12r : « parce que j'ai été inculpée de m'être échappée de chez mon mari, mais je ne me suis pas échappée, je suis partie ».

<sup>1166</sup> *Ibid.* : « je partis car je ne pouvais plus supporter les coups que me donnait mon mari ».

lui. L'essentiel de l'histoire a désormais lieu hors du regard des juges, dans l'intimité de la maison de Francesco Tesser à San Giacomo où est arrivée une nouvelle portée le 28 juin par les médecins : Nicolò, toujours en prison, est très malade, motif de pression supplémentaire sur son ancienne maîtresse. Le 1<sup>er</sup> août 1593 les époux sont arrivés à un accord car le mari décide de retirer sa plainte pour « haver sua moglie seco<sup>1167</sup> ». Le lendemain le retrait de la plainte est acté, et les prisonniers restants – Catarina Tagiapiera et Nicolò di Elia – sont remis en liberté. Ce court drame conjugal n'est donc apparu que brièvement sur la scène judiciaire, depuis la fuite en janvier jusqu'à l'épilogue début août. La force de coercition de la justice vénitienne n'a pas eu besoin de dérouler sa procédure jusqu'à l'étape finale du procès devant la *Quarantia* : les emprisonnements préventifs et les interrogatoires ont eu raison de la tentative de la jeune Catarina de quitter son foyer.

À partir des années 1560 le traitement de l'adultère connaît donc de fortes évolutions à Venise. Il n'est guère étonnant que le durcissement du discours et l'arrivée de connotations religieuses, tout comme les plus grands efforts pour pousser les époux à se réconcilier malgré les épreuves judiciaires, ne se concrétisent que dans cette décennie qui voit la conclusion du concile de Trente et la modification de la doctrine ecclésiastique en matière de mariage. En effet, si le concile est intimement lié à la Sérénissime dès l'ouverture des débats en 1545 – Venise est à la fois la place financière à travers laquelle arrivent les fonds nécessaires pour son organisation, tandis que nombreux sont les participants qui accourent contempler les merveilles de la cité lagunaire ou, pire pour les censeurs, profiter de sa vaste offre de plaisirs<sup>1168</sup> – la République nourrit longtemps une profonde méfiance envers cette assemblée soupçonnée d'entériner sa marginalisation sur la scène internationale. Selon Hubert Jedin ce n'est que dans les années 1560, lors de la dernière phase du concile, que Venise envoie massivement les dignitaires religieux de son territoire participer aux séances – initiative diplomatique récompensée par la nomination comme légat du vénitien Bernardo Navagero en 1563, à travers lequel l'État peut obtenir – illégalement – des détails sur les débats<sup>1169</sup>. Si le rapport conflictuel entre la Sérénissime et l'Église catholique dépasse largement les limites chronologiques de notre thèse – ces prémisses débouchent au début du XVII<sup>e</sup> siècle sur la crise de l'Interdit et sur la lecture antipapale du concile de Trente faite par Paolo Sarpi dans son *Istoria del concilio tridentino* – nous avons toutefois assisté dans les procès à un glissement du

---

<sup>1167</sup> *Ibid.*, f. 17r : « avoir sa femme auprès de lui ».

<sup>1168</sup> Sur le rapport entre la République et le concile cf. l'article classique de JEDIN Hubert, « Venezia e il Concilio di Trento », in *Studi Veneziani*, XIX, 1972, p. 137-158.

<sup>1169</sup> *Ibid.*, p. 148.

traitement pénal, toujours plus affecté par une doctrine religieuse en pleine évolution – rappelons que le décret *Tametsi*, qui revoit en profondeur la législation ecclésiastique sur le mariage, est publié en 1563. Il nous semble toutefois insuffisant de limiter ce tournant conservateur à un effet de la législation conciliaire. Nous avons en effet déjà décelé dans le recueil de Straparola (1551) des indices de l'émergence d'un regard peu conciliant sur les amours illicites et défenseur de l'existence d'un ordre naturel à préserver ou à rétablir. Pour préciser les modalités de l'évolution morale qui peu à peu donne raison au conservatisme des *Piacevoli Notti* contre la licence des *Diporti* de Parabosco, il nous faut donc lire les deux recueils de nouvelles publiés à dix ans d'intervalle à Venise, un curieux volume d'inspiration orientale puis une ouvrage d'inspiration classique œuvre d'un des plus augustes représentants du patriciat.

## C – Vers la Contre-réforme : du *Peregrinaggio* aux *Sei Giornate*<sup>1170</sup>

### 1. Une traduction depuis le persan : le *Peregrinaggio* (1557)

À Venise, en 1557, l'éditeur Michele Tramezzino, dont le vaste catalogue regroupe des œuvres littéraires, historiques ou juridiques mais cultive également le goût de la traduction d'œuvres écrites en langue étrangère<sup>1171</sup>, publie un court volume intitulé *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, recueil de nouvelles « dalla persiana nell'italiana lingua trapportato »<sup>1172</sup> par un mystérieux traducteur arménien prénommé Cristoforo, aidé par un « carissimo amico »<sup>1173</sup>. Cette centaine de folios contient un texte qui peut sembler bien étrange pour l'italianiste qui le consulte : le récit-cadre qui contient les nouvelles est particulièrement enchevêtré ; le mouvement de la prose est simple, voire maladroit ; enfin les récits eux-mêmes sont éloignés des canons de l'époque, et ne suivent ni le réalisme et le raffinement formel de ceux que Bandello avait publiés quatre ans plus tôt, ni l'élégance simple des *Diporti* d'un

---

<sup>1170</sup> Plusieurs pages de ce point ont fait l'objet d'un article, qui se concentrait surtout sur l'existence de la communauté arménienne, et délaissait la thématique de l'adultère dans la comparaison entre les *Hash Bihisht* et le *Peregrinaggio* : COLETTI Fabien, « Le discours sur la femme du *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* de Cristoforo Armeno, entre originaux persans et *topoi* italiens », in PATIN Stéphane, RICHER-ROSSI Françoise (dir.), *Les Centres Pluriculturels*, Paris, Houdiard, 2015, p. 131-144.

<sup>1171</sup> BRAGANTINI Renzo, « L'Oriente in officina: il caso del 'Peregrinaggio' », in *Filologia e Critica*, X, Roma, Salerno, 1985, p. 62.

<sup>1172</sup> ARMENO Cristoforo, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno, 2000, p. 3 : « transposé depuis la langue persane dans la langue italienne ».

<sup>1173</sup> *Ibidem* : « ami très cher ».

Girolamo Parabosco imprimés dans la même ville en 1551.

L'adaptation de textes orientaux dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle n'est pourtant pas rare. Mais le lien qui unit les originaux orientaux à leur version italienne est tout sauf direct. Le cas du recueil de fables indiennes *Pañchatantra* pourra ici nous éclairer : écrit selon la tradition par le brahmane Vishnusharman au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., il connaît au VI<sup>e</sup> siècle une version en pehlvi, la langue iranienne de l'empire sassanide, à partir de laquelle Abd Allah Ibn al-Muqaffa propose deux siècles plus tard une traduction arabe partielle sous le titre de *Kalila wa-Dimna*<sup>1174</sup>, qui connaît un grand succès en Orient mais aussi en Occident ; en effet au XI<sup>e</sup> siècle le Byzantin Syméon Seth traduit le livre en grec, suivi par le rabbin Joël (XII<sup>e</sup> siècle) qui donne une version en hébreu du texte grec ; en 1278 Jean de Capoue, juif italien converti au christianisme, le traduit de l'hébreu en latin et l'intitule *Directorium Humanae Vitae* ; un castillan anonyme peut alors le traduire en espagnol au XV<sup>e</sup> siècle sous le titre de *Libro llamado exemplario*<sup>1175</sup>, texte ensuite publié en 1534. C'est à partir de cette version que le florentin Agnolo Firenzuola compose la *Prima veste dei discorsi degli animali* (achevée en 1541 mais publiée posthume à Florence en 1548), tandis que son compatriote Antonfrancesco Doni, émigré à Venise, s'appuie tant sur la version espagnole que sur le texte toscan pour écrire sa *Moral Filosofia* et ses *Trattati* (Venise, Marcolini, 1552)<sup>1176</sup>.

À Venise, cet engouement pour des formes nouvelles s'inscrit bien sûr dans un contexte de forte mixité ethnique, qui voit de nombreuses minorités se constituer comme autant de communautés<sup>1177</sup>, parmi lesquelles la minorité arménienne occupe une place à part. De religion chrétienne, elle est l'une des communautés les plus intégrées au tissu économique et politique

---

<sup>1174</sup> Pour une édition moderne cf. IBN AL-MUQAFFA Abd Allah, *Kalila et Dimna*, Traduction et notes de Geneviève ROSSIGNOL en collaboration avec Yasser OMAR, Beyrouth, Dar Albouraq, 2011.

<sup>1175</sup> *Libro llamado exemplario: e nel q(ua)l se contiene muy buena doctrina y graves sente(n)cias debaxo de graciosas fabulas: nuevamente corregido*, Sevilla, J. De Cromberger, 1534.

<sup>1176</sup> Pour une synthèse sur les complexes mouvements de transmission depuis la littérature médiévale iranienne jusqu'aux textes occidentaux, cf. PIEMONTESE Angelo Michele, « Narrativa medioevale persiana e percorsi librari internazionali », in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, Atti del Colloquio internazionale, a cura di PIOLETTI Antonio e RIZZO NERVO Francesca, Soveria Mannelli, Rubettino, 1999, p. 1-17. Pour une édition des deux textes italiens cités, cf. FIRENZUOLA Agnolo, *Le Novelle*, a cura di Eugenio Ragni, Roma, Salerno, 1971, ainsi que DONI Antonfrancesco, *La Moral Filosofia. Trattati*, a cura di Patrizia Pellizzari, Roma, Salerno, 2002. Notons toutefois qu'au XVI<sup>e</sup> siècle les traducteurs sont en réalité des auteurs majeurs de leur époque, et que leur traduction vise une appropriation du texte qui s'insère dans un projet de construction d'une œuvre : à travers la *Prima veste dei discorsi degli animali* Firenzuola entend dépasser l'inspiration réaliste de ses nouvelles de jeunesse, et atteindre un équilibre stylistique pour lequel sera en effet célèbre ce recueil de fables ; Antonfrancesco Doni est quant à lui au milieu de son intense collaboration avec l'éditeur Francesco Marcolini, grâce à laquelle il aspire à une rapide gloire littéraire : le recours à un texte facile à traduire ou à adapter va lui permettre d'épaissir son catalogue à peu de frais – et en effet il publie les deux volumes coup sur coup en 1552.

<sup>1177</sup> Cf. RAVID Benjamin, « Venice and its Minorities », in *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, BRILL, Boston, 2013, p. 449-486.



de la Sérénissime<sup>1178</sup> ; en outre sa culture se trouve à un croisement entre Orient et Occident qui en fait « una sintesi [...] tra elementi greci e persiani, europei e levantini »<sup>1179</sup>. Les membres de cette communauté sont donc les mieux placés pour avoir une connaissance directe de la littérature persane, qui depuis le Moyen Âge a exercé un rôle central de transmission entre les récits indiens et leurs versions arabes. Une telle communauté – chrétienne, active, et intégrée – pouvait, on le comprend, se retrouver dans une position idéale lorsque la République avait besoin d'une expertise culturelle ou linguistique dans ses rapports avec l'Orient ; et c'est précisément dans une telle situation que Renzo Bragantini a retrouvé la participation d'un « armeno cristiano »<sup>1180</sup> ami de Giuseppe Tramezzino, lui-même neveu de l'éditeur Michele et connaisseur de langues orientales, à une délicate affaire d'État qui porte en 1559 à l'expulsion d'un faux ambassadeur turc, et requiert la présence d'un interprète – ce qui conduit le gouvernement à contacter Giuseppe Tramezzino. Celui-ci obtempère avec la collaboration de l'Arménien qui, dit-il, « mi suol spesso insegnare alcuna cosa turchesca, huomo peritissimo delle tre lingue, araba, agiama, et turca »<sup>1181</sup>. L'identification de Cristoforo avec cet homme, proposée par Renzo Bragantini, est non seulement convaincante, mais permet en outre de voir en Giuseppe Tramezzino le « carissimo amico mio » qui aide Cristoforo à traduire le texte persan au sein de l'atelier de son oncle.

C'est donc dans ce contexte historique et culturel qu'est publié le *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*. La source principale du texte – qui n'est pas, nous le verrons, une traduction dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui – n'a été identifiée qu'en 1987 par Angelo Michele Piemontese : il s'agit des *Hasht Bihisht (Huit Paradis)* achevés en 1301 par Amir Khosrow de Delhi<sup>1182</sup>, le plus grand poète indien de langue persane. Examinons avant tout les modifications structurelles apportées aux *Huit Paradis*. Le roman de Khosrow,

---

<sup>1178</sup> Les Arméniens sont présents à Venise depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, et c'est au nom d'une amitié commerciale qu'en 1253 Marco Ziani, neveu du doge Sebastiano Ziani (1172-1178) et fils du doge Pietro (1205-1229), leur offre la maison de la paroisse de San Zulian, à quelques pas de la place Saint-Marc, dans laquelle ils résidaient déjà traditionnellement. Elle devient la « Hay Dun », la « maison des Arméniens », un *fondaco* de passage, qui accueille trois jours les marchands et leur offre un repas. La communauté ne cesse alors de s'élargir : avant 1434 une église est construite dans la même rue, tandis que le cimetière de la communauté est situé, du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, sur l'île de San Giorgio Maggiore.

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 238 : « une synthèse [...] entre des éléments grecs et persans, européens et levantins ».

<sup>1180</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Deliberazioni Constantinopoli*, filza 1, cité in BRAGANTINI Renzo, *Introduzione*, op. cit., p. XXIX.

<sup>1181</sup> *Ibid.* : « homme très versé dans les trois langues arabe, azérie et turque, il m'enseigne souvent quelque turquerie ».

<sup>1182</sup> Il n'existe pas à notre connaissance de traduction intégrale de ce texte en français. Celle réalisée par Farideh Rava et Alain Lance (*Les trois princes de Serendip*, Paris, Hermann, 2011) ne traduit pas la version de Cristoforo Armeno, contrairement à ce que son titre pourrait laisser supposer, mais la seule nouvelle des trois princes de Khosrow (*Huit Paradis*, II).

l'un des nombreux textes se rattachant à la vie semi-légitime du roi Bahram V (420-438) se déroulait de manière linéaire : après avoir anéanti tous ses ennemis, le roi Bahram est pris d'une passion pour la chasse si profonde, que lors d'une sortie un accès de colère le pousse à éloigner pour un temps Dilaram, sa maîtresse préférée, qui réussit toutefois à regagner ses faveurs. Mais comme cette passion dévorante l'éloigne des affaires de l'État, son fidèle ministre Nu'man fait construire sept luxueux palais, chacun d'une couleur différente, dans lesquels chaque soir une belle femme accueille le roi dans ses bras et lui raconte une histoire : le poème est essentiellement constitué par ces sept nouvelles, au terme desquelles Bahram abandonne la chasse et accepte son destin de mortel.

A priori, un tel récit-cadre pouvait tout à fait satisfaire les exigences d'un auteur ou d'un traducteur italien ; mais Cristoforo choisit de le démultiplier, sans toutefois s'éloigner de l'œuvre de Khosrow. En effet le récit-cadre du *Peregrinaggio* est emprunté à l'une des nouvelles des *Huit Paradis* (II) : trois jeunes princes sont chassés par leur père du royaume de Serendippo (Sri Lanka) afin qu'ils exercent leur sagesse et découvrent le monde. Après avoir fait leurs preuves à la cour d'un roi étranger, ils rentrent triomphalement chez eux, et l'aîné succède à son père sur le trône. Dans le *Peregrinaggio*, le roi étranger devient Bahram (Behramo), fondant ainsi l'une des nouvelles avec le récit-cadre de Khosrow. De plus, la dispute entre Behramo et sa maîtresse Dilaram (italianisée en Diliramma) est étendue à tout le roman et constitue un second récit-cadre : le stratagème des palais luxueux qui recèlent chacun un conteur devient une invention des fils du roi de Serendippo, qui savent que dans le dernier palais Behramo retrouvera Diliramma, et la reprendra auprès de lui. Après ce dernier succès les princes peuvent enfin rentrer et être accueillis par leur père. Les nouvelles de chaque palais sont, elles, reprises – dans le désordre – d'après celles des sept palais de Khosrow. Enfin, entre l'arrivée des trois princes à la cour de Behramo et la dispute de celui-ci et de Diliramma, Cristoforo ajoute un épisode partiellement emprunté aux *Sept Princesses* de Nezâmî de Gandjeh<sup>1183</sup> (une expédition des princes auprès de la reine de l'Inde et les énigmes posées par celle-ci), ce qui a pour effet de rendre moins direct et moins artificiel le passage du premier récit-cadre (le voyage des princes) au second (les contes des six palais).

Il est tentant de rapprocher cette structure complexe de celles des traductions italiennes de *Kalila et Dimna* par Firenzuola et Doni : dans celles-ci, l'aller-retour entre récit-cadre et

---

<sup>1183</sup> Ce roman, *Haft Peikar* en persan, est lui-même la source principale des *Huit Paradis* de Khosrow. Nous avons utilisé la traduction italienne désormais classique d'Alessandro Bausani, NEZAMI DI GANJE, *Le sette principesse*, Milano, BUR, 2011 ; pour une traduction française récente, cf. NIZAMI Ilyas Ibn Yusuf, *Le pavillon des sept princesses*, traduit du persan par Michael Barry, Paris, Gallimard, 2000.

nouvelles est plus fréquent et plus complexe que dans les recueils de dérivation boccacienne, organisés à travers la simple présentation d'un groupe de narrateurs qui se relaient l'un après l'autre pour raconter leur nouvelle. L'opération effectuée par Cristoforo pourrait donc être une tentative, pour reprendre la théorie bien connue d'Edward Saïd, d'« orientaliser l'Orient »<sup>1184</sup>, de rendre plus explicitement exotique un récit dont la structure simple aurait pu passer pour un inutile respect du modèle du *Décameron*, à une époque où l'utilisation du récit-cadre entre profondément en crise dans les recueils de nouvelles italiens.

Les interventions de Cristoforo ne se limitent pas à la structure générale du recueil. Renzo Bragantini distingue plusieurs modifications majeures depuis le texte original : élimination systématique de tout le tissu métaphorique ; absence du sixième paradis de Khosrow, qui n'est pas un récit mais une « *variazione di inarrestabili catene metaforiche* »<sup>1185</sup>, ce qui en fait un texte trop éloigné des canons italiens du recueil de nouvelles ; suppression, à la fin de chaque nouvelle, des allusions à la symbologie des couleurs ; en somme, conversion à une « *sapienza basata sull'esperienza mondana* »<sup>1186</sup> d'un poème qui tend au mysticisme. Mais les modifications de fond ne manquent pas non plus, si nous cherchons à comparer la manière dont le traducteur a adapté l'image de la femme telle qu'elle ressortait des *Huit Paradis*.

## 2. Misogynie du *Peregrinaggio* et place problématique de l'adultère

Notons tout d'abord que l'un des traits constants de la traduction de Cristoforo est son embarras face à l'érotisme du texte original, qui a une grande influence sur la place des femmes dans le recueil. Il nous suffira, pour constater l'ampleur de l'adaptation, de comparer les paragraphes du récit-cadre qui introduisent puis concluent la première nouvelle du *Peregrinaggio*, que nous trouverons dans le quatrième paradis de Khosrow. Lisons tout d'abord le texte iranien :

Le plaisir de la rencontre ayant été renouvelé, la harpe vibrant pour la caresse des cœurs, la dame slave cligna de l'œil en enjoleuse. Elle utilisait la séduction pour soigner l'insomnie. Leur entretien fut une fête d'effusion amoureuse, et jusqu'au soir des verres furent levés et des coupes furent échangées.

Quand la nuit descendit, obscure, pour distinguer l'éclat des gemmes étoilées, et que le Soleil

---

<sup>1184</sup> SAÏD Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1980 [2003].

<sup>1185</sup> BRAGANTINI Renzo, *Introduzione*, op. cit., p. XVI-XVII : « variations d'incessants enchaînements de métaphores ».

<sup>1186</sup> *Ibid.* : « savoir basé sur l'expérience terrestre ».

s'immergea dans la terre pour s'en faire un trésor, le roi ivre et sa compagne grisée perdirent toute bride de retenue. Alors le dominateur du haut trône demanda à la douce dame de verser le sucre de ses lèvres en racontant une nouvelle, pour que grâce à ce récit il soit possible de bien dormir au milieu de la nuit. [...]

Ainsi, digne d'une statue, la dame enivra en cachette le roi avec cette liqueur de basilic. Il se coucha, ainsi que sa belle compagne, et ensemble il furent une volute de basilic et de jasmin.<sup>1187</sup>

Et comparons-le avec le *Peregrinaggio* :

Quivi, sopra uno bellissimo e ricco letto coricatosi, perciò che per l'infermità era debole e fiacco assai, fece la vergine alla presenza sua venire; colla quale in varii e dilettevoli ragionamenti per lungo spazio tratenutosi, passata alquanto l'ora di vespro, fece il novellatore chiamare. Il quale dinanzi a lui venuto, gli fu da uno de' consiglieri imposto ch'alcuna bella novella avesse a raccontare. [...]

Il che poscia che 'l novellatore ebbe a Beramo racconto, al fine della sua novella venuto, e da lui di preciosi doni presentato, perciò che grandissima dilettazone gl'avea con gli accidenti di quella apportato, avuta licenza, nella patria sua ricco se ne ritornò.<sup>1188</sup>

Le premier changement majeur est la dissociation de la concubine de Bahram en deux personnages, la vierge et le conteur, comme si Cristoforo voulait éviter d'accorder un rôle trop important à une femme et d'en vanter les trésors d'éloquence. Qui plus est, l'insistance sur le statut de « vierge » de la jeune fille semble garantir l'innocence des propos échangés et assurer le lecteur que Beramo ne se trouve pas en face d'une courtisane. Il n'est donc guère surprenant que toute allusion érotique, bien que périphrastiquement ou métaphoriquement voilée chez Khosrow – le couple dont la rencontre est « une fête d'effusion amoureuse », et qui devient « une volute de basilic et de jasmin » – disparaisse entièrement dans le *Peregrinaggio*. Mieux, le traducteur, quand il fait s'allonger son protagoniste sur un lit – position certes plus adaptée à l'écoute d'un conte – se sent même obligé de préciser qu'il le fait pour des raisons de santé ; le rôle joué par la jeune fille devient alors un étrange reliquat du récit originel, dont l'ambiguïté devait être perceptible même pour le lecteur de l'époque. La présence féminine ne doit probablement sa survivance qu'à la nécessité d'une organisation tripartite des divertissements de Bahram, œuvre des princes de Serendippo, le premier pensant à le faire fréquemment

---

<sup>1187</sup> Nous traduisons depuis la version italienne d'Angelo Maria Piemontese déjà citée, qu'il nous semble superflu de donner ici.

<sup>1188</sup> « Là, après s'être couché sur un lit très beau et très riche, car à cause de sa maladie il était faible et las, il fit venir la vierge auprès de lui ; quand il se fut longuement entretenu avec elle par des propos divers et plaisants, le crépuscule étant passé il fit appeler le conteur. Quand celui-ci fut arrivé, il lui fut imposé par l'un des conseillers de raconter une belle nouvelle. [...]

Quand le conteur eut fait son récit pour Bahram, arrivé à la fin de sa nouvelle, comme il avait apporté au roi un grand plaisir avec ses péripéties, celui-ci lui offrit de riches présents, et quand il reçut la permission de s'en aller, il retourna dans son pays ».

changer de demeure pour chasser l'ennui, le deuxième à le mettre en présence de jeunes beautés pour le distraire de l'absence de sa maîtresse, le troisième à lui permettre de retrouver Diliramma.

Avec la disparition des conteuses des *Huits Paradis*, réduites dans chaque journée du *Peregrinaggio* à une courte phrase sans caractérisation physique ni psychologique, c'est une grande partie des personnages féminins positifs du poème de Khosrow qui s'évapore. En effet, les femmes des nouvelles – presque jamais protagonistes – sont en grande majorité dotées des tares habituelles qu'un auteur de l'époque moderne peut attribuer à leur sexe : manque de fidélité ou d'esprit, dissimulation, avidité. Nous ne trouvons guère, en sept nouvelles, que trois femmes honnêtes, ou mieux, obéissantes. Dans le troisième paradis de Khosrow, l'épouse d'un orfèvre aide son mari à découvrir la tricherie d'un concurrent en extorquant son secret à la femme de celui-ci. Dans le quatrième paradis, l'épouse d'un empereur s'aperçoit, seule de tout le harem, que le conseiller de son mari s'est magiquement emparé du corps de celui-ci ; elle refuse alors de partager son lit, et aide son époux légitime, transformé en perroquet, à reprendre possession de son corps et de son trône. Enfin, dans la nouvelle conclusive (VIII, et VI dans le *Peregrinaggio*), un roi poussé par ses conseillers à prendre femme s'aperçoit grâce à une statue magique que, des quatre épouses qu'il avait choisies, une seule est pieuse et fidèle. Quand elles ne suivent pas les ordres de leur mari, la seule initiative que prennent ces femmes est donc de respecter le pacte conjugal.

Mais les modèles contraires sont la majorité. Dans la nouvelle des deux orfèvres (III, et IV dans le *Peregrinaggio*), l'artisan qui a trompé le roi en subtilisant une partie de l'or destiné à une statue voit sa perte causée par sa femme, qui révèle donc son secret à une comère ; dans le quatrième paradis, une courtisane avare réclame le paiement d'un rapport consommé en rêve : elle sera appelée à recouvrir son dû en le saisissant au travers d'un miroir, dans un jugement qui rend une illusion pour une illusion. Enfin, le poème compte plusieurs femmes adultères : la mère d'un roi (II, supprimée dans le *Peregrinaggio*), d'un prince (VII, ou V dans le *Peregrinaggio*), et les trois femmes du huitième paradis, qui feignent d'être extrêmement délicates tout en trompant le roi avec des hommes d'extraction sociale infime, gardien de chevaux, cuisinier ou esclave.

Cristoforo aurait pu se tenir à ces récits, qui flattent déjà la veine misogyne des nouvelles italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle ; mais il intervient ponctuellement pour changer des détails qui souvent accentuent d'une manière négative le comportement de ces femmes. Les deux nouvelles d'adultère (V et VI), qui sont déjà assez explicites, restent peu ou prou inchangées ; mais ce n'est pas le cas des autres. Dans la nouvelle des deux orfèvres tout d'abord, le stratagème utilisé

par le second pour s'emparer des secrets du premier et le dénoncer au roi n'était guère louable, en ce qu'il profitait du peu d'esprit de son épouse – dans les deux versions, l'orfèvre coupable est d'ailleurs innocenté par le roi. Mais si chez Khosrow le mauvais tour est une initiative du concurrent jaloux, chez Cristoforo l'idée est conçue par sa femme, qui d'épouse obéissante devient donc une experte en tromperie, motif misogynne courant. L'épisode de la courtisane reste relativement inchangé dans sa narration – peut-être à cause de la popularité antérieure de l'anecdote, présente par exemple dans le *Novellino* (VIII), chez Sacchetti (*Trecentonovelle*, CXCVI) et Pulci (*Morgante*, XII, 30-34) –, mais la protagoniste est ramenée au rang, inférieur, de « meretrice » (prostituée), à une époque où le terme neutre pour indiquer une courtisane peut être « meretrice honesta » dans un traité ou un texte juridique, mais est toujours « cortigiana » dans une nouvelle.

Enfin, nous devons nous arrêter sur un cas particulier, qui éclairera mieux notre propos : les *Huit Paradis* comportent une nouvelle où l'adultère est perçu positivement, ce qui disparaît dans le *Peregrinaggio*. Dans le poème de Khosrow (V, et VII dans le *Peregrinaggio*), cinq compagnons arrivent dans une ville étrangère ; parmi eux se trouve un prince, qui tombe amoureux d'une statue dont il apprend qu'elle représente l'épouse cachée du roi de ces lieux. Il réussit à la ravir grâce aux nombreux talents de ses camarades, non sans jouer un tour qui humilie le monarque trompé ; l'adultère aux dépens d'un puissant est donc légitimé avec un goût de la *beffa* qui ne déparerait pas chez Boccace. Or cette nouvelle est profondément remaniée par Cristoforo : au-delà de nombreux motifs ajoutés qui ne nous intéressent pas ici, il transforme le couple adultère en deux enfants de marchands, qui s'aiment depuis leur enfance et sont séparés par l'arbitraire du prince ; il fait ainsi disparaître l'unique cas d'adultère positif des *Huit Paradis*, et rend la moquerie du souverain possible seulement en cas de manquement avéré aux règles de justice les plus élémentaires. Pourtant, dans les recueils de nouvelles vénitiens comme les *Diporti* de Parabosco ou les *Piacevoli Notti* de Straparola, l'acceptation de l'adultère ne posait guère de problème : enregistré comme un fait social inévitable, il doit seulement se contenter de suivre des règles précises, au premier rang desquelles figurent le mauvais comportement du mari et la discrétion de la relation – deux caractéristiques que la nouvelle de Khosrow autorisait tout à fait à conserver.

C'est par contre l'attachement à la raison du monarque qui domine dans les deux nouvelles d'adultère qui sont fidèles à la version persane. Dans la nouvelle V, le jeune prince Rammo découvre une liaison entre la sultane, nouvelle épouse de son père, et le conseiller de celui-ci. Mais les amants s'aperçoivent qu'ils ont été pris en flagrant délit, et ourdissent une manigance qui convaint le sultan à envoyer son fils en exil. Après avoir reçu en don des

pouvoirs magiques, Rammo revient grimpé en vieille femme dans le pays de son père. Il utilise alors ses pouvoirs pour se venger longuement du conseiller : il le fait battre par un diable, lui applique un fer rouge sur le postérieur et rend cette humiliation publique, il connaît charnellement chacune de ses filles, et enfin enlève l'une d'entre d'elles. Quand il comprend que malgré ces attaques répétées le conseiller ne cesse pas de fréquenter la sultane, il révèle à son père le crime commis, et lui demande de ne pas mettre à mort les amants. Le sultan cède à son fils, et l'épouse et le conseiller sont condamnés à l'exil – une peine commune, nous l'avons vu dans nos chapitres précédents, pour les adultères de la Sérénissime. Le sort de la sultane, tout au long de la nouvelle, est donc relativement indifférent : la faute grave est commise par le conseiller.

Dans la nouvelle VII, celle de la statue magique, trois des quatre épouses du prince commettent l'adultère. Mais ce n'est pas tant la tromperie charnelle en elle-même qui pousse le protagoniste à se défaire des trois femmes, que leur hypocrisie. En effet la première feint de s'évanouir après avoir été frappée par des feuilles de rose, mais supporte les coups de son amant, un infâme responsable des étables royales ; la deuxième affirme ne pas supporter le contact d'une fourrure d'hermine, mais s'adonne aux plaisirs de la chair sur un tas de bûches en compagnie d'un cuisinier ; la troisième enfin rougit d'être vue par des poissons mâles, mais traverse nue une rivière pour retrouver un amant paysan. La mésalliance est ici conjuguée à une fausse délicatesse, signe de fausse noblesse, et la punition pour une telle usurpation est, dans chaque cas, une mort horrible.

En adaptant les *Huit Paradis* de Khosrow, Cristoforo Armeno a donc supprimé une nouvelle d'adultère dans laquelle celui-ci était présenté sous un jour positif, et conservé uniquement des récits où cette faute ne concentre étonnamment pas la condamnation morale du narrateur : le crime de lèse-majesté d'un ministre ou l'hypocrisie féminine sont les vrais sujets de ces nouvelles. Il faudra donc considérer que les choix moraux de Cristoforo Armeno dans sa traduction le rapprochent fortement des recueils de nouvelles de la Contre-Réforme qui paraîtront quelques dix ans plus tard, comme les *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio (Ferrare, 1565) ou les *Sei Giornate* de Sebastiano Erizzo, sur lesquelles nous pouvons brièvement nous arrêter.

### 3. Sebastiano Erizzo, *Le Sei Giornate* (1567)

La raison qui nous impose de n'accorder que très peu d'intérêt au recueil de nouvelles de Sebastiano Erizzo est sans ambiguïté : l'adultère est totalement absent des *Sei Giornate*. Ce

silence sur l'un des motifs centraux de la tradition est toutefois si radical que nous devons au moins éclairer les raisons idéologiques qui ont guidé le patricien dans ce choix. La bibliographie consacrée à Erizzo serait presque inexistante si Renzo Bragantini n'avait une fois encore comblé cette lacune avec son édition des *Sei Giornate*<sup>1189</sup>. Né en 1524 du croisement entre deux des familles les plus puissantes de la république – sa mère est une Contarini – il partage son activité entre une carrière politique qui culmine par une courte participation au Conseil des Dix et les études classiques. Ami de Girolamo Ruscelli, il est en effet essentiellement connu de ses contemporains pour ses vulgarisations de Platon<sup>1190</sup> et son manuel de numismatique<sup>1191</sup>. Il meurt le 5 mars 1585.

La *cornice*, de stricte obédience boccacienne, se déroule à Padoue en 1542 : six étudiants nobles et étrangers se réunissent chaque mercredi pour raconter chacun un « avvenimento » qui porte un enseignement moral. Cette volonté de maintenir un perpétuel registre « haut » confère une place de choix aux histoires tragiques, aux exemples de magnanimité des puissants, ou aux récits d'aventures maritimes. Au contraire, l'amour y est rare, et ne prospère que lorsqu'il apparaît sous sa forme légitime : ainsi les deux amoureux de la première nouvelle, qui réussissent à se marier malgré les assauts de la fortune. La déviance, qui dans un recueil où s'affrontent la force et la justice est souvent réduite au viol, est au contraire durement punie : un viol est l'occasion pour montrer un jugement exemplaire par lequel un père condamne à mort son propre fils (XII) ; un autre amène au meurtre du coupable par ses victimes – qui sont des hommes (XX).

La sixième rencontre est entièrement consacrée à des protagonistes féminines, quasiment absentes du reste du recueil. Mais il ne s'agira ici que d'exemples de vertu, où l'adultère ne saurait trouver sa place. Plusieurs sacrifices montrent que la mort est, pour une femme, préférable à la perte de l'honneur (XXXI, XXXII), à moins de réussir à obtenir une pleine vengeance en assassinant le coupable d'un viol (XXXIII). Une épouse, enfin, peut connaître une mort glorieuse en donnant sa vie pour sauver son mari (XXXIV, XXXV). Cette place éminente – la dernière journée – dans un recueil qui suit de si près le modèle du *Décameron* souligne les modèles qu'Erizzo propose aux femmes : Lucrèce dans le pire des cas, Griselda par défaut, et au mieux une biblique Judith. Mais elle insiste aussi sur la volonté du patricien de réformer le genre littéraire où, par excellence, sévissent les femmes malhonnêtes,

---

<sup>1189</sup> ERIZZO Sebastiano, *Le sei giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno, 1976.

<sup>1190</sup> Il traduit entre autres le *Timon* (Venezia, Comin da Trino, 1558), l'*Apologie de Socrate*, le *Criton*, le *Phèdre* (Venezia, Giovanni Varisco, 1574).

<sup>1191</sup> ERIZZO Sebastiano, *Discorso sopra le medaglie antiche, con la particolar dichiarazione di molti riversi*, Venezia, Bottega Valgrisiana, 1559.



et de purger les nouvelles de la Renaissance de la thématique de l'adultère qui y triomphait jusque-là.

### Conclusion

Nous avons cherché, dans ce chapitre, à étudier le tournant moral qui frappe entre les années 1550 et 1560 le traitement de l'adultère à Venise, une évolution qui précède notablement la conclusion du concile de Trente et surtout l'application de ses principes dans une Venise qui s'apprête à se lancer dans un bras de fer avec l'Église catholique. Nous avons identifié les premières manifestations de ce repli dans les *Piacevoli Notti* de Straparola, un recueil presque exactement contemporain des *Diparti* de Parabosco mais qui indique une voie neuve pour la narration brève. Les liaisons illicites sont certes largement représentées dans son œuvre. Mais elles ne sont placées ni sous le signe permanent de l'interdiction ni aisément autorisées en cas de manquement du mari. La constante de l'œuvre de Straparola, marquée par l'influence de la fable de tradition orale et populaire, est le retour à un ordre naturel qu'un événement indu avait troublé. Ainsi bien sûr une femme adultère clairement coupable peut être promptement exécutée, mais un couple d'amants adolescents séparés par le mariage de la jeune fille sera réuni après la mort du mari. Les conclusions des nouvelles sont à ces fins rythmées par des décès expéditifs qui n'ont aucune autre justification qu'un rapide retour à l'ordre. La justice vénitienne d'après le concile de Trente manie quant à elle auprès des femmes adultères la carotte et le bâton. Elle dénonce leur crime par une prose véhémement qui n'hésite pas à mettre en cause l'influence du démon, les frappent plus facilement de lourdes peines voire d'expositions infamantes sur la place Saint-Marc, mais leur promet la rédemption si elles réussissent à obtenir un pardon de leur mari. Le procès intenté par Francesco Tesser à l'entremetteuse Caterina Tagiapiera nous a montré les implications d'une telle clémence. Orpheline, la jeune Catarina Tesser doit convaincre son mari de sa bonne volonté après s'être soustraite à son emprise violente durant plusieurs mois, alors même que ses deux seuls alliés croupissent en prison et dépendent entièrement de l'authenticité de son repentir pour leur libération. Ce durcissement se retrouve également dans les adultères littéraires, qui à partir du milieu des années 1550 abandonnent même la tolérance occasionnelle de dérivation littéraire que nous avons pu trouver dans les *Piacevoli Notti*. Nous avons lu deux recueils singuliers qui montrent chacun une face de ce traitement nouveau de la place de la femme dans une forme narrative qui lui accordait traditionnellement une certaine liberté. Le *Peregrinaggio dei tre*

*giovani figiuoli del re di Serendippo* (1557) se présente comme la traduction d'un texte persan, mais nous avons vu de quelle manière le traducteur adapte en profondeur son modèle : à la disparition presque entière des personnages féminins positifs – en premier lieu les conteuses, pourtant proches de celles de la *cornice* des *Piacevoli Notti* – s'ajoute au développement d'une féroce misogynie qui dépeint les femmes comme des êtres avides et vicieux. Dix ans plus tard, le patricien Sebastiano Erizzo choisit quant à lui une voie plus radicale encore pour ses *Sei Giornate* : il refuse en bloc la tradition des nouvelles licencieuses et semble n'imiter que la dernière des journées du *Décameron*, tout en marginalisant le récit au profit du discours exemplaire. Les amours illicites ne sont alors plus représentées, si ce n'est pour désigner en la personne de Lucrèce l'unique modèle admirable d'infraction au pacte conjugal. Le seul endroit où nous pouvons alors retrouver des récits d'adultère en bonne et due forme, avec retours imprévus des maris et amants sur les toits, est paradoxalement dans la prose habituellement si peu fantaisiste des *raspe* produites par les juges vénitiens, pour lesquels la gravité nouvelle conférée à ce crime justifie une extension de la narration qui n'est pas exempte de complaisance ni d'ambiguïté.

## CONCLUSION

Dans cette partie consacrée à la figure de la femme adultère entre procès pénaux et présence littéraire, nous avons constaté une différence de fond entre nos deux corpus. Les amours extra-conjugales contées ou représentées dans les nouvelles et les pièces de théâtre vénitiennes de la Renaissance sont la plupart du temps limitées à l'espace domestique. Dans de nombreux cas le mari joué ne se rend pas même compte qu'il a été trompé, et lorsqu'une liaison est dévoilée les punitions encourues par les épouses infidèles se passent volontiers de l'intervention de la justice : le rapport adultère est donc consommé dans le secret de la chambre à coucher et n'en sort que rarement. Au contraire les affaires qui arrivent devant les tribunaux de la Sérénissime s'inscrivent dans une dimension sociale plus vaste : familles, amis et voisins sont non seulement au courant des liaisons illicites mais jouent parfois un rôle de premier plan dans leur déroulement. Le scandale qui éclate lorsque Zuan Francesco Lippomano découvre chez lui l'amant de son épouse Lucrezia Zane voit ainsi la participation de la paroisse de Santa Fosca dans son ensemble, depuis les tenanciers des boutiques de l'île jusqu'aux domestiques du palais dans lequel se déroule la liaison en passant par le prêtre de l'église locale, tout en mobilisant dans sa conclusion d'autres importantes familles patriciennes, les Miani – lignée du premier mari de Lucrezia – et les Querini – qui abritent l'épouse quand elle quitte le domicile conjugal. L'écart entre les épisodes révélés par nos deux types de sources montre l'ambiguïté fondamentale de ce crime, éminemment privé. S'il fallait trouver un premier indice d'unité notons que nombreuses sont les voix, tant dans la littérature que dans les procès, selon lesquelles l'adultère est un impair qui devrait être tu. Les auteurs médiévaux comme Sercambi ou Sacchetti moquent déjà ces maris qui rendent publique leur infamie au lieu de régler le problème en rétablissant leur autorité au sein du foyer ; de même nous avons vu dans le procès qui oppose Raffael Da Riva à son épouse Cecilia Saler que la propension d'une famille à avoir recours à la justice pour punir les écarts sexuels de ses femmes est perçue comme une faiblesse passable de

blâme moral, et trouve sa place dans une campagne dirigée contre la réputation des défenseurs.

La grande inconnue reste donc pour nous les cas d'adultères dont la gestion reste au sein du foyer, exercice d'une justice privée qui par définition ne laisse aucune trace dans les archives. Nous n'avons aucun moyen d'évaluer la fréquence de ces adultères secrets – qu'ils ne soient pas portés à la connaissance du mari ou bien que celui-ci choisisse de s'occuper lui-même de la résolution du conflit – mais il semble évident que le nombre d'adultères qui arrivent devant la justice vénitienne durant le XVI<sup>e</sup> siècle est particulièrement faible. Nous avons vu dans les *raspe* leur stabilité, environ six par décennie soit environ un tous les deux ans, ce qui tempère l'hypothèse de Guido Ruggiero d'une crise du contrôle social à partir du XV<sup>e</sup> siècle, quand il s'agit de nombres inférieurs à ceux constatés par l'auteur des *Confini dell'eros* pour le bas Moyen Âge : deux par an, soit quatre fois plus pour une population sensiblement inférieure. Nous avons toutefois pu déceler un certain nombre d'indices qui nous mettent sur la piste du traitement que pouvaient recevoir les infidèles vénitiennes quand la *Quarantia* n'avait pas son mot à dire. Après la fuite de son épouse Cataruza avec un prêtre, le tailleur Dolfino da Vezan requiert l'aide de plusieurs personnes de confiance, grâce auxquelles il réussit à convaincre sa femme de regagner le domicile conjugal. Car la nature privée de l'adultère ne signifie aucunement qu'il est limité à la sphère du foyer : une telle médiation constitue un recours intermédiaire à un contrôle social qui n'est pas tributaire de la seule autorité du mari et n'appelle pas non plus au secours le bras armé de l'État. Elle aurait pu suffire – et a très certainement suffi dans de nombreux cas qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous – si de nouvelles tensions à l'intérieur du ménage n'avaient poussé Cataruza à fuir en emportant de nombreux biens, circonstance qui contraint Dolfino da Vezan à s'adresser à la justice pour récupérer au moins le plein usage de la dot de son épouse, et a pour effet de consigner le cas aux enquêteurs de l'*Avogaria di Comun*. Dans l'affaire qui oppose Iacomo da Pergo à sa femme Franceschina da Ruoda le contrôle du mari prend la forme d'une chaîne qui attache son épouse au lit conjugal. Le *compare* du mari, à qui nous devons le récit de cette punition aussi cruelle que désespérée, proposait quant à lui une solution plus humaine mais tout aussi définitive : exiler Franceschina dans une possession de Mestre « fin che Dio vuol », c'est-à-dire jusqu'à sa mort. Ce divorce de fait, qui peut – comme dans le cas de Cataruza, épouse de Dolfino da Vezan – paradoxalement favoriser la victoire finale de l'épouse enfin libre d'organiser sa fuite, est la voie suivie pour résoudre l'infidélité commise par Lucrezia Zane. La patricienne quitte en effet le palais des Lippomano de Santa Fosca et se réfugie chez sa sœur : si elle n'avait pas, un an plus tard, cherché à remettre la main sur sa dot l'affaire n'aurait alors aucunement concerné la justice

publique.

D'autres raisons encore conduisent un adultère découvert par un mari à rester, selon nous, invisible. Nous avons détaillé dans notre première partie l'importance centrale de la dot dans le marché matrimonial vénitien. Or face à un crime comme l'adultère, qui frappe l'honneur du mari tout autant que sa bourse – dans les plaintes les deux accusations annexes les plus récurrentes sont en effet l'épuisement des ressources du foyer par l'épouse infidèle et son amant, ou bien la fuite de ceux-ci avec des biens qui semblent perçus comme un équivalent de la dot – c'est seulement l'équilibre entre ces deux atteintes qui pousse un homme à s'adresser à la justice. La faible valeur de la dot des classes populaires est une raison probable de leur absence totale dans les procès jugés par la *Quarantia*, tandis que la rareté des affaires qui impliquent des nobles – le cas de Lucrezia Zane est unique pour le XVI<sup>e</sup> siècle – doit être rapprochée de la gravité de la perte de l'honneur pour un patricien et de la remise en cause conséquente de la légitimité de sa progéniture. Dans des cas exceptionnels, nous pouvons trouver une trace des commérages de palais dans la littérature : comme il a été démontré par Giorgio Padoan, ce singulier chef-d'œuvre qu'est la *Veniexiana* conte très probablement un adultère réel dont les protagonistes sont deux parentes de la paroisse de San Barnaba, et qui devenu pièce de théâtre n'a pu être représenté que devant un public exclusif composé d'hommes du patriciat.

Il est bien sûr impossible de généraliser cette constatation et de faire de la littérature une transcription d'adultères qui échappent à la justice. Nous avons toutefois vu comment elle peut se présenter comme un moyen de contrôle et se faire l'écho des tensions qui parcourent la norme sociale. Dans le premier chapitre de cette partie nous avons cherché à montrer comment la tradition des nouvelles, qui exploite de manière récurrente les mêmes motifs, transmet des préoccupations profondément variées, depuis la philogynie de Boccace, qui voit dans l'amour une force motrice positive, jusqu'au profond dégoût qu'inspirent à Girolamo Morlini les affaires humaines. Le thème de l'adultère est un ressort comique ou narratif largement utilisé dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle vénitien, essentiellement en récupérant des situations et des personnages qui proviennent de cette riche intertextualité vieille de plusieurs siècles. Mais cette combinaison de motifs empruntés à la tradition ne préjuge pas de la tonalité du discours d'arrivée : un Straparola peut par exemple traduire mot pour mot une nouvelle d'un auteur pessimiste comme Morlini sans que la noirceur du récit original n'impacte autrement son recueil, placé sous le signe de la féerie et de l'ordre naturel. Il ne faudrait pourtant pas croire que ce thème n'est au fond qu'un mécanisme utile à faire rire un public ou à divertir un lecteur

grâce aux frasques des femmes infidèles. Le regard porté sur l'adultère par la littérature est toujours partiel : l'auteur doit choisir entre le mari, l'épouse et l'amant, celui qui emporte sa sympathie. Or il est bien rare que dans un triangle amoureux l'accent principal soit mis sur la femme adultère, contrairement au modèle décaméronien qui souvent plaçait au centre de son attention les astuces d'une protagoniste. Les œuvres dans lesquelles les femmes infidèles sont représentées avec quelque intensité, comme la *Mandragola*, les pièces de Ruzante ou la *Veniexiana*, montrent une forte tension éthique qui dépasse largement la morale dans son sens commun – voire les conceptions de l'auteur lui-même, allant par exemple au-delà de la misogynie de Machiavel – et sont donc à plus d'un égard des œuvres exceptionnelles. Ainsi les personnages féminins d'Angelo Beolco comme la Gnuia du *Parlamento* ou la Dina du *Bilora*, issus d'un monde paysan passé au filtre de la tradition *antivillanesca* padouane, ne sont pas des femmes viciées mais des héroïnes comiques ou tragiques poussées à l'adultère par pure nécessité matérielle ou par un *snaturale* qui retrouve les couleurs d'un hédonisme décaméronien.

Dans la plupart des œuvres la femme adultère n'est au contraire qu'un moyen dans un discours qui *in fine* concerne en premier lieu le comportement sexuel masculin et cherche à délimiter une norme. Même un recueil comme les *Diporti*, au centre duquel nous avons rencontré une célébration de l'adultère comme rite de passage pour la jeunesse patricienne, met en place des critères de contrôle. La *brigata* de nobles trentenaires qui content, dans le cadre d'une socialité exclusivement masculine – et nous retrouverons une telle homosocialité dans les textes *antiputtaneschi* de notre troisième partie – des nouvelles dont le caractère licencieux n'est tempéré que par la prose bembesque de Parabosco, s'identifie bien sûr non pas aux maris trompés mais aux amants qui ne goûtent de l'adultère que le plaisir. L'amour pour les femmes mariées qu'ils professent n'en est pas moins profondément différent de l'exutoire sexuel constitué par le recours aux prostituées. La première journée du recueil établit les règles d'une séduction qui ressent d'un climat courtois et passe par une longue période d'approche dont le but est de démontrer la constance et la discrétion de l'amant : ainsi les *Diporti* cherchent à imposer un contrôle de l'adultère non pour l'empêcher, mais au contraire pour permettre son épanouissement durable. Si l'adultère est illégal nous voyons donc qu'il peut être licite à l'intérieur même de la classe dirigeante, à condition qu'il reste secret ; ce sont les qualités des deux amants qui permettront à l'épouse mal mariée et au jeune homme dont la sexualité est encore prématrimoniale de jouir longtemps de leur amour.

Nous avons focalisé notre attention sur le couple d'amants. Cela ne signifie pas que,

pour la société moderne, le mari soit systématiquement exempt de toute faute. Plusieurs femmes adultères adoptent comme ligne de défense la nécessité de fuir face aux mauvais traitements de leur époux. Si cette circonstance atténuante n'est pas explicite dans la loi vénitienne, elle peut parfois conduire à l'annulation d'un mariage devant le tribunal ecclésiastique et est donc doté d'une résonance certaine dans l'appréciation des juges. Les prétentions absurdes d'un mari de théâtre qui, trop âgé, entend épouser une jeune femme qu'il ne saura satisfaire, ou bien convoite une épouse d'autrui plus jeune que lui, encourent les foudres les *beffe* des domestiques sur les scènes vénitienes. Dans le *Philosofa* l'Arétin exprime certes sa confiance dans le pouvoir des sens : il suffit au protagoniste Plataristotile de convertir ses études de science naturelle en « studi muliebri » pour restaurer l'équilibre rompu du foyer. Mais c'est là une exception : les nombreux vieillards des pièces de la *Scuola d'i Liquididi* voient tournées en ridicule leurs amours séniles, et concourent à créer le type du vieux Vénitien de la *commedia dell'arte*.

La fin de la période que nous prenons en considération montre l'arrivée d'un climat nouveau, qui précède l'application des préceptes du concile de Trente à Venise : si la Sérénissime est en effet la base financière du concile et exerce sur ses participants une fascination coupable, la méfiance politique de la République à son égard réduit son influence directe avant les années 1560. Pourtant dès 1557 le *Peregrinaggio dei tre giovani figliuoli del re di Serendippo* puis, dix ans plus tard, les *Sei giornate* de Sebastiano Erizzo témoignent de l'émergence d'un nouveau tabou sexuel, qui naît à travers la radicalisation des attaques misogynes et se conclut par la disparition pure et simple de la représentation des amours illicites. Le choix fait par la littérature est en effet celui d'un effacement progressif de la thématique de l'adultère. Il ne semblait pas impossible de représenter la femme adultère pour la condamner, comme c'est le cas, nous le verrons, avec la prostituée. Mais cette solution n'est pas retenue. Les *Piacevoli Notti* montrent les limites d'une telle option : chez Straparola la narration d'un adultère rime le plus souvent avec sa condamnation dans l'optique d'un monde qui ne doit jamais connaître de désordre durable, mais les allusions sexuelles qui accompagnent le récit valent au recueil la censure au temps de la Contre-Réforme. Il est ensuite évident avec Sebastiano Erizzo que la voie à suivre est celle de la représentation de modèles féminins aussi édifiants qu'inimitables, Lucrèce *in primis*, dans une vocation au martyr qui est en train de renaître. De même la justice tend à conforter cette conception de l'adultère comme infraction qui n'a pas sa place dans l'espace public : à partir des années 1560 elle tend toujours plus à inciter les époux à se réconcilier, déléguant de fait son autorité punitive au mari.

Si nous voulons progresser dans notre recherche il nous faut, après ces conclusions temporaires, rebattre les cartes des jeux amoureux : désir, argent, honneur, punition pénale et représentation littéraire sont en effet bien présents dans la poésie consacrée au XVI<sup>e</sup> siècle aux amours vénales, mais les relations entre ces éléments sont, par rapport à ce que nous venons de voir dans cette partie, bouleversées. Au lieu de deux corpus différents, consacrés l'un à des femmes d'artisans en fuite et l'autre à des types empruntés à la tradition littéraire, nous trouverons des prostituées dont le nom peut être mentionné tant dans un poème d'inspiration pétrarquiste que dans une condamnation pour coups et blessures. Nous devons une fois de plus commencer notre chemin à partir du même point de départ, les récits salaces de l'Arétin dans son *Ragionamento*. Mais nous verrons alors qu'au fur et à mesure que nous progressons dans le siècle, au regard extérieur – celui du juge ou du narrateur – se substitue un regard intérieur au couple client-prostituée, quand les genres narratifs des années 1530 sont remplacés par l'expression directe d'un poète qui compose un chant dédié à la frustration ou à l'accomplissement de ses propres désirs.



## TROISIEME PARTIE

Formes et motifs de la satire *antiputtanesca*

## INTRODUCTION

Nous avons vu dans notre première partie que la prostitution, à Venise, devient objet de préoccupation pour la République dès le XIII<sup>e</sup> siècle : en 1266 le Grand Conseil intime aux propriétaires d'expulser les prostituées qui habiteraient leurs maisons ; quelques décennies plus tard, en 1314, interdiction est faite de tenir chez soi une maison de passe, sous peine de se voir expulsé par les *Signori di Notte*, magistrature responsable de la tranquillité publique. La résurgence visible du phénomène est alors relativement récente et accompagne le développement des villes à partir de l'an Mille. La réaction première des autorités, devant cette nouveauté, est donc la répression ; mais pas pour longtemps. D'un côté, des théologiens – Thomas d'Aquin en tête – considèrent les relations tarifées comme un mal mineur, qui permet d'éviter des péchés plus graves comme l'adultère ou, pis, l'homosexualité. D'autre part, la répression montre ses limites, et la République se rend rapidement compte qu'il lui est impossible de réellement éradiquer la prostitution. Par deux fois, elle cherche alors à l'encadrer dans une maison close semi-publique, le Castelletto, située à Rialto, l'un des lieux les plus fréquentés par les prostituées et leurs clients. Le premier Castelletto est créé vers 1360, et reste ouvert presque un siècle avant de périr devant les nombreuses infractions aux règles de la part des prostituées qui, de plus en plus nombreuses, exercent leur profession illégalement dans toute la ville, par exemple à San Samuele, San Luca ou Santa Maria Formosa. Une seconde tentative de concentration voit le jour en 1460, mais la volonté de maintenir l'ensemble des prostituées à Rialto est désormais illusoire et ce second Castelletto cesse probablement son activité au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Le traitement de la prostitution prend alors une autre direction à partir des années 1530 et 1540. Si le Conseil des Dix ne perd jamais la main sur les dossiers qui lui semblent les plus importants – entre autres la perversion des jeunes filles par des entremetteurs – deux institutions créées à la fin du XV<sup>e</sup> siècle sont alors chargées de surveiller les amours vénales : les *Provveditori alla Sanità* héritent en partie de la gestion de l'ordre public

tandis que les *Provveditori alle Pompe* veillent sur le luxe déployé par les courtisanes. Enfin l’Inquisition, créée en 1542 à Venise, s’intéresse de plus en plus aux pratiques magiques utilisées par le petit peuple pour les questions amoureuses et donc en particulier par les femmes vénales.

Nous avons jusqu’à présent presque entièrement laissé de côté les textes littéraires qui prennent comme objet principal les prostituées – à l’exception de la littérature « alla bulesca » dans notre analyse du topos de la femme à la fenêtre<sup>1192</sup>. Mais avant de nous y consacrer pleinement nous devons aborder la question de la diffusion des œuvres, qui se pose avec plus d’acuité que dans notre partie précédente. En effet, si l’on excepte le cas particulier des pièces de théâtre<sup>1193</sup>, nous avons lu des recueils de nouvelles qui connaissent souvent – c’est le cas des *Diporti* et des *Piacevoli Notti* – de nombreuses éditions, et pour lesquels nous ne disposons pas de version manuscrite. La situation est tout autre en ce qui concerne la littérature pornographique de la Venise de la Renaissance. Celle-ci est surtout diffusée sous la forme de « cheap prints »<sup>1194</sup>, ces feuillets volants vendus entre Rialto et la place Saint-Marc par des vendeurs ambulants ou en marge du commerce des libraires et des éditeurs. Une forme fragile et éphémère qui nous condamne à ne connaître que l’infime minorité des textes qui a survécu. Mais à partir des années 1540 se développe également une poésie érotique qui circule manuscrite dans les cercles patriciens, en particulier autour de l’académie de Domenico Venier que nous avons déjà rencontrée dans les *Diporti* de Parabosco. Contrairement à ce que pourrait laisser croire la différence de public – l’homme du peuple qui sait tout juste lire et l’humaniste qui voit dans ces œuvres un passe-temps qui le repose d’une plus sérieuse poésie pétrarquiste – l’une de ces formes n’exclut pas l’autre et certains textes peuvent avoir été diffusés, avec des variations notables, à la fois manuscrits et imprimés. Après avoir fait le point des connaissances actuelles sur l’histoire du livre et des « cheap prints » à Venise, nous préférons donc à une division selon les formes matérielles une distinction entre une littérature narrative, qui voit dans le *poemetto* parodique son genre de prédilection et gravite autour de la figure tutélaire de l’Arétin, et une poésie lyrique qui a pour origine les cercles patriciens. Nous privilégierons dans la forêt de textes plus ou moins longs qui prennent pour cible les prostituées ceux qui nous permettront d’éclairer une œuvre inédite dont nous exposerons ici la singularité aux chercheurs, la *Vita rotta di Giacomina*.

---

<sup>1192</sup> Cf. *supra* dans le premier chapitre de cette thèse le point « Séductions littéraires : la femme à la fenêtre ».

<sup>1193</sup> Nous avons vu que les dates de représentation et de publication des pièces, notamment plurilingues, varient grandement : ainsi l’œuvre de Ruzante n’a connu l’impression que de manière posthume.

<sup>1194</sup> Nous préférons ce terme, employé notamment par Rosa Salzberg (SALZBERG Rosa, *Ephemeral City*, op. cit.) à celui plus traditionnel de « stampa popolare ».

Cette approche ne signifie aucunement l'abandon des sources judiciaires telles que nous les avons définies dans nos deux parties précédentes ; c'est le rapport entre nos deux corpus qui se trouve ici modifié. Les femmes adultères des procès et des nouvelles n'avaient que très peu en commun. Les premières subissaient avec l'intervention de la justice une tentative de mettre fin à leurs amours, tandis que les secondes se mouvaient le plus souvent dans une sphère strictement privée. Mais, surtout, les premières étaient bien réelles et les secondes étaient des figures de papier issues de la pure imagination de leur auteur, quand leur existence n'était pas dictée par la simple reproduction de stéréotypes littéraires. Il est au contraire frappant de constater que les mêmes prostituées apparaissent dans les volumes de *raspe* ou les procès conservés par l'*Avogaria* et dans les poèmes obscènes. Bien entendu, la prostitution n'étant pas un délit en soi nous ne pourrions utiliser que des sources brèves, en général des condamnations pour des crimes ou des délits collatéraux à la vie menée par les femmes vénales : coups et blessures, scandales nocturnes, soupçons de sorcellerie, etc. La mise en relation de cette double présence se fera donc d'une manière continue et nous permettra d'éclairer des personnages qui entre procès retentissants et vers acides jouissaient à l'époque d'une notoriété remarquable, comme Cornelia Griffo ou Livia Azzalina.

Nous concluons cette thèse par un chapitre consacré à une œuvre singulière qui vient se greffer sur la littérature *antiputtanesca* : la satire qui frappe pendant plus de vingt ans le courtisan génois Gabriele Salvago. Fonctionnaire de la curie qui réside à Venise durant le troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle, il est moqué par des figures de premier plan de la culture italienne comme Giovanni Della Casa, Giacomo Contarini ou Gian Vincenzo Pinelli. Le point le plus haut atteint par cet acharnement littéraire est un *canzoniere* de trente-trois sonnets, entièrement inédit et conservé à la Biblioteca Nazionale Marciana. Ce court chef-d'œuvre, qui circule au début de l'année 1573, appartient à la poésie dite « fidenziana » et mêle la traditionnelle polémique antipédantesque de cette forme à l'héritage typiquement vénitien de la littérature *antiputtanesca*. Nous procéderons, après avoir détaillé le parcours de Salvago à travers la satire qui le poursuit ainsi qu'à l'aide de plusieurs documents inédits, à une lecture analytique du recueil.

## PREMIER CHAPITRE

### Autour de l'Arétin: la prostituée narrative

#### Introduction

Dans son essai désormais classique sur la littérature de l'âge du concile de Trente, Carlo Dionisotti, pour élucider la présence soudaine de nombreuses poétesses dans les volumes publiés à la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, souligne les bouleversements qui agitent à partir des années 1530 la société littéraire de la péninsule, nouveauté qu'il relie à la « questione della lingua » :

Il fenomeno della rigogliosa letteratura femminile italiana a metà del Cinquecento anzitutto si spiega con l'improvvisa, larghissima apertura linguistica di quegli anni. Si erano spalancate le porte di una società letteraria ristretta e gerarchicamente ben differenziata. Condizione *sine qua non* per esservi ammessi era stata, ancora nei primi del Cinquecento, una collaudata abilità umanistica. Chi avesse avuto le carte in regola, poteva poi anche divertirsi a scrivere l'*Orlando Furioso* o le *Prose della volgar lingua* o *Il Cortegiano* ; ma se in un ambito provinciale, a Firenze in ispecie, si davano condizioni di maggiore apertura, al vertice restava una società aperta sì all'Ariosto, al Bembo, al Castiglione, ma non, senza forti riserve, al Machiavelli, non certo, in quel giro d'anni, a Pietro Aretino.<sup>1195</sup>

Une telle remarque est bien entendu valable pour la prolifération générale des auteurs de langue vulgaire une fois passée la période des grands chef-d'œuvres fondateurs tels que le

---

<sup>1195</sup> DIONISOTTI Carlo, « La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento », in *Geografia e Storia della Letteratura Italiana*, op. cit., p. 239 : « Le phénomène de la riche littérature féminine à la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle s'explique avant tout par la subite et très large ouverture linguistique de ces années. Les portes d'une société littéraire restreinte et fortement hiérarchique s'étaient ouvertes en grand. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle la condition *sine qua non* pour y être admis était encore celle de posséder les compétences affirmées d'un humaniste. Ceux qui avaient leurs papiers en règle pouvaient ensuite s'amuser à écrire le *Roland Furieux*, les *Prose della volgar lingua* ou le *Livre du courtisan*. Mais si dans un cadre provincial, à Florence en particulier, se présentaient des conditions de plus grande ouverture, au sommet elle restait une société ouverte à l'Arioste, à Bembo, à Castiglione, mais pas, sans fortes réserves, à Machiavel, et encore moins, durant ces années-là, à l'Arétin ».

roman de l'Arioste ou les traités de Bembo et Castiglione. Après 1530 non seulement l'Arétin peut être pleinement reconnu, mais d'autres auteurs plus éloignés encore du monde littéraire comme Alessandro Caravia ou Andrea Calmo connaissent un franc succès, tandis que le développement exponentiel de l'impression permet à des textes mineurs voire anecdotiques de pulluler. Nous entendons nous consacrer dans ce chapitre à ceux de ces textes qui nous sont parvenus et qui ont pour sujet principal le monde de la prostitution. Le domaine de l'impression à bas coût a récemment fait l'objet de recherches novatrices, notamment de la part de Rosa Salzberg, nous devons donc revenir sur les caractéristiques d'un marché libraire lagunaire qui s'étend sans solution de continuité depuis les pamphlets anonymes vendus par les saltimbanques ou les vendeurs de savons jusqu'aux volumes plus substantiels signés du nom d'un patricien comme Lorenzo Venier. Cette variété de modes de production et de diffusion a pour corollaire une variété de formes : les fascicules de consommation courante étaient composés de vers qui allaient du sonnet au *capitolo* en tercet en passant par les huitains, les *frottole*, etc. Nous remarquerons toutefois la domination – non exclusive – de la dimension narrative, une caractéristique d'autant plus notable qu'elle disparaît en grande partie dans la seconde moitié du siècle. Cette narration des amours vénales s'appuie sur une série d'éléments qui deviennent, dans leur diversité formelle, topiques, et que nous devons donc détailler. Un tel essor de la littérature *antiputtanesca* dans sa forme imprimée ne présume toutefois pas la disparition de la diffusion manuscrite. Nous avons en effet découvert à la Biblioteca Nazionale Marciana un long *poemetto* anonyme dont aucune version publiée n'a été conservée à notre connaissance. Cette *Vita rotta di Giacomina* bigarrée, costume d'Arlequin composé d'emprunts systématiques aux textes déjà connus que nous présentons dans ce chapitre, semble clore avec une virtuosité obscène la parabole de la poésie consacrée aux prostituées telle qu'elle s'est épanouie à Venise dans les années 1530.

## A – Origine et diffusions des œuvres dans les années 1530

### 1. Diffusion orale, diffusion manuscrite, édition

Dans une réplique célèbre du premier acte de la *Cortigiana* de l'Arétin se présente sur scène un « Furfante che vende le istorie »<sup>1196</sup>. Celui-ci propose toute une série de titres alléchants dont l'un d'eux, *La caretta*, est un poème sur une courtisane ferraraise :

Alle belle istorie! *La pace tra il Cristianissimo e l'imperatore!* *La presa del re!* *La riforma della corte composta per il vecovo di Chieti!* *I caprici de fra Martino in octava rima!* *Egloge del [S]trasino!* *La vita de l'abbate de Gaeta!* Alle belle istorie! Alle belle istorie! *La caretta!* *Il cortigiano fallito!* Istorie! Istorie!<sup>1197</sup>

De même quand, dans le *poemetto* de Lorenzo Venier qui porte son nom, la courtisane vénitienne Angela Zaffetta regagne Venise après qu'une violente punition lui a été infligée à Chioggia, elle craint déjà que sa mésaventure ne soit parvenue sous forme écrite jusqu'au pont de Rialto :

Come 'l Venier lo sa, farà novella,  
Perch'aprir non gli volsi un dì le porte.  
Già ogni barcaruol di me favella,  
Et parmi udir da i putti gridar forte,  
Sul ponte di Rialto, a ciò s'intenda:  
Chi vol de la Zaffetta la leggenda?<sup>1198</sup>

Cette vente de volumes à la criée était souvent accompagnée par une lecture, voire une représentation du texte proposé. Au-delà du « furfante » de l'Arétin ou des « putti » de Venier, qui certainement se limitent au strict commerce de ces courts volumes imprimés, de nombreuses professions tiraient leur revenus tant de la diffusion des opuscules que de leur représentation.

---

<sup>1196</sup> Nous lisons la pièce dans l'édition nationale des œuvres : ARETINO Pietro, *Teatro. Tomo I. Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di Paolo Trovato e Federico Della Corte, Roma, Salerno Editrice, 2010. « Un vaurien qui vend les histoires ».

<sup>1197</sup> Nous citons la version de la première rédaction (1525), précieuse pour la mention de la « caretta », titre alternatif du *Lamento della cortigiana ferrarese* sur lequel nous reviendrons. *Ibid.*, p. 70-71 : « Belles histoires ! *La paix entre le roi très chrétien et l'empereur ! La prise du roi ! La réforme de la cour composée par l'évêque de Chieti ! Les caprices de frère Martin en huitains ! Eglogues de Strascino ! La vie de l'abbé de Gaète ! Belles histoires ! Belles histoires ! La charrette ! Le courtisan ruiné ! Histoires ! Histoires !* ».

<sup>1198</sup> Venier Lorenzo, *Il Trentuno della Zaffetta*, op. cit., 67, v. 3-8 : « Quand Venier le saura, il en fera une histoire, / Car un jour je ne voulus pas lui ouvrir mes portes. / Chaque *barcaruol* parle déjà de moi, / Et il me semble entendre les enfants crier fort, / Sur le pont de Rialto, afin qu'on le sache : / Qui veut la légende de la Zaffetta ? »

Or derrière la variété des noms donnés à ces artistes de rue – *cantastorie*, *canterini*, *ciurmadori*, *buffoni*, *giullari*, etc. – Massimo Rospocher et Luca Degl’Innocenti défendent l’existence d’une série de pratiques difficiles à distinguer les unes des autres<sup>1199</sup>. Les *saltimbanchi* qui chantent sur les places italiennes les aventures des héros des romans de chevalerie peuvent aussi être ceux qui promeuvent des remèdes miracles ou vendent savons et parfums. Leur contact avec le monde de l’imprimerie d’un côté et avec le public qui achète leurs pamphlets de l’autre les place à l’interface entre des classes sociales culturellement opposées :

These seemingly marginal and shadowy figures held a place at the epicentre of Italian Renaissance civilization, and moved fluidly between different cultural and social spheres, acting as crucial mediators in the dynamic continuum of learned and popular, oral and literate, Medieval and humanistic cultures that characterised that era.<sup>1200</sup>

Pour ces figures qui s’appuient en partie, pour générer leur profit, sur les imprimeurs, Venise est bien sûr un lieu de passage central où faire réaliser des pamphlets vendus ensuite lors de pérégrinations dans le reste de l’Italie du Nord. L’imprimerie s’était développée d’une manière très précoce à Venise – seule ville dans laquelle elle atteigne les dimensions d’une véritable industrie<sup>1201</sup> –, en grande partie en lien avec une immigration venue d’Allemagne. En 1469 s’installe le premier typographe étranger, Giovanni di Spira ; durant les décennies suivantes ses confrères, installés dans les paroisses de San Giulian et San Paternian, sont comme lui presque systématiquement allemands<sup>1202</sup> et semblent avoir trouvé dans la lagune un terrain particulièrement fertile pour pratiquer leur art. En effet au XV<sup>e</sup> siècle sont présents à Venise environs deux cents imprimeurs, soit plus que n’en contiennent les États allemands dans leur ensemble ou même le reste de l’Italie<sup>1203</sup>. Les raisons de cette concentration sont connues : Venise occupe une position centrale entre commerce méditerranéen et accès au continent, jouit d’un niveau d’éducation élevé parmi la classe dirigeante mais également chez les *cittadini*, et surtout met en œuvre une politique volontaire qui saisit très tôt les enjeux de cette nouvelle

---

<sup>1199</sup> DEGL’INNOCENTI Luca, ROSPOCHER Massimo, « Street Singers: An Interdisciplinary perspective », in *Italian Studies*, Vol. 71, n. 2, 2016, p. 149.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 150 : « Ces figures qui semblent exister à la marge, dans l’ombre, occupaient une place centrale dans la Renaissance italienne, et se déplaçaient d’une manière fluide entre différentes sphères sociales et culturelles, jouant le rôle crucial de médiateurs au sein du continuum dynamique entre les cultures lettrées et populaires, orales et écrites, médiévales et humanistes qui caractérisaient cette époque ».

<sup>1201</sup> NUOVO Angela, *The Book Trade in the Italian Renaissance*, Leiden, Brill, 2015, p. 2.

<sup>1202</sup> ZORZI Marino, « Stampatori tedeschi a Venezia », in *Venezia e la Germania*, Milano, Electa, 1986, p. 122.

<sup>1203</sup> POZZA Neri, « L’editoria veneziana da Giovanni da Spira ad Aldo Mauzio. I centri editoriali di Terraferma », in Arnaldi Girolamo, Pastore Stocchi Manlio, *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, II, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 216.



technologie, entre autres en combattant le développement de tout monopole et en défendant l'existence d'une multitude d'acteurs du secteur<sup>1204</sup>. Si la Sérénissime n'est pas dupe de la portée potentiellement subversive des pamphlets publiés – ainsi l'éditeur et *saltimbanca* Zoppino subit un procès pour avoir récité et vendu à Ferrare un texte dirigé contre Venise<sup>1205</sup> – la qualité des livres produits dans la ville devient également une affaire d'État. En 1537 la République émet un décret punissant les éditeurs qui cèdent à la « dannosa e vituperosa usanza degli stampatori di adoperare carte sì triste che non ritengono l'inchiostro »<sup>1206</sup>, qui n'est pas seulement perçue comme une pratique commerciale malhonnête mais comme une « gran vergogna et carico della patria nostra »<sup>1207</sup>. Au contraire l'édition vénitienne se remarque par sa haute qualité et son ouverture au monde méditerranéen : diffusion de la xylographie et de l'impression d'art<sup>1208</sup>, développement de l'impression en langues étrangères, en premier lieu en grec – Aldo Manuzio en tête pour le grec ancien – mais aussi, par exemple, en arménien<sup>1209</sup>. Le développement massif d'une industrie de l'édition ne signifie toutefois pas pour autant, comme le soulignent entre autres les travaux de Brian Richardson<sup>1210</sup>, l'abandon rapide de la tradition orale, selon une perspective qui voudrait voir dans l'arrivée de l'imprimerie la cause mécanique d'une marche forcée vers la modernité. Le monde des vendeurs de rue gravite autour de ces imprimeurs vénitiens qui concentrent leurs boutiques dans les *Mercerie* qui relient le Rialto à la place Saint-Marc ou dans la paroisse de San Moisè. Certains sont employés par les éditeurs pour vendre leurs ouvrages, d'autres possèdent une charrette ou un simple panier avec lesquels ils se déplacent dans la foule. Dans sa récente monographie Rosa Salzberg détaille les ruses utilisées par vendeurs et imprimeurs pour mieux écouler leurs marchandises, qu'elle nomme

---

<sup>1204</sup> NUOVO Angela, *The Book Trade in the Italian Renaissance*, op. cit., p. 4.

<sup>1205</sup> ROSPOCHER Massimo, « "In vituperium status Veneti" : the case of Niccolò Zoppino », in *The Italianist*, 2014, XXXIV, 3, p. 349-361. La République émet également en 1519 un décret qui interdit la vente dans la rue de vers imprimés, une mesure qui n'est clairement pas respectée ; cf. SALZBERG Rosa, *Ephemeral City: Cheap Print and Urban Culture in Renaissance Venice*, Manchester, Manchester University Press, 2014, p. 7.

<sup>1206</sup> POZZA Neri, « L'editoria veneziana da Giovanni da Spira ad Aldo Mauzio. I centri editoriali di Terraferma », op. cit., p. 220 : « dommageable et honteuse habitude des imprimeurs d'utiliser du papier de si piètre qualité qu'il ne retient pas l'encre ».

<sup>1207</sup> *Ibid.* : « grande honte qui échoit à notre patrie ».

<sup>1208</sup> Pour une synthèse sur ce point cf. CALLEGARI Chiara, *"Disegni stampati" a Venezia nel Cinquecento. Cronologia – bibliografia – glossario*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2005.

<sup>1209</sup> Comme pour la minorité grecque, la présence arménienne à Venise conduit à une activité éditoriale dès les débuts de l'imprimerie : le premier éditeur arménien actif dans la république, Hakop Meghapart, publie cinq titres en 1512 et 1513, puis en 1565 et 1566, un certain Abgar Dpi Tokhatzi publie deux volumes, avant de se transférer à Constantinople : les sept premiers livres arméniens sont imprimés à Venise. Les choix d'édition des deux imprimeurs sont dictés par le goût populaire : calendriers, livres de prière, traité d'astrologie... Cf. Agop Jack HACIKYAN, Gabriel BASMAJIAN, Edward S. FRANCHUK, *The Heritage of Armenian Literature: From the eighteenth century to modern time*, Vol. 3, Detroit, Wayne University Press, 2005, p. 43-4.

<sup>1210</sup> Cf. en particulier RICHARDSON Brian, *Print culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

« cheap prints », une appellation certainement plus précise que le classique et trompeur « stampa popolare »<sup>1211</sup> : mise en avant du nom – voire du portrait – d’un auteur connu même s’il n’est pas celui du contenu du fascicule, rappel de la performance d’un acteur qui a interprété le texte, illustrations alléchantes du frontispice... Mais les titres à rallonge et le bagoût du vendeur entrent aussi en jeu :

The verbal and visual proclamation of a work as novel, useful, funny, beautiful, horrifying or pious was intended to lure potential buyers, as printers pioneered the art of printed advertisement and experimented with sensationalism.<sup>1212</sup>

Par ailleurs la circulation de textes manuscrits, loin de subir un coup d’arrêt ou d’être limitée à des groupes culturellement élitistes<sup>1213</sup>, se développe grâce à l’irruption d’un usage public de la littérature satirique inspiré du Pasquino romain. Ainsi Marin Sanudo mentionne avoir lu à Rialto, au matin du 29 novembre 1532, des vers polémiques et des sonnets contre des courtisanes copiés par de nombreuses personnes :

In questa terra è sta principiato a far cosa che non laudo et che volendo inimitar quello si fa a Roma a Pasquino, in Rialto sopra le colone vien la note posti varij sonetti et capitoli. Prima fu posto contra Pietro Aretino, il qual in versi et prosa dice volentiera mal di signori et altri, et cusì io li vidi li versi et molti li copiorono. Etiam questa matina vidi su colone soneti posti in dispregio di alcune cortesane.<sup>1214</sup>

La statue du « gobbo di Rialto » devient comme son équivalente romaine du quartier du Parione le rendez-vous de la satire de mœurs, des attaques personnelles ou du débat politique<sup>1215</sup>. Les textes dirigés contre les prostituées, qui font l’objet de notre troisième partie, sont donc au croisement entre les trois modes de diffusion que nous venons de présenter

---

<sup>1211</sup> Le prix de vente est un critère reconnu par la République : les opuscules qui coûtent moins de dix sous ne sont pas soumis aux exigences de qualité déterminées pour les livres.

<sup>1212</sup> SALZBERG Rosa, *Ephemeral City: Cheap Print and Urban Culture in Renaissance Venice*, op. cit., p. 24 : « La proclamation verbale et visuelle qu’une œuvre est nouvelle, utile, amusante, belle, horrifiante ou pieuse était conçue pour attirer les acheteurs potentiels, alors que les imprimeurs s’essayaient pour la première fois à l’art de la publicité imprimée et expérimentaient le sensationnalisme ».

<sup>1213</sup> Cf. RICHARDSON Brian, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, op. cit.. Nous reviendrons sur l’importance de la circulation manuscrite des poèmes *antiputtaneschi* dans notre chapitre suivant, autour de l’académie de Domenico Venier.

<sup>1214</sup> SANUDO Marin, *Diarii*, Vol. LVII, Venezia, Visentin, 1902, col. 288 : « On a commencé dans cette ville à faire une chose que je n’approuve pas. Voulant imiter ce qui se fait à Rome avec Pasquino, plusieurs sonnets et *capitoli* sont placés de nuit sur les colonnes de Rialto. D’abord ce fut un texte contre l’Arétin, qui dit volontiers du mal des seigneurs et d’autrui en vers et en prose, et ainsi je vis moi-même ces vers et de nombreuses personnes les copièrent. Ce matin je vis également sur les colonnes des sonnets placés là aux dépens de certaines courtisanes ».

<sup>1215</sup> Pour les *pasquinate* vénitiennes cf. MARUCCI Valerio (a cura di), *Pasquinate del Cinque e Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1988, p. 309-336.

brièvement, tirillés entre la forme pérenne du livre (*Ragionamento*), l'opuscule vendu à bas prix (*Tariffa della Puttane di Venegia*, mais peut-être aussi *Trentuno della Zaffetta*) et la copie manuscrite, encore plus volatile (si nous avons perdu les poésies du Gobbo des années 1530, nous n'avons pas trouvé de traces de l'impression de la *Vita rotta di Giacomina*). Presque tous ont une histoire éditoriale difficile, et certains ne nous sont parvenus qu'à travers des copies effectuées au XIX<sup>e</sup> siècle. Il est certes ironique que les *pasquinate* vénitiennes citées par Marin Sanudo visent en premier lieu l'Arétin, qui a redonné vigueur à Rome à la poésie de Pasquino. Mais ce n'est pas l'unique genre qui ait suivi le « fléau des princes » depuis la ville pontificale : la poésie *antiputtanesca* prend elle aussi son origine dans les fêtes du carnaval romain et dans la satire antique.

## 2. De Lucien de Samosate aux premières œuvres romaines

Si les textes pornographiques se développent largement à Venise à partir des années 1530, une date qui coïncide avec celle de l'installation de l'Arétin dans la lagune (1527), ils puisent bien sûr leur inspiration dans une tradition bien plus ancienne et en premier lieu dans les dialogues satiriques de Lucien de Samosate (II<sup>e</sup> siècle). Les *Dialogues* de Lucien connaissent en effet un regain de fortune à la fin des années 1520 : ils sont publiés en italien par Niccolò Zoppino à Venise en 1525<sup>1216</sup> et réédités en 1529<sup>1217</sup>, tandis que Bindoni et Pasini donnent leur version en 1527<sup>1218</sup>. Il ne sont pas traduits depuis le grec de Lucien mais à partir d'une version latine du XIV<sup>e</sup> siècle, ce qui laisse penser non à une œuvre de l'humaniste Nicolò da Lonigo – comme le prétend le frontispice de l'édition de 1529 – mais à une œuvre de Boiardo<sup>1219</sup>. Dix des quinze *Dialogues des courtisanes* antiques sont inclus dans la version de Zoppino<sup>1220</sup>. Ils mettent en scène les femmes vénales qui la plupart du temps discutent entre elles, aux prises avec les aléas de la profession : scènes de jalousie et malentendus avec les

---

<sup>1216</sup> LUCIEN, *I Diletteuoli dialogi : le vere narrationi : le facete epistole di Luciano philosopho : di greco in volgare nuouamente tradotte e historiate*, Stampato in Vinegia, per Nicolo di Aristotile detto Zoppino, 1525 del mese di settembre. C'est cette version que nous lisons.

<sup>1217</sup> LUCIEN, *I dialetteuoli dialogi le vere narrationi, le facete epistole di Luciano philosopho, di graco in volgare tradotte per m. Nicolo da Lonigo, et historiate, & di nuouo accuratamente reuiste & emendate*, Impresso in Vineggia : per Nicolo di Aristotile libraro detto Zoppino, 1529 del mese di maggio.

<sup>1218</sup> LUCIEN, *Dialogi di Luciano philosopho, nelliquali [sic] sotto piaceuoli ragionamenti si tratta la vita morale*, Stampati in Vinegia : per Francesco Bindoni, & Mapheo Pasini compagni, 1527 del mese di marzo.

<sup>1219</sup> PELLEGRINI Paolo, « Niccolò da Lonigo », in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2013, *ad vocem*.

<sup>1220</sup> Cf. f. CLXI-CLXXV dans l'édition de 1525.

clients, rejet des prétendants avarés, recours à diverses manigances voire à la sorcellerie pour regagner l'affection d'un amant perdu. Dans ces échanges soutenus par le style brillant de Lucien dominant la hantise de l'abandon et la menace de la misère. Trois des *Dialogues* mettent en scène une mère conseillère et sa fille. Dans le premier une mère poussée par la nécessité après la mort de son mari forgeron enjoint sa fille à devenir courtisane. Dans le deuxième une mère reproche à sa fille de fréquenter par amour un jeune homme qui ne la paie pas : les serments d'amour de son amant seront oubliés lorsqu'il devra se choisir une épouse. Enfin dans le troisième une mère tance sa fille qui lors d'un banquet a embrassé l'ami de son amant. Devant les explications de la courtisane, qui affirme n'avoir fait que se venger de l'infidélité de celui-ci, la mère conseille de limiter sa réaction à une froide colère : il ne faut pas, en montrant un dédain trop affirmé, pousser son amant à la rupture. Les courtisanes de Lucien sont des jeunes filles amoureuses et promptes à l'indignation sincère comme au désespoir devant une infidélité, qui ont besoin d'être guidées par l'expérience de leurs mères. Si l'héritage de ces échanges dans le *Dialogo* de l'Arétin est évident, le « fléaux des princes » a toutefois comme modèle pour ses figures de prostituées des caractères bien plus impitoyables, qui prennent leur racines dans des textes issus de l'autre grand centre de la prostitution en Italie, Rome, ville d'où provient le terme même de « courtisane ».

Nombreux sont certainement les poèmes *antiputtaneschi* qui, consignés au public dans la forme éphémère des « cheap prints », ne sont pas arrivés jusqu'à nous ; certains connaissent cependant un succès assez durable pour que, d'édition en édition, nous ayons une idée de leurs modalités de production et de leurs caractéristiques principales. Ainsi un groupe de compositions romaines des années 1520 se présente dans les éditions des années 1530 comme un cycle ; il comprend un *Vanto della cortigiana ferrarese* suivi de son *Lamento*, d'un *Lamento e morte* et d'un *Purgatorio delle cortigiane*<sup>1221</sup>. Tous quatre sont des *capitoli* de tercets qui ont plus ou moins la même longueur : le premier est de cent quinze vers, le deuxième de cent douze, le troisième, plus court, de quarante-quatre et le quatrième de quatre-vingt quatorze. Ils circulent en tout cas souvent de manière autonome, et leur attribution a fait l'objet d'un long débat dans lequel n'a pas manqué d'apparaître le nom de l'Arétin ; aujourd'hui encore tous ne sont pas

---

<sup>1221</sup> Les textes sont ainsi réunis dans une édition vénitienne de 1538 imprimée par Giovanni Maria Lirico.

dotés d'une édition critique fiable<sup>1222</sup>. Le nom le plus cité reste celui de Maestro Andrea<sup>1223</sup>, ami de l'Arétin, peintre et organisateur théâtral qui travailla sous les papes Jules II, Léon X et Clément VII<sup>1224</sup> avant de mourir durant le sac de Rome. Les poèmes *antiputtaneschi* de Maestro Andrea s'inscrivaient en effet dans le cadre spectaculaire des célébrations de carnaval et étaient joués en public avant d'être publiés. Le *Purgatorio* a selon Paola Ugolini été récité dans la première moitié des années 1520<sup>1225</sup>, tandis que la première rédaction de la *Cortigiana* de l'Arétin permet de dater le *Lamento* de 1525, c'est-à-dire du carnaval durant lequel le peintre réalisa des figures de courtisanes grandeur nature qu'il amena jusqu'au Tibre dans une charrette, pour les jeter à l'eau devant le pape<sup>1226</sup>. Lisons-les dans l'ordre proposé dans les éditions vénitiennes, en commençant par le *Vanto*. Il est difficile de voir ce texte, plus difficile à dater que les autres, comme autre chose que l'élaboration tardive d'une première partie du *Lamento*. Tandis que ce dernier appartient à un genre à part entière<sup>1227</sup>, le *Vanto* a l'ambition de créer artificiellement un dyptique plus efficace, un objectif limité quand le *Lamento* seul est déjà clairement construit sur une opposition entre le luxe du faîte de la carrière et l'abîme de la chute. Il s'agit donc de fait d'un texte moins intéressant et dépourvu de réelle fortune : le seul autre texte de louange de courtisanes qui lui soit comparable dans la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle, les *Stanze in lode delle più famose cortigiane di Vinegia* que nous étudierons dans notre chapitre suivant s'inspire non de celui-ci mais de la tradition des *Stanze in laude di donne*. Les tercets du *Vanto* sont destinés aux amants et aux admirateurs de la protagoniste. Emplis de syntagmes pétrarquistes non dépourvus de quelque souvenir de chansons de carnaval florentin<sup>1228</sup> il se contentent de faire la liste des richesses et des douceurs de la courtisane, depuis son physique

---

<sup>1222</sup> Nous lisons le *Lamento* dans AQUILECCHIA Giovanni, « Per l'attribuzione e il testo del *Lamento d'una cortigiana ferrarese* », in *Schede di italianistica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 127-151 ; le *Vanto* dans GRAF Arturo, *Attraverso il Cinquecento*, op. cit., p. 355-358 ; le *Purgatorio* dans UGOLINI Paola, « The Satirist's Purgatory : *Il Purgatorio Delle Cortigiane* and the Writer's Discontent », in *Italian Studies*, Vol. 64 No. 1, Spring, p. 17-19. Sur le *Lamento* cf. également SHEMEK Deanna, «Mi mostrano a dito tutti quanti»: Disease, Deixis, and Disfiguration in the *Lamento di una cortigiana ferrarese* », *Italiana*, 11 (2005), p. 49-63 ; étonnement cependant, Shemek oublie les arguments d'Aquilecchia (dont elle cite pourtant l'article) sur la datation et sur l'impossibilité de voir dans la courtisane Beatrice De Bonis la cible des deux *capitoli*.

<sup>1223</sup> Pour la discussion sur l'attribution cf. AQUILECCHIA Giovanni, « Per l'attribuzione e il testo del *Lamento d'una cortigiana ferrarese* », op. cit.

<sup>1224</sup> Cf. UGOLINI Paola, « The Satirist's Purgatory : *Il Purgatorio Delle Cortigiane* and the Writer's Discontent », op. cit., p. 2-3.

<sup>1225</sup> Mais cette indication remonte à une édition vénitienne de 1546, soit longtemps après la mort de l'auteur et bien loin du lieu de la représentation.

<sup>1226</sup> L'anecdote est célèbre ; nous renvoyons par exemple à l'article d'UGOLINI Paola, « The Satirist's Purgatory : *Il Purgatorio Delle Cortigiane* and the Writer's Discontent », op. cit., p. 3.

<sup>1227</sup> Cf. ALAZARD Florence, *Le lamento dans l'Italie de la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

<sup>1228</sup> Cf. les trois premiers vers, « Venite, o cortegiani e lieti amanti, / Ogni signore, principe e marchese, / Sentir la mia gloria e fama tutti quanti. » : « Venez, ô courtisans et joyeux amants, / Chaque seigneur, prince et marquis, / Pour écouter tous autant que vous êtes ma gloire et ma réputation ».

parfait de jeune fille de quinze ans jusqu'à l'abondance des banquets qu'elle offre ou fréquente, pour finir par déclarer sa compagnie comme supérieure au paradis. Le contraste est ainsi fort avec le *Lamento*, qui représente la courtisane conduite sur une charrette infamante tant les douleurs de la syphilis l'empêchent désormais de se mouvoir. La courtisane du *Lamento* ne s'adresse plus à ses amants mais avant tout à ses consœurs. Construit sur une suite d'oppositions introduites par la reprise anaphorique de « già » et de « or » le *capitolo* oppose son passé glorieux à sa ruine présente et à l'imminence de la mort :

Già pigliai di ciascun festa e motteggio :  
or beffe ognun di me, con dir: «Tu stai  
male al possibil; tu starai ancor peggio»<sup>1229</sup>

Le poème n'engage pas pour autant les femmes vénales à renoncer à leur vie de vices. La courtisane ferraraise leur conseille plutôt d'abandonner le luxe des parures, de leur palais et de leurs serviteurs afin, certes, de rabaisser leur superbe, mais surtout d'économiser avant la ruine qui les attend. De la même manière, avant d'invoquer l'aumône pour acheter « un bicchier di veleno »<sup>1230</sup> et mettre fin à ses souffrances, la courtisane incite surtout ses semblables à s'offrir à tout un chacun sans distinction de cens :

Servite volentier a ogni gente;  
Contentate chi viene a solo a solo :  
Perché meglio è qualcosa che niente.<sup>1231</sup>

Dans cette injonction se niche le cœur satirique de ce texte de carnaval, promis à une fortune certaine : le *Lamento* n'a pas tant pour vocation la promotion de la vertu que l'incitation comique à une baisse générale des prix, un objectif qui sera défendu avec une véhémence autrement teintée de mépris de classe dans un texte comme la *Tariffa* vénitienne. Le purgatoire du poème homonyme a une conclusion similaire :

Et s'alchun poverel non ha denari  
Fate pensiero elemosina fare

---

<sup>1229</sup> *Lamento d'una cortigiana ferrarese*, op. cit., v. 33-35 : « Jadis je tançai et me jouai de tous : / désormais chacun me moque, en disant "Tu vas / aussi mal qu'il est possible ; tu iras encore pire" ».

<sup>1230</sup> *Ibid.*, v. 110 : « un verre de poison ».

<sup>1231</sup> *Ibid.*, v. 64-66 : « Vous servez volontiers chacun ; / Vous contentez ceux qui viennent démunis : / Parce que quelque chose est toujours mieux que rien ».

Acciò che al render poi non sieno avari<sup>1232</sup>

Il ne s'agit pas là d'une incitation à l'accumulation mais d'un pari sur l'avenir. Le *Purgatorio* est en effet focalisé non sur un lieu de souffrance situé au-delà de la mort, mais sur une réalité dont la violence et la nouveauté marquent les esprits au début du XVI<sup>e</sup> siècle : les *ospedali degli Incurabili* créés en réaction à la diffusion de la syphilis – en 1521 à Venise par exemple. Mouiroirs plus que lieu de soins, ils sont décrits dans ce *capitolo* comme un espace exemplaire qui doit servir de leçon aux courtisanes présentes dans le public romain de maestro Andrea :

Chi iace abandonata la pel chiostro  
piena di piaghe dal capo alle piante  
pe lor peccati e per exemplo vostro.<sup>1233</sup>

Le cycle de poèmes qui part du *Vanto* jusqu'au *Purgatorio* place donc au centre de l'attention du lecteur ou du spectateur la prostituée frappée par le « mal français »<sup>1234</sup>. Nous voyons également qu'à Rome la satire contre les prostituées prend une dimension spectaculaire dans des représentations carnavalesques, proches de l'esprit des *pasquinate* – ainsi l'auteur du *Purgatorio* serait aussi celui d'un *Trionfo della lussuria*<sup>1235</sup> –, genre de prédilection de l'Arétin dans sa période romaine. Or si maestro Andrea, qui meurt en 1527, ne peut assister au développement de cette satire de mœurs, nous avons vu que plusieurs éditions de ses textes dans les années 1530 voient le jour non à Rome mais à Venise. Le vecteur principal de cette translation culturelle n'est autre que le « fléau des princes » et le cercle de jeunes poètes qu'il réunit autour de lui.

---

<sup>1232</sup> Nous reportons l'édition de Paola Ugolini dans son article « The Satirist's purgatory », op. cit., p. 19 : « Et si quelque pauvre n'a pas d'argent / pensez à lui faire l'aumône / afin qu'il ne soit pas ensuite avare ».

<sup>1233</sup> *Ibid.*, p. 18 : « Qui gît abandonnée dans le cloître / pleine de plaies de la tête aux pieds / pour son péché et pour votre exemple ».

<sup>1234</sup> La description de la syphilis, sur laquelle nous revenons plus longuement dans ce chapitre, n'est pas limitée au monde des prostituées comme le montre un texte autobiographique qui décrit les douleurs du mal, le *Lamento di Strascino* : CAMPANI Nicolò dit Strascino, *LAMENTO DI QUEL TRIBULATO DI / Strascino Campana Senese sopra il male incognito, il quale tratta della patientia & impatientia*, [dernière page :] *Stampato in Vinegia per Nicolo d'Ari- / stotile detto Zoppino, del / mese di Novembrio. / MDXXIX.*

<sup>1235</sup> Cf. MARZO Antonio (a cura di), *Pasquino e dintorni. Testi pasquineschi del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1990.

### 3. La littérature antiputtanesca à Venise : les œuvres principales des années 1530

Après avoir fui Rome et fréquenté la cour du duc de Mantoue, avec lequel il entretient un rapport difficile, l'Arétin arrive à Venise en 1527, précédé par une sulfureuse réputation et poursuivi par une ribambelle d'ennemis qui ont plusieurs fois cherché à l'assassiner<sup>1236</sup>. Il se lie d'amitié avec Titien puis avec l'architecte Jacopo Sansovino, autre Toscan arrivé comme l'Arétin à Venise avec le projet de se rendre en France mais retenu par le milieu politique et culturel de la République. Pour un auteur dont l'« importanza principale consiste non nella lettura nuova, ma nella dissacrazione, nel gesto provocatorio, di volta in volta appoggiato sull'oscenità »<sup>1237</sup>, la littérature dialectale vénitienne apparaît immédiatement comme séduisante : il montre ainsi un grand intérêt pour la tradition de la poésie « alla bulesca » – et en particulier pour la chanson *Deh averzi, Marcolina* – et devient ami avec Alessandro Caravia<sup>1238</sup>. Dans son vaste palais sur le Grand Canal, cà Bollani, il entretient une cour de poètes, de courtisanes et de pauvres hères qui seraient prêts à donner leur vie pour lui – surtout après qu'une de ses provocations lui vaut d'être poussé dans un canal pour le compte de l'ambassadeur d'Angleterre – et au sein de laquelle se trouvent même de jeunes patriciens. Nous abordons ici plusieurs des textes *antiputtaneschi* majeurs des années 1530, qui proviennent de ce cercle, ou ne semblent pas éloignés du style de l'Arétin : la *Puttana Errante* et le *Trentuno della Zaffetta* de Lorenzo Venier, le *Ragionamento* et le *Dialogo* de l'Arétin, et enfin l'anonyme *Tariffa delle puttane di Venegia*. Tous sont déjà bien connus des chercheurs mais il nous semble impossible de faire l'économie de leur présentation avant de détailler leurs thématiques principales, qui nous serviront pour affronter le *poemetto* inédit *La vita rotta di Giacomina* en fonction duquel est construit ce chapitre.

---

<sup>1236</sup> Sur l'arrivée de l'Arétin dans la lagune, à part LARIVAILLE Paul, *Pietro Aretino fra rinascimento e manierismo*, op. cit., cf. CAIRNS Christopher, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice. 1527-1556*, Firenze, Olschki, 1985, ainsi que le plus ancien LUZIO Alessandro, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888 ; voir également : PADOAN Giorgio, « A casa di Tiziano, una sera d'agosto », in PADOAN Giorgio, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, p. 357-365.

<sup>1237</sup> LOMBARDI Giuseppe, « Sui 'Cicalamenti del Grappa in materia di donne e mal francioso' », in *Cum notibusse et comentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, op. cit., p. 125 : « importance principale ne consiste pas dans la lecture neuve mais dans la profanation, dans le geste provocant qui s'appuie à chaque fois sur l'obscénité ».

<sup>1238</sup> Cf. notre premier chapitre.



Lorenzo Venier appartient à l'une des plus importantes familles de la République, et reçoit très certainement l'éducation qui va de pair avec son rang<sup>1239</sup>. Né en 1510, fils d'un sénateur (Gianandrea) et d'une poétesse (Foscarina Foscarini), il devient comme ses frères, au premier rang desquels figure Domenico, un homme des Lettres. Vers ses vingt ans il est présenté à l'Arétin, qui se trouve depuis peu à Venise – le palais des Venier à Santa Maria Formosa n'est d'ailleurs guère éloigné de la première demeure du « fléau des princes » près de la Cà d'Oro. Il compose alors les *poemetti* obscènes qui presque seuls sont restés de son œuvre<sup>1240</sup>, la *Puttana Errante*<sup>1241</sup> et le *Trentuno della Zaffetta*<sup>1242</sup> (1531), réédités ensuite en 1536 – une seconde édition qui est probablement la dernière durant la vie de l'auteur<sup>1243</sup>. Il se lance à partir de ses vingt-cinq ans, l'âge légal, dans l'activité politique ; il est élu à plusieurs reprises *Savio a li ordini*, puis *sindaco avogadore e inquisitore* en Dalmatie et enfin podestat de Vicence. Il se marie en 1544 avec la patricienne Maria Michiel dont il a deux fils qui eux aussi pratiquent ensuite l'activité poétique : Alvisè – dont le parrain est l'Arétin – et Maffio, sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant. Son mariage est toutefois de courte durée : Lorenzo meurt en 1550, moins de cinq mois après la naissance de son cadet. Les textes qui nous intéressent ici sont donc des œuvres de jeunesse, qui ont connu dès leur mise en circulation quelques problèmes d'attribution. Lorenzo Venier n'avait pas signé la *Puttana Errante*, selon l'habitude des « cheap prints » anonymes. Mais il comprend vite son erreur : on ne prête qu'aux riches, et si un poète veut éviter que la *vox populi* n'attribue abusivement son œuvre à l'auteur dominant – dans son cas évidemment l'Arétin – il convient d'apposer son nom sur le frontispice. Ce qu'il fait pour son second *poemetto*, le *Trentuno della Zaffetta*, ce qui n'empêche d'ailleurs

---

<sup>1239</sup> Cf. la note biographique de Nicola Catelli dans VENIER Lorenzo, *La puttana errante*, Milano, UNICOPLI, 2005, p. 21-27.

<sup>1240</sup> Nicola Catelli (*Ibid.*, p. 24) mentionne un *Capitolo al Pregadi*, mais plusieurs compositions de Venier sont encore probablement enfouies dans les masses de textes anonymes de la Renaissance. Cf. ZORZANELLO P., « Un "creato" di Pietro Aretino (note ed aggiunte a una recente pubblicazione) », *L'Archivio Veneto*, XXXVI, vol. 1, Venezia, Callegari, p. 28-31.

<sup>1241</sup> Nous le lisons dans l'édition moderne de Nicola Catelli, VENIER Lorenzo, *La puttana errante*, op. cit.

<sup>1242</sup> Nous le lisons dans VENIER Lorenzo, *Il Trentuno della Zaffetta*, Venise, 1531, rééd. Paris, 1883, et dans l'édition de Gino Raya, Catane, Libreria Tirelli di F. Guaitolini, 1529. Cf. également ROSSI Daniella Julia, « Come tenere sotto controllo le cortigiane: il *Trentuno della Zaffetta* di Lorenzo Venier e la politica veneziana nei confronti del sesso », in LEVY Allison (a cura di), *Sesso nel Rinascimento – Pratica, perversione e punizione nell'Italia Rinascimentale*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 229-244, et RICHTER Bodo L. O., « Petrarchism and anti-petrarchism among the Veniers », in *Forum Italicum*, Buffalo, State University of New York, vol. III, n. 1, 1969, p. 20-42.

<sup>1243</sup> Cf. VENIER Lorenzo, *La puttana errante*, op. cit., p. 93-94. Plusieurs éditions successives attribuent le texte à Maffio, fils de Lorenzo (cf. chapitre suivant).

pas de périodiques confusions de la part de bibliographes. Les deux poèmes ont une forme similaire : il s'agit de *poemetti* narratifs en huitains, l'un – la *Puttana Errante* – divisé en quatre chants qui comptent entre quarante-deux et cinquante-et-une strophes, tandis que l'autre ne connaît pas de divisions internes dans ses cent quinze huitains.

La *Puttana Errante* est placée sous la protection de l'Arétin (I, 3), à qui est adressée l'*invocatio* qui, comme l'ouverture de chaque chant, tourne en dérision un débat littéraire. Venier moque d'une manière répétée les poètes pétrarquistes, « poeti pecore » qui demandent la faveur des dieux pour leurs « coglione carte »<sup>1244</sup>. Au contraire, affirme-t-il dans le deuxième chant, « Io dico pan al pane e cazzo al cazzo / Per dir il ver, per odio e per solazzo »<sup>1245</sup>, ce qui selon Nicola Catelli doit permettre une lecture du texte sous le signe d'une « professione di verità e invettiva di stampo dantesco »<sup>1246</sup> et promet un style qui oscille constamment entre une rage dirigée en particulier contre les femmes et la plèbe (mais aussi les religieux, les Juifs, etc.) et une recherche d'effets comiques portés avant tout par la langue. Venier s'en prend dans le chant suivant aux hypocrites dont le langage est châtié et qui n'hésitent pas à pratiquer la censure (III, 1-5), pour enfin railler la stérilité des études académiques (IV, 1-3). Le premier *poemetto* de Venier est en effet, bien plus qu'une satire dirigée contre une courtisane – dont nous n'apprenons le nom, Elena Ballarina, que dans le *Trentuno delle Zaffetta* –, une parodie littéraire qui vise le roman chevaleresque un an avant la publication de la *Marfisa* de l'Arétin. Après avoir longuement conté les origines de sa protagoniste (I, 5-17), engageance non pas « di cazzi umani e di coglioni »<sup>1247</sup> mais de l'Orco, le poète rapporte comment le récit des aventures d'une Marphise et d'une Bradamante la convainc à devenir une « puttana errante » (I, 18, v. 6). Le poème détaille donc ses aventures dans les plus grandes cités de l'Italie du Nord, jusqu'à se transformer en un pèlerinage impie à Rome qu'elle rejoint en plein milieu du sac perpétré par les troupes de Charles Quint. Première étape obligatoire de cette lointaine parodie du *Roland Furieux* l'Errante s'arrête à Ferrare, où elle est couronnée reine des prostituées, à la suite de quoi la populace la plus vile est appelée à lui rendre visite :

Poscia un bando mandò per le taverne,  
Per gabelle, cucine e sbirrarie,  
U' fansi i dati, u' fansi le lanterne,  
A barbarie, ciurmarie, fratarie,

---

<sup>1244</sup> VENIER LORENZO, *La puttana errante*, op. cit., II, v. 2-3 : « poètes moutons », « feuilles couillonnes » La .

<sup>1245</sup> *Ibid.*, II, 4, v. 7-8 : « J'appelle pain le pain, et vit le vit / Pour parler vrai, par haine et pour m'amuser ».

<sup>1246</sup> *Ibid.*, p. 16 : « exigence de vérité et invective de type dantesque ».

<sup>1247</sup> *Ibid.*, I, 14, v. 2 : « de vits et de couilles des hommes ».

Tra manegoldi, ciaratani e cerne,  
 Fra le fetide ebraiche genie,  
 Come sua potta in foia rimbambita  
 Tien a i cazzi otto dì corte bandita.<sup>1248</sup>

Ce huitain, qui ouvre une longue séquence d'accouplements variés (I, 25-38), n'est que le début de la descente dans l'abjection dépeinte par Venier. Ne pouvant se satisfaire des sexes humains, l'Errante se laisse monter à la fois par un chien et un cheval (I, 39-42). Las, un plaisantin met le feu à un tas de paille près de l'étrange orgie et le cheval, effrayé, emporte tout ce beau monde et se jette dans une rivière. Dans le deuxième chant l'Errante, qui a risqué la noyade, est ramenée à elle par le vit gigantesque d'un paysan (II, 7-13). Une troupe de soldats, la croyant en péril, intervient, mais la courtisane prend la défense de son amant d'un moment et en profite pour rendre hommage aux trente nouveaux venus dans une scène qui parodie les joutes de chevaliers, pratiquées ici par « mille lancia di carne, e mille potte »<sup>1249</sup> (II, 14-22). Victorieuse, l'Errante part pour Florence où elle affronte en duel un terrible cuisinier atteint de syphilis (II, 24-38). Le troisième chant est divisé entre une première scène champêtre en Maremme, terre d'élevage qui voit l'Errante s'accoupler avec taureaux, ânes et porcs (III, 6-17), et le cadre élevé de la ville universitaire de Sienne où elle convoque les femmes vénales du lieu pour un débat savant (III, 17-51). Venier joue alors sur plusieurs registres parodiques, passant du latin académique au toscan et au vénitien – parfois en un seul vers : « *Quia* perché perzon dice '1 Burchiello »<sup>1250</sup> – tout en invoquant les autorités de la poésie comique toscane, Burchiello comme nous venons de le voir mais aussi Pulci (« Questo credo che sia l'archimia vera. / Studiate pur Margutto tutto tutto »<sup>1251</sup>). La question débattue est de savoir quel est le sexe de meilleure qualité : celui d'un frère, d'un prêtre ou d'un laïc. C'est bien sûr le moine, depuis Boccace réputé licencieux par la satire anticléricale, qui est l'amant le plus envié, selon une conclusion qui rappelle les *Dubbi amorosi* produits à la même époque probablement par un proche de l'Arétin<sup>1252</sup>. Dans le quatrième chant, après avoir été couronnée doctoresse par les

<sup>1248</sup> *Ibid.*, I, 24 : « Puis elle envoya un avis dans les tavernes, / Les bureaux, les cuisines et les casernes, / Là où l'on fait les taxes, là où l'on fait les lanternes, / Chez les barbiers, dans les lieux louches, les monastères, / Parmi les voyous, les charlatans, les soldats de fortune, / Parmi les fétides races juives, / Annonçant comment son con, brûlant de désir, / Accueillera pendant huit jours les vits ».

<sup>1249</sup> *Ibid.*, II, 19, v. 1-8 : « mille lances de chair, et mille cons ».

<sup>1250</sup> *Ibid.*, II, 22, v. 2 : « Car parce que car dit Burchiello ». Évidemment « quia », « perché » et « perzon » ont le même sens et c'est de l'accumulation que naît l'effet comique.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, III, 51, v. 1-2 : « Je crois que voilà la vrai alchimie. / Étudiez bien à fond Margutto ».

<sup>1252</sup> Une longue tradition veut que l'œuvre soit sortie de la plume du maître lui-même, mais nous ne disposons à cet égard d'aucune certitude. Nous les lisons dans : ARETINO Pietro, *Dubbi amorosi*, a cura di Roberto Di Marco, Bologna, Sampietro, 1966.

prostituées de Sienne (IV, 8-10), l'Errante part pour Rome alors même que la ville est tenue par l'armée de Charles Quint<sup>1253</sup>. C'est là que se consomme son triomphe : visitée par la plèbe (III, 12-19) puis par « tutto l'ispano esercito e 'l tedesco »<sup>1254</sup> (IV, 20-24), elle est enfin portée en gloire par la foule infinie des vauriens, occasion pour Venier de décharger sa bile contre toutes les catégories qu'il abhorre et réunit sous la bandière de l'Infamie (IV, 34), des poètes pétrarquistes aux femmes qui abandonnent leur nouveau-né en passant par les rufians ou les sorcières (IV, 26-46). L'Errante est alors couronnée d'une « corona di cazzi, e non di foglie »<sup>1255</sup> et continue vers Naples son périple. La dernière strophe (IV, 47) laisse entendre que Venier a pour projet de décrire l'accueil qui est fait au retour de l'Errante par ses consœurs vénitiennes ; premier signe au tout début des années 1530 d'une liste de courtisanes dont nous n'avons hélas aucune trace.

Publié quelques mois après les aventures parodiques d'Elena Ballarina, le second *poemetto* de l'ami de l'Arétin fait bien retour à Venise mais se concentre sur une seule courtisane, Anzola Zaffetta. L'auteur commence son second poème en défendant la paternité de la *Puttana Errante* et se propose, afin de prouver ses qualités poétiques, de chanter la punition donnée à Chioggia à la Zaffetta. Mais il poursuit, dit-il un second objectif : accéder à la demande de ceux qui insistent pour avoir le récit du « Trent'uno », c'est-à-dire du viol de groupe, une punition qui est comme la syphilis un passage obligé pour chaque prostituée. La présentation de la protagoniste (12-16) insiste sur la fausseté qui caractérise les courtisanes. Celles-ci ne sont en effet belles que grâce au maquillage et aux lotions dont elle usent et abusent. Anzola Zaffetta n'a, elle, pas besoin de ces artifices mais elle ment sur la noblesse de ses origines : son père n'est guère, comme elle le voudrait, un Grimani qui fut *procuratore*, charge la plus haute de la république vénitienne après celle de doge, mais un « Borrin bestiale » (13). Le récit se déclenche quand un amant fidèle vit une nuit un concurrent prendre sa place. Ce client aurait pu faire un esclandre sous la fenêtre de sa maîtresse mais choisit de différer sa vengeance (17-23). Le plan échaffaudé par l'amant est le suivant : il convainc Anzola d'aller jusqu'à Malamocco, dans la lagune méridionale, le jour du 6 avril 1531, lui présentant comme une fête ce qui se révélera être un bien mauvais tour. Dans ce moment de calme avant la tempête la courtisane est décrite d'une manière ambivalente : sûre de sa grâce, elle parle sans tarir de sa propre grandeur et demande des cadeaux somptueux mais, dans le même temps, gloutonne et ennemie des lois de

---

<sup>1253</sup> L'introduction de Nicola Catelli (*Ibid.*, p. 7-19) est presque entièrement consacrée au sac de Rome et à sa littérature.

<sup>1254</sup> *Ibid.*, IV, 24, v. 1 : « Les armées espagnole et allemande toutes entières ».

<sup>1255</sup> *Ibid.*, IV, 46, v. 2 : « couronne de vits, et non de feuilles ».

la bienséance elle dévore un festin (26-31). Pendant ce temps, sans que la Zaffetta ne s'en rende compte, la barque part pour Chioggia ; quand elle comprend qu'elle a été trompée, elle se désespère, mais son amant réussit à la radoucir en lui promettant maints richesses et un bon repas, nouvelle occasion pour Venier de dépeindre sa nature goûlée, dévorant un autre banquet fait de divers rôtis et de nombreuses huîtres (38-41). Son amant l'emmène alors, repue et somnolante, vers le lit ; après avoir consommé plusieurs rapports il sort de la pièce en prétextant des douleurs, et va retrouver la foule de Chioggia que ses comparses ont préparé pour une nuit de luxure (42-45). Commence alors la scène qui est au centre du *poemetto*, le viol de groupe effectué par les quatre-vingts pêcheurs, soit numériquement un « trentuno reale » (46-74) opposé au « trentuno » simple pour lequel le nombre de participants requis est, cela va sans dire, de trente-et-un. La description cherche à dépasser les bassesses de la *Puttana errante*, montrant un goût poussé pour les excréments et les fluides variés qui s'écoulent d'un corps réduit en charpie. Le récit est rythmé par les protestations et les tentatives inutiles de la courtisane pour mettre fin au supplice, un contrepoint à ses orgueilleuses pérorations du premier tiers du poème. Le dernier tiers (80-115) est enfin consacré aux conséquences de cette humiliation. Les parents de la Zaffetta cherchent tant bien que mal à la soigner et constatent leur impuissance à se venger d'un tel affront, tandis que la rumeur s'est déjà répandue dans les bordels de Venise et que tout le monde loue l'auteur du « trentuno ». Venier conclut en défendant la dimension exemplaire du fait, mais en restant peu confiant dans son efficacité. La prostitution, écrit-il, deviendrait une chose sainte si les femmes vénales en prenaient de la graine et étaient toujours pleines de bonne volonté envers leurs clients. Mais le poète sait qu'un tel espoir est illusoire, et d'ailleurs ne le souhaite pas pleinement : si les courtisanes n'étaient pas d'une nature fausse et manipulatrice, les hommes ne réussiraient jamais à se défaire de leur amour (108). Les punitions qui guettent les prostituées sont bien pires qu'un « trentuno » et ne manqueront pas de les rattraper : la syphilis et la misère. Cette pirouette finale, qui dénonce l'inutilité des ambitions éducatives du « trentuno », vante donc la gratuité de la cruauté qui s'est déchaînée dans ces huitains. Rabaisser physiquement et socialement une courtisane ne permet pas d'en éduquer cent, mais c'est une mesure qu'il faut prendre, semble soutenir le *poemetto*, lorsque certaines d'entre elles oublient toute mesure.

Lorenzo Venier pose à travers ses deux *poemetti* les bases de la satire *antiputtanesca* vénitienne. Celle-ci ne vise plus, comme le *Vanto* et le *Lamento*, une courtisane anonyme mais accentue la personnalisation de ses attaques jusqu'à chercher dans le *Trentuno della Zaffetta* à déconstruire entièrement la femme vénale qu'il cible, depuis son nom jusqu'à son corps en passant par sa réputation. Ces modalités sont reprises peu après par la *Tariffa delle puttane di*

*Venegia*, qui étend idéalement leur application aux prostituées de la ville tout entière, mais aussi, bien plus tard – nous le verrons dans le chapitre suivant – par son fils Maffio. Nous devons toutefois, avant de nous arrêter sur la *Tariffa*, revenir brièvement sur le chef-d'œuvre de l'Arétin publié quelques années après les *poemetti* de Venier mais dont la singularité en contexte vénitien – le double dialogue prend à contre-pied les accusations de perversion viscérale qui pour Venier caractérise les femmes vénales – limite paradoxalement son importance pour le propos de notre thèse.

– L'Arétin, *Ragionamento* (1534) et *Dialogo* (1536)

Nous avons déjà introduit dans notre quatrième chapitre ces deux œuvres centrales de l'Arétin ainsi que le débat qui agite la critique autour de cette prose maniériste (Larivaille) ou expressionniste (Borsellino) qui met en scène une description d'ébats variés à forte connotation hédoniste (Segre). Les protagonistes de l'Arétin ne se complaisent guère, comme celles de son *creato* Venier, dans les amours violentes ou animales, mais nous avons constaté que les épouses insatisfaites de la deuxième journée du *Ragionamento* montraient une forte préférence pour des amants de classe inférieure dotés d'un membre digne de ceux des taureaux et des ânes, exposition en mode mineur des appétits féminins tels que les décrit la satire misogynne. À la fin de la journée des adultères du *Ragionamento* la Nanna, surprise par son mari avec un énième amant, se défend de l'assaut rageur de son époux par un coup de couteau qui l'occit ; sa mère organise alors une fuite précipitée et la conduit à Rome où l'attend une carrière de courtisane. Les deux journées centrales du dyptique – la troisième du *Ragionamento* et la première du *Dialogo* – sont consacrées à l'apprentissage du métier de femme vénale : la Nanna est guidée par sa mère puis, une génération plus tard, accepte de transmettre son savoir à sa fille la Pippa. Mais si l'on compare ces dialogues parodiques du « fléau des princes » avec, par exemple, les *poemetti* de Venier, nous constatons une différence telle qu'elle limite dans les faits l'influence directe du principal inspirateur de la poésie *antiputtanesca* vénitienne dans les œuvres qui se réclament de son nom. Différence dans la langue, tout d'abord, un toscan virtuose dépourvu de la hargne qui habite la *Puttana Errante* ou le *Trentuno della Zaffetta* et qui préfère la paraphrase à l'obscénité constante. Mais, surtout, le commerce charnel est selon la morale paradoxale de l'Arétin l'état féminin dans lequel est le moins présent le péché de luxure, loin des excès parjures du couvent et du mariage : c'est pour cette raison qu'au terme du *Ragionamento* Nanna, encouragée par Antonia, choisit d'engager sa fille Pippa sur le chemin des amours vénales. Sur

le plan de la narration cette morale se traduit, par rapport aux journées précédentes, par une radicale diminution des scènes érotiques. Chez l'Arétin tout l'enjeu de la prostituée est de faire monter la tension sexuelle chez le client jusqu'à son point de rupture, pour faire augmenter le prix de services qui sont d'autant plus désirés qu'ils se font attendre. Ainsi le premier acte de la troisième journée du *Ragionamento* consiste à porter jusqu'à la déraison le premier amant, à qui est vendue la fausse virginité de la jeune fille, afin qu'il finisse par procurer aux deux femmes rien de moins qu'une maison dignement meublée. Les scènes nocturnes sont donc des variations sur le thème du refus et des attermolements infinis d'une pudeur feinte. Ni la Nanna ni la Pippa ne sont guidées par des instincts sexuels dévorants : elles utilisent leurs talents dans une optique de revanche sociale qui leur permet, femmes seules, de vivre aux dépens des riches marchands et des courtisans de la cité pontificale. Au contraire, un opuscule anonyme imprimé par Nicolò Zoppino au moment même où paraissent les dialogues de l'Arétin reprend et amplifie à toute la ville de Venise le discours misogyne développé en 1531 par Lorenzo Venier.

– La *Tariffa delle puttane di Venegia*

La *Tariffa delle puttane di Venegia* aurait été publiée en 1535<sup>1256</sup>. Son titre fait allusion aux nombreux volumes qui regroupent prix et valeurs diverses : nous pouvons citer un exemple dont le titre ressemble fort à celui du texte pornographique qui nous intéresse avec la *Tariffa del pagamento di tutti i daciai di Venezia*. Ces livres pratiques sont imprimés très tôt à Venise et leur fortune successive se fonde dans l'histoire des manuels techniques<sup>1257</sup>. La *Tariffa* présente donc dès son titre son ambition parodique et sa vocation à réifier les femmes vénales : les poids,

---

<sup>1256</sup> Son titre originel serait *Tariffa delle puttane ovvero ragionamento del forestiere e del gentil'huomo: nel quale si dinota il prezzo e la qualita di tutte le Cortegiane di Vinezia; col nome delle Ruffiane: et alcune novelle piacevoli da ridere fatte da alcune di queste famose signore a gli suoi amorosi (In terza rima)*. Stampato nel nostro hemisphero l'anno 1535, messe di Agosto. Mais la première édition qui soit encore consultable est celle de 1883 dans laquelle est mentionné le titre de 1535 : *La Tariffa delle Puttane di Venegia*, xvi<sup>e</sup> siècle, texte italien et trad. Littérale, Paris, Isidore Liseux, 1883. Nous la lisons quant à nous dans BARZAGHI Antonio, *Donne o cortigiane?*, Verona, Bertani editore, 1980, p. 168-191.

<sup>1257</sup> Pour ne citer que ceux qui sont publiés avant la liste des prostituées : PASI Bartolomeo, *Tariffa de pesi e mesure*, Stampado in Venesia per Albertin da Lisona uercellese, 1503 ; PASI Bartolomeo, *Tariffa de pesi e mesure correspondenti dal Leuante al Ponente, da vna terra a l'altra, e a tutte le parte del mondo, con la noticia delle robe che se trazeno da vno paese per laltro. Nuovamente con diligentia ristampata*, Stampata in Venetia : per Alexandro di Bindoni, adi 9 octobrio 1521 ; MORESINI Alessandro, *Tariffa del pagamento di tutti i daciai di Venetia, con molte altre cose che sono al proposito a tutti i mercadanti, con l'autorita dell'Illustrissimo Consiglio de Pregati*, composta per Alessandro Moresini scriuan all'officio della Tauola della vscita di Venetia, [probablement Venise, après 1524] ; MANENTI Zuane, *Tariffa de cambi e altro composta per Zuan Manenti*, In Vinegia : per Giouan' Antonio di Nicolini da Sabio : a istantia de m. Zuan Manenti, 1534. Ils se multiplient ensuite par dizaines au cours du siècle.

mesures et menues taxes qui font d'habitude l'objet de ces volumes sont par définition les éléments les plus communs et les plus matériels de la vie citadine. La question de son attribution, en l'absence d'élément positif, est toujours débattue, mais le nom de l'ami de l'Arétin Antonio Cavallino a souvent été proposé. Il est en tout cas certain que l'Arétin en a eu connaissance, tandis que le texte cite explicitement le « flagello dei principi »<sup>1258</sup> et reconnaît comme première autorité Lorenzo Venier et ses deux *poemetti*<sup>1259</sup>. C'est en effet le patricien qui est destinaire de l'*invocatio* :

Dunque m'aiti col suo ornato e terso  
Stile il Veniero, che quanto dir si puote di lor,  
Cantando ha dimostrato il verso!<sup>1260</sup>

Composée de près d'un millier de vers regroupés en tercets<sup>1261</sup>, la *Tariffa* est un dialogue entre un gentilhomme vénitien et un « forestier »<sup>1262</sup> qui, comme le Giulio de la *Veniexiana*, entend profiter de son passage dans la lagune pour s'adonner aux plaisirs de la chair. Paolo Pucci a consacré un article récent aux mécanismes d'humiliation qui sont mis en scène dans le discours du gentilhomme<sup>1263</sup>. Ceux-ci reposent sur une « decostruzione disgustosa » dont l'objectif est une « definizione di classe » des femmes vénales de la Sérénissime :

La reazione di disgusto perseguita nelle descrizioni sessuali-scatologiche vuole individuare come 'altro' e, di conseguenza, rimuovere colei che non poteva fare appello ad alcun diritto per motivare la sua presenza tra l'aristocrazia, innanzitutto non poteva avvalersi dell'origine familiare nobile. A questo scopo il suo allontanamento è indirizzato nella *Tariffa* verso una meta precisa: il bordello. Ad esso Gentilhuomo guarda come al luogo proprio delle cortigiane, nel rispetto dello *status quo* sociale vigente a Venezia e bisognoso di una ridefinizione dei confini tra le classi, impunemente varcati da queste donne. La difesa di questo ordine diventa una delle peculiarità dell'immagine che il patriziato vuole offrire di sé.<sup>1264</sup>

---

<sup>1258</sup> *Tariffa delle puttane di Venegia*, op. cit., v. 205. Pour le détail de ce débat cf. PUCCI Paolo, « Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella *Tariffa delle puttane di Venegia* », op. cit., p. 31.

<sup>1259</sup> Ils sont cités aux vers 353-355 pour la *Puttana Errante* aux vers 152-167 pour le *Trentuno della Zaffetta*.

<sup>1260</sup> *Tariffa delle puttane di Venegia*, op. cit., v. 89-91 : « Que donc me vienne en aide avec son style / Clair et fleuri le Venier, dont le vers a démontré en chantant / Tout ce que l'on peut dire d'elles ! ».

<sup>1261</sup> 998 vers pour être précis dans l'édition de Barzagli, op. cit.

<sup>1262</sup> « étranger ».

<sup>1263</sup> PUCCI Paolo, « Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella *Tariffa delle puttane di Venegia* », op. cit.

<sup>1264</sup> *Ibid.*, p. 36 : « la réaction de dégoût recherchée dans les descriptions sexuelles et scatologiques veut désigner comme "autre" et, en conséquence, retirer celle qui ne pouvait faire appel à aucun droit pour justifier sa présence dans l'aristocratie, et en premier lieu ne pouvait pas se prévaloir d'une origine noble. Dans ce but son éloignement est dirigé dans la *Tariffa* vers un lieu précis : le bordel. C'est le bordel que le gentilhomme considère comme le lieu propre des courtisanes, dans le respect du *status quo* social en vigueur à Venise, qui a besoin d'une redéfinition des frontières entre les classes, impunément franchies par ces femmes. La défense de cet ordre devient une des



Nous reviendrons sur la manière dont est construite l'image des courtisanes dans la *Tariffa* quand nous aborderons une classification des thèmes de la poésie *antiputtanesca* des années 1530. Mais notons déjà que le *capitolo* ne peut entièrement se soustraire au plaisir de la narration : afin de rompre la monotonie de la liste, l'auteur introduit à intervalles réguliers des nouvelles, quatre en tout. Elles oscillent entre le burlesque et la *beffa*. Dans la première un gentilhomme, dégoûté par la tresse de poils pubiens de la prostituée qu'il visitait laisse son tour à un prêtre au long nez, mais celui-ci chute nez devant quand il s'approche de la dame (v. 236-292). Dans la deuxième (v. 389-454) une courtisane jette son dévolu sur un jeune homme naïf et lui fait manger des herbes aux propriétés laxatives avant de passer au lit. Devant la catastrophe qui s'ensuit elle le menace de raconter l'anecdote infamante à toute la ville (« Io voglio che Rialto tutto rida »<sup>1265</sup>) s'il ne lui donne pas immédiatement une rançon de cinquante écus. Dans la troisième (v. 670-738) un amant jaloux – il empêche la courtisane qu'il fréquente de voir d'autres hommes – est puni par des coups de bâton et la perte de sa bourse. Dans la quatrième (v. 832-889) une entremetteuse se joue d'un étranger de passage en lui faisant miroiter une jeune beauté à la fenêtre, mais en le plaçant dans les bras d'une vieille professionnelle sans qu'il ne s'en aperçoive. Ce ne sont donc plus les courtisanes qui sont ici moquées, mais les clients qui ont un comportement déplacé dans leur rapport avec les femmes vénales : la maladresse du prêtre, la jalousie importune du client (« Chi vol haver da l'amorose gioia, / Dia loco a gli amanti, ch'altrimente, / Lor cade in odio, e semedesmo annoia »<sup>1266</sup>) ou son excessive naïveté face aux tours d'une prostituée ou d'une entremetteuse.

La chute du texte a été jusqu'ici étonnamment délaissée<sup>1267</sup>. Le gentilhomme qui a passé son temps à conspuer toutes les courtisanes de la ville finit par avouer qu'il connaît une exception, une « garzonetta / di sedici anni, del più dolce aspetto / che mai si vide, e tutta è lascivetta »<sup>1268</sup>, dont il donne une longue description qui singe les modèles des blondes égéries pétrarquaisantes (v. 923-988). Il s'agit là d'un retournement semblable à celui de la *Raffaella* d'Alessandro Piccolomini : les conseils construits sur une « decostruzione disgustosa » n'étaient pas désintéressés et le gentilhomme est en réalité un maquereau qui a trouvé une victime naïve, comme il l'avait laissé entendre au milieu du poème : « Taccio una Vienetta, cara e bella. / Per

---

particularités de l'image que le patriciat veut offrir de lui-même ».

<sup>1265</sup> *Ibid.*, v. 443 : « Je veux que tout Rialto en rie ».

<sup>1266</sup> v. 676-678 : « Qui veut prendre plaisir des amoureuses / doit laisser la place aux [autres] amants, car sinon / on leur devient détestable et on nuit à soi-même ».

<sup>1267</sup> Paolo Pucci, par exemple, n'y consacre pas une ligne.

<sup>1268</sup> *Ibid.*, v. 929-931 : « c'est une jeune fille / de seize ans, de l'aspect le plus doux / qui fût jamais vu, toute lascive ».

dirne al fine, et a lei mandarvi poi »<sup>1269</sup>.

Nous avons entrevu dans ces textes comment les femmes vénales de la tradition *antiputtanesca* portent une identité définie par leurs vices, héréditaires ou acquis par l'éducation à mal faire. Le risque d'une sentence plane donc perpétuellement sur l'exercice de leur profession, un exercice dont, prises au piège de leur nature, elles ne peuvent se défaire. Les punitions qui les menacent ou les frappent sont de deux types : infligées par les hommes pour punir les infractions aux lois sociales – ainsi le fait de ne pas ouvrir sa porte à un amant justifie un « trentuno » – ou bien par la providence pour frapper les perversions morales – les plaies intérieures d'une âme viciée s'expriment par les plaies extérieures du mal français. Nous devons donc maintenant broser une typologie de ces instruments de la justice humaine et divine. Mais à ce point-ci de notre réflexion il ne nous faudrait pas oublier qu'avant d'être visées par des punitions littéraires les prostituées vénitiennes se retrouvent fréquemment devant la justice de la République ; nous retrouvons, qui plus est, les noms des mêmes femmes dans ces procès réels et dans ces jugements littéraires.

## B – Sources judiciaires et sources littéraires<sup>1270</sup>

### 1. Les prostituées devant la justice : un rappel

Nous avons déjà rencontré dans notre première partie un certain nombre de magistratures vénitiennes dont les attributions concernent de près ou de loin la prostitution. Certaines, comme les *Capi di Sestiere* ou les *Signori di Notte*, sont directement chargées de sa gestion, du moins jusqu'à ce que la politique de concentration du commerce charnel dans la paroisse de San Matteo ne montre ses limites. D'autres, comme les *Cinque alla Pace*, polissent un petit peuple dont les femmes vénales sont partie intégrante, dévoilant leur relative immobilité dans le tissu urbain alors que les hommes qui les fréquentent traversent souvent plusieurs

---

<sup>1269</sup> *Tariffa de le puttane di Venegia*, op. cit., v. 564-565 : « Je ne dis rien d'une Vienetta, chère et belle, / Pour en parler à la fin, et vous envoyer ensuite à elle ».

<sup>1270</sup> Nous avons proposé une réflexion préliminaire à notre thèse de doctorat dans une communication prononcée à l'Université de Saint-Étienne le 11 octobre 2013 à l'occasion de la journée d'étude *Nature et définition de la source* (« Les prostituées vénitiennes entre sources judiciaires et sources littéraires »), actes en cours de publication (MAULU Marco (dir.), *Nature et définitions de la source*, Saint-Étienne, Chemins It@liques, 2016). Nous reprenons ici une partie des éléments utilisés lors de cette communication, dûment mis à jour et augmentés.

paroisses pour les rencontrer. À partir du milieu du siècle apparaissent des magistratures qui marquent une évolution dans la gestion de la prostitution et montrent des inquiétudes nouvelles : les *Provveditori alle Pompe* – qui ne sont pleinement indépendants qu'à partir de 1562 – voient dans le luxe des courtisanes l'une des principales menaces contre les lois somptuaires de la République, tandis que l'Inquisition vénitienne combat la nébuleuse de traditions superstitieuses qu'elle perçoit comme une dangereuse pratique de la sorcellerie, assimilée à un culte du démon.

Or si les nombreuses condamnations qui visent ou impliquent des prostituées fournissent au chercheur une longue liste de noms, parfois accompagnée de données complémentaires comme l'adresse ou les liens familiaux, la littérature *antiputtanesca* n'est pas en reste. Nous avons vu qu'au début des années 1530 Lorenzo Venier consacrait deux *poemetti* à deux protagonistes de la vie mondaine de la Sérénissime, Elena Ballarina et Anzola Zaffetta. Cette approche monographique est exceptionnelle et n'est ensuite guère répétée, si ce n'est dans une perspective d'attaque *ad feminam* à travers des textes beaucoup plus courts – nous reviendrons dans notre chapitre suivant sur le cas bien connu de Veronica Franco, avant de nous concentrer sur celui de Livia Azzalina<sup>1271</sup>. Au contraire la satire vénitienne se complaît généralement dans un étonnant goût de la liste, particulièrement généreuse en ce qui concerne les noms des prostituées : toutes œuvres confondues, s'égrènent des centaines de prénoms, surnoms, prix et spécialités de femmes publiques. Nous avons déjà mentionné le *Catalogo delle più honorate cortigiane*<sup>1272</sup> et la *Tariffa delle puttane di Venegia* ; nous verrons que le style de cette dernière est imité par la *Vita rotta di Giacomina*, tandis que Maffio Venier réplique l'entreprise dans les années 1570 avec un *capitolo* en tercets intitulé *Daspuò che son intrà in pensier sì vario*<sup>1273</sup>. Ajoutons ici que plusieurs autres listes ont été perdues<sup>1274</sup>. Or, plus ces deux corpus croissent, plus le nombre de noms qui se retrouvent présents dans l'un et dans l'autre devient important. La confrontation systématique de ces occurrences fera l'objet d'un travail ultérieur<sup>1275</sup>, mais nous pouvons commencer à comparer certains noms. Ainsi Caterina Banchiera : la *Tariffa* insiste sur sa puanteur et sa laideur :

Per mezzo scudo apposta la Banchiera,

---

<sup>1271</sup> L'auteur de la plupart de ces poèmes est d'ailleurs Maffio Venier, fils de Lorenzo.

<sup>1272</sup> Cf. le troisième chapitre de notre première partie.

<sup>1273</sup> VENIER Maffio, *Poesie Varie*, op. cit., p. 233-239

<sup>1274</sup> Cf. MILANI Marisa, *Contro le puttane*, op. cit.

<sup>1275</sup> Nous revenons sur ce projet dans notre Conclusion générale. Alors que l'établissement d'une base de données qui concentre les prostituées vénitiennes du XVI<sup>e</sup> siècle issues tant des sources littéraires que des sources judiciaires ont dans un premier temps fait partie des objectifs de notre doctorat et produit une liste provisoire de plus de neuf cent noms, l'ampleur de la tâche nous a contraint à reporter sa conclusion.

La fetente ad ogn'hor città di Dithe;

La Banchiera, dic'io, che ne la cera  
S'assimiglia a l'Ancroia, e 'l suo consorte  
Fé incarcerar per far del cul bandiera.<sup>1276</sup>

Nous la retrouvons dans les copies des sentences du tribunal de la *Quarantia*, condamnée à une amende de treize ducats le 5 février 1528 pour avoir pénétré avec d'anonymes « compagni » en brisant une fenêtre dans la maison d'une femme noble, Marieta Marcello<sup>1277</sup>. Autre célébrité des années 1530, Bianca Saraton est pour la *Tariffa* ruinée par son amour du jeu :

Fè Bianca Sarranton col culo acquisto  
D'oro e di seta, e perdegli a le charte.

Costei sarebbe pasto per un tristo  
Assai galante : il prezzo è un scudo intiero.<sup>1278</sup>

Cette même femme voit la justice lui donner raison en 1531 contre un certain Filippo Bragadeno, qui la molestait. Reconnue victime de violences répétées de la part de l'homme, elle fait condamner son agresseur à une forte amende et à un bannissement de dix ans<sup>1279</sup>. Mais dire que les mêmes femmes apparaissent dans les deux types de sources ne signifie pas forcément dire que nous allons pouvoir reconstituer, à travers leur confrontation, des fragments de biographie. La contradiction est en effet fréquente. Angela Sarra, par exemple, est citée en 1536 par la *Tariffa* qui dénonce sa laideur et précise que l'on acquiert ses services pour la modique somme de deux écus, signe probable d'une fin de carrière :

Due scudi gli darà<sup>1280</sup> chi 'l viver sprezza.  
Altratanti ne merta Angela Sarra  
Benché sia la disgratia e la bruttezza<sup>1281</sup>

---

<sup>1276</sup> *Tariffa delle Puttane di Venegia*, op. cit., v. 511-515 : « Pour la moitié d'un écu se vend la Banchiera, / cité infernale toujours puante ; // La Banchiera, dis-je, dont le visage / Ressemble à celui de l'Ancroia, et qui fit incarcerer / Son mari pour être libre de montrer son cul ».

<sup>1277</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3665, f. 161[181]v-162[182]r.

<sup>1278</sup> *Tariffa delle Puttane di Venegia*, op. cit., v. 363-366 : « Bianca Sarranton acheta grâce à son cul / De l'or et de la soie, et les perdit aux cartes. // Celle-ci serait un mets bien triste, / Pour un galant : le prix est un écu entier ».

<sup>1279</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3666, f. 196[204]v.

<sup>1280</sup> À une certaine « Virginia ».

<sup>1281</sup> *Tariffa delle puttane di Venegia*, op. cit., v. 461-463.

Or elle apparaît douze ans plus tard dans plusieurs *Lettere* de l'Arétin. Le « fléau des princes » loue sa grâce, et la remercie même pour avoir égailé chez lui un repas en compagnie du Titien :

O Sarra più, che la Luna bella, et più che il Sole cortese, assai più bella di lei, perché della notte fate giorno, et molto piu cortese di lui, però che egli solo il giorno risplende, et voi il giorno, et la notte isplendete. Io vi saluto non meno, ch'io vi ringratii del favore fattomi con il degnarvi di venire a honorare la cena alla quale la buona sorte mi spirò a invitarvi; dove un' de i vostri gravi sguardi, et venerei, avanzarono il sapore, et il gusto di quante vivande ci furono.<sup>1282</sup>

On imagine mal l'Arétin choisir, pour une telle occasion, une prostituée sur le retour, avec les moyens qui sont les siens et dans un marché si florissant. Si l'on veut prendre ces indications au pied de la lettre, Angela Sarra apparaît donc comme repoussante, voire malade en 1536, puis saine et gracieuse en 1548. Tout au plus, ces deux occurrences ne nous permettent donc que de cerner vaguement ce qui a été la période de célébrité de la courtisane, entre les années Trente et les années Quarante. Si nos sources se contredisent donc fréquemment, plutôt que de les confronter dans le détail, telle mention de telle prostituée contre sa comparution devant la justice, tel terme contre tel autre, nous pouvons peut-être essayer d'analyser à part chaque corpus. Voyons d'abord, avant de détailler les accusations variées de la littérature *antiputtanesca*, de quoi les prostituées sont accusées devant le plus important des tribunaux vénitiens, la *Quarantia*, par lequel sont condamnées une quarantaine de femmes vénales durant le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1283</sup>, avec un fort pic dans les années 1530, précieux pour nous en ce qu'il correspond à l'âge d'or des listes littéraires :

---

<sup>1282</sup> Pietro Aretino, *Lettere*, Vol. IV, lettres 464, 565 et 626 (toutes trois datent de 1548) : « Oh Sarra, plus belle que la lune et plus courtoise que le soleil ; plus belle qu'elle, car vous transformez la nuit en jour, et plus courtoise que lui, car il ne respandit que le jour, et vous respandissez jour et nuit. Je ne vous salue pas moins que je vous remercie de la faveur que vous m'avez faite en daignant venir honorer le repas auquel un destin favorable m'inspira à vous inviter. Un seul de vos regards graves et luxurieux dépassait la saveur et le goût de tous les mets qui y furent servis ».

<sup>1283</sup> L'étude des cas d'adultères dans notre deuxième partie nous a montré que plusieurs cas qui donnent lieu à une enquête de la part de l'*Avogaria di Comun* n'arrivent pas devant le tribunal de la *Quarantia* si les *avogadori* considèrent comme trop peu solide l'accusation dont ils ont la charge.

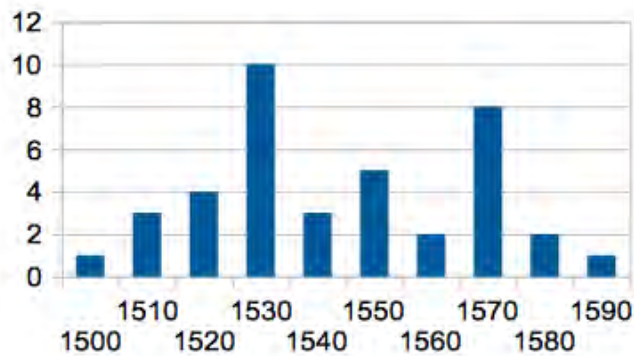


Fig. 12 – Nombre de prostituées dans les *raspe* de l'*Avogaria di Comun* au XVI<sup>e</sup> siècle

Dans les *raspe* de l'*Avogaria*, les accusations sont, par ordre d'importance, les suivantes : être commanditaire d'un fait de violence, ayant souvent entraîné la mort ; avoir commis des faits de violence diurnes ou des exactions nocturnes ; avoir eu un rapport sexuel illicite avec un juif ou un musulman ; avoir corrompu un juge, ou présenté un faux témoignage. Il est frappant de constater que presque la moitié des accusations portées tout au long du siècle contre des prostituées, quinze sur trente-trois, est d'avoir été commanditaire d'un fait de violence commis par un de leurs proches, le plus souvent leur amant, ou un homme résidant chez elles ; or, sur les quinze cas, seulement neuf condamnations sont effectives, tandis que six prostituées sont acquittées. Si l'on regarde les seuls cas des années Trente, sur quatre prostituées arrêtées, trois sont relâchées. Lorsqu'un fait de violence est commis par le proche d'une prostituée, les autorités ont donc tendance à facilement imaginer un esprit féminin guidant une main masculine. Selon les *raspe* de l'*Avogaria*, les prostituées sont suspectes d'être à l'origine de faits de violence, mais également de les commettre : huit cas sont des accusations pour violence, diurne ou nocturne, alors qu'un seul cas, celui de Bianca Saraton que nous avons mentionné plus haut, voit une prostituée obtenir réparation pour mauvais traitements. Mais nous savons déjà, si nous refermons les volumes de l'*Avogaria* pour ouvrir ceux des *Cinque Anziani alla Pace*, magistrature qui traite directement de cette question, que plus qu'instigatrices des violences les prostituées en sont les premières victimes. Précisons les statistiques que nous avons déjà abordées dans notre deuxième chapitre, et prenons à titre d'exemple la décennie 1544-1554 : sur cent vingt-six cas impliquant une prostituée, treize seulement la voient comme auteur de l'agression, tandis qu'elle est la victime dans les cent vingt-trois autres cas. De plus, dans la moitié des cas où une prostituée est l'auteur de la violence, la victime est une autre prostituée. Or, si la violence physique semble au centre des préoccupations de la justice vénitienne quand elle s'intéresse aux femmes vénales, les accusations portées par la satire peuvent nous permettre

de comprendre en quoi, pour les hommes modernes, une femme de mauvaise vie est un facteur important de déstabilisation sociale.

## 2. Les vices littéraires

Tout texte un tant soit peu long consacré à une courtisane emploie quelques vers pour dénoncer son origine. Anzola Zaffetta prétend être fille du « Procuratore / Da cà Grimani »<sup>1284</sup> mais est fille de « Borrin bestale » ; l'Errante est fille de l'Orco ; la *Tariffa* entend révéler l'histoire, entre autres, de Giulia Lombarda :

Fu l'origine sua da un zappatore  
Che stentando e soffiando a l'ombra et al sole  
Si guadagnava il pan con suo sudore.

Venne in Vinegia, come altra suole,  
Scalza, e con drappo di colore de' prati,  
Raccamato di rose e di viole.

E s'altri annal di lei vi son mostrati,  
Stimategli piu carchi d'heresie  
Che le vane talhor teste de' Frati.<sup>1285</sup>

Ces origines infâmes prouvent, toujours pour l'auteur de la *Tariffa*, que l'aura de distinction intellectuelle dont cherchent à se doter les courtisanes n'est qu'une vaine prétention :

Lucrecia Squarcia, che di poesie  
Finge apprezzar e seguitar gli studi,

Et *ab antiqua* e gran genealogia  
Fa il suo natal, sî come d'un barbiero  
Che si mori in Spedal, figlia non sia.<sup>1286</sup>

---

<sup>1284</sup> *Il Trentuno della Zaffetta*, op. cit., 14, v. 2-3 : « du procureur / De cà Grimani ».

<sup>1285</sup> *Tariffa delle puttane di Venegia*, op. cit., v. 104-112 : « Son origine vient d'un paysan / Qui en peinant et en soufflant à l'ombre et au soleil / Gagnait son pain à la sueur de son front. // Elle vint à Venise, comme d'autres, / Pieds nus, et avec un vêtement couleur des prés, / Tissé de roses et de violettes. // Et si d'autres histoires à son propos vous sont contées, / Jugez-les plus chargées d'hérésies / Que ne le sont parfois les têtes des moines ».

<sup>1286</sup> *Ibid.*, v. 180-184 : « Lucrezia Squarcia, qui fait semblant / D'apprécier la poésie et de l'étudier, // Et prétend que ses origines / Sont antiques et illustres, comme si / Elle n'était pas fille d'un barbier qui mourut à l'hôpital ».

Renvoyer les femmes vénales les plus raffinées à leur prétendue origine infâme – toute rhétorique puisque Giulia Lombarda, par exemple, appartient en réalité à une famille de *cittadini originari* –, revient à présenter comme péché originel l'ambition de remettre en cause la hiérarchie des classes sociales au sein d'une société vénitienne en crise, qui perçoit dans les années 1530 le contre-coup des guerres d'Italie. C'est à cette origine vile que la courtisane doit d'être dotée d'un appétit insatiable à forte connotation masculine, comme « l'Alfana, / Che insin dormendo tracanna e divora »<sup>1287</sup> ou comme la Zaffetta qui ingurgite tout ce qui passe à sa portée :

Con piene mani, piena bocca e gola  
Sol dice: Questo è buon, questo mi piace;  
Et chi l'havesse chiesta altra parola,  
Non era per haver seco mai pace.  
Mangia e bee senza freno, anzi divora<sup>1288</sup>

Cet appétit lors des banquets est bien sûr le signe d'une prédisposition permanente à l'acte sexuel, une incontinence des sens telle celle de « La Greca, la cui potta sempre inonda »<sup>1289</sup>. Mais comme nous l'avons souligné en présentant les textes, le prix de la prestation est toujours au centre du discours. Dans la *Tariffa* les *puttane* sont accusées par le Gentilhomme soit de pratiquer un prix excessif soit, tout aussi fréquemment, d'accorder des réductions poussées par l'appât du gain et par leur intempérance. Ainsi Elena Ballarina :

La pazzarella volentier s'accorda  
Per quattro scudi, et a chi di nascoso  
Gliene da due, non tien l'orecchia sorda.<sup>1290</sup>

La jeune Stellina est habituée à la même pratique :

Per due scudi torrei d'alzarle i panni,  
Benché per pochi soldi ognuno dice

---

<sup>1287</sup> *Tariffa delle puttane di Venegia*, op. cit., v. 345-346 : « l'Alfana, / Qui boit à grosses gorgées et dévore même quand elle dort ».

<sup>1288</sup> *Il trentuno della Zaffetta*, op. cit., 39, v. 3-7 : « À pleines mains, pleine bouche et gorge / Elle dit seulement "Ceci est bon, ceci me plaît ; / Et si quelqu'un lui avait demandé d'autres propos / Il n'aurait jamais eu la paix avec elle. / Elle mange et boit sans frein, non, elle dévore ».

<sup>1289</sup> *Tariffa della puttane di Venegia*, op. cit., v. 496 : « La Grecque, dont le con toujours inonde ».

<sup>1290</sup> *Ibid.*, v. 356-358 : « La petite folle se concède volontiers / Pour quatre écus, et à qui en cache / Lui en donne deux, elle ne fait pas la sourde oreille ».



Che la chiavan Martin, Polo e Giovanni.<sup>1291</sup>

L'intempérance des courtisanes est telle qu'elles ne peuvent se contenter d'amours humaines, même en quantité. Tant les membres que la résistance des hommes ne peuvent les satisfaire et elles ont recours à la lubricité animale, comme l'Errante qui se laisse monter par un chien et un cheval (I, 39-42) puis par les troupeaux variés de la Maremma (III, 6-17). L'attribution de ces bas instincts permet de rabaisser les femmes vénales au rang d'animaux. Ainsi Venier à la reprise du chant II efface toute distinction entre Elena Ballarina et les bêtes qui se sont jetées sur elle : « Signori, i' vi lasciai ne l'altro canto, / Come 'l caval col cane, e con la vacca, / Gettoss'in fiume avendo 'l foco a canto »<sup>1292</sup>. Rapprocher les femmes vénales du règne animal signifie aussi dénoncer leur nombre pléthorique, comme l'annonce le Gentilhomme de la *Tariffa* :

Che quante rane ha in se palustre fondo  
E la terra formiche, o fiori i prati,  
Quando l'Aprile è piu vago e giocondo,

Tante sono puttane in tutti i lati,  
Da quai veggiam talhor piu folta schiera,  
Che di vacche e di buoi per li mercati.<sup>1293</sup>

La comparaison peut aussi tourner au désavantage de la prostituée quand par rapport à elle est « più gentile ogni vacca e ogni porca »<sup>1294</sup>. Au contraire, dans la deuxième nouvelle de la *Tariffa* une courtisane renverse l'accusation. Après avoir donné à son insu du laxatif à son amant, elle met sur le compte de son animalité l'accident qui lui fait salir les draps en plein rapport sexuel :

«Poltron! Porco!» dicea, «pecora immonda!  
Sei ben uso a giacer con gli animali,

---

<sup>1291</sup> *Ibid.*, v. 545-547 : « Je soulèverais bien sa jupe pour deux écus, / Même si tout le monde dit que pour quelques sous / La baisent Martin, Polo et Giovanni ».

<sup>1292</sup> VENIER LORENZO, *La puttana errante*, op. cit., II, 6, v. 1-3 : « Mes seigneurs, je vous laissai dans le chant précédent / Alors que le cheval avec le chien, et avec la vache, / Se jeta dans la rivière poussé par le feu ».

<sup>1293</sup> *Tariffa delle puttane di Venegia*, op. cit., v. 40-46 : « Il y a autant de grenouilles dans les profonds marais, / Autant de fourmis dans la terre, ou de fleurs dans les prés, / Quand le mois d'avril est plus beau et joyeux, // Qu'il y a de putain en tout lieu / Dont on voit parfois une troupe plus grande / Qu'il n'y a de vaches et des bœufs dans les marchés ».

<sup>1294</sup> *Ibid.*, v. 648 : « plus noble la moindre vache ou truie ».

E non con donne, in parte netta e monda »<sup>1295</sup>

Prétendre qu'un homme est un animal alors qu'on est une putain : c'est là pour le lecteur le signe d'un cynisme éhonté, qui ajoute la *beffa* au *danno* fait à la réputation du client humilié. Car la tromperie est le vice de l'intellect, l'usage virtuose de l'astuce que font les courtisanes qui ne savent utiliser leur esprit que pour mieux se jouer de leur prétendants, telle Diana di San Fantino :

Di giuntar, di truffar ella ha diletto,  
Come ha de la bestiemma un giuocatore,  
Et in ciò v'ha posto tutto lo intelletto.<sup>1296</sup>

Le premier des mensonges est de donner grâce aux arts des lotions et du maquillage une image extérieure de beauté et de pureté, qui masque en réalité une intime putréfaction. La puanteur revient comme un refrain dans la description des femmes vénales, depuis les épreuves de l'Errante jusqu'au viol de la Zaffetta<sup>1297</sup>. De même, alors que la tradition antisémite voit dans les juifs les champions de l'odeur nauséabonde, une certaine Betta « sol coi piedi, / Ammorbarebbe il Ghetto de i Giudei »<sup>1298</sup>. Or le maquillage est impuissant à cacher la laideur et la vieillesse qui peu à peu s'imposent :

Ne vi giovan gli impiastri e 'l farsi i denti  
Spesso purgar, ond'esce il fiato amaro,

E suoi capei già divenuti argenti  
Coprir romanamente sotto il velo,  
Et usar parlando i profumati accenti<sup>1299</sup>

Face à une femme « per truffe più che per bellezze nota »<sup>1300</sup> ou à une courtisane dont les mauvais tours n'ont pour objectif que d'« ingannare » et de « far fallire »<sup>1301</sup> son client pour

---

<sup>1295</sup> *Ibid.*, v. 431-433 : « "Goujat ! Cochon !" disait-elle, "chèvre immonde !" / Tu es habitué à coucher avec les animaux, / Et pas avec des femmes, dans un lieu propre et pur ».

<sup>1296</sup> *Ibid.*, v. 383-385 : « Elle se divertit quand elle, quand elle escroque, / Autant qu'un joueur de cartes quand il blasphème, / Et elle y a investi tout son esprit ».

<sup>1297</sup> Cf. par exemple *Il trentuno della Zaffetta*, op. cit., 50.

<sup>1298</sup> *Tariffa delle puttane di Venegia*, op. cit., v. 524-525 : « avec ses seuls pieds / empesterait le ghetto des Juifs ».

<sup>1299</sup> *Ibid.*, v. 213-217 : « Il est inutile d'avoir recours aux emplâtres, / De souvent purger ses dents d'où sort son souffle amer, // Et de couvrir ses cheveux devenus d'argent, / À la romaine, par un voile, / Et d'utiliser en parlant des accents parfumés ».

<sup>1300</sup> *Ibid.*, v. 323 : « connue plus pour ses tromperies que pour sa beauté ».

<sup>1301</sup> VENIER LORENZO, *Il trentuno della Zaffetta*, op. cit., 94, v. 4 : « tromper », « conduire à la faillite ».

se remplir les poches autant que possible, la satire doit chercher à renverser la tendance. Elle assume alors une fonction de manuel qui propose des instruments de contrôle à l'homme floué, mais aussi de cour de justice qui menace de sentences définitives celles qui persévèrent dans leur superbe.

### 3. Les punitions littéraires : contrôle humain et fléau divin

La *Tariffa delle puttane di Venegia* prétend dévoiler les tromperies des courtisanes afin que le client potentiel, étranger de surcroît, ne se laisse pas berner. Le vers final montre la détermination de celui-ci à tirer de justes enseignements du discours du Gentilhomme puisqu'il est, dit-il, « fermo d'odiarle tutte quante »<sup>1302</sup>. Sans aller jusqu'à cette extrémité le guide du commerce charnel dispense à son auditoire quelques conseils pour profiter au mieux des amours vénales :

Chi vol haver da l'amorose gioia,  
Dia loco a gli amanti, ch'altrimente  
Lor cave in odio, e se medesmo annoia.<sup>1303</sup>

Plus encore, il insiste sur la fausseté de l'affection montrée par les courtisanes, et enjoint les amants à ne présumer d'aucun de leur talents – taille de leur membre, coiffure soignée, jeunesse, passion... – pour améliorer leur position :

E voi anchor, che i Ganimedi fate,  
E per haver gran chiave sete superbi,  
Menatevi l'agresto o in chiasso andate.

Poco lor cale che voi siate imberbi,  
E c' habbate la chioma unta e lasciva  
Ne men ch'ogni vostr'atto gratia serbi;

E che la lussuria, ch'in noi sempre è viva,  
Non suol toccar de la lor fica un pelo,

---

<sup>1302</sup> *Tariffa delle puttane di Venegia*, op. cit., v. 998 « décidé à les détester toutes autant qu'elles sont ».

<sup>1303</sup> *Ibid.*, v. 679-681 : « Qui veut connaître les joies de l'amour / Laisse place aux amants, car sinon / Elle commence à vous haïr, et vous vous portez tort tout seul ».

Credasi a me, ch'io l' so, senza ch'io l' scriva:

E le mostrano pur d'arder in zelo

D'amor; egli è per trar qualche meschino

A fopper l'alma: e questo è il Vangelo.<sup>1304</sup>

Mais plus qu'un *vademecum* pour les clients les textes *antiputtaneschi* cherchent à instaurer un contrôle des hommes sur ces femmes qui ont gravi l'échelle sociale. Aux antipodes de l'ignoble triomphe romain de la *Puttana Errante*, le *Trentuno della Zaffetta* est un poème entièrement axé sur le redressement d'un tort en ce qu'il dépeint la punition de la courtisane amie de l'Arétin, le « trentuno reale » infligé par quatre-vingt pêcheurs, subie pour ne pas avoir ouvert sa porte à son amant. Cette sentence extra-judiciaire peut sembler démesurée ; elle n'est en effet pas conçue pour répondre d'une manière proportionnelle à l'offense mais pour abaisser définitivement l'orgueil venu à la jeune femme grâce à son succès social, pour gommer toute différence entre la distinction de la courtisane et le labeur de la prostituée de bordel contrainte à l'abattage<sup>1305</sup>. Certes Elena Ballarina pratique elle aussi, dans le poème qui lui est consacré, un nombre pléthorique d'amants. Mais – outre le fait qu'elle s'adonne à ces orgies de son plein gré – l'*Errante* se place sur le terrain de la parodie du roman chevaleresque, tandis que la *Zaffetta* se développe comme satire citadine et produit un discours normatif pour les courtisanes tentées d'outrepasser les limites qui leur sont assignées.

La punition humaine n'est cependant pas le seul danger qui guette les femmes vénales : avant même que ne naisse pleinement la poésie *antiputtanesca* de nombreux vers avaient disserté sur un mal nouveau. La punition caractéristique et providentielle de la prostituée prit à la Renaissance l'apparence de la syphilis, une maladie dont l'arrivée correspond pour les hommes du XVI<sup>e</sup> siècle à un moment de relâchement coupable des mœurs, comme le soulignait entre autres Sperone Speroni dans son *Orazione contro le cortigiane*<sup>1306</sup>. Nous l'avons rappelé dans notre premier chapitre, Français et Italiens se renvoyaient mutuellement la responsabilité de l'épidémie qui se répand avec la descente en Italie des troupes de Charles VIII, et devient

---

<sup>1304</sup> *Ibid.*, v. 760-771 : « Et vous aussi, qui faites les Ganimèdes, / Et êtes orgueilleux car votre clef est grande, / Secouez seuls votre engin ou allez au bordel. // Peu leur chaut que vous soyez imberbes, / Et que vous ayez une coiffe ointe et lascive / Et aucun de vos gestes n'a pour elle de grâce ; // Et la luxure, toujours vive en nous, / Ne touche jamais un poil de leur con, / Croyez-moi, je le sais sans l'avoir écrit. // Et elles montrent pourtant de brûler du zèle / De l'amour. C'est pour pousser quelque pauvre homme / À foutre jusqu'à l'âme. Et ceci est parole d'évangile ».

<sup>1305</sup> Sur ce sujet cf. également ROSSI Daniella Julia, « Come tenere sotto controllo le cortigiane: il *Trentuno della Zaffetta* di Lorenzo Venier e la politica veneziana nei confronti del sesso », in LEVY Allison (a cura di), *Sesso nel Rinascimento – Pratica, perversione e punizione nell'Italia Rinascimentale*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 229-244.

<sup>1306</sup> SPERONI Sperone, *Orazione contro le cortigiane*, op. cit.

évidente durant la bataille de Fornoue (1595). Cette origine perçue comme étrangère est une caractéristique constante de la syphilis :

From the very beginning, syphilis has been a stigmatized, disgraceful disease; each country whose population was affected by the infection blamed the neighboring (and sometimes enemy) countries for the outbreak. So, the inhabitants of today's Italy, Germany and United Kingdom named syphilis 'the French disease', the French named it 'the Neapolitan disease', the Russians assigned the name of 'Polish disease', the Polish called it 'the German disease', The Danish, the Portuguese and the inhabitants of Northern Africa named it 'the Spanish/Castilian disease' and the Turks coined the term 'Christian disease'. Moreover, in Northern India, the Muslims blamed the Hindu for the outbreak of the affliction. However, the Hindu blamed the Muslims and in the end everyone blamed the Europeans.<sup>1307</sup>

Si l'usage de rendre responsable de cette maladie le premier ennemi venu n'est plus d'actualité, plusieurs hypothèses coexistent encore quant à l'origine de la maladie, parente d'autres infections comme le pian en Afrique ou la pinta au Mexique. La syphilis aurait pu émerger en Asie du Sud-Ouest vers 7000 avant notre ère, d'abord sous une forme bénigne qui s'aggrava particulièrement à partir du XV<sup>e</sup> siècle. Elle pourrait également être une mutation du pian dû à la déportation en Europe d'esclaves africains par les Espagnols. Une des théories les plus anciennes voit son arrivée sur le vieux continent avec le retour de Christophe Colomb et de ses marins, dont plusieurs seraient porteurs de l'infection, en 1593 ; la présence à Naples de soldats espagnols a ensuite permis la transmission aux Français et, dans un second temps, à toute l'Europe. Paradoxalement de récentes expériences de datation au carbone 14 tendent à soutenir cette hypothèse ancienne, prouvant qu'aucun ossement européen antérieur au retour de Colomb ne porte de traces de la syphilis, qui pouvait à la fin du Moyen Âge être aisément confondue avec la lèpre<sup>1308</sup>. Quoiqu'il en soit, une période de guerre européenne qui amène sur le sol italien des populations affaiblies provenant de France, d'Espagne et de l'Empire, est le

---

<sup>1307</sup> TAMPA, SARBU, MATEI, BENEÀ, GEORGESCU, « Brief History of Syphilis », *Journal of Medicine and Life*, 7(1), Cluj (Romania) March 2014, p. 4-10 : « Dès le départ la syphilis a été une maladie honteuse et stigmatisée. Chacun des pays dont la population a été contaminée blâmait le pays voisin (et parfois ennemi) pour le déclenchement de l'épidémie. Ainsi, les habitants de ce qui est aujourd'hui l'Italie, l'Allemagne et le Royaume-Uni lui donnèrent le nom de « mal français », les Français l'appelèrent « mal de Naples », les Russes « mal polonais », les Polonais « mal allemand », les Danois, les Portugais et les habitants de l'Afrique du Nord l'appelèrent « mal espagnol/castillan » et les Turcs forgèrent le terme de « mal chrétien ». De plus, dans le Nord de l'Inde les musulmans blâmèrent les Hindis pour l'arrivée de la maladie, tandis que les Hindis blâmèrent les musulmans. Et, à la fin, tout le monde blâma les Européens ». Cf. également FOA Anna, « The New and the Old: The Spread of Syphilis (1494-1530) », in RUGGIERO Guido, MUIR Edward, *Sex and Gender in Historical Perspective*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990, p. 26-45.

<sup>1308</sup> *Ibid.* Un article du domaine italien donnait pourtant cette hypothèse comme dépassée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (LUZIO A., RENIER R. « Contributo alla storia del mal francese ne' costumi e nella letteratura italiana del secolo XVI » in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Volume 5, Torino, Loescher, 1885, p. 408-432).

terrain parfait pour le déclenchement d'une épidémie d'ampleur continentale. La nouveauté de la maladie, qui s'attaquait alors pour la première fois aux systèmes immunitaires européens, explique également une virulence – les cas mortels n'étaient pas rares – qui n'est en aucune mesure comparable avec la gravité de cette même infection de nos jours<sup>1309</sup>.

Bien avant l'invention de la pénicilline – qui depuis soixante-dix ans guérit aisément la syphilis contemporaine<sup>1310</sup> – nous trouvons parmi les premiers traitements les infusions de sève du *guaiacum officinale*, un arbuste originaire des Antilles arrivé en Europe en 1508<sup>1311</sup>, le « legno santo » fréquemment cité dans nos poèmes : purgatif, il avait la réputation de purifier le sang. Paracelse promouvait quant à lui le traitement au mercure, dont les effets nocifs finissaient parfois par être pires que la maladie elle-même. La syphilis est une infection sexuellement transmissible dont l'agent est une bactérie, le tréponème pâle<sup>1312</sup>. Elle est caractérisée par « une succession de stades cliniques (stades primaire, secondaire et tertiaire), de fréquence décroissante, séparés par des périodes de latence »<sup>1313</sup>. Cette disparition cyclique des symptômes comme l'extrême variété de ses manifestations cutanées ont pu faire croire à des guérisons inopinées et à l'efficacité de remèdes de pacotille, ou plus récemment rendre difficile son identification parmi de nombreuses maladies de la peau, jusqu'à lui faire gagner son surnom de « grande simulatrice »<sup>1314</sup>. Après la contagion la maladie connaît une longue période d'incubation – environ trois semaines – suivie par l'apparition d'un chancre qui, selon sa localisation – il peut se développer dans les zones cachées des muqueuses – peut d'autant plus passer inaperçu qu'il est indolore. Le deuxième stade apparaît dans un tiers des cas, et consiste en deux séries de manifestations cutanées non prurigineuses, d'abord six semaines environ après le début de chancre, puis dans les trois à six mois après celui-ci. Le troisième et

---

<sup>1309</sup> Un rapide panorama des principales revues de médecine montre que l'actualité de la recherche, dans une période où le traitement de la syphilis n'est plus problématique mais montre un regain dans la communauté homosexuelle depuis le début des années 2000, se concentre sur l'interaction entre l'infection et d'autres MST, en particulier le Sida (cf. par exemple WEINTRAUB, GU, QIN, ROBERTSON, GANESON, CRUM-CIANFONE, LANDRUM, WORTMAN, FOLLMAN, AGAN, « Syphilis co-infection does not affect HIV disease progression », in *International Journal of STD & AIDS*, Vol. 21, London, Royal Society of Medicine, January 2010). Plus proche de notre sujet, la diffusion de l'infection chez les travailleurs sexuels – une population qui n'a évidemment jamais cessé d'être à risque – est encore d'actualité (les études concernent le plus souvent la Chine, l'Afrique et l'Amérique du Sud. Cf. par exemple PANDO Maria de los Angeles *et alii*, « Prevalence of HIV infection and Treponema pallidum in Argentine female sex workers », in *Revista panamericana de salud publica*, vol. 30, n. 4, p. 303-308 [en ligne]).

<sup>1310</sup> READ P.J., DONOVAN B., « Clinical aspects of adult syphilis », in *Internal Medicine Journal*, n. 42, 2012, p. 614-620.

<sup>1311</sup> Cf. FORRAI Judit, « History of Different Therapeutics of Venereal Disease Before the Discovery of Penicillin », in SATOMI SATO Neuz, *Syphilis – Recognition, Description and Diagnosis*, Rijeka, 2011, p. 46.

<sup>1312</sup> Pour cette description de la maladie nous nous basons sur JANIER Michel, « Syphilis : aspects cliniques, diagnostiques et thérapeutiques », in *La revue du praticien*, n. 54, 2004, p. 376-382.

<sup>1313</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>1314</sup> *Ibid.*

dernier stade apparaît dans dix pour cent des syphilis non traitées, plusieurs années après le chancre initial. Il se reconnaît à ses lésions – les « gommages », du terme italien « gomma » d’ailleurs fréquent dans les poèmes *antiputtaneschi* – qui touchent non seulement la peau mais aussi le système nerveux ainsi que les organes – cœur, rein, foie, etc. L’infection est alors potentiellement mortelle mais, malgré son hideuse apparence, le malade n’est plus contagieux.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle deux articles fondateurs mettent en relief l’importance littéraire de cette maladie. Le premier est œuvre de Luzio et Renier et publié dans le *Giornale Storico della Letteratura Italiana* en 1885<sup>1315</sup>, le second, doublé de la transcription de plusieurs textes, est placé par Vittorio Rossi, en annexe de son édition des *Lettere* d’Andrea Calmo : le chercheur consacre une trentaine de pages à ce qu’il appelle « un motivo della poesia burlesca italiana nel secolo XVI »<sup>1316</sup>. En effet, pour citer Luzio et Renier, « ai letterati non bastò di avere il male, ma, di natura ciarliera come sono, non si peritarono di farlo sapere a chi voleva e a chi non voleva »<sup>1317</sup>. Et les lettrés, tout comme leurs contemporains, n’ont guère de doute sur la cause morale du déclenchement de l’épidémie. Le poème de Girolamo Fracastoro qui en 1530 donne à la maladie le nom que nous utilisons encore aujourd’hui la présentait comme une punition divine infligée par Apollon au berger Syphilis<sup>1318</sup>. Mais un autre texte de référence circulait dans les décennies précédentes : le poète, dramaturge et *cerretano* siennois Nicolò Campani dit Strascino contracte la syphilis à vingt-cinq ans, vers 1503, et après des années de souffrances compose en 1508 un *Lamento* de cent soixante-huit huitains qu’il récite en public et auquel il doit l’essentiel de sa renommée. Le *Lamento* circule sous une forme écrite probablement après 1511 et une édition vénitienne de Zoppino est attestée en 1521<sup>1319</sup>. Selon Strascino les Français ne doivent pas être blâmés pour l’irruption de l’épidémie : ils ne sont qu’un vecteur de la volonté

---

<sup>1315</sup> LUZIO Alessandro, RENIER Rodolfo, « Contributo alla storia del mal francese ne' costumi e nella letteratura italiana del secolo XVI », op. cit. Plus récente, une communication de Chiara Lastraioli prononcée à Tours en 2013 est elle aussi consacrée à l’un des effets les plus voyants de la maladie (« “La più santa, la più gloriosa, la più bella cosa che sia al mondo” : notes sur le discours parodique sur la pelade au XVI<sup>e</sup> siècle », journée d’étude *Récits de maladies : le discours sur la pelade*, Mai 2013, Tours). Nous renvoyons à ces articles et communications pour mention des textes sur la syphilis postérieurs à notre période, quand notre intention n’est ici que de tracer la généalogie des œuvres sur le « mal français » qui ont pu influencer la poésie *antiputtanesca* des années 1530.

<sup>1316</sup> « Un motif de la poésie burlesque italienne du XVI<sup>e</sup> siècle », in CALMO Andrea, *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, op. cit., p. 371-397.

<sup>1317</sup> *Ibid.*, p. 410 : « il ne suffit pas aux lettrés d’avoir ce mal mais, de nature volubile comme ils sont, ils n’hésitent pas à le faire savoir à qui le voulait et à qui ne le voulait pas ».

<sup>1318</sup> FRACASTORO Girolamo, *Syphilis sive de morbo gallico*, op. cit.

<sup>1319</sup> Nous pouvons la lire dans la monographie récente de PIERI Marzia, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, Pisa, ETS, 2010, p. 183-251. Une édition vénitienne de 1529 conservée à la BNF est disponible sur la plate-forme Gallica : *LAMENTO DI QUEL TRIBULATO DI / Strascino Campana Senese sopra il male incognito, il quale tratta della patientia & impatientia*. [dernière page :] *Stampato in Vinegia per Nicolo d’Ari- / stotile detto Zoppino, del / mese di Novembre. / MDXXIX*, tandis qu’Edit16 mentionne plusieurs éditions non datées, notamment une imprimée à Siene, qui lui sont peut-être antérieures. Pour le reste de l’œuvre poétique et dramaturgique de l’auteur ainsi qu’une minutieuse reconstitution biographique cf. l’ouvrage de Marzia Pieri.

du démon. Mais le *Lamento* de Strascino a un autre intérêt : après une première partie qui sur un ton éploré est consacrée aux douleurs physiques, le poète siénois inaugure un traitement burlesque de la maladie dont les occurrences littéraires du « mal francese » ne se départiront plus.

En effet à Venise, contrairement aux textes romains comme le *Lamento della cortigiana ferrarese* ou à celui de Strascino, les auteurs ne se complaisent pas dans la description des « bolle » et des « doglie » qui caractérisent la syphilis<sup>1320</sup>. L'auteur de la *Tariffa* évoque certes, dans sa première allusion au mal de Naples, les douleurs de ce « mal che punge più che vespe o pecchia »<sup>1321</sup>, mais il se plaît surtout à jouer avec l'origine supposée de la maladie. La moindre allusion à la France confère ainsi aux vers une dimension équivoque qui rappelle les procédés de la poésie burlesque. Une courtisane peut être simplement « meschina, franzosata e grama »<sup>1322</sup>, mais aussi être affectée du « morbo reale »<sup>1323</sup> – qui est à la fois le roi des maux et le mal du roi (de France, bien sûr) – tout comme Betta mériterait ses émoluments « se l'insegna / Del Roi non le sconciasse la persona »<sup>1324</sup>. À propos d'une autre courtisane le poème file la métaphore féodale :

Potrebbe d'ogni bella a paragone  
Star Cecilia da poggio et a la bilancia,  
Né qui mi stringe punto affettione,

Se non che 'l gran Francesco, re di Francia,  
Le ha trunco e guasto ogni suo privilegio :  
Per due scudi in costei si corre lancia.<sup>1325</sup>

Chaque occurrence semble donc surtout souligner une occasion marchande manquée : la syphilis est un ennoblement paradoxal, qui prive de privilège et contraint sa victime à se retirer du marché. Or selon Venier la punition humaine du viol de groupe et la punition

---

<sup>1320</sup> Les « pustules » et les « douleurs » sont mentionnées dans la *Puttana Errante* (II, 31, v. 1) ; ce n'est pas une prostituée qui en souffre, mais le cuisinier qui affronte l'Errante en combat singulier. Vittorio Rossi apporte quant à lui un autre texte, *I sette dolori del mal francese*, mais là aussi il n'est guère question de prostituée en conclusion, comme d'un vecteur potentiel à éviter. Il reproduit le poème dans CALMO Andrea, *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, op. cit., p. 374-383.

<sup>1321</sup> *Tariffa de le puttane di Venegia*, op. cit., v. 3 : « mal qui pique plus fort qu'une guêpe ou qu'une abeille ».

<sup>1322</sup> *Ibid.*, v. 332 : « pauvre, syphilitique et triste ». Cf. également v. 155.

<sup>1323</sup> *Ibid.*, v. 469 : « le mal royal ».

<sup>1324</sup> *Tariffa de le puttane di Venegia*, op. cit., v. 666 : « si le blason / Du Roi ne gâtait pas son corps ».

<sup>1325</sup> *Tariffa de le puttane di Venegia*, op. cit., v. 335-340 : « Cecilia pourrait être à la hauteur / De toutes les belles, / Et ne croyez pas que je divague ici, // Si le grand François, roi de France, / Ne lui avait pas retiré tous ses privilèges : / Pour deux écus on plante sa lance dans celle-ci ».



providentielle du mal français sont les deux seules certitudes de la femme vénale, comme il l'annonce à sa protagoniste au début de son second *poemetto* :

Angela mia, dovete ben sapere  
Ch'ogni Diva ha 'l trentuno o 'l mal francese,  
O tardi, o presto, ad ogni modo havere,  
Che 'l veggia et sappia ognun chiaro et palese.  
Circa il trentun, con poco dispiacere  
Sete uscita d'affanni à vostre spese.  
Hor venghin via le bole, a ciò che voi  
Non stiate piu in pensier, co fatti suoi.

Et io, Signora Angela Zaffa, intanto  
Che 'l mal francioso occulto scoprirete,  
Di voi 'l trentun, qual vangelista, canto;<sup>1326</sup>

Selon Paola Ugolini la syphilis exprime à la perfection, par la loi dantesque du *contrappasso*, l'échec forcé de toute tentative de s'élever par le vice :

In Dante's *Inferno* xxx, the sinners who committed a crime of counterfeiting (money, words, or their own identity) are those who are punished through repulsive and disfiguring diseases. In a similar way, syphilis becomes the perfect punishment for the courtesan's supposed self-falsification.<sup>1327</sup>

S'il est impossible pour une prostituée d'échapper à la maladie, la satire leur promet le destin de la *cortiagiana ferrarese* de Maestro Andrea. Entre la maladie, le coût des remèdes – d'ailleurs inutiles – et la désertion de clients dégoûtés arrive le temps de la misère. C'est donc d'abord la mendicité qui guette :

Giulia Patritia io veggio, col bocale  
Gir cattando limosina per Dio,

---

<sup>1326</sup> VENIER Lorenzo, *Il trentuno della Zaffetta*, op. cit., 9-10 (v. 1-3) : « Ma chère Angela, vous devez bien savoir / Que chaque déesse a le *trentuno* et le mal français, / De toute manière, tôt ou tard, / De telle manière que chacun le verra clairement. / Du *trentuno*, vous vous en êtes sortie / Par un léger déplaisir, à vos dépens. / Que maintenant viennent les pustules, afin que vous / Ne soyez plus inquiète à son propos. // Et moi, dame Angela Zaffa, en attendant / Que vous découvriez le mal français encore caché, / Je chante votre *trentuno* comme un évêquiste ».

<sup>1327</sup> UGOLINI Paola, « The Satirist's Purgatory », op. cit., p. 10 : « Dans le trentième chant de l'*Enfer* de Dante, les pécheurs qui ont commis un crime de contrefaçon (argent, mots, ou leur propre identité) sont ceux qui sont punis par des maladies repoussantes qui les défigurent. De la même manière, la syphilis devient la punition parfaite pour la supposée auto-falsification de la courtisane ».

Spinta dal già vicin morbo Reale.<sup>1328</sup>

Enfin la punition finale impose une résolution dont les vengeances humaines, y compris celle subie par Anzola Zaffetta, ne pouvaient guère avoir le caractère définitif :

Per tutto il mondo le trovano eguali,  
Per tutto noi la fregan, ma nel fine  
Fanno nostra vendetta gli hospedali.<sup>1329</sup>

Cette promesse d'un avenir de misère causé par une maladie douloureuse conclut la parabole de ces femmes qui, alors qu'elles proviennent du plus bas peuple, exploitent le vice dont elles sont affligées et le transforment en un art trompeur qui leur procure une opulence fugace. Tous les moyens rhétoriques sont bons, affirme Paolo Pucci, pour mettre en place cette haine de classe d'une génération d'hommes qui, après le retour au calme politique et militaire de la péninsule marqué par la paix entre le pape et l'empereur en 1530, voit la prééminence de sa patrie profondément remise en cause et assiste, à l'intérieur même de la République, à la naissance d'une concurrence en la personne de femmes qui maîtrisent une culture masculine et gravissent l'échelle sociale grâce à leur propre valeur<sup>1330</sup>. Un parcours similaire, depuis une jeunesse infâme jusqu'à une mort miséreuse, est exploité jusqu'à plus soif par un *poemetto* inédit qui enserme toutes ces thématiques dans la biographie de la courtisane Giacomina.

### C – Un *poemetto* inédit : *La vita rotta di Giacomina*

Le cinquième cahier du codex Ms It. IX 453 (=6498) de la Biblioteca Nazionale Marciana est entièrement occupé par un *poemetto* de 616 vers plus un huitain, précédé par une dédicace à la courtisane Cornelia Griffio, que l'auteur du catalogue des manuscrits désigne comme « Della vita rotta di Giacomina, terzine (oscene) », titre qui n'apparaît pas dans le texte lui-même mais que nous reprenons ici. La seule chercheuse qui ait repéré ce poème, Courtney Quaintance, le qualifie dans la bibliographie de sa thèse d'« invective in Venetian dialect

---

<sup>1328</sup> *Tariffa delle puttane di Venegia*, op. cit., v. 466-468 : « Je vois maintenant Giulia Patrizia, avec sa soucoupe / Aller demander l'aumône au nom de Dieu, / Poussées par la maladie royale qui s'approche ».

<sup>1329</sup> *Ibid.*, v. 904-906 « Dans le monde entier on les trouve pareilles / Partout elles se jouent de nous, mais à la fin, / Notre vengeance est faite par les hôpitaux ».

<sup>1330</sup> C'est la thèse développée dans PUCCI Paolo, « Decostruzione disugutosa e definizione di classe nella *Tariffa delle puttane di Venegia* », op. cit.

targeting Cornelia Griffo »<sup>1331</sup>, ce qui montre qu'elle ne l'a pas lu en entier : la courtisane Cornelia Griffo est seulement la dédicataire de ce texte, narratif, qui raconte la vie imaginaire de la prostituée Giacomina. On ne saurait en tenir rigueur à la chercheuse américaine : la graphie est particulièrement difficile à déchiffrer<sup>1332</sup>, de nombreuses erreurs de copie parsèment le texte et l'absence totale de ponctuation comme les fréquents traits dialectaux rendent la compréhension du récit impossible à qui se contente de feuilleter le manuscrit. C'est probablement pour ces raisons qu'un texte d'une telle longueur, qui appartient à un champ d'étude si largement exploré dans les dernières décennies, a pu échapper jusqu'à présent à l'attention des spécialistes.

### 1. Pour une datation de *Giacomina*

Le cahier qui contient *La vita rotta di Giacomina* n'est pas daté, mais la main ainsi que de nombreux indices permettent de proposer une datation approximative. Plusieurs détails indiquent qu'il s'agit d'une copie, particulièrement mauvaise qui plus est. Le schéma des rimes est celui de quatrains (ABAB / CDCD, etc.), mais il a été transcrit en tercets par le copiste, peut-être pour le rapprocher d'un *poemetto* comme la *Tariffa delle Puttane di Venegia*, que l'auteur de notre texte connaissait certainement<sup>1333</sup>. Rétablir les quatrains permet de résoudre grâce aux rimes un certain nombre d'erreurs mécaniques<sup>1334</sup> mais aussi de constater la disparition ponctuelle de certains vers – au moins neuf<sup>1335</sup> –, des lacunes qui expliquent notre difficulté à comprendre la lettre de certains passages.

La dédicace en prose de *La vita rotta di Giacomina* est une lamentation sur le sort des jeunes patriciens de Venise, « [i] quali per amore sono invilupati in vilissime et inorme furfantele »<sup>1336</sup>. Ces amours mercenaires les font déchoir de leur noblesse (« disgradano dal nobilissimo sangue loro »<sup>1337</sup>) et nuisent à leur santé (« mancho avendo rispetto a la loro

---

<sup>1331</sup> QUAINANCE Courtney Keala, *Gentlemen's Club : Collective Identity in a Sixteenth-Century Venetian Salon*, op. cit., p. 241 (« invective en dialecte vénitien qui vise Cornelia Griffo »).

<sup>1332</sup> Ce qui expliquera quelques lacunes dans la transcription, ainsi que de fréquentes incertitudes, particulièrement lorsque les problèmes de lecture se mêlent à des difficultés d'ordre lexical.

<sup>1333</sup> Cf. *infra*.

<sup>1334</sup> Cf. par exemple le v. 244 que nous donnons en « chi 'l pegoraro fa, chi da gagia[nd]ra » grâce à la rime retrouvée avec « mandra » au v. 246. Nous renvoyons au texte complet dans nos Annexes pour plus de précisions.

<sup>1335</sup> C'est le cas avec les vers 268-268, 382-283, 392-393 et 574-575, orphelins de leur quatrains ; un autre est constitué de seulement trois vers, v. 241-3.

<sup>1336</sup> « qui par amour sont prisonniers de très viles et grosses canailles ».

<sup>1337</sup> « chutent de leur très noble sang ».

salute »<sup>1338</sup>). L'auteur se propose donc de dénoncer les femmes de mauvaise vie, pour inciter à la vertu ; bien sûr, le seul fait de dédier à une courtisane de renom une œuvre qui se donne un tel objectif révèle l'intention parodique de ces quelques lignes. Cette dédicace rappelle donc celles de deux textes, déjà cités, similaires par le style, qui ont avec *Giacomina* le point commun d'être anonymes : le *Catalogo* est dédié à Livia Azzalina ; la *Tariffa*, dans lequel le *gentiluomo* cherche à détourner le *forestiere* de sa quête d'amours mercenaires, est seulement dédiée à la « Signora » de l'auteur – mais il est difficile de ne pas voir en cette femme une courtisane, plus précisément la Viena amplement louée à la fin du poème. Cornelia Griffa est présente dans la *Tariffa*. Elle est d'abord citée par le *forestier* comme l'une des prostituées les plus célèbres de Venise et son nom est accolé à celui de la victime du *Trentuno* chanté par Lorenzo Venier :

[*forestier*]

O come ho ben acconcio l'appetito!  
 Fosse almen qui la Griffa o la Zaffetta,  
 Robbe gentil, sì come ho spesso udito<sup>1339</sup>.

Ce « Griffa », simple nom de famille, pourrait n'être qu'une indication vague, si Cornelia n'était pas, ensuite, la deuxième des prostituées présentées par le *gentilhuomo*, après la « Lombarda »<sup>1340</sup> et juste avant Angela Zaffetta. Selon un module canonique de dénonciation, il met l'accent sur sa prétention hypocrite, le prix disproportionné de ses services qui conduit à la ruine ses clients, et lui prédit une mort violente après les douleurs de la maladie :

[*Gentilhuomo*]

Segue Cornelia Griffa, che ne può darne  
 Fede d'esser buon pasto e robba ghiotta,  
 Se pur ghiotto mangiar fa ghiotta carne.

Costei vi chiederà, per esser dotta  
 In far l'altera et un puttanismo onesto,  
 Quaranta e più, solo a chiavarla in potta ;

Ma questo egli è pur prezzo dishonesto,

---

<sup>1338</sup> « ne faisant pas non plus attention à leur santé ».

<sup>1339</sup> *Tariffa delle puttane di Venegia*, op. cit. v. 29-31 : « Oh combien j'ai bon appétit ! / Si seulement la Griffa ou la Zaffetta pouvaient être ici, / Nobles choses, comme je l'ai souvent entendu ».

<sup>1340</sup> Elle seront également mises côte à côte dans les louanges adressées à Venise par un ambassadeur français, cf. les notes au textes dans nos Annexes ; et Giulia Lombarda apparaît elle aussi dans *La vita rotta di Giacomina*, v. 458.

E forse miglior robbe nei bordelli  
Ha per due soldi alcun che porta il cesto.

Quai sian le sue virtù, vel dican quelli  
Che n'hanno fatto prova di tal sorte  
Che v'han lassato insino i mantelli.

Il Gaurico, che vede entro le porte  
Del Cielo, e buono interprete è del futuro,  
Già mi predisse di costei la morte ;

Disse ch'ella devea, per caso duro  
Condotta nel bordel, morir di rabbia,  
Fottendola un poltron col capo al muro,

Ma che prima devea marcir di scabbia,  
E disse anchor che saria l'hora presta ;  
Ma voi terrete chete ambe le labbia.<sup>1341</sup>

La présence de Cornelia Griffò dans la Venise de la Renaissance n'est toutefois pas limitée aux textes littéraires ; nous la rencontrons régulièrement dans les chroniques et les archives. Le 26 octobre 1523 elle est au cœur d'un petit scandale, lorsqu'au matin son nom apparaît à côté de ceux d'une autre prostituée et de patriciens – dont son amant du moment, Piero da Molin dal Banco –, dans des inscriptions injurieuses tracées au charbon « soto el portego » de Rialto<sup>1342</sup>. Mais sa bonne fortune auprès des patriciens ne s'arrête pas là. Le 11

---

<sup>1341</sup> *Ibid.*, v. 131-151 : « Cornelia Griffò vient ensuite, qui peut nous prouver / Être un bon repas et un mets gourmand, / Si manger avec gourmandise rend la chair gourmande. // Celle-là vous demandera, pour sa grand science / À être orgueilleuse et à pratiquer une prostitution honnête, / Quarante ducats et plus seulement pour la baiser dans le con ; // Mais c'est bien un prix malhonnête, / Et peut-être qu'un vil porteur peut pour deux sous / Trouver meilleure marchandise dans les bordels. // Quelles sont ses vertus, que vous le disent / ceux qui les ont goûtées de telle manière / Qu'ils y ont laissé jusqu'à leurs manteaux. // Gaurico, qui voit au travers des portes / Du ciel, et est un bon interprète de l'avenir, / M'a déjà prédit la mort de celle-ci : // Il dit qu'elle doit, triste affaire, / Conduite au bordel, mourir de la rage / Alors qu'un bon-à-rien la fout contre un mur. // Mais qu'elle devait auparavant pourrir de gale ».

<sup>1342</sup> SANUDO Marin, *Diarii*, XXXV, col. 140 : « In questa matina in Rialto, sotto il portego, a bona ora vidi scripto molte lettere grande di carbon in vituperio di banchieri et di alcuni altri, et di una Cornelia Griffò è con sier Piero da Molin dal Banco, videlicet : sul banco di Capelli e Vendramini : « Bancho di Anselmo Mandolin » e pezo ; banco di sier Mafio Bernardo : « Banco di buzaron » ; su quel di Molini : « Banco de nulla tenentis » su quel di Prioli : « Banco de ... (?) » Et quello fo scritto sul Pixani era stà dispegazado. *Item*. «Cornelia Griffò, ch'è in tal reputation, sapiate è una putana trista, per aver fato fioli un milion». *Item*. «Cornelia sarà la to ruina, Piero da Molin». *Item*. «Polo Zigogna, di cui si fa gran stima, fu a cha' de Eugenia putana ch'el fé la cusina». *Item* : «Polo Zigogno panzon da vermi e merda, buzaron » con cazi e altro. Cose vergognose. Non so se li avogadori faranno provisione. Et sier Nadalin Contarini provedador al sal vene a Rialto e mandò fachini con acqua a far dipenar, tamen ancora par le lettere. » (« Ce matin à Rialto, sous le *portego*, de bonne heure je vis de grandes lettres écrites

avril 1526 elle épouse le noble Andrea Michiel<sup>1343</sup>, ce dont bien sûr s'émeut Marin Sanudo pour qui une telle mésalliance « è stata gran vergogna a la nobiltà veneta »<sup>1344</sup>. Sanudo nous informe qu'elle avait déjà été mariée (« Cornelia Grifo vedoa »). S'il tait le montant de la dot qu'elle apporte à Andrea Michiel (« ducati ... milia »), le seul fait que cette dot se compte en milliers de ducats montre une extraordinaire richesse. Notre étude statistique conduite sur la période immédiatement précédente (1512-1524)<sup>1345</sup> rappelait que le montant maximum légal de la dot à cette époque était de 3 000 ducats, et constatait que peu de familles pouvaient se permettre – à travers des mécanismes de contournement de la loi sur lesquels nous ne reviendrons pas ici – de le dépasser largement, avec des maximums absolus situés autour de 6 000 ducats. Ces données exploraient d'ailleurs les seules dots d'épouses nobles ou de riches bourgeoises ; pour une prostituée, même de luxe, une dot de 2 000 ducats serait déjà considérable. On peut penser que ce mariage atypique ne dura pas longtemps et que Cornelia Griffo a peut-être repris ses activités de prostituée dès la fin des années 1520 : en effet, lors d'un repas à Anvers, l'ambassadeur de France à Venise De La Morette cite Cornelia comme une excellente « marchandise » vénitienne, nommant ensuite Giulia Lombarda, Bianca Saraton, Elena Ballarina et d'autres que Francesco Mazardo, qui raconte l'anecdote – pour être ensuite cité par

---

au charbon qui humiliaient des banquiers et d'autres, et comme une Cornelia Griffo est avec Piero da Molin dal Banco, c'est-à-dire : sur la banque des Capelli et Vendramini "Banque d'Anselmo Mandolin" et pire ; banque de Mafio Bernardo : "banque de sodomites" ; sur celle des Molini : "banque de pauvres gens", sur celui des Prioli : "banque de ...". Et ceci fut écrit sur celle des Pisani avait été [dispegazado]. De même "Cornelia Griffo, qui a une bonne réputation, sachez qu'elle est une triste putain, car elle a fait un million d'enfants". De même "Cornelia sera ta ruine, Piero da Molin". De même "Polo Zigogno sac de vers et de merde, sodomite", avec des vits et d'autres choses. Choses honteuses. Je ne sais pas si les *avogadori* s'en occuperont. Et *ser* Nadalin Contarini *provedador al sal* vint à Rialto et envoya des serviteurs avec de l'eau pour tout effacer, mais les lettres se devinent encore ». Salza (SALZA Abdelkader, « Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo », in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Volume LXX, Torino, Loescher, 1917, p. 39) commente : « I colpevoli, alcuni giovani patrizi (e un tal Domenico Mocenigo aveva scritto contro la Griffo e il Zigogna), furono scoperti e condannati. Ma la Griffo e l'Eugenia eran quali le dicevano (sia pure con grottesca esagerazione della fecondità della prima) le ingiuriose iscrizioni. » (« Les coupables, de jeunes patriciens (parmi lesquels un certain Domenico Mocenigo qui avait écrit contre la Griffo et le Zigogna), furent découvert et condamnés. Mais la Griffo et l'Eugenia étaient telles que les inscriptions injurieuses les décrivaient (bien qu'avec une exagération de la fécondité de la première) ».

<sup>1343</sup> SANUDO Marin, *Diarii*, XLI, col. 166, que nous citons depuis SALZA Abdelkader, « Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo », op. cit., p. 39-40 : « In questo zorno se intese *publice* di uno paro di noze fatte di sier Andrea Michiel di sier Francesco da San Canziano, vedovo, in una Cornelia Grifo vedoa, meretrice somptuosa et bellissima, qual è stata *publice* a posta di sier Ziprian Malipiero, et hora era di sier Piero da Molin dal Banco, e stata di altri, rica, qual li ha in dota dà ducati ... milia. Et fu fatte le noze nel monasterio di S. Zuan di Torcello ; che è stata gran vergogna a la nobiltà veneta » (« Ce jour-là on appris publiquement les noces d'Andrea Michiel de Francesco de San Canzian, veuf, et d'une certaine Cornelia Griffo, veuve, très belle et ricghe prostituée, qui était notoirement entretenue par Ziprian Malipiero, et fréquentait alors Piero da Molin dal Banco, et avait fréquentés d'autres, riche, qui a donné en dot ... mille ducats. Et les noces furent faites dans le monastère de San Zuan di Torcello, pour la grande honte de la noblesse vénitienne »).

<sup>1344</sup> Cf. note précédente.

<sup>1345</sup> COLETTI Fabien, *Les femmes dans la société vénitienne à travers les contrats de mariage 1512-1524*, mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Bernard Doumerc, Université Toulouse II-Le Mirail, 2005. Le registre étudié est Archivio di Stato di Venezia, Avogaria di Comun, Contratti di nozze (Misti), registro 141 (1512-1521).

Marin Sanudo et repris par Arturo Graf<sup>1346</sup> –, ne précise pas. Or, la lettre de Mazardo contenant ce récit date du 22 avril 1531. Si nous n'avons pas pu déterminer précisément quelle a été la période exacte de présence de De la Morette à Venise, nous savons grâce à Marin Sanudo<sup>1347</sup> qu'il occupe cette charge en mars 1528 : la Griffio exerce donc probablement sa profession autour de cette date.

En 1535 elle est citée dans la *Tariffa de le putane di Vinegia*, comme nous l'avons rappelé. Durant les années 1540 ses moyens sont toujours conséquents étant donné que le 27 novembre 1545 elle commande un portrait à Lorenzo Lotto, pour 4 ducats ; toutefois, elle annule ensuite cette commande<sup>1348</sup>. Rien bien sûr ne permet d'affirmer qu'il s'agit là du début de la déchéance, vers la fin miséreuse promise à toutes les prostituées par la littérature *antiputtanesca*. Le 9 mars 1547 le hasard la fait apparaître dans un document – *estimo*, « expertise » du territoire de Mestre –, comme propriétaire d'un terrain<sup>1349</sup>, nouveau signe de richesse. Elle reçoit également des vers de Marco Bandarin vers cette date, comme nous le verrons dans notre chapitre suivant<sup>1350</sup>. Enfin il ne nous a pas été possible de retrouver ni ses contrats de mariage, ni un testament<sup>1351</sup>.

Si nous nous basons sur ces seules données biographiques, nous pouvons donc situer la

---

<sup>1346</sup> GRAF Arturo, *Attraverso il Cinquecento*, op. cit., p. 291: « Marin Sanudo dà copia ne' suoi Diarii di una lettera che Francesco Mazardo scriveva da Gand, ai 22 d'aprile del 1531, a Tommaso Tiepolo a Venezia. Il Mazardo vi parla, tra l'altro, di un banchetto, al quale il legato Campeggio, in Anversa, aveva invitato molti signori, e molti mercanti italiani, e dice come essendo venuto in discorso se Anversa fosse città da potersi paragonare a Venezia, monsignor De la Morette, che in quest'ultima città aveva soggiornato quale ambasciatore del re di Francia, 'volendo favorir la università di le merze di Venezia, disse: Io non voglio credere che di una sorte di merze, ch'io ho trattato a Venezia, ne sia qua quella copia e perfezione ch'io ho trovato a Venezia; e cominciò a nominare Madona Cornelia Griffio, Julia Lombarda, Bianca Saraton, le Balarine ed alcune altre' » (« Marin Sanudo rend compte dans ses *Diarii* d'une lettre que Francesco Mazardo écrivait depuis Gand le 22 avril 1531 à Tommaso Tiepolo à Venise. Mazardo y parle, entre autres, d'un banquet à Anvers auquel le légat Campeggio avait invité de nombreux messieurs, et de nombreux marchands italiens, et il dit que lorsque la question de savoir si Anvers pouvait être comparée à Venise arriva dans la conversation, monsieur De la Morette, qui avait séjourné dans cette ville comme ambassadeur du roi de France, "voulant plaider pour l'universalité des marchandises de Venise, dit : Je ne veux pas croire qu'une qualité de marchandise, dont j'ai fait commerce à Venise, soit ici d'une quantité et d'une qualité comparable à celles de Venise ; et il commença à nommer madame Cornelia Griffio, Giulia Lombarda, Bianca Saraton, les Ballarine et bien d'autres" »).

<sup>1347</sup> SANUDO Marin, *Diarii*, op. cit., XLVII, col.145.

<sup>1348</sup> LOTTO Lorenzo, *Libro di spese diverse*, a cura di Pietro Zampetti, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1969. p. 36

<sup>1349</sup> Archivio parrocchiale di Mirano, *estimo* 1545-48, Busta n. 45, cité par (mais nous soulignons) LUISE Luca, « Alcuni cenni storici sui mugnai e sui mulini di Martelago », in *L'Esde*, fascicoli di studi e di cultura, n. 0, Comune di Martellago, sans date, p. 38 : « Die 9 martii 1547 – Ser Francesco Stella da Venetia herede del messer Alvise Stella, la mogier del quondam messer Antonio Casolin da Vicenza hanno uno cortivo con caxa de muro et caneva de muro cuperte de copi, teza de muro cuperte de pagia con due rodde da molim sopra il fiume detto il Dexe, con campi doi quarti tre, prativi computa (?) *il cortivo confina a matina madonna Cornelia Griffio*, a mezo di il fiume detto il Dexe ».

<sup>1350</sup> BANDARIN Marco, *Stanze del poeta in lode delle più famose cortegiane di Venegia alla larghissima et nobilissima signora Lucretia Ruberta*, Venetia [sans date, mais 1545 ?].

<sup>1351</sup> Sources consultées pour ces recherches infructueuses, à l'Archivio di Stato di Venezia : Schede di testamenti ; Schede aggiuntive di testamenti ; Avogaria di Comun, Contratti di nozze (Misti), Reg. 142/3 (1525-1547).

période de notoriété de Cornelia Griffio de 1523 à 1547 environ : notre texte doit donc être lui aussi écrit durant ces années. Mais la confrontation de notre *poemetto* avec les autres textes de la tradition *antiputtanesca* et avec les sources judiciaires va nous permettre de restreindre cette fourchette. En effet un long épisode de *La vita rotta di Giacomina*, le mariage de cette dernière avec un certain Bigol, comprend une liste de vingt-deux invitées, toutes des prostituées (v. 418-595), dont nous pouvons ici récapituler les noms : la Condolmera, Beta, Cecha Bafo, Iulia Lombarda, Marieta Bigolo, Paula Campasecha, Lucia Cul Duro, Philomena, Bianca Saratun, Pesta Salsa, Viena, Mede Pisote, le Balerine, Chaterina Banchiera, Cecilia Iacha, Elena Balbi, Cecha Pulgexe, la Bechara, Iacomina Ferarexe, Perina Pandol, Inpolita, Cecilia da Santa Maria Formoxa, Chaterina di Cale de Boteri. Comme nous l'avons vu, la liste de prostituées est un sous-genre particulièrement vivant à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle, il sera donc intéressant de confronter cette liste et les autres en notre possession. Si nous comparons les noms contenus dans cette liste avec ceux du *Catalogo*, nous nous apercevons que les recoupements possibles sont génériques : le *Catalogo* comprend plusieurs Beta, deux prostituées dont le nom de famille est « Pestalalsalsa », de nombreuses Viena, Ipolita, Perina ou Bechara ; ce n'est certainement pas assez pour affirmer l'identité des femmes mentionnées dans l'un et l'autre textes. Un résultat similaire est produit par l'analyse de *Daspuò che son entrà in pensier sì vario* de Maffio Venier, liste tardive sur laquelle nous reviendrons.

Par contre, ce même travail de comparaison effectué avec la *Tariffa* est beaucoup plus convaincant : nous y retrouvons Giulia Lombarda (*Giacomina*, v. 458 e *Tariffa*, v. 99), Lucia Cul Duro (*Giacomina*, v. 478, *Tariffa*, v. 329), Elena Balbi (*Giacomina*, v. 546, *Tariffa*, v. 317, même si une Elena Balbi est aussi présente dans le *Catalogo*, 88). Fort de ces premières correspondances, nous pouvons également rapprocher Bianca Saratun (*Giacomina*, v. 498) d'une Saraton (*Tariffa* v. 363 ; l'alternance un/on est fréquente dans *Giacomina*, cf. « obsidiun » per « obsidion » v. 2, etc.). Enfin, *Giacomina* mentionne « le Balerine » (v. 527), qui seraient « poi sì lontane, vagando il mondo » (v. 527-528) ; il est tentant de rapprocher ces prostituées de Carpeggiana Ballarina (*Tariffa*, v. 553-554) et d'Elena Ballarina (*Tariffa*, v. 350-358) : cette dernière est en effet la « puttana errante » du *poemetto* de Lorenzo Venier, accompagnée dans son triomphe durant le sac de Rome par ses deux soeurs, dont le nom est tu<sup>1352</sup>. Information importante pour nous, la date de mort d'une de ces femmes est connue : Giulia Lombarda décède en effet en 1542 et est enterrée dans l'église de San Francesco della Vigna à Castello

---

<sup>1352</sup> Cf. VENIER Lorenzo, *La Puttana Errante*, IV, 39, v. 5-8 : « Due sue puttane et uniche sorelle, / Coppia al bordel onorevole e fida, / E tutta quanta sua genealogia, / Al carro triumphal fan compagnia. ».



dans une tombe honorable due à son statut de *cittadina*<sup>1353</sup>.

Le style de la liste de *Giacomina* est également beaucoup plus proche de la *Tariffa* que du *Catalogo*, préférant les développements satiriques sur les spécialités des prostituées de la première aux sèches informations pratiques du second. Des quatre catalogues qui ont été conservés en entier, celui de *Giacomina* est de loin le plus court : 22 prostituées contre les 107 de la *Tariffa* et les 215 du *Catalogo*. Mais l'auteur ne vise pas ici l'exhaustivité : le *poemetto* est en effet construit, comme nous le verrons, sur une succession de scènes d'une longueur plus ou moins similaire. La nature composite de *Giacomina* incite donc à voir ce passage comme directement inspiré par la *Tariffa*, de même qu'une scène de copulation avec ses « *furfanti* » semble inspirée par les deux *poemetti* de Lorenzo Venier. De plus, des citations directes émergent çà et là du texte. Lorsque *Giacomina* cherche à s'assurer de la totale soumission de son futur mari Bigol par sa maîtrise des jeux érotiques, elle lui sussure « *Voria ben io / tuta esser pota, e fosti tuto cacio* »<sup>1354</sup> (v. 382-383), reprise du cinquième sonnet luxurieux de l'Arétin : « *Ma non potendo esser tutta potta, / né tu diventar tutto di cazzo, / piglia il buon voler da questa potta* »<sup>1355</sup>. Mais, surtout, la fin de la vie de *Giacomina* peut nous paraître étrange : après s'être longuement arrêté sur chacun des épisodes de la vie de la prostituée, de ses premières années jusqu'à son mariage, l'auteur expédie en quelques tercets sa déchéance – un *topos* que d'habitude les auteurs développent avec délectation – pour sauter directement aux derniers mots de la protagoniste :

« *Pò far il ciel che in tuta questa corte*

*non trovo un già sù vago del mio seno  
che non m'inviti a qualche strana morte.*

*De lemoxxina alcun non vegni megno,*

*non già per sustentar poi questa vita  
ma per comprar un bechiro di veneno  
aciò tanta miseria sia finita. »*<sup>1356</sup>

---

<sup>1353</sup> Cf. SANTORE Cathy, « Julia Lombardo, «Somtuosa Meretrize»: A Portrait by Property », in *Renaissance Quarterly*, XLI, 1, 1988, p. 44-83.

<sup>1354</sup> « *Moi je voudrais bien / N'être que con et que tu ne sois que vit* ».

<sup>1355</sup> « *Mais comme je ne peux pas n'être que con / ni toi ne peux devenir entièrement vit / Prend ce que tu peux de ce con* ».

<sup>1356</sup> *La vita rotta di Giacomina*, op. cit., v. 608-614 : « *Le ciel peut-il faire que dans toute cette cour / je ne trouve personne qui soit si épris de mon sein / qu'il m'aide pour gagner quelque étrange mort ? / Que tout le monde honore l'aumône, // non pas pour sustenter cette vie / mais pour acheter un verre de poison / pour mettre fin à tant de misère.* ».

Outre l'incongruité de ces vers dans l'économie narrative du poème, la référence à une « corte » est clairement hors de propos ici. Venise est le seul État italien privé de l'existence d'une cour à proprement parler, et cette « corte » ne saurait pas non plus être l'assemblée des prostituées présentes au mariage, étant donné que l'aumône doit venir de quelqu'un « vago del mio seno », c'est-à-dire d'un client. Ces vers sont en réalité une reprise presque exacte du final du *Lamento di una cortigiana ferrarese*, dans laquelle la cour en question est bien sûr celle de Rome : « Può far in ciel che in tutta questa corte / Non sia un sì vago del mio seno / Che non m'ajuti a qualche strana morte? / De limosina alcun non vegna meno, / Non già per sostentar più questa vita / Ma per comprar un bicchier di veleno / Acciò tanta miseria sia finita. ». Leur présence ici pourrait être le signe d'un coup d'arrêt à l'inspiration de l'auteur après le mariage de Giacomina, à laquelle il remédie par l'importation de vers empruntés à un poème à la forme similaire ; et une citation si longue ne tient peut-être pas tant de l'hommage que du simple plagiat.

Il ressort donc de ces citations que *Giacomina* est postérieure aux *Sonetti sopra i XVI modi*, à la *Puttana Errante*, au *Lamento*, et probablement à la *Tariffa*. Comme nous ne pouvons pas être sûrs que le *Lamento* fût inconnu à Venise avant l'édition de 1538 conservé à la Marciana – il pouvait très bien circuler dans l'édition bolonaise de 1529, ou bien dans une autre édition qui ne nous est pas parvenue –, nous pouvons fixer comme *terminus post quem* la publication du plus tardif de ces textes, la *Tariffa*, soit 1535. De plus, la connaissance des sonnets luxurieux de l'Arétin, d'une diffusion confidentielle qui ne nous a permis de ne conserver qu'un seul exemplaire de cette œuvre, fait penser à une proximité de l'auteur de *Giacomina* sinon à l'Arétin lui-même, au moins au cercle de ses admirateurs.

Fixer 1535 comme *terminus post quem* ne nous autorise pas pour autant à imaginer que le *poemetto* soit un fruit trop tardif de la littérature *antiputtanesca*. Nous avons déjà donné 1547 comme dernière mention de Cornelia Griffio dans les archives et 1542 pour le décès de Giulia Lombarda. Ajoutons maintenant que la liste de prostituées de *Giacomina* démontre que le texte est enraciné dans la société des années 1530. Nous pourrions déjà l'affirmer en constatant qu'aucune des prostituées des années 1540 à qui Girolamo Parabosco adresse ses *Lettere Amoroze*, publiées en 1547 (comme Medea Pavoni, Cassandra Stampa ou encore Giovanna Vago Augello), n'est citée dans notre texte. Mais, surtout, plusieurs des invitées au mariage se retrouvent dans les *raspe* de l'*Avogaria di Comun* à des dates comprises entre 1528 et 1536. Comme nous l'avons déjà signalée, Caterina Banchiera (v. 530 et suivants) est condamnée à une amende de 13 ducats le 5 février 1528 pour avoir pénétré avec d'anonymes « compagni »

dans la maison d'une femme noble, Marieta Marcello, en brisant une fenêtre<sup>1357</sup>. Bianca Saraton (v. 498 et suivants) voit la justice lui donner raison en 1531 contre un certain Filippo Bragadeno, qui la molestait : l'homme doit payer une forte amende et subir un bannissement de dix ans<sup>1358</sup>. Ceca Baffo (v. 450 et suivants) est arrêtée comme commanditaire d'une agression effectuée par un homme qui habite chez elle, Clarino Apolo, sur un certain Tommaso Bianchino, à Santa Sofia ; elle est soumise à la torture, puis innocentée le 8 janvier 1536<sup>1359</sup>.

La concordance entre le catalogue de *Giacomina* et les prostituées présentes dans les *raspe* de *l'Avogoria* est notable : parmi les milliers de femmes publiques qui exerçaient leur profession à Venise dans les années 1530, l'auteur a choisi de nommer, sur vingt-trois prostituées, trois qui aient été condamnées par la justice de la République. D'autant plus que, si nous disposons des sentences de la *Quarantia* enregistrées dans les *raspe* de *l'Avogaria di Comun*, celles des *Signori di Notte*, des *Capi di Sestiere*<sup>1360</sup> ou des *Esecutori contro la Bestemmia* de la même période n'ont pas été conservées, et permettraient peut-être de retrouver plusieurs autres invitées de *Giacomina*. Nous pouvons interpréter cette relative profusion de deux manières : ou les juges de la Sérénissime étaient particulièrement attentifs aux faits et gestes des courtisanes les plus connues ; ou bien au contraire la célébrité de certaines d'entre elles – et sa conséquence, leur inclusion dans des textes comme la *Tariffa* ou *Giacomina* – était due au retentissement de leurs procès. Notons enfin que, outre les destinataires des lettres de Parabosco déjà citées, les prostituées que nous rencontrons dans les *raspe* plus tardives, comme Eufemia de la Giudecca en 1538<sup>1361</sup> ou Gasparina Padovana en 1549<sup>1362</sup>, sont toutes absentes de notre liste, tandis que celles de la fin des années 1550, comme Marieta Vellaria<sup>1363</sup> en 1557, se retrouvent parfois dans le *Catalogo*<sup>1364</sup>. Il nous paraît donc raisonnable de maintenir une hypothèse basse pour l'écriture de *Giacomina*, soit la deuxième moitié des années 1530.

---

<sup>1357</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3665, f. 161[181]v-162[182]r.

<sup>1358</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3666, f. 196[204]v. Nous avons déjà vu que Bianca Saraton est citée le 22 avril 1531, la même année donc que cette sentence, lors du banquet où est présent à Anvers l'ex-ambassadeur de France à Venise De La Morette, durant lequel il la fait comparaître à côté des Ballarine, de Cornelia Grifo et de Giulia Lombarda comme l'une des courtisanes les plus appréciées.

<sup>1359</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3668, f. 68[76]-69[77]r.

<sup>1360</sup> Seuls deux volumes de ce fond ont été conservés, versés aux *Signori di Notte al Civil*. Il s'agit toutefois de deux capitulaires, qui ne peuvent donc pas nous intéresser pour ce type de recherche.

<sup>1361</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3669 f. 15[22]r.

<sup>1362</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3675 f. 298[307].

<sup>1363</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Raspe*, registre 3672 f. 53[61]v-54[62]v.

<sup>1364</sup> *Catalogo*, op. cit., n°169.

## 2. Un parcours de vie topique

Le *poemetto* déclare dès ses premiers quatrains son renoncement à l'*epos* classique :

Non aspetate ch'io vi canti in rima  
lo obsidiun di Trogia desolata,  
né quanto Hetor, Achile, anchor si stima  
fra la caterva di milicia hornata<sup>1365</sup>

Les guerres grecques et romaines, les astuces des héros antiques ne sont pas son sujet : loin des nobles tromperies d'Ulysse il entend conter des « astucie fause et grand seleratagine »<sup>1366</sup> qui n'ont aucunement la gloire pour justification. Le poète feint par un vocatif la présence d'un public, qu'il prie d'être attentif malgré la vulgarité de ses vers. La bassesse du sujet exige en effet la bassesse du style : « che descrivendo d'una vil potencia / m'è forza far de versi un gran frachasso »<sup>1367</sup>. Après avoir fait montre dans les premières strophes d'une culture classique élémentaire, l'auteur fait entrer sur la scène sa protagoniste tout en exposant d'emblée son goût pour l'accumulation lexicale, caractéristique centrale du *poemetto* :

L'origine vi aporto d'una ladra  
putana, vil schanfarda<sup>1368</sup> et traditora,  
ribalda, selerata, e gran bugiarda,  
trista, d'ogni gran mal fata dotora.<sup>1369</sup>

Comme la plupart des femmes vénales de bas rang la protagoniste n'a qu'un prénom, « Iacomina » – que nous modernisons, comme l'auteur du catalogue de la Marciana, en « Giacomina ». Il s'agit d'un nom peu courant au XVI<sup>e</sup> siècle : nous n'avons trouvé que deux prostituées portant un tel prénom, soit Giacomina Ferrarese, qui est citée à la fin du poème et ne peut donc être confondue avec l'héroïne, ainsi qu'une Giacomina Fasol qui apparaît à la fois dans la *Tariffa* (v. 320-324) et dans les *Stanze in lode delle più famose cortigiane di Vinegia* de

---

<sup>1365</sup> *La vita rotta di Giacomina*, op. cit., v. 1-4 : « N'attendez pas que je vous chante en rime / le siège de Troie mise à sac, / ni combien Hector et Achille sont estimés / parmi les frères troupes de leur armée ».

<sup>1366</sup> *Ibid.*, v. 15 : « méchantes astuces et grandes scélérateuses ».

<sup>1367</sup> *Ibid.*, v. 19-20 : « car comme je décriis une puissance vile / je dois faire grand bruit par mes vers ».

<sup>1368</sup> 'donnaccia' (CORTELAZZO, pour 'scanfardaza', qui ajoute « *Scanfarda* è frequente negli autori dell'epoca (Lorenzo de' Medici, Bibbiena, Lasca, Varchi, ...) »). On le trouve aussi chez Lorenzo VENIER, *La Puttana Errante*, I, 36, v. 3 : « la scanfarda plebea s'ha i panni alzati », ou II, 8, v. 1-2 : « Questo villan, miracolosamente, / la scanfarda cavò dal fiume ».

<sup>1369</sup> *La vita rotta di Giacomina*, op. cit., v. 21-24 : « Je vous apporte l'origine d'une putain voleuse / femme de mauvaise vie, traîtresse, / ribaude, scélérate et grand menteuse, / triste femme, experte en méchanceté ».

Marco Bandarini, sur lesquelles nous reviendrons dans notre chapitre suivant. Il semble toutefois difficile d'identifier cette dernière avec la protagoniste du *poemetto*, étant donné que l'auteur de la *Vita rotta* insiste (v. 25-26) sur le fait que son nom de famille est inconnu. Il ne faudrait pas en déduire hâtivement qu'il s'agit d'un personnage imaginaire : ce serait un *unicum* dans la littérature *antiputtanesca*, qui fait ses délices de médisances ciblées. Giacomina est donc une « bastarda »<sup>1370</sup> abandonnée à sa naissance et élevée par une vieille mendicante. Commence alors (v. 29) le récit à proprement parler, qui est constitué par une série de tableaux plus ou moins longs, dont l'efficacité descriptive n'a d'égal que la recherche du détail scabreux et repoussant. Giacomina vit dans la misère, dort nue à moitié protégée par un drap à même la terre, et survit couverte de vermine en mangeant « pipone marze »<sup>1371</sup>. Outre sa mère adoptive elle fréquente des bandits (« furfanti ») dont les noms, comme Bastan et Ganbarelo, font écho à ceux que l'on trouve dans la littérature « alla bulesca ». À cette pauvreté s'ajoute une disposition innée pour le vice : Giacomina est « nasiuta in ventre di sua matre / putana »<sup>1372</sup>. Sa corruption morale s'exprime d'abord dans la masturbation (v. 56-71) et, comme la *Puttana Errante*, dans la zoophilie (v. 60). C'est cette perversion qui fait réellement démarrer le récit : la protagoniste se saisit un jour d'un poisson, le bien nommé « cacio marino »<sup>1373</sup> pour sa forme phallique, mais comme elle oublie de le retirer de son sexe, il s'infecte (v. 65-81). Gravement en péril, Giacomina doit accepter les services d'un médecin (« erbolato », v. 82). Commence alors la première scène forte du *poemetto*, la minutieuse description de l'opération subie sur la place publique (v. 82-174). Celle-ci fait accourir une foule fascinée :

E mirabil seria narar le squadre  
che si vedea corendo apresentarssi,  
bramoxi di veder per ogni strade  
et esser piu vicin ognun forzarsi<sup>1374</sup>

Le corps de Giacomina était déjà exposé à la vue de tous quand elle dormait à demi-nue ; ce sont maintenant ses viscères qui s'ouvrent devant la populace et dévoilent tout ce que son sexe gigantesque a englouti (v. 121-160). Humeurs liquides ou coagulées, toute une série de poissons – dont la terminologie est pour nous problématique –, paysages entiers qui

---

<sup>1370</sup> *Ibid.*, v. 27 : « bâtarde ».

<sup>1371</sup> *Ibid.*, v. 47 : « des pigeons pourris ».

<sup>1372</sup> *Ibid.*, v. 58 : « née putain dans le ventre de sa mère ».

<sup>1373</sup> *Ibid.*, v. 66 : « vit marin ».

<sup>1374</sup> *Ibid.*, v. 93-96 : « Quel étonnement ce serait, si l'on contait la foule / que l'on voyait s'approcher en courant, / par chaque rue, désireux de voir, / chacun s'efforçant d'être plus près ».

pourraient requérir la science d'un peintre si la quantité et la variété des sécrétions ne poussaient l'art dans ses extrémités :

ma dubito che l'arte liberali  
tute congionte insieme non potrebero,  
metendo biancho nero et color zali,  
trovar quanti de là se retrarebero,

di colore vischoxe spima e sperma,  
congelaciun de humori verdi e rossi,  
turchini e gialli, e quanta di flema<sup>1375</sup>

Le champ lexical marin, qui renvoie à l'image de la femme-mer viciée, impétueuse et incontrôlable, se poursuit : la violence du flot est comparée au fort courant que le pêcheur affronte près de la cascade (v. 153-160). Meticuleux, l'« erbolato » finit par nettoyer ce sexe plein d'immondices dans un crescendo de moyens, d'abord mécaniquement (v. 161-164) puis à l'aide d'acides (v. 165) et, enfin, par le feu (v. 169-172). L'opération a été si violente que Giacomina est crue morte ; mais même cette cérémonie de purification publique ne sait avoir raison de la perversion de la protagoniste. Alors qu'elle est encore inconsciente se réunit une étrange suite de pleureuses, le groupe de ses compagnons d'infortune les *furfanti* : vingt-sept en tout, une burlesque revue de troupe aux noms plus sonores les uns que les autres (v. 185-204). Le contraste est fort entre le vice de ces gaillards et le comique chagrin qui les afflige :

e Schirzo, e Sabanel che anchor si lagna  
aver pescato col suo cazo ingordo  
nel putrefato buco, il peto bagna  
di lachrime, fato è come Barlodo:

questo per più caroli il cazo perse,  
e tuto il petegnecho è infistolito,  
e dovendo bramar veder sumersse  
tute ste ladre, qui si mostra amicho.<sup>1376</sup>

---

<sup>1375</sup> *Ibid.*, v. 141-146 : « mais je doute que les arts libéraux / tous ensemble ne puissent, / en mettant des couleurs blanches, noires et jaunes, / trouver tout ce qu'il faudrait représenter : // mousse et sperme de couleur visqueuse, / coagulation d'humeurs vertes et rouges, / bleues et jaune, et tant de flegme ».

<sup>1376</sup> *Ibid.*, v. 197-204 : « Et Schirzo, et Sabanel qui se lamente encore / d'avoir pêché avec son vit goulu / dans le trou pourri, mouille sa poitrine / de larmes ; il est pareil à Barlodo : // celui-ci perdit son vit à cause des vers, / et tout son bas-ventre est plein de fistules, / et alors qu'il devrait ardemment désirer voir englouties / toutes ces voleuses, il se montre ici ami ».

Les *furfanti* préparent, émus, son corps à la vénération de la foule (v. 175-231) ; mais il s'agit là d'une comédie pour attirer les aumônes. Giacomina guérit vite en soignant le mal par le mal. Comme au début du poème elle a recours à la masturbation (v. 227-228) avant d'être approchée par des animaux : les chiens, attirés par l'odeur nauséabonde, viennent lécher ses blessures (229-232). Enfin elle requiert les services de la troupe des *furfanti* dans son intégralité : un tableau orgiaque qui est le deuxième acte du *poemetto* (v. 233-301). Le poète semble alors vouloir surpasser un huitain de la *Puttana Errante* (I, 32) dans lequel Venier détaillait une longue liste de positions sexuelles ; la plupart d'entre elles sont bien sûr incompréhensibles pour nous même si affleure parfois l'allusivité de la métaphore, et en particulier du parallèle animalier<sup>1377</sup>. Giacomina a en effet perdu toute humanité :

Ela per gran piacer tuta torcendossi,  
sguaniva come volpi, et torze gli ochi

a guixa de una chiza quando smania,  
che ben da cento cani circondati  
tuta s'ingropa e tuta quanta insania,  
e per che entri il mastin tuta s'apiata:

non altrimente questa putanaza  
or da l'uno or da l'altro era montata,  
porgendoli ora il cul, or la potaza.<sup>1378</sup>

La scène finit par un crescendo : Giacomina est si insatiable qu'elle ne peut se contenter des sexes des *furfanti* et finit par prendre du plaisir avec le moignon de l'un d'entre eux (v. 232-300), un certain Pancirone dont l'origine de l'infirmité est dévoilée avec une touche d'ironie : « era un furfante a cui già per giustizia / – non già per gir a vespero – fu la destra / talgiata »<sup>1379</sup>. Mais la protagoniste est si insatiable qu'elle épuise les vingt-sept *furfanti* et est obligée de

<sup>1377</sup> Si le « pegoraro » (v. 244) est peut-être le « pegorin » de Maffio Venier (*Poesie Diverse*, op. cit., p. 234) et désigne probablement une pratique qui n'a presque pas changé de nom en italien, nous trouvons aussi le crapaud (« ranocchio », v. 241) ou la tortue (« gagiandra », v. 244). Nous renvoyons à notre transcription annotée en Annexe pour une comparaison avec le texte de Lorenzo Venier. Un vers semble avoir disparu au moment de la copie, ce qui ne facilite pas la compréhension du passage.

<sup>1378</sup> *Ibid.*, v. 268-277 : « Tel était son plaisir qu'elle se tordait, / glapissait comme les renards, et révoltait ses yeux // comme une chienne quand elle est pleine de désir, / qu'entourée par plus de cent chiens / elle se cambre toute, et devient folle, / et pour que le molosse la pénètre, s'allonge toute : / cette sale putain n'était pas montée / autrement tantôt par l'un tantôt par l'autre, / en leur tendant tantôt son cul, tantôt son con ».

<sup>1379</sup> *Ibid.* : v. 286-288 : « il y avait un bandit à qui jadis, pour faire justice / – non pas pour être allé aux vêpres – la main droite / avait été coupée ».

d'achever seule le rapport « come altre fano con caza di vetro »<sup>1380</sup> – un usage largement illustré par l'Arétin dans la première journée de son *Ragionamento*<sup>1381</sup>. Se livrant plusieurs jours à de tels agissements, Giacomina guérit entièrement (v. 300-301) ; la première moitié du poème est alors arrivée à sa conclusion. Elle s'appuyait sur deux tableaux-clef : un corps pourri par la dépravation qui est offert à la vue des badauds, corps devenu extérieurement et intérieurement public, et la victoire guerrière sur la troupe des *furfanti* – ils ne reparaissent en effet plus dans le poème, comme s'ils avaient subi une cuisante déroute militaire. La deuxième moitié change de ton, entre la rencontre avec son nouvel amant Bigol et les jeux érotiques par lesquels elle sait conquérir cette nouvelle victime, aussi subtils que les précédents étaient brutaux, et l'accession à une légitimité de classe avec son mariage auquel assistent les courtisanes vénitiennes. Mais entre ces deux moitiés se déroule une transition qui décrit les bas-fonds dans lesquels se perdent les femmes vénales : Giacomina passe son temps dans les tavernes, se vend à des vilains, des porteurs et des serviteurs. Elle détrouse ses amants d'un soir pour quelques sous, immédiatement dépensés en vin, à la suite de quoi son ivresse fait la joie des garnements qui la pourchassent (v. 302-325). Elle mène, en somme, la vie typique de la prostituée de Rialto selon la poésie *antiputtanesca*. Et comme toute prostituée de papier, elle n'a qu'une ambition : trouver un mari qui puisse l'entretenir.

Celui-ci se présente sous le nom de Bigol, un terme qui n'est pas enregistré comme nom commun par Manlio Cortelazzo dans son *Dizionario della lingua e della cultura popolare del XVI secolo* mais présent chez Boerio dans son sens culinaire (pâte longue). Par extension il désigne aujourd'hui dans les dialectes vénètes (« bigol ») le sexe masculin et un homme de peu d'esprit, des connotations qui seraient donc particulièrement adaptées pour ce personnage. Bigol est tiraillé entre le vice et l'avarice, et se masturbe afin d'éviter les dépenses engendrées par la fréquentation des prostituées : « Bigol, che per non spender il denaro / stesso se corompea »<sup>1382</sup>. Il aperçoit un jour Giacomina, qui est dans un état si piteux qu'il pense pouvoir en profiter sans bourse délier. Mais celle-ci a flairé le « bon partito » (v. 332) et s'efforce de le séduire. Le déploiement de ses « astuces de putain » (« putanel astucie », v. 355) dans ses ébats avec Bigol constituent la matière des vers 326-417 et la troisième des quatre scènes principales du *poemetto*. Giacomina feint comme la Nanna de la troisième journée du *Ragionamento* d'être

<sup>1380</sup> *Ibid.*, v. 296 : « comme d'autre le font avec des vits de verre ».

<sup>1381</sup> Cf. également l'article de SIMONS Patricia, « La storia culturale del *Seigneur Dildoe* nell'Italia rinascimentale », in LEVY Allison (a cura di), *Sesso nel Rinascimento – Pratica, perversione e punizione nell'Italia Rinascimentale*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 73-88.

<sup>1382</sup> *La vita rotta di Giacomina*, op. cit., v. 327-328 : « Bigol, qui se corrompait lui-même pour ne pas dépenser d'argent ».



une jeune fille innocente :

Ela, avezata, si facea ritroxa,  
e fingea non poter sofrir, torcendossi,  
come de l'onor suo molto geloxa,  
et verginela alor facendossi.<sup>1383</sup>

Bigol est rapidement convaincu d'avoir fait une bonne affaire : cette timide pucelle qui le vouvoie (v. 366) se montre assaillie par d'irrépressibles élans de désir (v. 350-354) et multiplie les scènes de jalousie (v. 362-369). Après avoir longuement fait languir son amant, Giacomina se laisse aller à montrer tous ses talents érotiques (v. 370-405) dans une longue scène qui tranche avec la violence de l'orgie consommée avec les *furfanti*. Les premiers compagnons de la protagoniste n'ont en effet pas été guidés par de délicats préliminaires que l'auteur se fait un plaisir de détailler :

Così dicendo, per dolor fingeva  
volerlo morsichare, e lo basiava  
or ochi, or bocha, tal che lo faceva  
driciare; indi le calcie gi scalciava,  
  
et pilgiandoli il membro, pani alciavassi,  
come bramoxa di secho corompersi.  
Con esso il petenechio ivi fichava,  
basiandol, né volea da lui disgio[n]gersi,  
  
dicendo sempre « Godi, anima mia!  
Godi le carne tue! Godi i toi merti,  
et la tua Iacomina ad ogni via,  
nasiuta al mondo sol per compiacerti! »<sup>1384</sup>

La description complaisante de ces jeux érotiques crée donc un fort contraste avec la première partie du *poemetto* ; une opposition qui rappelle que Giacomina aime, en réalité, la

---

<sup>1383</sup> *Ibid.*, v. 342-345 : « Elle, habituée, se montrait réticente, / et feignait de ne pas supporter, en se tordant, / Comme si elle était très jalouse de son honneur / et elle jouait à la vierge innocente ».

<sup>1384</sup> *Ibid.*, v. 370-381 : « Parlant ainsi, elle feignait de vouloir / le mordre, poussée par la douleur, et elle embrassait / tantôt ses yeux, tantôt sa bouche, et lui donnait / une érection ; puis elle lui enlevait son pantalon, // et en saisissant son membre, se dénudait, / comme si elle désirait se corrompre avec lui. / Elle fichait son membre dans son bas-ventre / et l'embrassait, et ne voulait pas se détacher de lui, // en disant toujours « Jouis, mon âme ! / Jouis de ta chair, jouis comme tu le mérites, / et jouis de ta Giacomina, / qui n'est venue au monde que pour te complaire ! ».

brutalité des *furfant* telle qu'elle se déchaîne dans la scène de l'orgie – et qui ne réussit d'ailleurs pas à l'épuiser. Ses embrassades langoureuses avec Bigol ne sont donc que tromperie, que feinte délicatesse que les femmes déploient pour mieux énamourer leurs amants. Et en effet Bigol a sans s'en apercevoir entièrement cédé à la passion ; il couvre Giacomina de présents, en particulier de beaux vêtements (v. 406-409). Mais le réveil est amer : la jeune femme commence à faire la coquette devant des serviteurs et Bigol comprend que s'il ne veut pas la perdre il doit en faire sa femme.

La quatrième et dernière partie du texte est la plus longue, mais aussi la moins bien conservée. Bigol confie à son compère Felice une liste de vingt-deux prostituées qu'il désire inviter à leur mariage (v. 418-595). Si jusqu'à ce passage les défauts du manuscrit étaient principalement une graphie chaotique et de ponctuelles lacunes dans la copie des quatrains – liées au choix singulier de les retranscrire en tercets –, s'ajoutent dorénavant plusieurs vers qui, même correctement transcrits, ont un sens impénétrable<sup>1385</sup>, ce qui laisse suspecter des interpolations dues à la fatigue d'un copiste de moins en moins consciencieux. Nous nous sommes déjà arrêté sur cette liste de courtisanes lors de notre proposition de datation. Elle rappelle de très près la *Tariffa* : chacune de ces femmes vénales, qualifiées de « arpie »<sup>1386</sup> par Bigol, est brièvement caractérisée par un aspect en général infamant. Cela peut être les spécialités grâce auxquelles elle s'attache les services de ses clients :

Beta se chiama questa che col culo  
se forza ogni amator tenere a caxa.  
Et per dargi solazo e più trastulo  
li membri in bocha tolge, sucia, e baxa.<sup>1387</sup>

Gloutonnerie (par exemple v. 514-526), violences corporelles (v. 530-536) et maladies ne manquent pas. Les courtisanes qui veulent faire preuve de science sont en réalité vicieuses et atteintes de la syphilis, ce qu'elles tentent en vain de cacher :

Philomena, che crede esser dotora  
per parlar terso e per aver studiato,  
tuol suo tempo ne la posteriora

---

<sup>1385</sup> Nous les signalons dans notre transcription annotée, cf. Annexes.

<sup>1386</sup> *La vita rotta di Giacomina*, op. cit., v. 443 : « harpies ».

<sup>1387</sup> *Ibid.*, v. 446-449 : « Elle s'appelle Beta ce qui retient chez elle / chacun de ses amants grâce à son cul. / Et pour mieux lui procurer plaisir et divertissement, / elle prend les membres dans sa bouche, les suce et les embrasse ».

che di ch[a]xa il francexe ha pensionato,

et per tener naschoxo tal contrato

quela sempre ala vila si dimora.<sup>1388</sup>

Après les noces, le couple est rapidement rattrapé par la maladie : Bigol et Giacomina « fano passaggio oltre i monti », c'est-à-dire contractent le « mal français » (v. 596-616) qui les précipite vers la tombe. Une épitaphe est composée par leurs amis, un huitain irrégulier en ABACACDD (v. 617-624) qui sert de conclusion au *poemetto* et reprend les insultes par lesquelles s'ouvrait le récit : Giacomina est « ladra furfante infelice »<sup>1389</sup>, vicieuse dès ses jeunes années (« nutrita in chaci fin da pargoletta »<sup>1390</sup>), emblème de la syphilis (« de francexe ogni mal viva radice »<sup>1391</sup>) et n'a été élevée à quelque dignité que par celui qui l'a épousée – lui conférant, faut-il peut-être comprendre, le sacrement du mariage qui est le seul qu'elle ait pu connaître –, et avec lequel elle gît.

Contrairement au parcours de vie topique de la courtisane dans la littérature *antiputtanesca*, qui est montrée au sommet de sa gloire pour faire apprécier plus durement sa chute finale, l'auteur de *La vita rotta di Giacomina* ne choisit pas de mettre en scène un réel triomphe public, si ce n'est dans les derniers quatrains qui font rapidement allusion à la réussite des noces, durant lesquelles « rimbombava d'ogni intorno / le contrate de bali, rixi, e canti »<sup>1392</sup>. L'orgie avec les *furfanti* est une fête de luxe privée, et le mariage escorté par les vingt-deux prostituées ne peut guère être comparé au dernier chant de la *Puttana Errante* ni aux multiples glorifications éphémères qui précèdent les sombres prophéties de la *Tariffa*. Le seul moment où l'auteur décrit, au centre du poème, Giacomina dans l'exercice de sa profession, est un passage qui insiste sur la répétitivité et la normalité de ses pratiques, loin de la renommée des courtisanes – Giacomina n'est, semble dire l'auteur, qu'une putain parmi d'autres. Ainsi ce n'est pas tant la chute finale qui semble importer – la conclusion est d'ailleurs empruntée mot pour mot, nous l'avons dit, au *Lamento della cortigiana ferrarese* – que la description d'une vie qui ne s'élève jamais au dessus du vice et de la misère. Un récit épique aussi bas que les

---

<sup>1388</sup> *Ibid.*, v. 490-495 : « Philomena, qui croit être docteur / car elle parle clairement et qu'elle a étudié, / le prend tout le temps dans son postérieur / car elle héberge chez elle le mal français. // Et pour tenir caché ce contrat / elle demeure toujours à la campagne ». Nous avons vu que Cornelia Grifo possédait une maison et des terrains en Terreferme : se retirer à la campagne semble donc être une solution de repli pour une courtisane en fin de carrière – qu'elle soit ou non affligée par la maladie.

<sup>1389</sup> *Ibid.*, épitaphe, v. 1 : « voleuse, canaille, malheureuse ».

<sup>1390</sup> *Ibid.*, v. 4 : « nourrie de vits depuis sa plus tendre enfance ».

<sup>1391</sup> *Ibid.*, v. 5 : « racine même du mal français ».

<sup>1392</sup> *Ibid.*, v. 598-599 : « les quartiers alentours résonnaient / de bals, de rires et de chants ».

sujets classiques énoncés en ouverture du poème étaient élevés.

### 3. Conclusion : une synthèse de la littérature *antiputtanesca* des années 1530

Notre texte est anonyme, et dans l'état actuel de nos connaissances il serait vain de vouloir l'attribuer à tout prix. Nous pouvons toutefois considérer que ses traits stylistiques et linguistiques excluent les auteurs connus d'œuvres similaires. L'Arétin peut d'emblée être écarté par l'usage fréquent du lexique vénitien ; ce qui rend également peu probable une attribution à Lorenzo Venier, dont nous ne connaissons que des vers en toscan, même si le style est parfois proche de celui de la *Zaffetta* et de la *Puttana Errante*. Malgré la découverte récente de poèmes érotiques en vénitien de Domenico Venier et Benedetto Corner à la British Library – auxquels nous consacrons un point dans notre chapitre suivant – le style des deux poètes pétrarquistes est sans aucun doute plus varié et plus délicat<sup>1393</sup>. Nous sommes probablement devant l'œuvre d'un poète mineur, plus proche du palais de l'Arétin sur le Grand Canal que de l'informelle académie Venier de Santa Maria Formosa, qui n'a pas franchi, ou n'a pas voulu franchir, la barrière de l'édition, faisant circuler son œuvre sous le manteau jusqu'à ce qu'un don en fasse échouer une copie dans les collections de manuscrits de la Marciana. Comme nous l'avons vu, cet auteur connaît bien la littérature *antiputtanesca*, et cite – ou, plutôt, utilise – plusieurs de ces textes. Pourtant, les points d'originalité par rapport à ce corpus ne manquent pas, dans la forme – langue mixte entre vénitien et toscan – mais aussi dans le fond. Plusieurs épisodes, particulièrement détaillés, semblent ne renvoyer à aucun autre texte connu (opération de Giacomina, scènes d'amour avec Bigol) tandis que le traitement de *topoi* du genre, comme la déchéance de la prostituée contrainte à se vendre à des amants de vile extraction sociale (v. 302-325), fait l'objet d'un soin particulier : l'auteur s'attarde sur le faible pour la boisson de sa protagoniste, sur les moqueries des enfants qui la suivent, ou encore sur la vente de nourriture au détail qui arrondit ses revenus. Nous pouvons donc parler d'une tentative de synthèse du genre qui rassemble dans la parabole narrative d'une vie de vice la plupart des aspects des textes précédents : dialogue dans l'action amoureuse à la manière de l'Arétin, liste de prostituées suivant les principes de la *Tariffa*, dénonciation de la perversion physique et morale des femmes de mauvaise vie (zoophilie de la *Puttana Errante*, bassesse sociale et malhonnêteté des courtisanes de la *Tariffa*...), orgies (comme celle subie par la *Zaffetta* à Chioggia), tout en

---

<sup>1393</sup> Cf. le chapitre suivant.

s'autorisant de ponctuelles inventions qui visent un certain virtuosisme à travers un goût prononcé pour la liste et l'accumulation lexicale.

Nous l'avons déjà souligné, la poésie *antiputtanesca* ne prend pas fin dans les années 1530. L'œuvre de Maffio Venier en témoigne, ainsi que celle des auteurs qui l'ont suivi, conventionnellement regroupés sous le nom de *scuola venieresca* ; toutefois, l'amélioration récente de la connaissance de l'œuvre dialectale de son oncle Domenico<sup>1394</sup> suggère que plusieurs textes attribués au neveu étaient en fait l'œuvre, plus ancienne, du chef de file des pétrarquistes vénitiens. Le fil stylistique qui relie Domenico à Maffio, et englobe au passage une partie de la production lyrique d'un Andrea Calmo<sup>1395</sup>, est donc largement dominant dans la deuxième moitié du siècle. Mais s'il prend son origine dans les textes que nous venons de citer, il s'en détache de nombreuses manières : emploi du vénitien littéraire comme code linguistique alternatif au toscan de Bembo, théorisé à partir de Calmo ; place réduite du récit, remplacé par le lyrisme ou l'invective ; développement de l'expression du « moi » poétique dans le rapport aux prostituées décrites, dans une optique de parodie du pétrarquisme qui entraîne comme heureux résultat un réalisme psychologique parfois frappant. Mais la poésie lyrique consacrée aux prostituées n'est pas, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle vénitien, limitée à cette poésie élitiste et englobe des variations inédites. C'est à l'ensemble de cette production que nous consacrons notre deuxième chapitre.

---

<sup>1394</sup> Cf. AGOSTINI NORDIO Tiziana, « Rime dialettali di Domenico Venier », op. cit.

<sup>1395</sup> cf. CALMO Andrea, *Le bizzare, faconde et ingegnose rime pescatorie*, a cura di Gino Belloni, Venezia, Marsilio, 2003.

## DEUXIEME CHAPITRE

### Louanges et satire à partir des années 1540

#### Introduction

Du *Dialogo* de l'Arétin aux *poemetti* chevaleresques de son protégé Lorenzo Venier en passant par la *Vita rotta di Giacomina*, les textes de la littérature *antiputtanesca* que nous avons étudiés jusqu'à présent étaient dans leur très grande majorité des œuvres narratives. Dans la longue liste de la *Tariffa de le puttane di Vinegia* se nichaient quatre nouvelles, et même lorsque leur tonalité élégiaque était explicitée dans leur titre, comme dans le cas du *Lamento della cortigiana ferrarese*, elles ne savaient guère se défaire du *topos* qui dessinait la parabole des courtisanes de leur splendeur à leur misère. Si nous nous tenons aux textes qui nous sont parvenus – négligeant donc la masse des « cheap prints » qui, hélas, n'ont pas été conservées – nous sommes forcés de constater que ce paradigme stylistique disparaît brutalement dans les années 1540. Un exemple de littérature de consommation courante nous est fourni par un texte curieux, les *Stanze in lode delle più famose cortegiane di Venegia* de Marco Bandarini, un pâle imitateur de l'Arioste. Nous verrons qu'une telle œuvre, de piètre qualité, est très éloignée de la poésie pornographique des années 1530. Mais ce chapitre sera surtout consacré à un autre type de poésie *antiputtanesca*, qui s'inscrit à mi-chemin entre les feuillets imprimés de large distribution et les manuscrits jalousement échangés dans les cercles patriciens. Nous nous pencherons avant tout sur les trois poètes qui ont, des années 1540 aux années 1570, développé une forme lyrique de grand succès : Domenico Venier, son ami Beneto Corner et son neveu Maffio, généralement considéré comme le plus grand poète de langue vénitienne. Comme dans la période précédente ces poèmes prennent pour cibles des femmes qui ont réellement existé. Après avoir brièvement rappelé la figure la plus connue de ces courtisanes, Veronica Franco, ainsi que son échange aussi célèbre que virulent avec Maffio Venier, nous consacrerons un point plus développé à une femme vénale moins connue, Livia Azzalina.

## 1 – Les étranges louanges de Marco Bandarini<sup>1396</sup>

### 1. Stanze in lode di donne

La British Library conserve l'exemplaire unique d'un volume court et singulier ; composé par un auteur mineur, Marco Bandarini, il tisse les louanges des courtisanes les plus connues de son temps, qui sont chantées comme des parangons de vertu et de beauté. Sans date ni lieu d'édition, cet opuscule est intitulé STANZE DEL POETA IN / *lode delle piu famose cortegiane di / Venegia alla larghissima et / nobilissima signora Lu= / cretia ruberta / MARCO BANDARIN / per sempre servitore*. Il s'insère comme un *unicum* dans le genre des louanges de femmes, comme nous le verrons exclusivement dédié aux nobles d'une ville. Globalement homogène, le volume égrène huitain après huitain des images d'un pétrarquisme des plus convenus, des compliments si répétitifs et si hyperboliques qu'ils en deviennent même parfois contradictoires. Les questions soulevées par l'existence de ces quelques feuillets n'intéressent donc peut-être pas tant l'histoire de la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle vénitien – elle aurait beaucoup à y perdre – que l'étude du florissant marché de la littérature dédiée aux prostituées, dont cette œuvre, très éloignée de la cruauté d'un Lorenzo Venier ou du virtuosisme de l'Arétin, constitue pour Venise une facette inédite. Il convient donc de la replacer à l'intérieur du genre qu'elle entend parodier, ou plutôt contrefaire, celui des *Stanze in lode di donne*.

L'initiateur du genre est le siennois Claudio Tolomei (v. 1492-1556)<sup>1397</sup> : théoricien de la langue<sup>1398</sup>, inventeur d'une « *poesia nuova* » d'inspiration classique dont l'objectif est d'imiter « *tutti i versi de' Latini, e spezialmente l'esametro, il pentametro, e il saffico* »<sup>1399</sup>, il doit l'un de ses plus grands succès d'édition à cette œuvre de jeunesse, rédigée pendant ses études de droit à Bologne et publiée en 1514<sup>1400</sup>. La structure de l'ouvrage, divisé en trois livres de huitains et

---

<sup>1396</sup> Une première version de ce sous-chapitre a été publiée sous forme d'article : COLETTI Fabien, « Aux antipodes de la littérature *antiputtanesca* vénitienne : les *Stanze in lode delle più famose cortigiane di Venegia* de Marco Bandarini », in *Revista Internacional de Cultura y Literaturas*, n° 15, Séville, 2014 (en ligne). Le texte que nous donnons ici est révisé et augmenté.

<sup>1397</sup> Sur Tolomei, cf. la biographie contenue dans la dernière édition de ses lettres, TOLOMEI Angelo Claudio, *Delle Lettere di M. Claudio Tolomei*, Napoli, Per i tipi del R. Albergo de' Poveri, 1829.

<sup>1398</sup> TOLOMEI Claudio, *Il Cesano de la Lingua Toscana*, a cura di Maria Rosa FRANCO SUBRI, Roma, Bulzoni, 1975.

<sup>1399</sup> CRESCIMBENI G. M., *Opere*, Venezia, Basegio, 1730-31, vol. I, p. 71-72, cité in TOLOMEI Angelo Claudio (et alii), *Versi et regole della nuova poesia Toscana*, Roma, Per Antonio Blado d'Asola, 1539, rééd. anast. a cura di Massimiliano MANCINI, Roma, Vecchiarelli, 1996.

<sup>1400</sup> TOLOMEI Angelo Claudio, *Laude delle Donne Bolognese*, Bologna, per Iustiniano da Rubera, 1514, plus

précédé de diverses compositions introductives<sup>1401</sup>, est relativement complexe – tout du moins si l'on doit la comparer à celles des opuscules qui le prennent pour modèle. Le premier livre décrit un jardin allégorique où trônent un temple et des fontaines construits par les Grâces, tous bien sûr couverts de bas-reliefs qui content amours et armes antiques ainsi que les hauts faits de quelques nobles guerriers bolognais ; le deuxième contient les louanges des nobles dames de Bologne réunies dans un autre jardin, et se conclut par un dialogue entre Vénus et Cupidon ; dans le troisième la déesse, son fils et les nymphes discutent de l'amour. Les huitains consacrés aux femmes – qui se contentent de combiner à l'infini les synonymes de « beauté », « honnêteté » et « vertu » – sont donc enchâssés dans un cadre allégorique qui a su séduire le public de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, étant donné que le livre connaît au moins six rééditions dans les quatre décennies suivantes<sup>1402</sup>, dont celle qui nous intéresse ici, à Venise en 1546.

En effet l'année suivante Giovanni Battista Dragoncino<sup>1403</sup>, auteur dont les intérêts littéraires sont, comme nous le verrons, proches de ceux de Marco Bandarini, publie des *Stanze in lode delle nobildonne vinitiane del secolo moderno*. Pour Gabriella Milan, « più dei versi interessano i nomi delle gentildonne annoverate che sono quarantasei e appartengono alla più eletta nobiltà veneziana »<sup>1404</sup>. Comme dans le volume de Tolomei, le texte proprement dit est précédé – et surtout suivi – de poèmes amoureux. Nouveauté notable, chaque huitain a comme titre le prénom du mari : Dragoncino ne cherche donc pas tant à disserter sur l'amour qu'à louer – et probablement à s'attirer les faveurs de – la classe dirigeante de la République. Girolamo Parabosco suit un an plus tard cette mode en incluant des *stanze in lode di donne veneziane*

---

facilement consultable dans la rééd. anast. Bologna, Forni Editore, s. d.

<sup>1401</sup> Deux épigrammes, une lettre et une chanson.

<sup>1402</sup> 1518, 1525, 1530, 1533, 1537 et 1546.

<sup>1403</sup> Quelques informations sur Dragoncino nous sont fournies par MILAN Gabriella, « Dragoncino, Giovanbattista », in *Dizionario Biografico degli Italiani* [online] et PALUANI Gino Luigi, *Due poemi poco noti del secolo XVI. (Della Marfisa Bizarra » di G.B. Dragoncino. La Marfisa Innamorata di Marco Banderini)*, Padova, Fratelli Gallina, 1899. Giovanni Battista Dragoncino (1497-après 1547), natif de Fano, est l'auteur d'une oeuvre qui se développe principalement dans deux directions : la louange et le poème chevaleresque. Son premier poème, inspiré par Boiardo et qui ne nous est pas parvenu, est un *Innamoramento di Guidon Selvaggio* publié à Milan dès 1516. Dragoncino se distingue ensuite par ses louanges, en huitains, de villes ou de personnages (*Nobiltà di Vicenza*, Venise, 1525 ; *Lode di Schio*, 1526, rééd. 1869 ; *Rime in morte di Polissena Attendo*, Venise, 1526), avant d'inaugurer par sa *Marfisa Bizarra* (Venise, 1531) un cycle de poèmes dédié à la guerrière qui comprend la fameuse tentative inachevée de l'Arétin (*Marfisa*, Venise, 1537) et la *Marfisa innamorata* de Bandarini avant de s'achever par l'*Amor di Marfisa* de Danese Cattaneo (1562). Enfin, sa dernière oeuvre connue, inspirée cette fois-ci de Pulci, est une *Vita del solazzevole Buracchio figliolo di Margutte e di Tanunago suo compagno* (1547, rééd. Venise, 1557), la même année donc que les *Stanze in lode delle nobil donne vinitiane del secolo moderno*.

<sup>1404</sup> MILAN Gabriella, « Dragoncino, Giovanbattista », *op. cit.* : « plus que les vers sont intéressants les noms des nobles dames, qui sont au nombre de quarante-six et appartiennent à la noblesse vénitienne la plus élevée ». L'édition de ce texte et la recherche biographique sur les couples de patriciens nommés reste à faire : depuis la disparition récente de la copie de la Marciana il n'en reste que deux exemplaires, l'une à la Vaticana et l'autre à la Biblioteca del Clero di S. Alessandro in Colonna, à Bergame, que nous avons pu transcrire.



dans son *Secondo libro di lettere amoroze*, puis en 1555 dans le *Terzo libro delle lettere amoroze*<sup>1405</sup>. Hors de Venise, des poètes chantent ensuite par leurs huitains les nobles dames de Faenza<sup>1406</sup>, de Mantoue<sup>1407</sup> ou encore de Sienne<sup>1408</sup> : à partir de la fin des années 1540 le livre de Tolomei est donc devenu un modèle facile à reproduire pour glorifier les valeurs et flatter l'esprit de clocher d'une classe dirigeante urbaine. Afin de comprendre pourquoi Marco Bandarini choisit de s'en inspirer pour louer les mérites de femmes bien différentes, il sera éclairant d'effectuer un détour par son œuvre, qui dessine le portrait d'un auteur plus en quête de succès commercial que de sommets apolliniens.

## 2. Marco Bandarini, imitateur et plagiaire

Marco Bandarini, dont on sait seulement qu'il est natif de Piove di Sacco<sup>1409</sup>, est avant tout un auteur de romans de chevalerie, inachevés – à la manière de ceux de l'Arétin –, et publiés à Venise entre 1535 et 1551 : *Li dui primi canti di Mandricardo innamorato*<sup>1410</sup> (1535); *Gli dui primi canti di Marphisa innamorata di Marco Bandarini* (1550)<sup>1411</sup>, qui est en réalité une réédition, avec peu de variantes, du *Mandricardo*<sup>1412</sup>; *Amorosa vendetta d'Angelica*<sup>1413</sup> (1551); *Dui primi canti di Rodamento (sic) innamorato* (1551). On devine déjà derrière ces titres

---

<sup>1405</sup> PARABOSCO Girolamo, *Secondo libro di lettere amoroze*, Vinegia, Paolo Gherardo, 1548 ; PARABOSCO Girolamo, *Terzo libro delle lettere amoroze*, In Venetia, Gio. Griffio, 1555. D'autres œuvres du même type peuvent être trouvées manuscrites à la Marciana : cf. *Stanze in lode di gentildonne veneziane del secolo XVI*, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. IX 90 (=6774), f. 202v-211r.

<sup>1406</sup> CASTELLANI Giulio, *Stanze in lode delle gentili donne di Faenza*, Bologna, Antonio Manutio, 1557.

<sup>1407</sup> INVAGHITI (Accademia), *Stanze composte da alcuni gentili huomini dell'Accademia de gli Invaghiti in lode d'alcune gentildonne mantovane*, Mantova, Filoterpse e Clidano Philoponi fratelli, 1564.

<sup>1408</sup> *Stanze de la contrada del Drago, cantate in lode de l'honorate donne senesi, nel carro de l'inventione loro, presentata nell'honoratissima festa della privilegiata Aquila*, Siena, alla Loggia del papa, 1581.

<sup>1409</sup> C'est la seule donnée biographique que les catalogues se transmettent de siècle en siècle ; cf. par exemple *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Monsignor Giusto Fontanini*, Parma, Luigi Mussi, 1804, p. 133.

<sup>1410</sup> *Li dui primi canti di Mandricardo innamorato di Marco Bandarini*, Vinegia, appresso di Francesco Bindone et Mapheo Pasini, 1535 (poi Augustino Bendone nella contrada di San Paterniano, 1542).

<sup>1411</sup> Cf. PALUANI Gino Luigi, *Due poemi poco noti del secolo XVI. (Della Marphisa Bizarra » di G.B. Dragoncino. La Marfisa Innamorata di Marco Banderini)*, Padova, Fratelli Gallina, 1899.

<sup>1412</sup> cf. *Ibid.*, p. 76. L'ouvrage de Paluani n'est pas une édition critique de la *Marphisa Innamorata* de Bandarini ni de *Marfisa Bizara* de Giovanbattista Dragoncino, mais une courte monographie extraite de son mémoire de *Laurea* dédié à la vierge guerrière. Dans la vingtaine de pages qu'il consacre à Bandarini, il n'est guère tendre : parmi les poèmes dédiés à Marphise, celui-ci « compendia [...] tutti i difetti degli altri » (p. 71, « rassemble [...] tous les défauts des autres ») ; le poète est un « infimo rimatore » (« rimailleur à deux sous ») qui a produit un « confuso assordante guazzabuglio » (p. 80, « brouhaha confus et assourdissant »), une « broda ammanita » (« soupe infligée »), en somme un « disgraziato poema » dont les « troppe edizioni » laissent pantois le chercheur devant le goût de l'époque. Notons que nous n'avons pas retrouvé la traces des nombreuses éditions dont s'offusque Paluani.

<sup>1413</sup> AMOROSA / VENDETTA / D'ANGELICA DI MARCO / BANDARINO / ALL'ILLUSTRE ET ESTRE- / NUO SIGNOR CONTE / ALVIGI AVOGA- / DRO NOBILE / BRESCIANO. / MDLI [sans éditeur ni lieu d'édition]. Le seul exemplaire existant est conservé à la British Library.

l'inspiration ariostesque, et il suffit de parcourir l'un de ces romans pour constater le manque d'originalité dans l'imitation et la cacophonie de la syntaxe. Citons par exemple l'ouverture de son *Angelica*, aux échos évidents avec l'incipit du *Furioso* :

La foll'audatia d'Agramante i' canto,  
Che lo fece condur tant'in Ponente  
Per vendicar Troian, ch'amava tanto,  
Dirò come di quel Carlo la gente  
Spinse con lui dal giusto Rhodamanto,  
A la vittoria molto diligente  
Solco 'l gran gorgo in Africa, e Biserta  
D'essa Regina grand'hebbe diserta.<sup>1414</sup>

Le déroulement du récit ne brille ensuite ni par sa nouveauté ni par le soin de sa réalisation. Bandarini ne contextualise presque jamais les quêtes de ses personnages, comme s'il prenait directement la suite de l'Arioste – ce qu'il ne fait pas<sup>1415</sup>. Les expédients narratifs – rencontre dans un bois, apparition d'un vieillard mystérieux... – peuvent se répéter mécaniquement à quelques strophes d'intervalle sans intention comique aucune, guidé qu'il est par son manque d'imagination qui le pousse à sauter d'un fil narratif à un autre au bout, parfois, de quatre ou cinq huitains. Enfin, quand une histoire est développée – comme la fin tragique du mariage de Brandimarte et Fiordiligi – les incohérences sont multiples et les personnages mal caractérisés. Qui plus est, de nombreuses coquilles parsèment le texte, qui ne sont peut-être pas toutes imputables à l'imprimeur : Fiordiligi est parfois appelée Fiordispina, et Brandimarte Bradamante.

Bandarini publie également un roman d'inspiration historique, *La impresa di Barbarossa contra la citta di Cattaro con la presa di Castel Nouo, composta per Marcho Bandarini allo illustre signor conte Bartholomeo da Villa Chiara*, in Ferrara, 1543 ; des sonnets, *Sonetti del poeta Marco Bandarino, in diversi et varij soggetti*, [S.l. : s.n.], 1547 ; un poème encomiastique, *Varco vittorioso da questa mortale all'immortal vitta fatto dell'illustrissimo et eccellentissimo signor conte Giouan Luigi dal Fiesco*, In Vinetia, 1550. Enfin, digne représentant du siècle de Celio Malaspini, il n'est pas le plus intègre des auteurs :

---

<sup>1414</sup> *Ibid.*, I : « Je chante la folle audace d'Agramante / Qui le conduit jusqu'au Ponent / Pour venger Troian, qu'il aimait tant, / Je dirai comment l'armée de ce Charles / Poussa avec lui par le juste Radamante, / À la victoire très diligent / Traversa le grand gouffre en Afrique, et vida / Biserte, ville de la grande reine ».

<sup>1415</sup> Contrairement à l'Arétin, qui peut reprendre précisément à la fin du *Furioso* en envoyant Rodomonte aux Enfers puis en le ressuscitant (*Rodomonte*), ou, au contraire, recommencer entièrement le récit pour lui conférer un ton acerbe et parodique (*Orlandino*).

son *Opera nova spirituale*<sup>1416 (1552)</sup> est un plagiat du *Pianto della Verzene Maria* d'Enselmino da Montebelluna, « uno dei più pregevoli frutti dell'innografia mariana medievale »<sup>1417</sup>. De même, *Le due giornate del poeta Bandarino, doue si trattano de tutti i costumi ch'in le città de Italia à loco per loco usar si sogliono* (1556) sont en réalité une traduction partielle des *Forcianaes quaestiones* d'Ortensio Lando, qui racontent un voyage que Lando a, lui, réellement effectué<sup>1418</sup>. Notons qu'une seule des œuvres de Bandarini (son *Mandricardo*) a été rééditée, soulignant le succès très relatif de sa poésie<sup>1419</sup>. Mais surtout, très peu d'exemplaires de ces volumes ont survécu : comme leur contenu les rend peu suspects d'avoir été censurés<sup>1420</sup>, ils n'ont probablement suscité que très peu d'intérêt auprès des collectionneurs. Cela rend plus que plausible la disparition de plusieurs livres et pourrait expliquer l'absence de publications de 1535 à 1543.

### 3. Les Stanze de la British Library

Nous n'avons trouvé trace de cet opuscule que dans des catalogues anglais, avant que le projet Edit16 ne le recense. Ashbee<sup>1421</sup>, dans sa bibliographie d'ouvrages illicites sinon interdits, cite le huitain consacré à Angela Zaffetta. Le lieu d'édition, qui n'est pas mentionné, n'est guère mystérieux : on imagine mal un tel texte imprimé hors de Venise. Le problème de la datation du volume, moins facile à résoudre, a été soulevé il y a une vingtaine d'années à partir d'indications typographiques. Le catalogue de la British Library indique « [1545?] », sans qu'il soit possible de savoir comment cette date a été définie. Dennis E. Rhodes, qui analyse les ouvrages italiens conservés à Londres sans nom d'éditeur, la réfute :

S.T.C. gives the imprint as [Venice, 1545?]. While Venice is correct, 1545 is likely to be too late about twenty years. The date seems to be c. 1520-5. The right-hand block of the border, with the same breaks, occurs on the title-page of Apuleius in the Italian translation by Count M.M. Boiardo, printed at Venice by Joanes Tacuinus de Toidino on 21 may 1523 (Grenville 8922). But this in itself is not a proof that the Bandarini was necessarily printed by Tacuinus. The British Library has 124 editions printed by

---

<sup>1416</sup> *Opera nova spirituale*, in Vinegia, 1552.

<sup>1417</sup> MOSCHELLA Maurizio, « Enselmino da Montebelluna », in *Dizionario Biografico Treccani*, [en ligne] : « l'un des meilleurs fruits de l'hymnographie mariale médiévale ».

<sup>1418</sup> Catalogue de la Biblioteca Nazionale Marciana ; pour l'oeuvre d'Ortensio Lando cf. AXON William Edward Armytage, *Ortensio Lando, a humorist of the Renaissance*, London, 1899.

<sup>1419</sup> Nous pensons toutefois que l'opuscule que nous présentons ici est, très probablement, une réédition, cf. *infra*.

<sup>1420</sup> Son nom ne figure pas dans l'*Index* de 1559.

<sup>1421</sup> ASHBEE Henry Spencer, *Catena Librorum Tacendorum, Notes, by Pisanus Fraxi*, London, 1885, p. XXIX.

Tacuinus alone between 1492 and 1538. More of them are classical texts in folio format than anything else. It is rare to find an octavo edition by him with a title-page border such as that on the Apuleius of 1523.<sup>1422</sup>

Nous avons toutefois plusieurs raisons de ne pas partager son hypothèse. Tout d'abord, de l'aveu même de Rhodes, Tacuinus continue à publier au moins jusqu'en 1538 ; il est donc possible, si c'est lui qui met en circulation le recueil de Bandarini, qu'il ait conservé le motif décoratif jusqu'à cette date. Dans ce cas, l'absence de nom d'éditeur et l'utilisation d'un motif ancien fait sens pour ce spécialiste de textes classiques, dès lors qu'il imprime une œuvre dédiée à des prostituées dont, peut-être, il attend un succès commercial, mais pour laquelle il ne veut pas recevoir une publicité malvenue. Si ce n'est effectivement pas Tacuinus qui a imprimé l'ouvrage, il est tout autant probable que le motif décoratif utilisé ait été récupéré par un autre imprimeur après la liquidation de sa boutique. Ces faits, en eux-mêmes, sont insuffisants tant pour réfuter la date de 1545 que pour l'accepter. Il nous paraît plus convaincant de noter que la date de 1525 ne cadre absolument pas avec les dates d'édition des œuvres connues de Marco Bandarini, publiées entre 1535 et 1552 avec un pic autour de 1550. Mais ce sont les prostituées à qui l'auteur consacre ses huitains qui vont nous permettre de confirmer ces doutes. Sur dix-huit courtisanes nommées par Bandarini, nous connaissons cinq d'entre elles grâce à d'autres textes : Angela Sarra (I, II), Cornelia Griffio (III), Angela Zaffetta (VIII), Giacomina Fasol (IX) et Lucietta Cul Duro (XII). Ces femmes apparaissent à de multiples reprises dans des poèmes, des lettres, des chroniques et des documents d'archive, de 1523 – le nom de Cornelia Griffio est peint sur un mur de Rialto pour nuire à l'un de ses nobles amants – jusqu'à 1548 – l'Arétin publie deux missives adressées à Anzola Zaffetta dans le quatrième volume de ses *Lettere*. Si l'on excepte le cas de Cornelia Griffio, citée très tôt, mais toujours en exercice au moins jusqu'en 1545<sup>1423</sup>, la grande majorité de ces mentions s'évalent entre les années 1530 et 1540<sup>1424</sup>.

Il est toutefois curieux que nous ne connaissions que cinq noms sur dix-sept. Ces cinq courtisanes étant particulièrement célèbres les douze autres devaient, à l'époque, l'être tout

---

<sup>1422</sup> RHODES Dennis E., *Silent printers, anonymous printing at Venice in the sixteenth century*, London, The British Library, 1995, p. 23-4 : « S.T.C. donne le lieu et la date d'édition comme [Venice, 1545?]. Alors que Venise est correcte, 1545 est probablement trop tardive d'environ vingt ans. La date semble être v. 1520-1525. Le bloc à droite de la bordure, avec la même rupture, apparaît sur la page de titre d'Apulée dans la traduction italienne de M. M. Boiardo, imprimée à Venise par Joanes Tacuinus de Toidino le 21 mai 1523 (Greenville 8922). Mais cette donnée en soi n'est pas une preuve que le Bandarini ait été imprimé par Tacuinus. La British Library a 124 éditions de Tacuinus seul, entre 1492 et 1538. La plupart d'entre elles sont des textes classiques en format *in folio*. Il est rare de trouver des éditions *in octavo* par lui avec une bordure de page de titre semblable à celle de l'Apulée de 1523. ».

<sup>1423</sup> Cf. le chapitre précédent et particulièrement le point consacré à *La vita rotta di Giacomina*.

<sup>1424</sup> Pour le détail de ces références, cf. les notes aux huitains dans les Annexes.

autant, mais elle n'apparaissent jamais dans nos sources principales (*Tariffa delle Puttane di Venegia, poemetti* de Lorenzo Venier...). Celles-ci datant des années 1530, il est donc tentant d'imaginer que les autres prostituées citées n'exerçaient pas encore durant cette décennie, ou n'avaient pas atteint la célébrité, ce qui nous permettrait de repousser la date de composition des *Stanze* aux années 1540.

Un autre élément soutient la thèse d'une datation tardive. Bandarini fait précéder les strophes de louanges proprement dites d'un *Capitolo* qui raconte une nuit d'amour avec « una sua amica cortegiana ». Le moteur du récit est le remerciement fait par le poète aux objets ou aux phénomènes (la nuit, la lune, la porte, le lit...) qui lui ont permis de pleinement goûter ces heures de plaisir. Il s'agit là d'une reprise du *Capitolo VIII* de l'Arioste, qui développait les premiers vers de l'épigramme II, 15 de Propertius. Or, les *Rime* de l'auteur du *Furioso* ont été publiées pour la première fois à Venise en 1546<sup>1425</sup>. Nous devons exclure que Bandarini ait connu ce texte avant sa publication : comme l'examen de son œuvre nous l'a montré, le plagiat ne l'effraie pas, et il n'aurait probablement pas hésité à piller plus ouvertement ces vers s'il avait eu la possibilité de le faire d'une manière discrète ; c'était évidemment impossible après un événement tel que la publication de nouvelles œuvres de l'Arioste. Contrairement à Rhodes, nous pensons donc que l'hypothèse du catalogue de la British Library est basse, et proposons 1546 comme *terminus post quem*.

Enfin, nous avons déjà évoqué la proximité probable des *stanze* de Bandarini avec celles de Giovanni Battista Dragoncino, les *Stanze in lode delle nobildonne vinitiane del secolo moderno*. La date du recueil (1547) ainsi que les points communs entre l'œuvre de Dragoncino et celle de Bandarini, qui semble à plusieurs reprises marcher sur les traces de son aîné, suggèrent un rapport étroit entre les deux textes. La structure des deux livres de *Stanze* est similaire : après trois (Dragoncino) ou deux (Bandarini) huitains introductifs, les strophes se déroulent, chacune introduite par un court titre (le nom du mari pour Dragoncino, celui de la courtisane pour Bandarini) ; les compositions périphériques, plus nombreuses chez Dragoncino, privilégient le *capitolo* en tercets et le sonnet, inspirés de Pétrarque pour Dragoncino, et de l'Arioste pour Bandarini, loin des épigrammes et des lettres de goût classique de Tolomei. Nous concluons donc à une publication de l'opuscule de Bandarini vers 1547 ; toutefois, si l'exemplaire londonien ne comporte pas de date, sa description nous fait soupçonner qu'il s'agit

---

<sup>1425</sup> LE RIME DI M. LO / DOVICO ARIOSTO NON / *piu viste, & nuovamente stampate à in / stantia di Iacopo Modanese, cioè / SONETTI. MADRIGALI. / CANZONI. STANZE. / CAPITOLI. / [portait de l'Arioste] / In Vinegia con Privilegio del Sommo Pontefice / & del Eccelso Senato Veneto. MDXLVI. Pour une édition moderne, cf. ARIOSTO Ludovico, *Rime*, introduzione e note di Stefano Bianchi, Milano, BUR, 1995.*

en réalité d'une réédition.

Le volume est constitué de 12 folios. Seuls 8 folios sont imprimés, alors que les 4 autres, d'une couleur différente, semblent être un ajout de la bibliothèque à des fins de conservation. Il est ainsi composé :

f. 1r : Page de titre.

f. 1v : *Della vittoriosa e saggia fronda*, sonnet de dédicace à Lucrezia Ruberta.

f. 2 : *Capitolo dove il Poeta se insonia chiavar una sua amica cortegiana*, tercets.

f. 3r : *Vener passando in solitaria valle* et *Dove di copia erano insieme*, deux huitains qui introduisent les strophes aux courtisanes.

f. 3r-6v : 18 huitains dédiés à 17 courtisanes.

f. 7r : *Un far un trato il crudo el morto e insieme*, 13 vers (cf. *infra*).

f. 7v : blanc.

f. 8r : Huitain dédié à Cornelia Dolphina (*Vien dietro a questa Cornelia dphina*).

f. 8v : blanc.

Plusieurs incohérences parsèment cette structure. Le *Capitolo* en tercets du f. 2 s'achève d'une étrange manière : la prostituée et son client, une fois le rapport consommé, s'échangent des mots de jalousie, et l'habituel vers conclusif de cette forme poétique manque. Le déroulement des 19 strophes dédiées aux courtisanes est ensuite interrompu entre le f. 6v et le f. 8r par ce qui semble être un madrigal de 13 vers, qui est suivi par une page blanche (f. 7v), et enfin par le dernier huitain de louanges (f. 8r). Ces incongruités de mise en page relèvent selon nous du même problème. Elles semblent a priori faciles à résoudre : le folio sur lequel le madrigal est imprimé (f. 7) appartient à la même feuille que le folio du *Capitolo* (f. 2). Il constitue donc en réalité la fin de ce texte, qu'il conclut tant du point de vue du récit que du point de vue des rimes. Nous assistons ici à la réconciliation des amants, à de nouveaux assauts de tendresse, et à leurs tendres adieux. Il semble donc évident que le *Capitolo* a été imprimé à part, probablement après le reste du volume, pour être ensuite intercalé entre la feuille f. 1-f. 8 et la feuille f. 3-f. 6, isolant ainsi la strophe XIX qui concluait l'opuscule (f. 8r). Mais la mise en page du f. 7r remet en question cette conclusion. En effet les treize vers finaux du *Capitolo* se présentent sous la forme d'un madrigal d'un quatrain, un quintil et un quatrain, trois strophes explicitement délimitées par les renvois. Qui plus est le vers initial (« un far un trato il crudo e el morto insieme ») ne rime pas, comme il le devrait, avec le v. 44 du *Capitolo* (« un ricordar di pena e d'ogni torto, »). Il est donc clair que l'imprimeur a considéré ce texte comme étant

indépendant, un fait difficilement compatible avec l'ajout d'une feuille dans un volume déjà imprimé.

La solution la plus simple serait d'imaginer que nous nous trouvons en face d'une réédition. Dans un premier temps, l'opuscule aurait été imprimé en intercalant au dernier moment le *Capitolo*, comme nous l'avons supposé plus haut ; puis, dans un second temps, un imprimeur hâtif aurait composé à nouveau le volume en ayant sous les yeux la première édition, prenant ces 13 vers finaux pour un madrigal et établissant des strophes arbitraires. Au passage, il aurait mal copié le premier vers, qui pourrait être, pour rétablir la nécessaire rime en *-orto*, \**Un far un trato il crudo e insieme el morto*, également valable du point de vue de la métrique. Cette hypothèse d'une réédition rapide et maladroite a le mérite d'expliquer le grand nombre de coquilles qui parsème le texte, d'ailleurs particulièrement nombreuses dans le folio 7r : lettres erronées ou manquantes (*mnsa* pour *musa*, *dphina* pour *dolphina*...), oubli de nombreuses majuscules, usage très variable des espaces et des sauts de ligne, etc. Pour tenter de comprendre pourquoi ce *Capitolo* est venu bouleverser la structure simple de l'opuscule, arrêtons-nous un instant sur son contenu.

Comme nous l'avons précisé plus haut, ce texte narratif a une source aisément identifiable dans le *Capitolo VIII* de l'Arioste, œuvre de jeunesse publiée pour la première fois à Venise en 1546. Dans l'édition des *Stanze* de la British Library il est écartelé entre le f. 2 et le f. 7. Il se compose de 58 hendécasyllabes divisés en 19 tercets, plus un vers conclusif. Son titre, décoré d'un « chiavar » fort peu pétrarquiste, tranche franchement avec ce qui sera le ton classique des huitains encomiastiques. Pourtant, le reste du poème est très éloigné de la pornographie sans détour d'un Arétin ou d'un Lorenzo Venier : Bandarini se contente de suivre les métaphores de son modèle, voire parfois de les plagier ouvertement : le « bochino dolce »<sup>1426</sup> de son aimée est « di neter piena et ambrosia amorosa »<sup>1427</sup>, les membres des amants peuvent « annodarsi come hedera e iacanti »<sup>1428</sup>... Au final, malgré son contexte sulfureux d'amour mercenaire, la description des plaisirs de la chair est même moins franche que chez l'Arioste, qui n'hésitait pas par exemple – suivant Properce – à insister longuement sur la nécessité pour les amants de contempler à la clarté de la lampe leurs corps réciproques, tout au long de leurs épanchements amoureux.

Le récit de la nuit d'amour – dont la portée érotique est tempérée par le recours à l'expédient du rêve – est à peu de choses près calqué sur le *Capitolo VIII* : l'amant quitte son

---

<sup>1426</sup> « douce petite bouche ».

<sup>1427</sup> « pleine de nectar et d'ambrosie amoureuse ».

<sup>1428</sup> « se nouer comme le lierre et la jacinthe ».

logis lorsque la nuit peut cacher ses déplacements, et entre furtivement chez la dame qui l'attend ; ils se rendent tous deux dans la chambre, et échangent des mots d'amour avant de s'étendre sur le lit ; après le rapport quelques paroles de jalousie viennent assombrir les douceurs, mais de nouveaux assauts amoureux font oublier toute dissension ; enfin, les adieux sont chargés de promesses de retour. Quelques éléments se détachent du texte de l'Arioste. Bandarini décrit en un tercet les étapes précédant son rapport amoureux avec une courtisane : accueilli par la prostituée et ses serviteurs, il est lavé par celle-ci à l'aide d'une eau parfumée (v. 19-21) :

O man de avorio che accogliesti il vaso  
 pien d'acqua sì odorifera, e in instante  
 tutto inafiasti me, solo rimaso.

De la même manière, il utilise un topos de la littérature érotique vénitienne inconnu de l'auteur du *Furioso*, l'échange verbal des amants au moment de l'orgasme, courant par exemple chez un Domenico Venier<sup>1429</sup> : « e dir “Che fate ? Havete fato voi ?” » (v. 39). En somme l'esprit de Marco Bandarini n'est pas prompt à s'adonner à la franchise brutale de certains de ses contemporains, ni à glisser facilement vers l'équivoque malicieux. Il se contente, oscillant comme à son habitude entre plagiat et inspiration, de se laisser aller à l'expression d'un érotisme diffus. Il est difficile de ne pas croire que, si ce texte a été introduit dans le volume au dernier moment comme nous le suggérons plus haut, c'est pour autre chose que pour satisfaire les attentes d'un public qui veut certainement, en achetant un opuscule dédié à des courtisanes, se concéder le plaisir coupable de quelques vers licencieux.

Après ce texte empreint d'un érotisme léger, la tonalité change. Le poète ne rêve plus à un amour mercenaire et urbain, mais introduit en deux huitains le lecteur dans le cadre pastoral d'une « solitaria vale »<sup>1430</sup>, un « bel loco » qui est l'habituel *locus amoenus* parcouru de « bianchi ruscelli » et de « fontane vive », planté de « fior vermigli » et où souffle l'« aura » de Zéphir. Là se trouve une assemblée de femmes, qui sont des « Cortegiane famose venetiane / Di beltà specchio, e di virtù fontane »<sup>1431</sup>. Dix-neuf huitains d'hendécasyllabes, tous régulièrement rimés en ABABABCC, s'enchaînent alors les uns après les autres pour chanter les qualités de dix-huit courtisanes<sup>1432</sup>. Nous avons déjà évoqué Angela Sarra, Cornelia Griffio, Anzola Zaffetta,

<sup>1429</sup> Cf. les notes au texte dans l'Annexe B – 3.

<sup>1430</sup> Nous ne saurions affirmer si l'absence de la consonne géminée est une simple coquille ou bien un trait dialectal septentrional.

<sup>1431</sup> « Célèbres courtisanes vénitienes / Miroirs de beauté, et fontaines de vertu ».

<sup>1432</sup> Angela Sarra a, seule, droit à deux huitains.



Giacomina Fasol et Lucia Cul Duro. Les douze autres, dont la dédicataire de l'opuscule<sup>1433</sup>, nous sont inconnues. Parmi elles, sept sont identifiées par un nom de famille : Lucrezia Ruberta (sonnet de dédicace, IV), Andriana Ziavatina (VI), Giulia da Pozzo (XIII), Giulia Riniera (XV), Elena Bellaman (XVII), Marieta Bernardo (XVIII), Cornelia Dolphina (XIX). Cinq ont comme surnom le lieu de Venise où elle exercent leur profession, ou leur contrée d'origine : Cornelia di Sant'Alvise (V), Medea di Canareggio (VII), Le Greghette (X), Stellina dai Frari (XI), Isabeta Griega (XVI). Enfin, l'une d'entre elles, Virginia (XIV), est nommée par son seul prénom.

Les louanges de prostituées ne sont pas totalement absentes de la littérature des années 1530 et 1540. Les quelques lettres de l'Arétin à des courtisanes – la Zaffetta, Angela Sarra, Medea – peuvent être un point de comparaison intéressant pour nous ; en particulier, celle du 15 décembre 1537 adressée à Angela Zaffetta dresse le portrait d'une courtisane idéale, sur lequel nous pouvons nous arrêter un instant. Il s'agit en réalité de louanges paradoxales, qui s'attardent surtout sur ce que la Zaffetta ne *fait pas*, c'est-à-dire employer les habituelles astuces des putains. L'auteur en vient même à renier – en apparence – ses personnages, félicitant la courtisane d'« [haver] in odio quelle che studiano i punti de la Nanna, e de la Pippa »<sup>1434</sup>, protagonistes du *Dialogo* publié un an plus tôt – ce qui est aussi un moyen détourné de poser son œuvre comme la Bible de la profession. L'Arétin profite de l'occasion pour montrer son habileté à décrire ces odieuses manigances :

Voi non trahete de la tasca i guai, e le consolationi: né fingendo l'amore, non morite, né resuscitate quando vi piace. Voi non tenete a i fianchi de i corvivi gli sproni de la fante, insegnandole a giurare, come non bevete, non mangiate, non dormite, e non trovate luogo per lor' causa, facendola affermar', che poco manco, che non v'impiciaste per esser' egli stato a visitar la tale, meffendò; che non siate di quelle; che han' le lagrime in sommo: e mentre piangono, ci mescolano certi sospiretti, et alcuni singhiozzi troppo bene tratti dal cuore con ladroncellaria del grattarsi il capo, e del mordersi il dito, con quello ei si sia; minuzzato dal fioco de la voce: ne ritenete con la industria, chi si vuol' partire, facendo andar' via, chi vorrebbe stare. Non son' dal vostro animo cotali inganuzzi.<sup>1435</sup>

---

<sup>1433</sup> Plusieurs textes de la littérature *antiputtanesca* sont dédiés, de la même manière, à des courtisanes : la *Tariffa* à une certaine Viena, puis, dans les années 1570, le *Catalogo di tutte le principali et più onorate cortigiane* (que nous lisons in BARZAGHI Antonio, *Donne o cortigiane?*, op. cit., p. 155-167) à Livia Azzalina.

<sup>1434</sup> « détester celles qui étudient les astuces de la Nanna et de la Pippa ».

<sup>1435</sup> Aretino Pietro, *Lettere, Libro I*, 15 décembre 1537 : « Vous ne tirez pas de votre poches les ennuis et les consolations ni, affligée d'un amour feint, vous ne mourez pas ni ne ressuscitez quand cela vous plaît. Vous ne tenez pas à côté de vos amants indulgents les éperons de la servante, à qui vous enseignez à jurer que vous ne buvez pas, ne mangez pas, ne dormez pas, et vous ne trouvez pas de raison pour leur faire un procès, leur faisant affirmer que peu s'en fallait que vous ne soyez en colère car il a rendu visite à une telle. Mais non, vous n'êtes pas de celles-là qui ont toujours les larmes prêtes et qui, lorsqu'elles pleurent, ajoutent certains soupirs, et certaines plaintes qui sont tirés du cœur avec un art voleur qui leur est aussi aisé que de se gratter la tête, qui se mordent les doigts et font sembler leurs voix très faibles. Vous ne retenez pas avec art qui veut s'en aller pour faire partir qui voudrait rester. Ces petites tromperies ne sont pas dans votre caractère ».

Mais les qualités de la Zaffetta ne sont certes pas des qualités morales. L'objectif d'une courtisane est bien de « procaccia[re] [...] robba, e laude »<sup>1436</sup> (cette dernière servant principalement à augmenter la première), et la « Signora Angela » y parvient grâce à sa « saviezza » et à sa « discretione » : elle évite d'exciter inutilement les jalousies entre ses clients, en attire de nouveaux sans trop les forcer, se garde des trahisons, et répartit ses faveurs avec un grand sens de l'équité. En somme, elle adapte à sa profession une humaniste *medietas*, une valeur que le « fléau des princes » n'a certes pas cultivée pour lui-même et qui peut difficilement avoir ici une portée autre que parodique. La gloire de la Zaffetta est en effet d'avoir « saputo porre al volto de la lascivia, la mascara de l'honestà »<sup>1437</sup>, d'avoir donc atteint un niveau supérieur de tromperie, où la tromperie elle-même se pare des meilleures vertus.

Celles-ci ne paraissent au contraire nullement ironiques dans les louanges de Marco Bandarini. Il vante la « virtù » (sonnet introductif) puis l'« honestate » de Lucrezia Ruberta (IV), loue la « saggia » Medea di Canareggio (VII), les « beltà, virtute e leggiadria [...] honestate [...] cortesia » des « dotte » signore Gregchette (X), l'« honore » et le « celeste igegno » (*sic*) de Stellina dai Frari (XI), la « gentilezza » de Giulia Riniera (XV) ou enfin les « virtù » d'Elena Bellaman (XVII). Mais l'accent est mis, plus encore, sur la beauté de ces femmes, sans grands efforts lexicaux. Sur dix-neuf huitains nous trouvons 24 occurrences de l'adjectif « bella » (également sous les formes « bel » ou « bello »), et 18 de « bellezza » ou « beltà », auxquelles il nous faudrait ajouter un saupoudrage de « gratia », et de « vago » ou « vaga »<sup>1438</sup> (trois occurrences). Très rarement, Bandarini précise qu'il parle du « volto », ou du « seno ».

Le cadre de la « solitaria vale » pouvait annoncer un traitement allégorique ou pastoral : Bandarini évite autant l'un que l'autre<sup>1439</sup>. De la même manière, il ne sacrifie pas à un autre topos des *laude di donne*, les louanges de la ville des femmes célébrées, qui permet d'explicitier le lien entre vertus des épouses de la classe dirigeante et bonne santé du corps social citadin<sup>1440</sup>.

<sup>1436</sup> *Ibid.* : « se procurer [...] les biens et les louanges ».

<sup>1437</sup> « su donner au visage de la lasciveté le masque de l'honnêteté ».

<sup>1438</sup> « charmant », ou « charmante ».

<sup>1439</sup> Contrairement à Claudio Tolomei, qui glisse vers l'allégorie, ou encore au Parabosco pastoral du *Secondo libro di lettere amorose* (Vinegia, Paolo Gherardo, 1548), et ponctuellement allégorique des *Stanze in lode di alcune gentildonne veneziane*, contenues dans le *Terzo libro delle lettere amorose* (In Venetia, Gio. Griffio, 1555). Ces dernières *Stanze* de Parabosco sont beaucoup plus développées que celles de Bandarini, et encadrent les louanges dans un récit-cornice qui s'étale sur cinquante-neuf strophes.

<sup>1440</sup> On trouve ainsi des louanges de Bologne dans les *Laude delle donne bolognese* de Tolomei (*Canto II*), ou de Venise en ouverture des *Stanze in lode di gentildonne veneziane del secolo XVI* (Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. XI, XC 90 (=6774) ensuite publiées « per le nozze Loredan-bragadin Venezia, Alvisopoli, 1835 » ; ce texte, plus tardif, a peu de choses à voir avec les *Stanze* de Bandarini). Cette absence est d'autant plus étrange que la glorification de Venise est devenue au XVI<sup>e</sup> siècle un genre à part entière, que l'on retrouve comme justification politique dans les textes les plus inattendus, cf. le début de la première journée de FONTE Moderata, *Il Merito delle*

La variété vient donc d'autre part, en l'occurrence du jeu de référence dominant, présent presque à chaque huitain : la mythologie antique. Dès les premiers vers Lucrezia Ruberta est couronnée par Apollon (sonnet introductif) puis comparée à Cynthia (IV) ; Angela Sarra est égale à Daphnée (I), et séduit les hommes et les dieux (II) ; Jupiter aurait préféré Andriana Ziavatina à Europe (VI), Marieta Bernardo à Danaé (XVIII)<sup>1441</sup> et Cornelia Dolphina à toutes les autres (XIX) ; l'Hélicon et Phébus inspirent les poètes pour qu'ils chantent Medea di Canareggio (VII) ; Angela Zaffetta semble être Vénus réincarnée (VIII) ; Poséidon aurait enlevé Giacomina Fasol (IX) ; les Gregchette sont d'une honnêteté et d'une courtoisie comparables à la douceur des vers d'Apollon (X) ; celui-ci aurait chanté Stellina dai Frari s'il l'avait connue (XI) ; Lucieta Cul Duro est une « antiqua bellezza » (XII)<sup>1442</sup> ; Giulia da Pozzo a été créée par Minerve, et la nymphe Hersidia ne l'égale pas en beauté (XIII) : lors de son choix fatidique Pâris aurait bien entendu élu Virginia, et non pas Vénus ni, plus tard, Hélène (XIV) ; enfin, les dieux ont créé Elena Bellaman pour donner un exemple de leur puissance (XVII).

Loin de l'éloge paradoxal que l'Arétin adresse à Angela Zaffeta, qui ne renie en rien les codes de la littérature *antiputtanesca*, l'intention de Marco Bandarini, en faisant des courtisanes des nymphes ou des créatures des dieux antiques, semble être de délaissier les figures de déchéance morale, physique et sociale qu'inspirent à un Lorenzo Venier ou à l'auteur de la *Tariffa* les prostituées vénitiennes, pour suggérer la figure de l'hétère, et ainsi conférer à ces femmes une dignité semblable à celle des patriciennes chantées par Dragoncino, héritières des « donne antiche »<sup>1443</sup>. Une opération, donc, de réhabilitation culturelle et de légitimation sociale d'un phénomène dont la présence est désormais inéluctable ; mais peut-être également un premier signe du refroidissement de la liberté littéraire lors d'une décennie qui voit s'ouvrir le concile de Trente. En ce sens, si l'ouvrage de Marco Bandarini ne brille pas par sa qualité, il revêt pour nous une grande importance, comme rare exemple de littérature consacrée aux prostituées vénitiennes au milieu du siècle. Même s'il a probablement fait l'objet de deux éditions, l'opuscule n'a pas marqué l'histoire littéraire : il nous serait complètement inconnu si

---

*Donne*, Venezia, Domenico Umberti, 1600. Il nous faudra peut-être imputer cette omission à la probable composition rapide et peu soignée du volume.

<sup>1441</sup> Notons par ailleurs que la charge érotique et la signification symbolique de l'épisode de la pluie d'or fait de la représentation du mythe de Danaé un sujet particulièrement prisé des peintres vénitiens du XVI<sup>e</sup> siècle, derrière lequel se cache bien sûr une allégorie de la prostitution : citons au moins celle de Titien de 1553, conservée au musée du Prado de Madrid, ou celle de Tintoret de 1570, du musée des Beaux-Arts de Lyon.

<sup>1442</sup> Il faut beaucoup de bonne volonté pour ne pas voir à quel point le surnom de cette courtisane – qui d'habitude est fort commenté par les auteurs, cf. par exemple *Tariffa delle puttane di Venegia*, v. 478-480 – jure dans un huitain qui se veut si délicat.

<sup>1443</sup> DRAGONCINO Giovanni Battista, *Stanze in lode delle nobildonne vinitiane del secolo moderno*, Vinegia, Per Mathio Pagan, 1547, f. 3r.

le hasard n'avait pas préservé une copie dans les collections de la British Library. Dans ces conditions – celui d'un héritage qui à ce stade de nos recherches semble absolument nul – nous n'entendons certes pas le considérer comme une borne centrale dans notre étude ; il constitue toutefois un témoignage isolé sur la crise que traverse le genre à la fin des années 1540. En effet la floraison des années 1520 et 1530, qui s'épanchait dans une grande variété de formes mais conservait comme dénominateur commun le culte de l'obscène, semble bien avoir vécu. Sur le marché du livre le thème de la prostitution a donc dû chercher de nouveaux avatars, et nous constatons avec Marco Bandarini qu'il est prêt à se saisir de chaque nouvelle mode : la concomitance de l'édition des *capitoli* de l'Arioste (1546) et de la réédition des *Laude delle Donne Bolognese* de Tolomei (1546) rapidement suivies par les *Stanze in lode delle nobildonne vinitiane del secolo moderno* de Dragoncino (1547) démontre clairement la nature de coup éditorial de l'opuscule.

Entre la fin des années 1540 – date probable de composition et de publication des *Stanze* de Bandarini – et la fin des années 1550 – qui voit la rédaction du *Catalogo delle più honorate cortigiane di Venezia*, que nous avons déjà cité à plusieurs reprises – les textes vénitiens consacrés aux prostituées semblent donc marquer le pas. Bien sûr, la disparition de nombreuses « cheap prints » nous empêchent de tracer un tableau d'ensemble satisfaisant, mais il suffit de comparer le *Catalogo* à la *Tariffa*, les *Stanze* de Bandarini aux huitains de Lorenzo Venier, pour constater un abaissement notable des ambitions de la poésie *antiputtanesca*. Pour autant, le genre n'est pas éteint, mais a drastiquement modifié son paradigme stylistique et ses modalités de diffusion. Lors de notre lecture des *Diporti* de Girolamo Parabosco nous avons déjà croisé l'académie informelle du patricien Domenico Venier : c'est en son sein que nous pourrions trouver la continuation la plus vive de l'érotisme des années 1530. Il nous suffira de nous concentrer sur deux personnages parents de l'auteur du *Trentuno* et de la *Puttana Errante* : Domenico, frère de Lorenzo, et Maffio, fils de celui-ci.

## B – Les Venier, côté dialecte : de Domenico à Maffio

### 1. Domenico Venier dialectal : l'œuvre privée d'un poète respectable

Nous avons déjà abordé la figure de Domenico Venier (1517-1582) à l'occasion de notre lecture des *Diporti* de Girolamo Parabosco. Il y apparaissait comme le centre névralgique d'un réseau d'éminents lettrés qui se réunissaient, en académie informelle, dans son palais de Santa

Maria Formosa. Or depuis le début des années 1990 un autre pan de son activité littéraire, insoupçonné, a vu le jour avec la découverte de nombreux poèmes érotiques en vénitien composés par ce respectable personnage. Certains de ces textes avaient en réalité circulé dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, mais ils étaient alors attribués au neveu de Domenico, Maffio, qui ne fit jamais mystère de ses compositions les plus enlevées. Il n'est pas rare de rencontrer encore de telles confusions : dans l'un des deux volumes de poésies de Maffio Venier récemment publiés par Attilio Carminati, l'un des sonnets voit le poète s'adresser à un certain Corner, à qui il conte un rêve fait à propos d'une femme dénommée « Artusa »<sup>1444</sup> : preuve indiscutable, nous le verrons, que ce texte n'est pas l'œuvre de Maffio mais de son oncle. Il y a fort à parier que la gloire durable des poèmes du neveu, qui dans leur grande majorité circulèrent manuscrits, avait éclipsé le chapitre érotique et dialectal des écrits de Domenico. Cette distinction était par ailleurs bien commode : elle permettait d'opposer parfaitement le pétrarquisme aussi chaste que technique de l'oncle au lyrisme érotique et désespéré du neveu, dessinant ainsi deux figures en miroir, celle de l'intellectuel intégré, qui incarne ce que la culture littéraire vénitienne a de plus haut, et celle du poète maudit qui voit sa jeunesse fauchée par la syphilis après une vie d'errance et de pauvreté. Domenico Venier, né en 1517, commence à suivre excellemment le *cursus honorum* de la République et devient très jeune sénateur, mais est frappé dès avant ses trente ans par une goutte qui le contraint à partir de 1546 à rester alité dans son palais de Santa Maria Formosa. C'est donc autour de lui que se réunit son académie, « caterva de' minori » pour De Sanctis<sup>1445</sup> mais parmi lesquels nous avons pu compter Pietro Bembo, Sperone Speroni, Girolamo Parabosco, Veronica Franco, Bernardo Tasso ou encore Gian Giorgio Trissino. Venier est le chef de file du pétrarquisme vénitien, connu pour son art du sonnet dit « corrélatif », jeu virtuose sur la forme dont l'exemple le plus connu a comme premier quatrain :

Non punse, arse, o legò, stral, fiamma, o laccio  
d'Amor giammai sì duro, e freddo, e sciolto  
cor, quanto 'l mio ferito, acceso, e 'nvolto  
misero pur nell'amoroso impaccio.<sup>1446</sup>

---

<sup>1444</sup> VENIER Maffio, *Canzoni e Sonetti*, a cura di Attilio Carminati, Venezia, Corbo e Fiore, 1993, p. 223-225.

<sup>1445</sup> DE SANCTIS Francesco, *Storia della letteratura italiana*, op. cit., XII : « foule des auteurs mineurs ».

<sup>1446</sup> Il s'agit du sonnet XXIV de la première édition substantielle des poèmes de Venier, publiée au XVIII<sup>e</sup> siècle mais qui est encore aujourd'hui indispensable : *Rime di Domenico Venier senatore veneziano. Raccolte ora per la prima volta ed illustrate dall'ab. Pierantonio Serassi, Accademico Eccitato. S'aggiungono alcune poesie di Maffeo, e di Luigi Venieri, nipoti dell'autore*, Bergamo, Pietro Lancellotto, 1751 (« Jamais ne piqua, ne brûla, ne lia flèche, flamme ou lien / d'Amour cœur si fort, et si froid, et si délié / autant que le mien blessé, incendié et attaché / misérable même dans le piège amoureux »).

Si au milieu du XVI<sup>e</sup> le pétrarquisme, à travers la médiation de Bembo, est de loin la forme poétique dominante, l'usage de rassembler ses poèmes dans un *canzoniere* organique cède peu à peu le pas à la mode de l'anthologisation et Domenico Venier ne fait pas exception. Massimo Frapolli est toutefois revenu sur un court corpus de sonnets réunis dans le *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori*<sup>1447</sup>. Ces trente-et-un poèmes constituent selon lui un « micro-canzoniere », qui présente plusieurs caractéristiques d'un tel recueil : parabole amoureuse qui comprend, souvent, la mort de l'objet du désir et dimension encomiastique ou éthico-religieuse qui vient se mêler à la première thématique. Le *canzoniere* en question est de pure obédience pétrarquiste ; la dame chantée s'appelle Elena, qui ne peut être selon Frapolli que l'Elena Artusi également protagoniste des vers dialectaux de Domenico Venier. Et c'est à travers la figure de l'Artusi que le tableau, trop facile, de l'opposition entre ce pétrarquisme techniciste et les vers en vénitien de Maffio est devenu plus complexe depuis que Tiziana Agostini a attiré l'attention des chercheurs<sup>1448</sup> sur un codex conservé à la British Library<sup>1449</sup> qui contient des poèmes en vénitien de Domenico et de son ami Benedetto Corner (décédé en 1568)<sup>1450</sup>. Ce livre à quatre mains, difficile d'accès, a plus récemment été étudié par Daniella Rossi dans une thèse de doctorat qui pourrait bientôt – nous le souhaitons vivement – donner naissance à une monographie<sup>1451</sup>. Celle-ci ne sera toutefois pas publiée avant la fin de notre doctorat ; nous devons donc nous contenter de conclusions temporaires basées sur les rares articles publiés sur le sujet<sup>1452</sup> ainsi que sur notre transcription partielle du manuscrit, que nous avons pu consulter à la British Library. Écrit par une seule main<sup>1453</sup> et composé de pas moins de 208 folios qui regroupent 144 poèmes, le volume est introduit et conclu par deux « sonett[i] del Venier ai lettori »<sup>1454</sup>. Domenico semble être le compilateur sinon matériel au moins idéal

---

<sup>1447</sup> *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte et mandate in luce*, Venezia, al segno del Pozzo, 1553. La première anthologie de ce type a comme l'on sait été publiée en 1545 par Gabriel Giolito de' Ferrari et son succès donna lieu à une longue série de répliques. Cf. sur la question l'introduction à l'édition du volume de Giolito par Franco Tomasi et Paolo Zaja : *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, Padova, Edizioni Res, 2001, p. v-XLVIII.

<sup>1448</sup> AGOSTINI NORDIO Tiziana, « Poesie dialettali di Domenico Venier », in *Quaderni Veneti*, n°14, Ravenna, Longo Editore, 1991, p. 33-56.

<sup>1449</sup> British Library, Additional Manuscripts, 12.197.

<sup>1450</sup> Sur la poésie dialectale de Benedetto Corner cf. AGOSTINI Tiziana, « Benedetto Corner poeta dialettale e burlesco », in *Tra commediografi e letterati*, p. 151-170.

<sup>1451</sup> ROSSI Daniella Julia, *Illicit literature and invective in the academy of Domenico Venier*, op. cit.

<sup>1452</sup> Outre l'article de Tiziana Agostini Nordio déjà cité cf. ROSSI Daniella, « The Illicit Poetry of Domenico Venier: a British Library Codex », in *The Italianist*, Volume 30, Number 1, Reading, Maney Publishing, 2010, ainsi que FRAPOLLI Massimo, « Un micro-canzoniere di Domenico Venier in antologia », in *Quaderni veneti*, 14, 1991, p. 33-56.

<sup>1453</sup> La main du copiste n'a pas été identifiée, mais de nombreuses corrections sont l'œuvre, selon les auteurs du catalogue de la British Library comme pour Daniella Rossi, de Domenico Venier.

<sup>1454</sup> « Sonnet[s] de Venier aux lecteurs ». Ils se trouvent *ibid.*, f. 1r et f. 207r.

du recueil, comme tendraient à le prouver les corrections de sa main, le plus grand nombre de poèmes qui lui sont attribués (89 contre 55) ainsi que ses interventions pour justifier l'ajout de *capitoli* extérieurs au thème principal<sup>1455</sup>. Ce roman à quatre mains est entièrement rédigé en vénitien par les deux patriciens. Il ne faudrait pas placer ce choix linguistique sous la seule bannière de la transgression antipétrarquiste. À Venise seuls les « middle class humanists »<sup>1456</sup>, pour citer Francesco Brevini – c'est-à-dire les auteurs comme un Lodovico Dolce ou un Girolamo Parabosco – limitent leurs moyens d'expression au toscan défini par Bembo. Les auteurs anonymes de « cheap prints » distribuées par les vendeurs ambulants ont certes recours à la langue locale mais le vénitien est également une langue d'élite – nous l'avons vu déjà au XV<sup>e</sup> siècle avec les *canzonette* du patricien Giustinian. Ainsi l'utilisation du vénitien est pour Domenico Venier et Beneto Corner un blason linguistique de classe. Les poètes créent en outre une communauté de goûts explicite entre eux-mêmes et leur public : sont qualifiés de « giottoni » (« gourmands ») les deux auteurs (« do zoveni giottoni », f. 2v, v.2 ) mais aussi les lecteurs à qui le livre a plu (« fini giottoni », donc « gourmets », f. 207r, v. 13). Cette communauté élitiste est un cercle réduit, comme le montre le soin apporté à la réalisation du manuscrit – qui physiquement n'est pas le brouillon d'un volume destiné à l'édition, mais un véritable livre. Il ne nous semble guère hasardeux de supputer qu'il circulait au sein de l'académie de Santa Maria Formosa, lieu privilégié nous l'avons vu chez Parabosco de discours masculins sur les femmes, puis passa de connaisseur en connaisseur jusqu'à échoir dans les collections de la bibliothèque londonienne.

Le sonnet introductif de Venier propose d'emblée le sujet du recueil : « Questo si se un bel libro, che tratta / d'una donna, ch'ha nome Elena Artusa »<sup>1457</sup>. Cette jeune femme est loin d'être inconnue de la vie littéraire du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle : elle a eu comme amant le poète Giacomo Zane dont elle fut sans doute le premier amour, même si Alessandro Zilioli, biographe du Vénitien au XIX<sup>e</sup> siècle, voulut imputer le décès précoce de celui-ci à la disparition de l'Artusi<sup>1458</sup>. Femme mariée, nous la voyons dans le recueil de Venier et Corner se concéder en échange de somptueux repas sous les yeux d'un mari complaisant. Elle est dans le manuscrit anglais au centre d'un ménage à trois, ou plutôt d'un passage de relais une fois que Domenico

---

<sup>1455</sup> *Ibid.*, f. 196.

<sup>1456</sup> BREVINI Francesco, « Petrarchismo e antipetrarchismo in dialetto », in *La poesia in dialetto: storia e testi dalle origini al Novecento*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1999, p. 563-604, cité in QUAINANCE Courtney, *Textual Masculinity*, op. cit., p. 97.

<sup>1457</sup> British Library, Additional Manuscripts, 12.197, f. 1r, v. 1-2 : « Ceci est un beau livre, qui traite / d'une femme, qui s'appelle Elena Artusi ».

<sup>1458</sup> Cf. l'introduction de Giovanna Rabitti dans ZANE Giacomo, *Rime*, edizione critica a cura e con introduzione di Giovanna Rabitti, Padova, Antenore, 1997.

est retenu au lit par sa goutte selon ce qu'affirme encore le premier sonnet : « Un d'essi aveva zà chiavà sta matta: / l'altro adesso la chiava; ora i l'accusa / che l'è massa puttana: hora i la scusa; »<sup>1459</sup>. Les formes utilisées dans ces vers de satire et de passion sont variées, comme l'affirme un second sonnet « ai lettori » composé lui aussi par Venier : « Qua troverè capitoli, e sonetti / con retornelli [c'est-à-dire « sonetto caudato »]<sup>1460</sup>, e senza retornelli, / che s'ha mandà do zoveni infra elli, / barcellette, canzon, madrigaletti »<sup>1461</sup>. Le volume est un dialogue constant, une relation que l'on devine épistolaire entre les deux amis : le premier, paralysé, qui se remémore son amour passé ; le second qui entend alléger les souffrances de son compère par le plaisir de la narration littéraire de ses ébats, tout en étant conforté par les conseils amoureux dispensés par l'ami. Il y a là un paradoxe relevé par Courtney Quaintance : au centre du *canzoniere* se trouve avant tout l'échange entre deux hommes, et « unexpectedly, the remedy for the lover's ailments is not the female beloved but instead his male confidante »<sup>1462</sup>.

La date de composition des textes peut être facilement déduite de nombreuses références internes au texte. La goutte de Domenico Venier donne un premier *terminus post quem* en 1546, précisé par l'allusion à trois lettres écrites par l'Arétin à Corner dont la plus tardive date de 1549. En outre Courtney Quaintance a retrouvé la trace de la mort d'Elena Artusi : elle décède le 6 septembre 1550 dans la paroisse de San Pantalon après une brève maladie de dix jours<sup>1463</sup>, et aucune mention de sa disparition ne vient attrister le recueil alors que son deuil est largement chanté par le « micro-canzoniere » en toscan de Venier publié en 1553 dans les *Rime di diversi autori*. La rédaction du volume a donc dû s'étaler sur une année, entre 1549 et 1550, même s'il est fort possible que des poèmes précoces, du temps de la passion entre Domenico et Elena et antérieurs aux plus violents assauts de la maladie, aient été incorporés au volume par Venier.

Le triangle amoureux qui se développe sur plus de quatre cents pages met donc en scène deux protagonistes masculins, l'un sexuellement actif et l'autre condamné à ressasser un amour passé. Mais le rôle du *canzoniere* est précisément de renverser cette réalité biographique à travers la littérature. Dans un madrigal placé à la toute fin du recueil le parallèle entre l'acte sexuel et la puissance performative du texte littéraire est ainsi explicité par Venier, grâce à un

---

<sup>1459</sup> *Ibid.*, v. 4-8 : « L'un deux avait déjà baisé cette folle, / l'autre la baise maintenant ; tantôt il l'accuse / d'être trop putain, tantôt il l'en excuse ».

<sup>1460</sup> Sonnet qui se conclut par la reprise *ad libitum* d'un tercet composé de deux hendécasyllabes et d'un septenaire.

<sup>1461</sup> *Ibid.*, f. 1v, v. 1-4 : « Vous trouverez ici des *capitoli*, et des sonnets, / avec refrain, et sans refrain, / que se sont envoyés deux jeunes hommes entre eux, / des *barzellette*, des chansons, des madrigaux ».

<sup>1462</sup> QUAINANCE Courtney, *Textual Masculinity*, op. cit., p. 112 : « d'une manière inattendue, le remède aux maux de l'amant n'est pas la femme aimée mais au contraire son confident mâle ».

<sup>1463</sup> QUAINANCE Courtney, *A Gentleman's Club*, op. cit., p. 87.



équivoque digne de la poésie burlesque :

Potta che de sta donna  
Faremo solamente  
Capitoli, e sonetti.  
Femoghe anca d'i Madrigaletti.  
Una donna compia,  
co se sta nostra fia,  
Merita, che ghe sia  
Fatto a tutte le vie quel, che se puol;<sup>1464</sup>

La variété des formes poétiques employées équivaut donc à la variété des positions sexuelles, ce qui crée une équivalence entre la virtuosité métrique démontrée par les deux poètes et leur valeur en tant qu'amants. L'un des types de composition les plus caractéristiques du recueil est le sonnet « con retornello » qui se présente sous forme de dialogue. Une description aussi succincte pourrait rappeler les *Sonetti sui XVI modi* de l'Arétin<sup>1465</sup>, mais la pratique du poème obscène dialogué est en réalité bien plus large et ne se limite pas à des variations sur les échanges entre amants durant le coït comme le sont les sonnets par lesquels le « fléau des princes » illustre les gravures explicites de Raimondi. Sur le versant populaire et amoureux nous pouvons trouver un *Dialogo di Lucrezia*, publié par Giorgio Padoan<sup>1466</sup>, dans lequel une jeune fille dialogue avec sa servante et sa mère pour arriver à ses fins, c'est-à-dire pouvoir fréquenter son amant. Giovanni Della Casa compose également en latin un *Dialogus in nuptiis Octavii Farnesii et Margheritae Austriacae*<sup>1467</sup>, texte d'occasion hostile aux Farnèse qui met en scène la nuit de noce entre les deux époux (une *pasquinata* facile à dater, le mariage ayant eu lieu le 4 novembre 1538) et dont une copie manuscrite et anonyme est conservée à la Marciana<sup>1468</sup>. Mais les sources vénitiennes les plus évidentes restent bien sûr les *giustiniane* semblables à celles que nous avons étudiées dans notre premier chapitre. Venier – plus que Corner – compose de véritables *contrast*i dans lesquels l'habituelle jeune fille séduite de

---

<sup>1464</sup> British Library, Additional Manuscripts, 12.197, f. 199r, v. 1-8 : « Putain ! À cette femme / Nous ferons seulement / Des *capitoli*, et des sonnets ? / Faisons-lui aussi des madrigaux. // Une femme accomplie, / Comme est notre jeune fille, / Mérite, qu'il lui soit fait / Tout ce qui est possible, de toutes les manières ».

<sup>1465</sup> C'est le cas en particulier d'un sonnet dialogué de Venier (f. 98v) qui se déroule entièrement durant le coït et repose sur une opposition entre rapport vaginal et rapport anal : la langue vénitienne y est utilisée dans le plus pur style arétinien.

<sup>1466</sup> PADOAN Giorgio, *Momenti del rinascimento veneto*, Editrice Antenore, Padova, 1978, p. 398-402 .

<sup>1467</sup> Pour une édition moderne cf. BERNI Francesco, CASTIGLIONE Baldassare, DELLA CASA Giovanni, *Carmina*, a cura di Massimo Scorsone, Torino, RES, 1995, p. 116-119.

<sup>1468</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. IX 19 (=5936), f. 77.

Giustinian, ici Elena Artusi, est bien moins sur la défensive que son équivalent du XV<sup>e</sup> siècle. Pourtant les personnages les plus courants restent dans le *canzoniere* de la British Library ceux de la tradition : une belle désirée par un amant, la mère de celle-ci, la *massara* qui sert de messagère. Chez Giustinian ou dans une série de textes comme le *Dialogo di Lucrezia* la mère est garante de l'honnêteté du comportement de sa fille. C'est bien ainsi qu'elle se présente au début de *Helena fia e' sento a mormorar*<sup>1469</sup>, quand elle semble reprocher à Elena sa liaison avec un certain Gabriele Morosini :

Helena fia e sento a mormorar,  
 Che Cabriel Moresini si te tien;  
 E ti sa, che ste zanze no sta ben,  
 Ste macchie no se puol cussi lavar.<sup>1470</sup>

Mais le masque de l'honnêteté tombe bientôt dans un dialogue vivace entre mère et fille :

(H) E credè, ch'anca mi senta a zanzar.  
 M. Zanzar de chi?  
 H. De vù.  
 M. De mi? De chi?  
 H. De quei, che ve, mel farè quasi dir.  
 M. Di pur. H. De quei, che ve chiava ogni dì.  
 M. Belle parole da lassarse insir.<sup>1471</sup>

La mère, que l'on découvre ainsi proche d'une arétinienne Nanna, n'est en réalité pas offensée par les faits. Elle craint seulement les effets délétères des mots :

No, mi no digo, Helena, che ti  
 Per ste parole nol diebbi far pi.  
 Mo te digo cussi,  
 Perche sto nome, che t'è sta levà,  
 No se sparpagna po per la città;

<sup>1469</sup> British Library, Additional Manuscripts, 12.197, f. 13r-13v.

<sup>1470</sup> *Ibid.*, f. 13r, v. 1-4 : « Elena ma fille, j'entends murmurer / Que Gabriel Morosini te fréquente ; / Tu sais bien que ces rumeurs sont dangereuses, / Ces taches ne peuvent pas être lavées facilement ».

<sup>1471</sup> Nous revenons à la ligne à chaque réplique ; dans le manuscrit la forme du vers est conservée. *Ibid.*, v. 8-12 : « Elena : "Et croyez bien que moi aussi j'entends des rumeurs." / Mère : "Des rumeurs sur qui ? Elena : "Sur vous." / Mère : "Sur moi ? De qui ?" / Elena : "De ceux qui vous... vous me le ferez presque dire !" / Mère : "Dis-le donc !" Elena : "De ceux qui vous baisent chaque jour." / Mère : "Belles paroles à prononcer !" ».

E però fia v`a  
Pi secreta in sta cossa, che ti puol;<sup>1472</sup>

Ce quiproquo entre mère et fille constitue la substance du sonnet : il faut faire et ne pas dire. « Sto nome », évidemment celui de « puttana », ne doit pas entacher Elena. Courtney Quaintance affirme qu'« Artusi was evidently not a “professional” courtesan – she was, rather, a married woman who probably exchanged sex for gifts of food and clothing from her noble admirer »<sup>1473</sup>. Cette distinction, qui présume l'existence d'un paiement en espèces sonnantes et trébuchantes dans tout amour vénal, nous semble téméraire. Lisons le poème suivant, qui est également un « sonetto caudato »<sup>1474</sup>. Il commence lui aussi par un malentendu entre les deux personnages, inversé par rapport à la composition précédente. Elena est trouvée en pleurs par sa mère : son amant Gabriel Morosini s'est marié. Mais alors que la mère cherche à consoler sa fille de ce chagrin d'amour, Elena la ramène à des considérations bien matérielles :

Digo de mio mario, che fo culù,  
Che disse fallo, e che me messe su;  
No me vorrà far lu  
Bavari, scuffie, e drappi da vestir  
Digando ti no t'ha sapuo tegnir  
Custu; che se puol dir,  
Che'l te vestiva pur da cao a pè  
E vesture, e sottane, e zo, che gh'è,  
Senz'altri purassè  
Servisi, che'l ne feva tutto 'l di;  
M. E de le spese ti no disi ti?  
No sastu ti, che mi  
No spendeva do soldi al di per cà?  
Lu ne mandava 'l cesto, co ti sa.<sup>1475</sup>

---

<sup>1472</sup> *Ibid.*, v. 16-17 : « Non, je ne dis pas, Elena, que toi / À cause de ces mots tu ne doives plus le faire. / Mais je te dis ceci / Afin que ce nom, qui t'a été donné / Ne se répande pas dans toute la ville. / Et donc ma fille, sois / Aussi discrète en ces choses que tu le peux ».

<sup>1473</sup> QUAINANCE Courtney, « Defaming the courtesan », in FELDMAN Martha, GORDON Bonnie, *The Courtesan's Arts. Cross-cultural perspectives*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 202 « Artuse n'était évidemment pas une courtisane “professionnelle” – elle était, plutôt, une femme mariée qui échangeait probablement des prestations sexuelles contre des cadeaux sous forme de nourriture ou de vêtements de la part de ses nobles admirateurs ».

<sup>1474</sup> British Library, Additional Manuscripts, 12.197, f. 14r-15r.

<sup>1475</sup> British Library, Additional Manuscripts, 12.197, f.14r-14v, v. 16-29: « [Elena] « Je parle de mon mari, qui fut celui / Qui me dit de le faire, et qui organisa la chose. / Lui ne voudra pas m'offrir / des *bavari*, des chapeaux, et des tissus pour me vêtir, / il me dira “Tu n'as pas su garder cet amant, / Dont on peut dire / Qu'il t'habillait de la tête aux pieds. / Et robes, et culottes, et tout le reste, / Sans compter les services / Variés, qu'il nous rendait tout le jour ». / Mère : « Et des courses, tu n'en dis rien ? / Ne sais-tu pas, que je / Ne dépensais pas plus de deux sous par jour pour la maison ? / Il nous envoyait le panier, comme tu le sais ».

Morosini offrait donc à Elena des vêtements divers ; il n'est en effet question que de paiements en nature, ce qui semble aller dans la direction de Quaintance. Mais la « scuffia » et le « bavaro » figuraient déjà, nous l'avons vu dans notre premier chapitre, parmi les cadeaux typiques reçus par une prostituée comme Marcolina. Nous pouvons en outre faire appel au procès de la courtisane Giulia, tenu devant la *Quarantia* en 1533, soit une quinzaine d'années avant les vers de Venier, que nous avons étudié dans notre deuxième chapitre. Le plaignant, Girolamo Longo, affirme dans sa *querella* que « il predetto suo prete li mandava li capponi zuche de vino e pan et altre cose »<sup>1476</sup> ; il entend par là prouver que Giulia n'est pas une femme honnête qui est tombée enceinte d'un seul amant de passage – lui-même – mais bien une femme vénale. L'habitude de payer le repas est également fréquente dans le *Ragionamento* de l'Arétin : tout le jeu consiste, selon ce que la Nanna enseigne à sa fille la Pippa, de réussir à faire payer un festin par quelque ingénu sans ensuite concéder ses faveurs, ce qui implique un pacte tacite. Il ne faudrait donc pas être berné par les différentes listes plus ou moins littéraires comme la *Tariffa delle puttane di Venegia* ou encore le *Catalogo delle più honorate cortigiane*, qui spécifient souvent un prix monétaire explicite à verser en échange d'une prestation sexuelle. Dans la pratique nous n'avons guère trouvé trace de ce type de vénalité ; sans vouloir bien sûr nier qu'elle existe, nous constatons plutôt une large diffusion de paiements en nature qui s'y substituent. Il nous semble en conséquence délicat de tracer une frontière précise entre prostituées professionnelles et non professionnelles sur la seule base de l'existence d'un mari – qui ici selon Venier n'est pas tant un « becco contento » qui ferme les yeux devant les profits qu'un véritable ruffian de sa propre épouse – et de l'absence d'une bourse emplie de ducats. Si l'on se rappelle d'ailleurs que pour l'État vénitien une prostituée est une femme qui a des rapports amoureux avec au moins deux hommes, il n'est pas excessif de classer explicitement Elena Artusi dans les rangs des femmes vénales de la République.

Ce qui frappe cependant le lecteur du recueil consacré à l'Artusi est l'absence d'une véhémence misogyne comparable à celle des textes que nous avons lus dans notre chapitre précédent. Nulle dénonciation de tendance zoophile ici, nul soupçon de sorcellerie. Tout au plus retrouve-t-on le concept de la tare vénale héréditaire, comme l'écrit Beneto Corner : « Habbiando vostra mare, ch'è puttana, / Che doveu mo far vù, che se so fia »<sup>1477</sup>. Nombreux sont les poèmes comiques énumératifs qui par exemple dénoncent le nombre d'amants d'Elena

---

<sup>1476</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Avogaria di Comun, Miscellanea Penali*, 398.6 [4145], f. 1r : « son prêtre lui envoyait des chapons, des bouteilles de vin, du pain et d'autres choses ».

<sup>1477</sup> *Ibid.*, f. 69, v. 2-3 : « Votre mère étant une putain, / Qu'auriez-vous donc dû vous faire, vous qui êtes sa fille ? ».

(f. 19r) ou bien affirment sur un ton triomphal le nombre de rapports sexuels concédés par la dame au poète (f. 8r). Mais comme l'annonçait le sonnet introductif de Venier les excès sexuels d'Elena sont volontiers pardonnés. C'est à la nature que la jeune femme doit d'être « massa puttana »<sup>1478</sup>, et il est vain de vouloir changer cet ordre des choses :

Donca madonna andè pur drio cussi,  
E, se qualch'un ve fa repression,  
Disè un puochetto, ch'i parla con mi.

Che ghe farò cognoscer con rason,  
Che vù si se sforzà da la natura  
Da tegnirve da lai sempre un berton.

Fe pur bon fronte, e non habbiè paura,  
Perche, se se nassua con questa gratia,  
Che voleu vù cercar altra ventura.<sup>1479</sup>

Au contraire les sentiments des poètes peuvent être décrits avec ironie ; ainsi dans une chanson Venier abaisse métaphoriquement son amour en le mettant sur le plan plus prosaïque de la cuisine domestique :

L'altra mattina  
Giera in cusina;  
E si vedeva,  
Che se cuoseva  
Un rosto in speo:  
Ghe missi el deo,  
Oh, dissì, el scotta; cussi scotta 'l mio cuor.<sup>1480</sup>

Le *canzoniere* est donc dominé par l'acceptation des maux communs que supportent chacun des protagonistes : vénalité d'Elena qui doit se concéder à ses amants malgré les conséquences sur sa réputation, cornes portées par Beneto du fait de la nature de sa maîtresse,

---

<sup>1478</sup> *Ibid.*, f. 1r : « trop putain ».

<sup>1479</sup> *Ibid.*, f. 71r : « Madame, continuez donc ainsi, / Et si quelqu'un vous critique, / Dites-lui qu'il parle avec moi. // Je lui démontrerai / Que vous êtes contrainte par la nature / À avoir toujours un amant à vos côtés. // Faites contre mauvaise fortune bon cœur, n'ayez pas peur, / Car, si vous êtes née avec cette grâce, / Il est inutile de chercher un autre destin ».

<sup>1480</sup> *Ibid.*, f. 10r : « Un matin / J'étais dans la cuisine ; / Et on voyait, / Que cuisait / Un rôti à la broche : / Je le touchai du doigt, / "Oh", dis-je, "il brûle ; ainsi brûle mon cœur" ».

enfin surtout maladie de Domenico qui confine sa sexualité à une dimension entièrement littéraire. Au milieu de poèmes obscènes se fait jour une veine mélancolique et consolatoire, particulièrement évidente dans l'une des rares compositions dont Tiziana Agostini a proposé une édition dans le premier article consacré au recueil, le *capitolo* de 115 vers *Potta, chi l'averave mai credù*. Dans ce texte Venier écrit à Elena comment, après une longue séparation, il a été à nouveau foudroyé par sa beauté en la croisant lors d'une visite mondaine. L'émotion dérive d'une rencontre furtive et chaste limitée à un échange de regards et à un signe de la main, sur laquelle plane la mémoire littéraire des amours médiévales d'un Dante ou d'un Pétrarque :

Ch'al primo aspetto andì quasi in angossa,  
Co t'intrassi in mezzado, e me n'accorsi,  
Che anca ti ti diventassi rossa.

Me tremeva la man, co te la porsi,  
E so ben mi che ti te n'acorzessi,  
E se n'accorse anca to mare forsi.<sup>1481</sup>

Le poème est alors rythmé par des reprises anaphoriques (« M'ho recordà » ; « V'arecordeu?»<sup>1482</sup>) qui introduisent une suite de souvenirs heureux au centre desquels s'impose le récit d'un repas payé par Venier mais voulu par le mari d'Elena où, selon Daniella Rossi<sup>1483</sup>, le poète démontre grâce aux métaphores culinaires sa supériorité sexuelle sur le cocu consentant. Ce passé gaillard s'efface toutefois devant la tension qui est celle du recueil tout entier, entre un désir exprimé par des mots et trahi par le corps :

Che, non ostante che non abbia quelle  
Gambe, ch'aveva prima, e quella forza,  
M'avè tornà l'amor in le buelle.<sup>1484</sup>

Le *canzoniere* à quatre mains de Domenico Venier et Beneto Corner est donc resté inconnu du public le plus large durant plusieurs siècles ; certains de ses textes ont cependant

---

<sup>1481</sup> VENIER Domenico, *Potta, chi l'averave mai credù*, v. 16-21, in AGOSTINI NORDIO Tiziana, « Poesie dialettali di Domenico Venier », op. cit., p. 53 : « Au premier regard je fus saisi par l'angoisse, / Quand tu entras dans le "mezzado" [pièce au premier étage des palais], et je me rendis compte / Que toi aussi tu avais rougi. // Ma main tremblait, quand je te la tendis, / Et je sais bien que tu le sentis, / Et peut-être ta mère aussi s'en rendit compte ».

<sup>1482</sup> *Ibid.* : « Je me suis souvenu » ; « Vous souvenez-vous » ?

<sup>1483</sup> ROSSI Daniella, « The Illicit Poetry of Domenico Venier: a British Library Codex », op. cit., p. 50-52.

<sup>1484</sup> VENIER Domenico, *Potta, chi l'averave mai credù*, v. 109-11 : « Car, même si je n'ai pas les / Jambes, que j'avais avant, ni la force, / Vous avez fait revenir l'amour dans mes tripes ».

circulé d'une manière autonome. Nous avons déjà cité l'équivoque qui porte des manuscrits à attribuer certains poèmes de Domenico à son neveu Maffio. Mais, plus intéressant, Courtney Quaintance a remarqué la reprise de plusieurs poèmes du recueil dans l'*Aggionta ai versi alla venetiana* publiée par Angelo Salvadori en 1619<sup>1485</sup>. Or si dans le recueil de la British Library l'identité des auteurs fait partie intégrante d'une œuvre destinée à être lue par les membres de l'académie de Santa Maria Formosa, toute attribution disparaît dans la version de l'*Aggionta* destinée non plus à un cercle aristocratique mais au public bien plus nombreux du livre imprimé. Il serait difficile de mieux expliciter le caractère privé de la poésie érotique de Domenico Venier, autobiographique et limitée à un épisode de sa jeunesse, qui ne connaît une large diffusion qu'à partir du moment où les vers de son neveu ont transformé un style élitiste en un genre à part entière.

## 2. Maffio Venier, de la jeunesse vénitienne à l'errance courtesane

L'importance de Maffio Venier dans l'histoire de la poésie vénitienne, sinon italienne, est désormais communément admise : « maggiore lirico in dialetto veneziano del Cinquecento »<sup>1486</sup> pour Gino Belloni, sa *Strazzosa*, louange brillante et fantaisiste des amours miséreuses, est pour Manlio Dazzi « la più bella canzone di tutta la lirica veneziana »<sup>1487</sup>. L'état des recherches sur cette figure éminente est pourtant extrêmement insatisfaisant. Du point de vue biographique nous dépendons encore largement de l'étude publiée par Nicola Ruggieri en 1909<sup>1488</sup> ; les sources florentines mentionnées par l'auteur – en premier lieu les lettres écrites par Venier au grand-duc de Toscane – n'ont jamais été éditées. La situation de l'œuvre est encore plus problématique, voire parfois inextricable. Très peu de ses textes ont été publiés et moins nombreux encore sont ceux qui voient le jour de son vivant. Si sa *Canzone per la peste*, une composition d'occasion qui dépeint l'épidémie de 1575-1576 dont Maffio a brièvement été témoin, est imprimée peu après son reflux tandis qu'une *Canzone spirituale sopra il monte dell'Avernia* est publiée par les Giunti de Florence en 1585, sa tragédie *Hidalba* paraît dix ans

---

<sup>1485</sup> *Aggionta ai versi alla venetiana di bellissime poesie, raccolti per il signor Remigio Romano*, Vicenza, Angelo Salvadori, 1619. Pour Quaintance cf. QUAINANCE Courtney, *Textual Masculinity*, op. cit., p. 131-133.

<sup>1486</sup> BELLONI Gino, Calmo ? ou *Dizionario critico della letteratura italiana* 1986 ? à vérifier : « plus grand poète en dialecte vénitien du XVI<sup>e</sup> siècle »

<sup>1487</sup> DAZZI Manlio, *Il Fiore della Lirica Veneziana*, Vol. 1, Venezia, Neri Pozza Editore, 1956, p. 370 : « la plus belle chanson de toute la poésie vénitienne ».

<sup>1488</sup> RUGGIERI Nicola, *Maffio Venier (arcivescovo e letterato veneziano del Cinquecento). Studio storico-critico con un'appendice di versi inediti e un indice di nomi*, Udine, Bosetti, 1909.

après sa mort<sup>1489</sup> tandis que si l'on excepte la *Strazzosa*<sup>1490</sup> ses premiers textes dialectaux à être édités le sont en 1513 avec ceux de son épigone Anzolo Ingenieri<sup>1491</sup>. Entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles c'est surtout son échange virulent avec Veronica Franco qui attire la critique<sup>1492</sup>, et il faut attendre les années 1980 pour voir naître avec les travaux de Tiziana Agostini les premiers pas de la philologie consacrée au poète<sup>1493</sup>. Mais cette entreprise est loin d'être aisée. De nombreux textes ont en effet été attribués à Maffio au cours des décennies suivantes, en particulier des poèmes de son oncle Domenico – nous pouvons maintenant les reconnaître lorsqu'ils proviennent du manuscrit Venier et Corner de la British Library – mais aussi parfois des œuvres de son père Lorenzo : ainsi une édition tardive de la *Puttana Errante* porte son nom et offre même en médaillon son portrait, que l'on devine aisément imaginaire<sup>1494</sup>. Les attributions portées par la tradition sont donc à prendre avec précaution – d'autant plus que de nombreux admirateurs l'ont imité, créant le genre des *rime venieresche* –, tandis que la diffusion manuscrite des compositions comporte de nombreuses variantes qui rendent parfois impossible une édition critique en bonne et due forme. Ce travail étant en cours par ailleurs<sup>1495</sup>, nous nous contenterons ici de lire les poèmes dont la paternité est la plus affirmée. Nous consulterons également les deux éditions réalisées par Attilio Carminati<sup>1496</sup>, qui ne résolvent pas – au contraire – les problèmes que nous venons d'exposer mais ont le mérite de rendre disponibles les textes à un public élargi. Enfin, certaines poésies dont l'attribution est moins sûrement établie seront affrontées dans notre point suivant consacré à la courtisane Livia Azzalina.

Maffio Venier naît en 1550, quelques mois avant le décès de son père Lorenzo. Il grandit dans un milieu de lettrés et fréquente le salon de son oncle Domenico, dans lequel il se fait promptement remarquer. À partir de ses vingt-trois ans commence cependant pour Maffio une

---

<sup>1489</sup> VENIER Maffio, *Hidalba*, Venezia, Muschio, 1596.

<sup>1490</sup> *La strazza canzone di Maffeo Venier*, Mantova, Francesco Osanna, après 1588.

<sup>1491</sup> VERSI / Alla Venitiana, / Zoè / Canzon, Satire, Lettere Amoroze, / Matinae, Canzonete in aieri / moderni, & altre cose / belle. / *Opera del Signor / anzolo inzegneri, / Et d'altri bellissimi spiriti. // IN VICENZA, / Per il Brescia. 1613. / Con licenza de' Superiori.*

<sup>1492</sup> Ainsi Manlio Dazzi propose la *tenzone* dans un opuscule imprimé à part, le *Libro segreto*, que l'éditeur envoie sur commande aux acquéreurs du *Fiore della lirica veneziana*, op. cit. Cf. aussi WOJCIEHOWSKI Dolora Chapelle, « Veronica Franco vs. Maffio Venier: sex, death, and poetry in Cinquecento Venice » in *Italica* fall-winter, University of Austin, 2006 [en ligne].

<sup>1493</sup> AGOSTINI NORDIO Tiziana, « Rime dialettali attribuite a Maffio Venier. Primo registro », in *Quaderni veneti*, 2, 1985, p. 7-23 ; AGOSTINI NORDIO Tiziana, « Per un catalogo delle rime di Maffio Venier. Secondo e terzo registro: Il Rime dialettali anonime di ambito venieresco. III Rime in lingua letteraria attribuite a Maffio Venier », in *Quaderni Veneti*, n° 5, Ravenna, Longo Editore, 1987, p. 7-20.

<sup>1494</sup> Cf. VENIER Lorenzo, *La Puttana Errante*, op. cit., p. 91.

<sup>1495</sup> La thèse de doctorat de Mattia Ferrari en cotutelle entre l'université Cà Foscari de Venise et l'université de Lausanne sous la direction de Lorenzo Tomasin cherche actuellement à ouvrir ce chantier délicat.

<sup>1496</sup> VENIER Maffeo, *Canzoni e sonetti*, a cura di Attilio Carminati, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1993 ; VENIER Maffeo, *Poesie diverse*, a cura di Attilio Carminati, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 2001.



vie d'errance qui le conduit d'abord à Rome, où il se lie avec le Tasse – à qui il rend ensuite visite durant sa période d'enfermement à Sant'Anna – et entre au service de la cour toscane des Médicis. Florence devient alors avec Venise son second centre de gravité d'autant plus que le mariage en secondes noces de Francesco I<sup>er</sup> avec la vénitienne Bianca Cappello (1578) facilite son activité courtisane et qu'en 1584 son frère Luigi épouse une parente de la nouvelle duchesse. Il semble jouer à la cour le double rôle de poète officiel – il pleure en vers le décès de Côme I<sup>er</sup> en 1574 – et d'informateur sur les activités de la Sérénissime. Après avoir occupé en 1577 une charge pour la République – peut-être *savio agli ordini*<sup>1497</sup> – il reprend sa vie de voyages, visitant entre autres Turin, Bologne, Parme, Milan et même Constantinople en 1580, où il contracte la syphilis. Sa quête permanente d'un poste rémunérateur qui puisse le soustraire à une vie marquée par la pauvreté – sujet constant de son œuvre poétique dialectale – semble prendre fin en 1583 quand il est nommé archevêque de Corfou. Mais la charge est en réalité coûteuse et Maffio est contraint à s'endetter, tandis qu'il tente en résidant longuement à Rome d'obtenir du pape un bénéfice qui offre une meilleure rente. En 1585 il se rend à Corfou pour y administrer son église, puis fuit ce séjour malaisé dès que la nouvelle de l'élection d'un nouveau pape lui permet d'espérer une amélioration de sa fortune. Mais cette dernière ambition est, comme les précédentes, déçue. De plus en plus malade il cherche en 1586 à gagner la Toscane, où il compte se reposer, mais le 17 novembre il décède en voyage dans le bourg de Torrenieri à l'âge de trente-six ans. Il est enterré dans la cathédrale de Sienne.

Comme celle de Domenico, la production poétique de Maffio Venier peut être divisée en vers toscans et vers vénitiens. Toutefois, si l'influence des compositions érotiques de son oncle est évidente dans les poèmes dialectaux, l'usage du vénitien n'est plus limité à la sphère parodique, comme l'écrit Mattia Ferrari :

il veneziano infatti diventa per Maffio lo strumento che, pur rimanendo nel solco delle principali linee di sviluppo del petrarchismo tardo-cinquecentesco, gli permette di svincolarsi dalla paludata lingua poetica tradizionale, approdando così ad un linguaggio lirico almeno in parte rinnovato.<sup>1498</sup>

Par rapport aux vers de Domenico il y a chez Maffio Venier une hargne nouvelle qui frappe un monde présenté comme hostile. La pauvreté devient un thème dominant, notamment

---

<sup>1497</sup> Nicola Ruggieri s'appuie en partie, pour démontrer la charge détenue par Maffio, d'un passage qui mentionne Beneto Corner et peut donc en réalité être attribué à Domenico.

<sup>1498</sup> FERRARI Mattia, « Note sull'uso del dialetto nelle rime di Maffio Venier », en cours de publication : « le vénitien devient en effet pour Maffio l'outil qui, tout en s'inscrivant dans le sillon des principales tendances du pétrarquisme de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, lui permet de se défaire des lourdeurs de la langue poétique traditionnelle, arrivant ainsi à un langage lyrique au moins en partie renouvelé ».

dans son poème le plus connu, la chanson *La Strazzosa*<sup>1499</sup>, qui dépeint un amour vécu dans la misère et dans lequel n'importe pas tant la dimension antipétrarquiste que le ton burlesque et gracieux à la fois atteint par un usage virtuose du vénitien. Bien différent est le *capitolo* de tercets *Daspuò che son entrà in pensier s'è vario*<sup>1500</sup> : celui-ci est une tentative de refaire dans les années 1570<sup>1501</sup> une liste semblable à la *Tariffa delle Puttane di Venegia*. Les limites de l'entreprise sont toutefois évidentes : les attaques sont formulaires, répétitives, et l'absence de toute narration confine chaque courtisane dans un tercet étriqué, un déroulement bien éloigné du meilleur style de Venier. L'objectif déclaré est celui de dévoiler les ruses des « puttane » et chanter leur « nequizia »<sup>1502</sup> :

So ben che perdarò vostra amicitia,  
 Me ne havé fatte tante, habbié pacientia,  
 Che scovrir voio vostra gran malitia.<sup>1503</sup>

En réalité nous ne trouvons guère dans le texte qu'un récapitulatif de stéréotypes auxquels Maffio ne donne aucun relief. Ainsi sont critiqués le montant des émoluments de Nadalina (« el voler tropi soldi xe un gran vitio »<sup>1504</sup>), l'âge d'Isabella Bellocchio (« l'esser vecchia è un mal troppo incurabile »<sup>1505</sup>), tandis qu'est annoncé un destin de misère inévitable (Zudietta « presto de l'hospeal havrà el dominio »<sup>1506</sup>) et que la seule qualité mise en avant est, d'une manière répétée, l'habileté dans la pratique de la sodomie, une pratique présentée comme excellente et désirée par bon nombre de femmes vénales :

Chiara Briani è quella che ve applaude,

<sup>1499</sup> Pour l'édition critique du texte cf. AGOSTINI NORDIO Tiziana, « «La Strazzosa», canzone di Maffio Venier », in AGOSTINI NORDIO Tiziana, VIANELLO Valerio, *Contributi rinascimentali. Venezia e Firenze*, Abano, Francisci, 1982, p. 9-131.

<sup>1500</sup> VENIER Maffio, *Poesie Varie*, op. cit., p. 233-239. Dans le cas des transcriptions d'Attilio Carminati il est toutefois préférable de se référer également au manuscrit, BNM, Ms. It. IX 217, f. 83v-86r.

<sup>1501</sup> Plusieurs courtisanes citées dans le texte apparaissent également dans le *Catalogo delle più onorate cortigiane di Venezia*, comme Elena Drizza, Chiaretta et Paula Pisana ou Vetorella Bellaman. D'autres sont citées dans la « Rubrica delle pubbliche Meretrici condannate per trasgressioni alle Leggi promulgate dal Magistrato delle Pompe dal 1579 al 1617 », in *Leggi e memorie venete sulla prostituzione*, op. cit., comme Chiara Briani et Marina Polacca en 1579, ou Cornelia Tartarella en 1581. D'autres enfin sont plus largement connues, comme Adriana Savorgnan, Isabella Bellocchio pour le procès qu'elle subit de la part de l'Inquisition (MILANI Marisa (a cura di), *La verità ovvero il processo a Isabella Bellocchio (Venezia, 12 gennaio – 14 ottobre 1589)*, op. cit.), Livia Azzalina (cf. notre point suivant) ou bien sûr Veronica Franco.

<sup>1502</sup> VENIER Maffio, *Poesie Varie*, op. cit., p. 233-239, v. 2 : « méchanceté ».

<sup>1503</sup> *Ibid.*, v. 4-6 : « Je sais bien que je perdrai votre amitié / Mais prenez votre mal en patience, vous m'avez tant joué de tours / Que je veux dévoiler votre grande malice ».

<sup>1504</sup> *Ibid.*, v. 24 : « vouloir trop de sous est un grand vice ».

<sup>1505</sup> *Ibid.*, v. 33 : « être vieille est un mal trop incurable ».

<sup>1506</sup> *Ibid.*, v. 108 : « règnera bientôt sur l'hôpital ».

Co 'l so menar de chiappe la va in gloria,  
Perché ghe 'l cazzé in cul usa ogni fraude.<sup>1507</sup>

Enfin le *capitolo* sacrifie à l'usage de sauver en conclusion l'une des prostituées évoquées – nous avons vu comment il s'agissait dans la *Tariffa* d'un retournement de situation qui faisait du Gentilhomme un ruffian –, mais le fait dans le vers final, d'une manière expéditive qui semble renvoyer au souvenir d'une femme décédée plus qu'à une courtisane qui se distingue par ses vertus (« Moretta, Dio te dia riposo all'anima »<sup>1508</sup>). L'intérêt du texte et sa charge satirique reposent donc surtout, pour les contemporains, dans la liste de noms qui constitue un panthéon de l'infamie.

Les poèmes de Venier les plus réussis sont au contraire ceux qui ne focalisent pas toute l'attention sur les femmes vénales mais prennent pour sujet le rapport douloureux entretenu par le poète avec ses maîtresses mercenaires. Sur ces relations planent toujours l'ombre de la pauvreté, condition forcée du poète selon Venier, tel qu'il la dépeint dans le *capitolo* en tercets *Son tra la fame e tra la poesia*, un authentique *lamento*. Il y décrit la condition matérielle des fidèles de la « strazzosa poesia, / rapezzà de canzon e de soneti »<sup>1509</sup>, des poètes affamés au corps décharné et plein de poux. Cette déconstruction de la figure du poète pétrarquiste, dont selon la tradition les afflictions physiques ne sont dues qu'à la privation de la vue de sa dame, est parallèle à la déconstruction de l'égérie éthérée qui domine la poésie amoureuse du XVI<sup>e</sup> siècle. Les femmes auxquelles sont dédiées ses sonnets font payer leur grâces, et le poète cherche systématiquement à discuter leur prix (*Mi vedo che volé che ve n'incaga*<sup>1510</sup>) ou se plaint des cadeaux excessifs – des chapons – exigés de leur part (*Signora, mo ch'havèu da far con mi*<sup>1511</sup>).

Dans cette poétique qui met au premier plan la souffrance d'un poète-client qui déchaîne sa rage misogyne contre les courtisanes qui se refusent à lui nous devons bien sûr nous arrêter sur la *tenzone* de Maffio Venier avec Veronica Franco<sup>1512</sup>. Emblématique d'un choc entre deux figures entièrement opposées, le patricien déclassé par sa relative indigence économique et la courtisane parvenue au faite de la gloire grâce à une gestion avisée de sa carrière et de ses

---

<sup>1507</sup> *Ibid.*, v. 61-63 : « Chiara Briani est celle qui doit être applaudie : / La manière dont elle bouge ses fesses fait sa gloire, / Afin que vous le lui mettiez dans le cul elle a recours à toutes les fraudes possibles ».

<sup>1508</sup> *Ibid.*, v. 118 : « Moretta, que Dieu donne le repos à ton âme ».

<sup>1509</sup> *Son tra la fame e tra la poesia*, v. 14-15 : « poésie vêtue de haillons / recousus par des chansons et des sonnets ».

<sup>1510</sup> VENIER Maffio, *Canzoni e sonetti*, op. cit., p. 264.

<sup>1511</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>1512</sup> Nous le lisons dans DAZZI Manlio, *Il Fiore della lirica veneziana. Il libro chiuso di Maffio Venier*, Venezia, Neri Pozza, 1956.

talents, l'échange entre les deux poètes a été abondamment étudié<sup>1513</sup>. Nous pouvons toutefois regretter la tendance des chercheurs à vouloir prendre parti – un choix qui se fait évidemment aux dépens de Maffio, comme le montre caricaturalement le film *Dangerous Beauty*<sup>1514</sup> qui s'inspire des travaux américains sur Veronica Franco et trouve en Venier un « villain » idéal, laid, médiocre, envieux, qui verse dans l'intégrisme religieux par pur esprit de revanche. La courtisane, issue de la classe des *cittadini originari*, entame sa carrière à douze ans poussée par sa mère et connaît bientôt un succès retentissant. Elle se rapproche du cercle de Domenico Venier, qui la prend sous son aile et devient le correcteur attentif de ses écrits : elle publie en 1575 un volume de poèmes, essentiellement des *capitoli*<sup>1515</sup>, suivi cinq ans plus tard par un recueil de *Lettere* qui cherche à constuire définitivement une image de lettrée sans vouloir effacer pour autant l'aura de la courtisane<sup>1516</sup>. Elle devient donc une cible de choix pour Maffio qui l'attaque en 1575 dans une série de poèmes en vénitien, auxquels la courtisane répond par des *capitoli* en toscan<sup>1517</sup>. Face à l'utilisation pondérée des codes pétrarquistes de la part de Franco, Venier déchaîne sa verve la plus excessive : ainsi dans *Veronica, ver unica puttana* il s'appuie sur le jeu de mots, l'accumulation lexicale doublée d'une tentation allitérative (« E muffa, e magra, e marza, e pi mariola »<sup>1518</sup>) et l'hyperbole constante, comme dans l'épisode du Trévisan étouffé par un sein gigantesque et englouti dans le sexe de la courtisane pour cacher son méfait, une très courte nouvelle qui dilate monstrueusement le corps de sa cible polémique. Bien sûr, ce qui a fasciné la critique dans la brillante joute oratoire qui oppose les deux poètes est la capacité de Franco à répondre à son polémiste. Mais il ne faut probablement pas voir dans le choix du toscan de la part de Veronica Franco un signe de supériorité : sa stratégie d'intégration culturelle le lui impose, quand au contraire Maffio Venier est libre de dépasser la constriction bembesque grâce à la pratique bien moins encadrée du vénitien. Mais bien sûr toutes les courtisanes vénitiennes ne sont pas des Veronica Franco. C'est pourquoi nous voulons ici nous intéresser à une autre grande femme vénale de la Sérénissime, qui subit des attaques

---

<sup>1513</sup> Citons tout d'abord les pages qui y sont consacrées dans la monographie fondatrice de ROSENTHAL Margaret, *The honest courtesan. Veronica Franco citizen and writer in sixteenth century Venice*, op. cit., p. 45-57. Pour une étude entièrement concentrée sur l'échange cf. WOJCIEHOWSKI Dolora Chapelle, « Veronica Franco vs. Maffio Venier: sex, death, and poetry in Cinquecento Venice » in *Italica* fall-winter, University of Austin, 2006 [en ligne].

<sup>1514</sup> Marshall Herskovitz, 1998.

<sup>1515</sup> FRANCO Veronica, *Terze Rime*, Venise, 1575, rééd par Stefano Bianchi, Mursia, Milano, 1995 ; FRANCO Veronica, *Lettere*, Venise, 1580, rééd. par Stefano Bianchi, coll. Minima, Salerno Editrice, Roma, 1998.

<sup>1516</sup> Sur les stratégies mises en place par Veronica Franco pour s'intégrer au monde masculin des Lettres vénitiennes, cf. le dernier chapitre de QUAINANCE Courtney, *Textual Masculinity*, op. cit, ainsi que MANCA Veronica, « Da donna di piacere a donna di lettere: la retorica epistolare al servizio del discorso proto-femminista di Veronica Franco », in *Il Campiello*, n. 1, p. 63-87.

<sup>1517</sup> Les réponses de Veronica Franco confluent ensuite dans son recueil poétique (XIII, XVI, XXIII).

<sup>1518</sup> VENIER Maffio, *Poesie varie*, op. cit., p. 102 : « Et moisie, et maigre, et pourrie, et encore voleuse ».

similaires à celles de la plus connue des courtisanes.

### C – Une étude de cas : Livia Azzalina et ses clients poètes

Vers 1560, quand la jeune Veronica n'avait encore qu'une douzaine d'années et vendait ses services pour la somme, relativement modique, de deux écus<sup>1519</sup>, sa place éminente était occupée par Livia Azzalina, alors au faîte de sa gloire du haut de ses vingt ans. Or sur l'Azzalina la critique n'a rien écrit, ou presque<sup>1520</sup>. Pourtant comme Franco elle est connue de toute la ville, elle est la cible d'un poème de Maffio Venier et de nombreuses autres compositions satiriques, et fait enfin l'objet d'un procès de l'Inquisition pour *strigaria ad amorem*. Mais à la différence de celle-ci elle ne prend pas la plume pour se défendre et abandonne ainsi pour la postérité le soin de sa réputation à ses clients et à ses détracteurs. Livia Azzalina se situe donc pour nous dans une position intermédiaire : personnage d'exception, reconnue comme la « principessa di tutte le cortigiane » de son temps, elle ne sort toutefois jamais de son rôle de femme vénale. Qui plus est, sa célébrité l'expose à une attention constante de la part des poètes satiriques, ce qui a permis aux louanges et critiques qui circulaient sur son compte d'arriver jusqu'à nous. À travers les textes – pour la plupart inédits – que nous allons étudier, nous nous intéresserons donc à la réputation d'une courtisane de succès telle qu'elle apparaît dans la poésie satirique des années 1560-1570 et en particulier dans ceux de Maffio Venier, une réputation toujours en équilibre, basée sur un cadre moral dont les frontières sont mouvantes, une réputation souvent ambiguë, qui commence par une hésitation sur le nom même de la courtisane.

#### 1. Livia Verzotta ou Livia Azzalina ?

Comme nous l'avons vu dans notre première partie, le nom de famille est peu important pour les prostituées de rue : un tiers seulement de celles-ci en possède un, qui est dans la quasi-totalité des cas une indication d'origine géographique<sup>1521</sup>. La situation d'une courtisane est bien

---

<sup>1519</sup> C'est ce qu'affirme le *Catalogo*, op. cit.

<sup>1520</sup> Si l'on excepte de ponctuelles mentions qui se limitent à citer le statut de « principessa di tutte le cortigiane veneziane » qui lui est attribué par la dédicace du *Catalogo*, les seules pages qui lui sont entièrement consacrées sont celles où Marisa Milani fait le récit de son procès par le tribunal de l'Inquisition (MILANI Marisa, *Piccole storie di stregoneria nella Venezia del '500*, Verona, Essedue Edizioni, 1989, p. 49-57).

<sup>1521</sup> Cf. dans le deuxième chapitre de notre première partie.

sûr différente. Tout d'abord pour une raison d'origine sociale, souvent plus haute : Veronica Franco appartient par exemple à une famille de *cittadini originari*, une lignée de la petite bourgeoisie qui dispose déjà d'un nom propre. Mais le nom est aussi un enjeu : il est ennuyeux qu'il dévoile une origine modeste, comme celle d'Anzola Zaffetta, héroïne d'un poème obscène de Lorenzo Venier publié au début des années 1530. Ainsi la Zaffetta fait courir le bruit qu'elle est fille d'un Grimani, alors que son nom de famille révèle la basse profession de son père, qui est « zaffo », c'est-à-dire gendarme. Les courtisanes les plus célèbres du siècle sont pour la plupart dotées d'un nom de famille qui annonce une origine non plébéienne, comme Cornelia Griffio, Bianca Saraton, Adriana Savorgnan etc.

Le cas de la femme qui nous occupe ici est toutefois assez singulier : selon les sources, on lui connaît deux noms de famille différents, qui ne coexistent presque jamais dans le même texte, à tel point que le lecteur non averti pourrait croire qu'il s'agit de deux courtisanes distinctes. Plus intéressant, l'un de ces noms domine dans les textes satiriques hostiles à Livia, tandis que l'autre se retrouve surtout dans les sources qui louent les qualités de cette reine des femmes vénales. Nous hésiterons donc entre Livia Verzotta et Livia Azzalina. Maffio Venier les oppose en ouverture du *capitolo* qu'il consacre à la courtisane :

Togo la penna in man, Livia Verzotta,  
 Comenzo a rasonar de romancina  
 E a dar le to condition in nota.

Se ben certi te tien per azzalina,  
 I puol anco tegnir ch'un stronzo sia  
 D'ambra e de muschio una mestura fina.<sup>1522</sup>

Le « verzotto » est, comme le confirme le dictionnaire de la langue vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle établi par Manlio Cortelazzo<sup>1523</sup>, la « verza » (le « chou de Milan »). Si parmi les occurrences fournies par le dictionnaire nous examinons celles qui ne se limitent pas à décrire le « verzotto » comme un aliment commun (comme « che ho el saio pien de gendeni, che 'l fiao me sa de verzoti, che ho el viso fracao »<sup>1524</sup>), nous nous apercevons que ce légume a plusieurs

---

<sup>1522</sup> VENIER Maffio, *Poesie Diverse*, a cura di Attilio Carminati, Venezia, Corbo e Fiore, 2001, p. 213 : « Je prends la plume en main, Livia Verzotta, / Je commence à te livrer mes reproches, / et à écrire tes caractéristiques. / Même si certains croient que tu as la qualité de l'acier, / Ils peuvent aussi bien croire qu'un étron soit / Un mélange subtil d'ambre et de musc ».

<sup>1523</sup> CORTELAZZO Manlio, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Padova, La Linea Editrice, Padova, 2007.

<sup>1524</sup> CALMO Andrea, *Lettere*, Libro IV, Lettera 21.

connotations négatives. Sous la plume d'Andrea Calmo il est parodiquement opposé au narcissisme (« me vien voia da pianzer tanto co fe Narciso e diventar un verzoto »<sup>1525</sup>) ou à la violette (« l'autoritaè d'i cieli ve ha concesso de esser infra nu a la condition de un violer in mezo un campo de verzoti, o de un garofalo apresso vinti bari d'ortighe »<sup>1526</sup>). Pire encore il est à deux reprises utilisé pour évoquer l'impuissance sexuelle, à nouveau chez Calmo (« no son minga de quei del verzotto fiapo, che son cusì amorevolezza creatura co sia de qui in Alessandria »<sup>1527</sup>) mais aussi chez Maffio Venier (« D'un vecchio che ha el verzoto in pe' de pinca »<sup>1528</sup>). Porter le nom de Livia Verzotta c'est donc évoquer une nourriture humble, qui donne mauvaise haleine et prélude à l'impuissance, ce qui n'est guère vendeur pour une courtisane ayant quelque ambition.

Les connotations de l'acier (« azzal ») sont d'une autre teneur : il évoque bien sûr la dureté, mais aussi la force, et il est souvent accompagné par d'autres matières nobles : « per esser pì forte ca l'azzal, pì saldo ca 'l marmoro, e pì duro ca 'l rovere »<sup>1529</sup>. Plus précisément, dans les poèmes de Maffio Venier, la dureté du métal est employée à plusieurs reprises pour qualifier la fermeté d'une partie spécifique de l'anatomie féminine :

Che ti habbi mo el cul duro a mo un azzal

Te vorìa innanzi un pochettin pi frola.<sup>1530</sup>

E custìa ha il cuor de cera e 'l cul de azzal.<sup>1531</sup>

Pour les clients potentiels de la courtisane, un tel nom ne renvoie donc pas seulement à l'idée de force, voire de raffinement, comme l'indique Manlio Cortelazzo quand il donne

<sup>1525</sup> *Ibid.*, Libro I, Lettera 19 : « il me vient l'envie de pleurer autant que le fit Narcisse et devenir un chou ».

<sup>1526</sup> *Ibid.*, Libro II, Lettera 29 : « l'autorité des cieux vous a permis d'être au milieu de nous dans la condition d'une violette dans un champ de choux, ou d'un oeillet près de vingt plantaisons d'orties ».

<sup>1527</sup> CALMO Andrea, *Rodiana*, a cura di Piermario Vescovo, Padova, Anternore, 1985, III, 8, 93. C'est le vieux Cornelio, traditionnelle figure de vieux vénitien de Calmo, qui parle (« je ne fais quand même pas partie de ceux dont le chou est mou, car je suis la plus amoureuse des créatures qu'il y ait d'ici à Alexandrie »).

<sup>1528</sup> VENIER Maffio, *Canzoni e Sonetti*, p. 99.

<sup>1529</sup> CALMO Andrea, *Lettere*, Libro III, Lettera 40 : « pour être plus fort que l'acier, plus solide que le marbre, et plus dur que le chêne ». Cette lettre est d'ailleurs adressée à Angela Sarra, courtisane que fréquentait également l'Arétin, qui publie plusieurs missives qui lui sont destinées en 1548 : IV, l. 464, l. 565, l. 626. Sarra est enfin citée dans la *Tariffa delle puttane di Venegia*, v. 461-3 : « Due scudi gli darà chi 'l viver sprezza [à une certaine Virginia]. / Altratanti ne merta Angela Sarra / Benche sia la disgratia e la bruttezza » (« Qui dédaigne sa propre vie lui donnera deux écus. / Angela Sarra mérite la même somme / Bien qu'elle soit disgracieuse et laide »).

<sup>1530</sup> VENIER Maffio, *Canzoni e Sonetti*, op. cit., p. 164 (« Même si ton cul est dur comme l'acier / Je te préférerais un petit peu plus tendre »).

<sup>1531</sup> VENIER Maffio, *Canzoni e Sonetti*, op. cit., p. 241 (« Et celle-là a un cœur de cire et un cul d'acier »). L'utilisation d'« azzal » est ici métaphorique : l'aimée du poète lui refuse une certaine pratique érotique, d'où la « dureté » de son anatomie.

« pregiata » pour « azzalina »<sup>1532</sup> sur la base des vers de Venier que nous citons plus haut, mais sous-entend également de très précises qualités physiques. Or les implications de ce double nom sont très claires pour les contemporains de la courtisane. Si dans le *capitolo* qu'il lui consacre Maffio Venier s'attarde longuement, pendant plus de trente vers, sur le nom de « Verzotta », il propose, pour celui-ci, deux origines. La première est due au teint maladif de la courtisane, comparé à la couleur jaune de l'intérieur du chou :

Chi varda prima co ti è colorìa,  
E chi vede une verzotto, ti ha 'l color  
Ch'a 'l coresìn che xe de dentro via.<sup>1533</sup>  
[...]  
E così dal color s'è vegnù a prova  
De trovarte un cognome che t'incalza,  
Che xe mo questo, putanazza lova.<sup>1534</sup>

La seconde insiste sur l'origine humble de l'Azzalina, qui aurait grandi dans les champs de la campagne vicentine, car sa mère voulait :

Che te fussi arlevà po' là de fuora  
In t'un campo de verze, ove che d'ello  
Ti t'acquistassi sto cognome all'ora.  
  
Così ti vien chiamà forsi da quello,  
Così ti chiama tutti quei villani,  
E così se te nomina in bordello.<sup>1535</sup>

Maffio Venier ne connaît donc pas l'origine précise du nom : Livia s'appelle-t-elle donc réellement Azzalina, et doit-elle son surnom de Verzotta à des esprits malintentionnés, ou bien a-t-elle au contraire troqué un nom peu seyant pour un surnom, Azzalina, qui améliore son image publique ? Pour l'auteur de *Stanze a Livia Verzotta* conservées à la Marciana, le vrai prénom de l'Azzalina serait même « Menega », nom typique de paysanne : « e ti te fa chiamar

---

<sup>1532</sup> CORTELAZZO Manlio, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, op. cit.

<sup>1533</sup> VENIER Maffio, *Poesie diverse*, op. cit., p. 213 (dans notre transcription : v. 7-9) : « Qui regarde d'abord ton colori / Et puis regarde un chou de Milan, tu as la couleur / Qu'a le cœur de ce légume ».

<sup>1534</sup> *Ibid.*, p. 214 (v. 16-18) : « Et ainsi c'est à partir de cette couleur / Que l'on t'a trouvé un surnom qui t'aïlle, / Qui est désormais celui-là, putain insatiable ».

<sup>1535</sup> *Ibid.*, (v. 28-33) : « Que tu sois élevée dehors, / Dans un champs de choux, et c'est de là / Qu'alors vint ton surnom. // Peut-être es-tu appelée ainsi pour cette raison, / Tous ces villains t'appellent ainsi, / Et on te nomme ainsi au bordel ».



Livia Azzalina / se ben ti ha nome Menega Verzotta »<sup>1536</sup>. Il est impossible pour nous de résoudre ce problème, d'autant plus que Verzotto et Azzalin sont tous deux des noms de familles encore aujourd'hui courants en Vénétie, particulièrement répandus entre Vicence, Padoue et Rovigo<sup>1537</sup>. Mais ce qui est intéressant ici est l'enjeu même de ces noms. Leurs connotations renvoient à deux images physiques contradictoires, dessinent deux « corps virtuels » opposés pour reprendre le terme que Dolora Chapelle Wojciehowski utilisait à propos des échanges entre Veronica Franco et Maffio Venier<sup>1538</sup> : force contre faiblesse, noblesse contre humilité, voire, plus important pour la réputation d'une courtisane dans un siècle où frappe la syphilis, santé contre maladie. Livia, Azzalina ou Verzotta, est donc dès son nom placée sous le signe de l'ambiguïté ; nous allons retrouver cette oscillation entre louange et satire dans les poèmes qui lui sont consacrés.

## 2. La courtisane priée

Le premier texte à mentionner Livia Azzalina est probablement le *Catalogo di tutte le principal et più honorate Cortigiane di Venetia*<sup>1539</sup>. Cette liste habituellement datée de 1558-1560 présente nom, prénom, lieu de résidence, prix des services et intermédiaires à contacter pour se procurer les services de plus de deux cent prostituées<sup>1540</sup>. Dans ce catalogue où le tarif de Livia Azzalina, vingt-cinq écus, n'est dépassé que par celui de Paulina Filacanevo de Santa Lucia (trente écus)<sup>1541</sup>, la dédicace se remet à elle selon les canons du genre. Tous les auteurs, affirme ainsi l'anonyme qui a compilé la liste, dédie leur œuvre à quelque prince ou quelque puissant. Lui désire offrir son travail à son « amie », qui est dotée de « la somma delle belezze, virtù e delle bone creanze, come Principessa di tutte le Cortigiane Venetiane »<sup>1542</sup>. L'objectif affirmé par l'auteur, le « guadagno della gratia [di Livia] » a probablement une valeur

---

<sup>1536</sup> *Stanze a Livia Verzotta*, 41 : « et tu te fais appeler Livia Azzalina / même si ton nom est Menega Verzotta ».

<sup>1537</sup> Ces données sont facilement consultables sur l'application en ligne « I cognomi italiani » du site <http://www.paginebianche.it/>.

<sup>1538</sup> WOJCIEHOWSKI Dolora Chapelle, « Veronica Franco vs. Maffio Venier: sex, death, and poetry in Cinquecento Venice » in *Italica* fall-winter, University of Austin, 2006.

<sup>1539</sup> Nous reprenons le texte à Milani Marisa, *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*, Bassano, Ghedina & Tassotti, 1994, p. 87-8.

<sup>1540</sup> Plus de la moitié d'entre elles résident dans le sestier de Cannaregio, le long d'une ligne qui part des Fondamente Nove et se déroule le long du Grand Canal jusqu'à San Marcuola (ce qui inclut donc San Marcilian et San Lunardo, le deux habitations connues de Livia Azzalina), sestier duquel est donc très probablement originaire l'auteur.

<sup>1541</sup> L'entrée, au numéro 32, est celle-ci : « Livia Azzalina, pieza Maria Visentina et Meneghina, sta in corte di ca' Badoer al ponte dei Sassini, Scudi 25 ».

<sup>1542</sup> « la somme des beautés, vertus et bonnes manières, comme princesse de toutes les courtisanes vénitiennes ».

parodique : si l'Arétin, en dédiant sa *Marfisa* au Gonzague, compte recevoir des espèces sonnantes et trébuchantes, l'auteur du *Catalogo* espère au contraire, grâce à sa dédicace, économiser ces dernières pour profiter des grâces de la dame.

Nous retrouvons l'Azzalina quelques années plus tard, et toujours au faite de sa carrière, dans un cycle de sonnets érotiques encore en grande partie inédits, qui appartient à l'étrange cas du courtisan génois Gabriele Salvago auquel nous consacrons le chapitre conclusif de cette thèse. Qu'il nous suffise ici de mentionner l'existence de ce corpus de quarante-trois sonnets anonymes qui prennent pour cible Salvago et son rapport avec les prostituées vénitiennes, et constituent un saisissant roman où se mêlent satire antipédantesque, poésie *antiputtanesca* et de douloureux accents lyriques si réussis qu'une première lecture pourrait les croire sincères. Deux courtisanes dominent l'ensemble de quarante trois sonnets : une certaine Medea – que nous n'avons pas réussi à identifier – ainsi qu'une Livia, citée dans trois compositions. La première appartient à un groupe de dix poèmes que nous avons datés de l'été 1570<sup>1543</sup>, tandis que les deux dernières font partie d'un *canzoniere* lui aussi conservé manuscrit et daté de 1573. C'est la première, à travers la paraphrase en prose qui l'accompagne, qui nous permet d'identifier cette Livia comme étant l'Azzalina :

Volendo meser Gabriel entrar una mattina dentro una chiesa, un artigianuzzo zappandoli su i zocoli gli scuscì tutte due le suole et mentre dice villania a colui, et guarda essi zocoli discusci vien fuori di chiesa la signorina Livia Azzalina a cui egli haveva affettione et cercava molto di entrargli in casa onde si dole non potergli andar dietro, come havrebbe fatto, se avesse le pianelle intiere, o il servo, che gli provedesse di gondola.<sup>1544</sup>

Ainsi isolés du reste des compositions, les trois sonnets montrent une progression dans le rapport entre le protagoniste et la jeune femme. Dans le premier, Salvago se contente de voir l'Azzalina sortir d'une église et ne réussit pas à la suivre. L'apparition solennelle de la courtisane tranche avec l'incident ridicule qui oppose Salvago à un artisan, jouant sur un vif contraste de tons qui est typique des mécanismes comiques de la poésie du pseudo-Salvago :

A l'habito vil uomo, a l'aere imbelle,

---

<sup>1543</sup> Cf. chapitre suivant.

<sup>1544</sup> PSEUDO-SALVAGO, *Sonetti milanesi*, IV, cf. nos Annexes : « Monsieur Gabriel voulait entrer un matin dans une église, un artisan de rien du tout en lui donnant un coup d'outil sur ses sabots lui décousut entièrement ses deux semelles. Alors que monsieur Gabriel tançait celui-ci de quelque villainie et regardait ces sabots décousus, isortit de l'église mademoiselle Livia Azzalina, pour laquelle il avait de l'affection et chez qui il cherchait à s'introduire. Il se désola donc de ne pas pouvoir la suivre, comme il l'aurait fait s'il avait eu ses chaussures entières ou si un serviteur qui lui avait procuré une gondole ».

Là dove non cred'io per farmi offesa,  
Mentre di trotto tardo incedo in chiesa,  
Zappando disciogliemi le pianelle.

Or mentre lui minaccio e miro quelle,  
E del danno il disturbo più mi pesa,  
Esce fuor petulante, grave e tesa  
Livia bella quel dì sopra le belle<sup>1545</sup>

Dans le deuxième, Salvago se présente sous la fenêtre de Livia et se plaint de ses tarifs trop élevés :

Ma tu vuoi talentaria esser chiamata,  
Che se fosti drachmaria, io verrei spesso  
A trovarti [...] <sup>1546</sup>

Enfin, dans le troisième, Salvago affirme à Medea qu'il a réussi à obtenir les services de Livia en payant la somme requise et sans trop insister ; en effet celle-ci ne cherche pas de fausses excuses lorsque lui sont présentées des espèces sonnantes et trébuchantes accompagnées par quelques mots bien choisis :

Livia ch'è tra le Thaidi consumate  
Femina di portata, e di gran core,  
Con quattro aurei irretir seppi al mio amore,  
E con venti parole annoverate.<sup>1547</sup>

La cruelle Medea, qui au contraire ferme inexorablement sa porte à Salvago, a elle des exigences qui dépassent son rang de prostituée de luxe : elle n'a aucune considération pour l'origine noble de ses clients ni pour leur gloire littéraire supposée, motifs de haine plutôt que d'amour :

Ma vincer di Medea la crudeltate,

---

<sup>1545</sup> *Ibid*, v. 1-8 : « À son habit vil homme, à son air pacifique, / Alors que j'entrais de mon trot lent dans l'église, / Sans – je crois – le faire exprès / Il me décousit d'un coup sec mes semelles. // Or alors que je le menace et les regarde, / Et je suis plus attristé par la gêne que par la perte, / Sortit pétulante, d'un air grave et tendu / Livia belle ce jour-là plus que les belles ».

<sup>1546</sup> PSEUDO-SALVAGO, *Canzoniere*, IV, v. 5-7 : « Tu veux être appelée “dame aux talents”, / Mais si tu étais “dame aux drachmes” je viendrais souvent / Te visiter ».

<sup>1547</sup> PSEUDO-SALVAGO, *Canzoniere*, XXIII, v. 1-4 : « Livia, qui parmi les expertes Thaïs / Est une femme de qualité et de grand cœur, / Je sus la prendre dans mes filets pour quatre pièces d'or, / Et avec vingt mots comptés ».

Non va quel che mi fanno i dotti honore;  
Non hanno i miei ducati alcun valore,  
Né le mie doti son da lei stimate.<sup>1548</sup>

Qui plus est, elle entretient une prédilection marquée pour les amants jeunes, une qualité que l'or d'un pédant comme Salvago ne pourra certes pas acheter. Dans le contexte plus large de la poésie du pseudo-Salvago, ces sonnets sont certes une parodie de poésie *antiputtanesca*, une satire dans laquelle la cible n'est pas tant la courtisane et ses vices que le client malheureux, qui imagine pouvoir accéder aux services des femmes vénales grâce à son nom illustre, et se couvre de ridicule. Toutefois, dans l'opposition entre Livia et Medea est également en jeu une distinction sur les prétentions acceptables de la part d'une courtisane. Alors que Medea, qui mêle avarice et cruauté, est un archétype de la prostituée odieuse telle qu'on la rencontre dans la poésie *antiputtanesca*, Livia est au contraire un modèle positif, une femme vénale qui sait rester à sa place, et n'exiger que ce qui lui est dû – de l'or et une prière – sans imposer à son client un effort culturel excessif ou exiger une jeunesse désormais lointaine.

La poésie satirique consacrée aux prostituées n'a toutefois pas pour seul but de rendre compte de plaisirs obtenus, ou de définir des normes de comportement pour les femmes vénales. Le *capitolo* de tercets *Quando pensava haver muà cavallo* nous plonge au contraire au milieu d'un marchandage entre un client-poète et la courtisane, marchandage dans lequel les motivations économiques et sentimentales apparaissent comme étroitement liées. Il s'agit d'un poème en tercets d'hendécasyllabes de soixante-quatre vers – qui ne brillent certes pas pour leur qualité poétique – conservé à la Biblioteca Nazionale Marciana. À travers ces tercets un client anonyme s'adresse à Livia Azzalina pour se plaindre de voir ses efforts méprisés alors qu'il se consacre à elle depuis plus d'un mois. Cette indifférence de l'Azzalina a selon lui une raison précise : elle lui réclame en don une bague qui est en sa possession, bague que le poète a refusé de lui donner. Pour l'Azzalina, ce refus n'est compréhensible que d'une seule manière : la bague était un gage d'amour offert au poète par une autre femme. Mais le poète nie catégoriquement l'existence d'une rivale :

Sappiè, che donne no me l'ha donao,  
ben mio ve ho a vu un'affettion sî estrema,  
che no v'ho altre a chi ghe habbia parlao.<sup>1549</sup>

---

<sup>1548</sup> *Ibid.*, v. 5-8 : « Mais pour vaincre la cruauté de Médée, / Je ne peux utiliser ce qui me vaut l'honneur des savants ; / Mes ducats n'ont aucune valeur / Et mes talents ne sont pas estimés par elle ».

<sup>1549</sup> *Quando pensava aver muà cavallo*, v. 46-8 : « Sachez que ce n'est pas le don d'une femme, / Mon trésor, j'ai

Mieux encore, il affirme que cette jalousie est tellement injustifiée qu'elle en est intolérable, et que de ce fait il se retrouve moralement contraint à refuser d'offrir la bague :

Ma non fè per l'annel, fè per provar  
s'a questo ve voi ben, cagna sassina,  
s mi per questo no vel voggio dar.<sup>1550</sup>

Nous voyons ainsi que dans ces tractations les deux partis jouent avec les conventions du rapport amoureux traditionnel pour essayer de faire augmenter ou diminuer le prix du service. Et dans cette fiction amoureuse le poème lui-même fait office de monnaie d'échange : si le poète est assez habile pour justifier le refus du don de la bague, il retourne rhétoriquement la situation en sa faveur, et y gagne au passage une importante remise. Le marchandage reste toutefois ici relativement courtois, et aucune rupture ne semble consommée entre le client et la courtisane. C'est une situation bien différente de celle que l'on rencontre dans trois textes consacrés, bien sûr, à Livia Verzotta.

### 3. La courtisane insultée : capitoli et stanze a Livia Verzotta

Le premier de ces textes est un *capitolo* en tercets de Maffio Venier, *Togo la penna in man*, Livia Verzotta, d'une longueur de cent soixante-dix-huit vers. Les deux autres sont anonymes et inédits, conservés manuscrits dans un codex de la Biblioteca Nazionale Marciana : le premier, *Stanze a Livia Verzotta*, est composé de quarante-neuf huitains, et le second, *Signora che no me volè più avrir*, est un *capitolo* de tercets de cent quatre-vingt-dix vers. Il s'agit de textes violemment satiriques, très comparables à ceux que Venier consacrait à Veronica Franco. La liste des critiques qu'il est possible d'adresser à une courtisane était plus ou moins fixe depuis les années 1530 : propension à l'escroquerie, déchéance corporelle causée par la maladie ou la vieillesse, manque d'hygiène, origine sociale misérable, pratique de la sorcellerie. Or, dans les trois textes qui nous intéressent deux de ces motifs seulement sont présents : la laideur et la pauvreté.

---

pour vous une telle affection / Que je n'ai parlé avec personne d'autre ».

<sup>1550</sup> *Ibid.*, v. 40-42 : « Mais vous ne faites pas cela pour la bague, vous le faites pour voir / Ainsi si je vous aime, chienne assassine, / Et moi c'est pour cela que je ne veux pas la donner ».

La description de la laideur de Livia Verzotta suit un schéma identique dans les trois textes : un panorama qui, suivant le modèle canonique, décrit le corps meurtri de la courtisane en commençant par le visage et en descendant lentement jusqu'à ses pieds. Arrêtons-nous un instant sur la chevelure telle qu'elle est chantée dans les *Stanze* :

E per retrarte tutta viva e vera  
comenzerò dal cao, dove decerno  
co ti è conzà una nuova primavera,  
e cò ti xe desconza un niovo inverno,  
che i fiori, che si ha su mattina e sera  
fa parer, che ti habbi un mazo eterno,  
ma se quei fiori ti vien a cascar  
i peocchi se vede a pascolar.<sup>1551</sup>

Le poète se livre donc à une double description : d'une part, une apparence de jeunesse éternelle – le « mazo eterno » –, une grâce toute botticellienne, qui est l'image publique de la courtisane ; mais d'autre part, la réalité de son corps marqué par la veillesse – le « niovo inverno » des cheveux blancs – et le manque d'hygiène – dans ses cheveux paissent les poux. La première moitié des *Stanze* est construite sur cette opposition : ainsi sans ses onguents Livia laisse voir les « cresse nuncie della morte » (les « rides annonciatrices de la mort », strophe 5), la couleur de ses joues n'est due qu'à son maquillage, etc. Elle trompe donc par nécessité, mais aussi par métier, et derrière cette description binaire se cache bien sûr la figure topique de la femme dissimulatrice. Le poète ne se prive d'ailleurs pas de recourir à de ponctuels effets comiques en montrant les aspects pratiques de cette dualité : « se vien la mattina el creditor, / el te tiol per un'altra, cho'l te veda »<sup>1552</sup>. La laideur de Livia n'est toutefois pas causée par le seul vieillissement ; le corps de la courtisane est au contraire loin d'être sain :

Te spuzza prima el fiao, che se ti metti  
i piè in t'un liogo, el par un de sti rii  
quando i se secha e che i se vuol far netti.<sup>1553</sup>

---

<sup>1551</sup> *Stanze a Livia Verzotta*, 3, v. 3-4 : « Et pour faire ton portrait vivant et véritable / je commencerai pas ta tête, où j'entrevois / comment tu t'es arrangé un nouveau printemps / et comme tu es dérangée par un étrange hiver, / car les fleurs, que tu as sur le front matin et soir / font croire que tu connais un mai éternel, / mais si ces fleurs tombent / on voit paître les poux ».

<sup>1552</sup> *Stanze a Livia Verzotta*, 3, v. 3-4 : « car si le matin vient ton créditier / il te prend pour une autre, quand il te voit ».

<sup>1553</sup> *Signora che no me volè più avrir*, v. 34-6 : « Ton haleine est si pestilentielle, que si tu arrives / dans un endroit quelconque, on dirait un de ces canaux / quand on les vide pour les nettoyer »

Et cette putréfaction de l'organisme est bien sûr imputable à la syphilis, dont Maffio Venier se plaignait à présenter les symptômes :

Piena de brozze e piena de rubini,  
Che ti ha più, s'ti roversi una calzetta,  
Che no ha quei che fa el Lotto bollettini.<sup>1554</sup>

Les trois textes se livrent ainsi à une infinie variation sur le motif de la laideur : ongles des pieds si durs qu'il percent les chaussures en moins d'une heure, dos couvert de pustules, odeurs nauséabondes, cou jaune, chairs flasques... Un résumé est enfin fourni par la *stanza* qui conclut la description physique de l'Azzalina, non sans quelque renversement de canons pétrarquistes :

Tra el mal franzoso, che te ha impiagio tutta,  
che te mangia la carne et lieva il petto,  
va d'esser de natura cusi brutta  
quanto possa far l'arte col penello,  
e tra la stanca età, che te ha destrutta  
tra l'altre gratie, che ti ha habbuo del cielo,  
e ciel, l'età, natura e 'l mal franzoso  
t'ha redutta in t'un mostro spaventoso.<sup>1555</sup>

La laideur due à la maladie et à la vieillesse n'est toutefois pas la pire des tares de Livia Azzalina. Nous avons déjà vu comment le surnom de Verzotta entendait démontrer son origine paysanne, c'est-à-dire doublement ignoble en tant que roturière et étrangère à la civilisation urbaine et maritime de Venise. Mais les poètes tiennent aussi à souligner que même sa richesse présente n'est, à l'image de sa beauté, qu'une vile tromperie destinée à montrer à ses clients une apparence flatteuse. En réalité, la courtisane est si démunie qu'elle est obligée d'engager jusqu'à ses vêtements pour pouvoir se nourrir :

Ti no ha niente al mondo, e sti a pur anche

---

<sup>1554</sup> *Togo la penna in man, Livia Verzotta*, v. 151-3 : « Pleine de croûtes et pleine de boutons / Tu en as plus si tu renverses une chaussette / que n'a de billets celui qui joue à la loterie ».

<sup>1555</sup> *Stanze a Livia Verzotta*, 24 : « Entre le mal français, qui t'as couverte de plaies, / qui te mange les chairs et te dévore le sein, / tu es aussi laide au naturel / que peut le dessiner un peintre, / et entre l'âge fourbu, qui t'a détruite, / entre les autres grâces, que tu as eues du ciel / le ciel, l'âge, la nature et le mal français / t'ont réduite à être un monstre effrayant ».

do strazze, ti puol dir de no le haver,  
 che co' le diè coverzerte le hanche  
 le strazze è dal triper, o dal pistor  
 come la spada de un soldà, che nianche  
 lu spesso si no ghe ha troppo poter,  
 che co l'ha da deffender el so honor  
 el gramo ha impegno l'arme dal pistor.<sup>1556</sup>

Cette insistance sur la pauvreté comme une tare peut nous surprendre. Mais au-delà du caractère infâme de la misère pour l'esprit du temps, notons surtout le fossé qui sépare, au dire des poètes, les prétentions de la courtisane de sa richesse véritable : « Ti xe superba et mai ti no ha un pan »<sup>1557</sup>. Ainsi Livia Azzalina veut se donner des airs de patricienne, alors que la vénalité qui la caractérise pourrait l'amener à vendre même un titre de noblesse, accusation d'autant plus cinglante qu'elle vient de la plume d'un patricien, Maffio Venier, marqué toute sa vie par une relative pauvreté :

Ti vuol po anca ti nome da signora:  
 S'ti havessi possù darlo per un pan,  
 No so s'ti l'haveressi fin a st'hora.<sup>1558</sup>

Nous avons évoqué le fait que ces deux motifs satiriques dominants dans les textes qui visent Livia Verzotta, la laideur et la pauvreté, sont des *topoi* depuis les débuts de la littérature « antiputtanesca » dans les années 1530. Comme l'a montré Paolo Pucci en analysant la *Tariffa delle puttane di Venegia*, la description complaisante de ces tares constituait une « dicostruzione disgustosa » du pouvoir de la courtisane sous la plume de poètes qui pour la plupart appartenaient à la noblesse vénitienne. Ces jeunes gens, dont l'objectif était d'humilier les modèles les plus éclatants de réussite féminine – de rupture féminine pourrait-on dire ici – cherchaient ainsi à conforter symboliquement leur statut social dans une période où le pouvoir de la République était profondément et durablement remis en cause. Mais remarquons une différence de taille : les textes de l'époque de l'Arétin, comme la *Tariffa della puttane di Venegia* ou le *Ragionamento dello Zoppino*, affirmaient vouloir décourager la fréquentation des

---

<sup>1556</sup> *Stanze a Livia Verzotta*, 33 : « Tu n'as rien au monde, et même si tu as / deux haillons, tu peux dire que tu ne les as pas / car quand tu dois couvrir tes hanches / les haillons sont engagés chez le boucher ou le boulanger, / comme l'épée d'un soldat qui lui aussi / souvent est impuissant, / car quand il doit défendre son honneur / le pauvre a engagé ses armes chez le boulanger ».

<sup>1557</sup> *Stanze a Livia Verzotta*, 35, v. 1 : « Tu es orgueilleuse mais tu n'as jamais de pain ».

<sup>1558</sup> *Togo la penna in man, Livia Verzotta*, v. 103-5 : « Toi, tu voudrais aussi être appelée "Madame", / Mais si tu avais pu l'échanger contre un pain, / Je ne sais pas si tu l'aurais encore ».



courtisanes. Nous ne trouvons rien de tel ici : au contraire, deux de ces poèmes développent un discours qui s'inscrit strictement dans le rapport entre le client-poète et la courtisane, comme nous l'avons vu dans le *capitolo Quando pensava aver muà cavallo*. Lisons les derniers vers de *Signora che non me volè più avrir*, particulièrement éloquents à ce sujet :

Sì che mo da qua in drio, donna fotua  
imparè à humiliarve un puoco e steme  
più in cervel, che za sé cognosua.

Quando, che ve saludo, respondeme,  
co ve dago el bon dì, no fè la sorda  
e si ve volte el cul, fina teteme,

E co batto da vu, tirè la corda.<sup>1559</sup>

Il peut à première vue sembler bien étrange qu'un poète décrive pendant près de deux cent vers une femme hideuse, pour conclure en exigeant d'être reçu dans ses bras. À travers ces violentes attaques il n'a donc cherché qu'à nuire à la réputation de la courtisane afin de la mettre à sa portée, alors que probablement il ne peut pas – ou plus – payer les sommes requises pour la fréquentation d'une Livia Azzalina.

En lisant ces textes, que sait-on au final de Livia Azzalina ? Bien peu de choses. Le *Catalogo* précise qu'elle exerce à Venise et vit dans la *corte di Ca' Badoer* près du *ponte dei sassini*, donc dans la paroisse de San Beneto ou San Fantin, non loin de Sant'Anzolo dans le sestier de Saint-Marc. Maffio Venier, qui la condamne comme « rezina de le bardasse » affirme qu'elle est originaire de Vicence et qu'elle est amie d'une certaine Marieta Greca elle aussi courtisane. Quelques éléments supplémentaires peuvent être trouvés dans le procès qui lui est fait en 1589 par l'Inquisition. Livia Azzalina y est accusée d'avoir lancé des années auparavant une malédiction sur l'épouse de Mattio Soranzo, un jeune noble qu'elle espérait alors épouser. On y apprend qu'elle exerçait déjà vers 1559, qu'elle a fréquenté Mattio Soranzo de 1574 à 1577, et qu'au moment du procès elle vit à Bassano avec deux prêtres défroqués : toutes les courtisanes n'ont pas eu la chance de mettre définitivement la main sur un époux noble comme l'avait fait Andriana Savorgnan en 1581. Mais les charges sont si fantaisistes que l'Inquisition

---

<sup>1559</sup> *Signora che no me volè più avrir*, v. 184-90 : « Ainsi, à partir de maintenant, foutue femme, / apprenez à vous humilier un peu et raisonnez / avec votre tête, car on vous connaît. // Quand je vous salue, répondez-moi, / quand je vous dis bonjour, ne faites pas la sourde oreille, / et si je vous montre le cul, allez vous faire foutre, // Et quand je frappe chez vous, ouvrez-moi donc ».

ne donne pas de suite à la plainte de la famille Soranzo, nous privant d'interrogatoires complémentaires qui auraient pu nous fournir de précieuses informations biographiques. Mais c'est déjà beaucoup plus que ce qu'ont pu nous révéler les centaines de vers satiriques consacrés à la courtisane.

En effet nous avons vu que ces textes, depuis les sonnets du pseudo-Salvago jusqu'aux huitains et tercets de la Marciana, ne présentent au fond qu'une infinie série de variations sur des motifs devenus topiques dès les années 1530. Il ne faut donc pas y chercher de représentations fidèles de la courtisane visée. Leur fonction véritable est ailleurs. D'une part, bien sûr, les poètes entendent briller grâce à ces vers devant un public masculin friant de moqueries misogynes. Mais d'autre part, ils espèrent conférer à leurs discours une force performative suffisante pour faciliter leurs rapports avec l'autre sexe. L'image qui ressort ainsi de ces poèmes satiriques n'est pas celle d'une femme diminuée, mais bien celle d'une courtisane puissante qui contraint un homme cultivé à des efforts rhétoriques désespérés dans le seul but de la posséder un instant.

### Conclusion

Un volume rare comme les *Stanze in lode delle più famose cortigiane di Venegia* de Marco Bandarini nous a permis d'entrevoir de quelle manière pouvaient être traitées les courtisanes dans la littérature de consommation courante. La poésie consacrée aux amours vénales dans la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement faite de poésies érotiques caractérisées par une surenchère obscène : la figure de la courtisane semble pleinement intégrée dans la société vénitienne, et il est possible de présenter une Cornelia Griffio ou une Lucia Cul Duro dans un recueil de huitains qui appartient au genre des *lode di donne*, expression traditionnelle de l'orgueil municipal auparavant réservé aux femmes de la classe dirigeante. Un esprit malintentionné pourrait peut-être être tenté de lire dans les vers de Bandarini une satire tacite, dont l'effet comique naîtrait du rapprochement entre un genre aussi typiquement noble et un objet aussi bas. Mais notre excursus dans l'œuvre de Bandarini montre, nous l'espérons, qu'un usage aussi réflexif des catégories littéraires semble très improbable sous la plume d'un tel plagiaire en série. La conclusion opposée est certainement préférable : la renommée des courtisanes est pour le poète et son public un motif légitime de gloire locale, et il convient de la célébrer. Nous avons en outre assisté, avec l'étude des poèmes de Domenico et Maffio Venier – qui fondent un nouveau modèle durable de poésie *antiputtanesca* – à un changement

de paradigme qui voit une littérature pornographique amplement publiée, aux normes linguistiques et stylistiques fluctuantes qui vont de la « cheap print » semi-dialectale au toscan largement diffusé des textes de l'Arétin, se replier sur un vénétianisme aristocratique majoritairement manuscrit. Cette évolution tient à la fois de l'histoire littéraire, avec l'affirmation définitive de la norme bembesque face à laquelle toute tentative de renversement – comme celles des *Rime* d'Andrea Calmo – devient désormais impossible, et de l'histoire religieuse avec l'émergence de la censure tridentine qui condamne les vers licencieux du cadet des Venier à une diffusion confidentielle. Ainsi les poèmes qui dans les années 1570 prennent pour cible Livia Azzalina se contentent de répéter les *topoi* misogynes des années 1530, dépourvus de la tension narrative qui conférait sa variété à la *Tariffa delle puttane di Venegia* ou au *Trentuno della Zaffetta*. Le cadre poétique s'est en effet refermé sur la relation entre la prostituée et son client tourmenté, dont le modèle littéraire, un lyrisme qui se concentre sur la souffrance intime du poète, est fourni par Maffio Venier. Ce n'est certes pas un hasard : fils de Lorenzo et neveu de Domenico, Maffio est un patricien victime d'un déclassement économique et social avéré, hantise des poètes de la première génération. Ironie du sort sa vie se termine dans la fleur de l'âge par une longue mendicité courtisane aggravée par les douleurs du mal français : le destin promis par tant de vers à toutes les femmes vénales. Notre recherche pourrait donc s'achever par ce chapitre. C'est sans compter sur les infinies capacités d'adaptation de la littérature *antiputtanesca*. Nous avons déjà fait allusion aux sonnets du pseudo-Salvago : un cas littéraire qui part de la satire antipédantesque dans sa forme privilégiée dans les années 1560 et 1570 – la poésie *fidenziana* – mais la transpose dans le cadre des amours vénales que nous avons étudiées dans cette partie. C'est donc maintenant l'affaire Gabriele Salvago que nous devons pleinement exposer.

## TROISIÈME CHAPITRE

### Un *canzoniere fidenziano* irrégulier : Gabriele Salvago<sup>1560</sup> à Venise

Le manuscrit It. IX 273 de la bibliothèque Marciana, un volume qui réunit des cahiers de dimensions et d'origines diverses, contient un ensemble de sonnets inédits copiés par une graphie si claire et si élégante qu'elle ne pose presque aucun problème de transcription<sup>1561</sup>. Mais ces pages limpides mènent en réalité à un épisode inédit et particulièrement embrouillé de l'histoire littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous ne pouvons donc pas nous contenter d'analyser immédiatement ces sonnets où se distinguent trois courtisanes vénitiennes – l'une au faîte de sa gloire, les autres inconnues – sans reconstruire au moins partiellement un parcours où tout – l'auteur possible, ses liens avec le milieu culturel de son époque, la signification de l'œuvre – semble se cacher par jeu derrière le voile épais de l'ambiguïté. Nous tenterons de le faire de la manière la plus succincte et la plus claire possible, tout en étant conscients que de nombreuses recherches complémentaires seront nécessaires pour espérer résoudre les problèmes qu'il pose. Le matériel qui compose ce puzzle est franchement hétérogène : un traité romain sur l'adultère du début des années 1550 ; une violente satire latine de Giovanni della Casa ; cent soixante dix-sept lettres manuscrites et dix sonnets présents dans le fond d'une bibliothèque milanaise ; un texte facétieux composé à la cour pontificale mais conservé à Milan et à Venise ; enfin, le texte du manuscrit de la Marciana : en réalité une longue lettre adressée à un patricien vénitien, qui contient d'étranges pages de prose et un *canzoniere* de trente-trois sonnets. Commençons par lire cette dernière.

---

<sup>1560</sup> Nous utiliserons l'orthographe « Salvago », qui domine dans la critique à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, alors le XVI<sup>e</sup> siècle préfère presque toujours « Selvago ».

<sup>1561</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. IX, 273 (=6646). Le cahier qui contient les sonnets est constitué de vingt-sept folios.

A – Gabriele Salvago à Rome : premiers assauts de la satire *antipedantesca*

À la fin de l'hiver 1573, le noble mécène Giacomo Contarini<sup>1562</sup> reçoit de Rome une missive signée par un certain « V. M. », qui s'adresse à lui d'un respectueux « padron mio osservandissimo ». Dans une prose aux nombreux ressorts rhétoriques, le correspondant romain tisse les louanges de Venise comme lieu abondant de toutes sortes de biens terrestres, mais également des « fruits éternels des immortels savoirs » (« eterni frutti dell'immortali dottrine »). Et précisément, écrit-il, l'un de ces biens de l'esprit – qui plus est « de ceux qui devaient le plus plaire au goût romain » (« di quelli che dovevano esser più grati al romano gusto ») – a été offert par la Sérénissime à la ville pontificale, où il a obtenu un grand succès, à tel point que « toute la compagnie des lettrés et des courtisans accourt à ce spectacle » (« tutta la schiera de gli studiosi, et d'i cortigiani concorre allo spettacolo »). L'objet de l'émerveillement général est un *canzoniere* de trente-trois sonnets remarquables pour leur composante érotique, précédés par une lettre introductive et par quelques ronflantes et ironiques pages de prose.

L'auteur du texte, toutefois, est inconnu ; on murmure à la cour qu'il est de nation vénitienne, et a envoyé à Rome son opuscule – imprimé ou manuscrit, nous ne le saurons pas. « V. M. » résume l'affaire ainsi :

Io concludo fermamente c[h]e la cosa sia stata fatta, et con ogni industria tenuta, non so per qual accidente, nascosa à Venetia, et dapoi mandata à Roma, senza che si sappia come, o à qual persona; se non che ciascun huomo pur tinto di letteratura, et che non sia affatto privo di giudicio qui si tiene et si confessa obligatissimo alla cortesia Venitiana di tanto favore il quale cresce, perché si vede che senza aspirar à premio è stato liberamente donato, occultandosi l'auttore.<sup>1563</sup>

Fasciné par ces habiles compositions qui lui « [sono] estremamente piacute », « V. M. »

---

<sup>1562</sup> Giacomo Contarini (Nicosie 1536 – Venise 1595) est l'un des principaux collectionneurs vénitiens du XVI<sup>e</sup> siècle. Il accueillait dans son palais de San Samuele les grands esprits de l'époque, de Gian Vincenzo Pinelli à Tintoret, en passant par Palladio ou Galilée ; à sa mort il lègue sa bibliothèque – d'imprimés et de manuscrits – à la ville, don devenu effectif après l'extinction en 1713 de sa branche de la famille Contarini. Un catalogue des documents lui appartenant et versés à l'Archivio di Stato di Venezia a récemment été établi par Maria Francesca Tiepolo ; il est disponible auprès de ces Archives. Cf. également HOCHMANN Michel « La collection de Giacomo Contarini », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, T. 99, N°1. 1987. p. 447-489.

<sup>1563</sup> « Je conclus avec assurance que la chose a été faite à Venise, où par de grands efforts elle a été – je ne sais pas pourquoi – gardée cachée, et ensuite envoyée à Rome, sans que l'on sache comment, ni à qui. Il en reste qu'ici chaque homme qui a la moindre culture littéraire, et qui n'est pas tout à fait privé de son jugement, se considère et se confesse très obligé à la courtoisie vénitienne pour cette faveur, faveur d'autant plus grande que, en cachant l'auteur, elle a été donnée sans aspirer à une récompense ».

les copie afin de les envoyer à son maître vénitien ; mais partager avec le patricien le plaisir libidineux de ces vers n'est pas l'unique objectif de la lettre. En effet, les lettrés les plus importants de la République, comme Domenico Venier, Paolo Paruta ou Girolamo Molino sont, comme le rappelle « V. M. », des proches de Contarini. Le courtisan romain espère ainsi profiter des relations du groupe pour identifier l'auteur des sonnets, afin d'« haver da lui o con persuasione, o con virtuosa violentia alcun'altra cosa oltre a queste che sono fuori, che arrivano a convenevole numero »<sup>1564</sup>.

En réalité, le fait que le nom de l'auteur soit absent du frontispice du volume n'est peut-être pas dû à sa seule modestie ; les temps où l'Arétin pouvait faire circuler à Rome ses *Sonetti sopra i XVI modi* – non sans quelques fâcheuses conséquences – sont désormais un souvenir lointain, et l'Église tridentine pourrait difficilement apprécier une confession de corruption aussi explicite que, par exemple, celle contenue dans ce quatrain :

Talhor dal serio vo ne i lusi a porme  
Giacendo; e imaginando, a mio talento,  
Preso la fava in man; godo contento  
De l'uno, et l'altro sesso amate forme.<sup>1565</sup>

« V. M. » et la cour romaine ont toutefois quelque idée sur la paternité du style du *canzoniere*, comme il le précise bientôt :

[di quest'opera] vien tenuto meritamente felice Meser Gabriel Selvago, l'habbia trovato chi con tanta cortesia rende tanto honore e in prosa e in versi a quel suo idioma, e in gran parte à quella sua dottrina: et questa si reputa maggior gloria, et maggior dignità che non è il conseguir una chiesa, o un cappello; massimamente ch'in questi gradi può haver portion la fortuna, et quello è premio della sua sapientia.<sup>1566</sup>

En somme, l'existence et la diffusion du texte confère une gloire certaine à Gabriele Salvago, étant donné qu'un épigone inconnu s'est inspiré de son style (« quel suo idioma ») et

---

<sup>1564</sup> « avoir de lui ou par la persuasion, ou par une violence vertueuse une autre des ces choses qui circulate, pour qu'elle arrivent à constituer un nombre convenable ».

<sup>1565</sup> « Parfois après les soucis je vais mettre dans les jeux / en me couchant ; et en imaginant, à mon bon plaisir / après avoir pris ma fève en main ; je jouis content / des formes aimées de l'un et de l'autre sexe ».

<sup>1566</sup> « Monsieur Gabriel Selvago est considéré comme très heureux [de l'existence de cette œuvre,] pour avoir trouvé qui avec une telle courtoisie rende un tel honneur et en prose et en vers à sa langue, et en grande partie à son savoir. Et l'on considère ceci comme une gloire et une dignité plus grande que l'obtention d'une église, ou d'un chapeau ; d'autant plus que dans ces honneurs la chance peut jouer un rôle, tandis que celles-là récompensent sa sagesse ».

de ses thèmes favoris (« quella sua dottrina »), hommage rendu à sa valeur plus authentique que ne le serait l'obtention d'un bénéfice ecclésiastique ou d'un chapeau de cardinal. Qui plus est, Giacomo Contarini connaît déjà l'œuvre de ce Salvago :

Com'è possibile Signor G[iacomo] mio che voi, di cui posso con verità dire che siano innamorate tutte le virtù; nel visitarle tutt'hora in ogni luogo dov'elle sono; et nell'esser visitato da loro, non habbiate compresa così notabile gravidanza, et scoperto con degno parto, et havutone l'esempio! Voi che poi sete cotanto ammirator del Selvago, et sempre intento à tutto quello che *di proprio, et di simile* si possa ritrar del suo?<sup>1567</sup>

Non seulement, donc, l'art de Salvago est apprécié dans les cercles les plus cultivés du monde culturel vénitien, mais le poète aurait déjà été imité par qui a écrit des textes « simil[i] » aux siens. La célébrité de Salvago n'a toutefois pas traversé les siècles sans dommage : récemment – au XIX<sup>e</sup> siècle – son oeuvre, en grande partie manuscrite, n'a retenu l'attention que d'un archiviste de la Biblioteca Ambrosiana de Milan, Antonio Ceruti (1830-1918) ; il nous convient donc de nous arrêter sur cette étrange figure de courtisan. Les informations biographiques fournies par Ceruti ne se basent presque que sur les lettres du courtisan qu'il a publiées<sup>1568</sup>. Celles-ci sont conservées dans le fond Gian Vincenzo Pinelli de la bibliothèque milanaise, et appartenaient donc à l'immense patrimoine de papier réuni par l'humaniste résidant à Padoue, qui faisait de lui un point de référence central pour les intellectuels de toute l'Europe<sup>1569</sup>. En effet lors de son séjour vénitien Salvago semble être devenu un grand ami de Pinelli, qui chercha non seulement à conserver les lettres de Salvago qui lui étaient adressées, mais également à récupérer le plus grand nombre possible de ces missives dont les destinataires sont souvent éminents, comme les cardinaux Ranuccio Farnese ou Girolamo da Correggio, voire Côme de Médicis lui-même. Toutefois, comme nous le verrons, une conception de la

---

<sup>1567</sup> « Comment est-il possible messire Giacomo, vous dont s'énamourent, je peux le dire sans mentir, toutes les vertus, vous qui allez à toute heure les chercher là où elles se trouvent, et en étant recherché par elles, que vous n'ayez pas eu connaissance d'une si notable gestation, et découvert un si noble accouchement, et en ayez eu la primeur ! Vous qui admirez autant Salvago, et êtes toujours attentif à tout ce que l'on peut figurer de propre ou de semblable à lui-même ».

<sup>1568</sup> CERUTI Antonio, *Gabriele Salvago patrizio genovese – Sue Lettere – Notizie e documenti*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XIII, 1880. Pour approfondir ces informations l'aide des érudits anciens montre pour une fois ses limites : alors que Quadrio confond Gabriele Salvago avec un certain Cavaliere Salvago, soldat et poète (QUADRIO, Volume II, Libro I, Dist. I, Capo VIII, Particella III), l'ouvrage de Michele Giustinian sur les auteurs ligures se contente de dresser la liste des écrits conservés à l'Ambrosiana (GIUSTINIANI Michele, *Gli Scrittori liguri descritti dall'abbate Michele Giustinian patrizio genovese De' Signori di Scio, E dedicati alla Serenissima Repubblica di Genova. Parte Prima*, Roma, Nicol'Angelo Tinassi, 1667).

<sup>1569</sup> Pour de plus amples informations sur Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), d'origine génoise mais né à Rome et ayant vécu à Padoue, nous renvoyons à l'édition critique de son échange épistolaire avec l'humaniste français Claude Dupuy : PINELLI Gian Vincenzo, DUPUY Claude, *Une correspondance entre deux humanistes*, Éditée avec introduction, notes et index par Anna Maria Raugei, 2 vol., Firenze, Leo S. Olschki, 2001.

décence aujourd'hui obsolète et surtout une profonde erreur d'analyse rendent l'apport critique de Ceruti hautement critiquable. Mais avant d'aborder le problème des relations entre Salvago et Pinelli, nous pouvons à travers trois textes romains découvrir le Génois sous l'apparence d'un personnage littéraire : le poème latin *In G. Salvagum* de Giovanni Della Casa, le traité *Il Convito* de Giovanni Battista Modio<sup>1570</sup>, et les *Detti et Fatti di Gabriele Selvago* du futur cardinal vénitien Bernardo Navagero<sup>1571</sup>. Si le texte satirique de Navagero est cité ou transcrit dans les deux éditions d'écrits de Salvago publiées au XIX<sup>e</sup> siècle, les deux premiers n'ont en revanche jamais, à notre connaissance, été rapprochés de la figure du courtisan génois.

Il est difficile de dater avec précision le poème de Della Casa : il n'apparaît pas dans la première édition de ses textes latins publiés à Florence en 1564<sup>1572</sup>, mais dans une anthologie parisienne plus de dix ans plus tard<sup>1573</sup>, pour ne confluer qu'en 1728 dans l'édition Pasinello<sup>1574</sup>. Pour Massimo Scorsone, qui donne le texte dans son édition des *Carmina* de Berni, Castiglione et Della Casa<sup>1575</sup>, il fait partie d'un groupe qui appartient aux œuvres de jeunesse du poète – et donc remonte à une période comprise entre son arrivée à Rome en 1531 et sa mission de nonce apostolique à Venise, qui commence en 1544. Mais en l'absence d'éléments positifs le texte pourrait tout à fait être écrit durant les dernières années romaines de l'auteur du *Galateo* avant sa mort en 1556, durant lesquelles il composa bon nombre de ses œuvres latines. Nous proposons ici pour la première fois une traduction de ce texte, qui n'est jamais annoté même dans son édition la plus récente, faute probablement d'informations sur l'homme qu'il prend pour cible :

*In G. Salvagum*

*Contre G. Salvago*

O cadavere tabido

Ô cadavre fétide,

Foetens, Seluage, tetrius,

Salvago puant, plus désagréable,

Nigris foedior anguibus,

Plus funeste que les noirs serpents,

<sup>1570</sup> Les informations biographiques sur Giovanni Battista Modio sont peu nombreuses. Originaire de Calabre, il fait partie de la cour romaine avant 1553 et rencontre en 1555 le futur saint Filippo Neri, qui pousse le courtisan à une pleine conversion chrétienne. Il meurt en 1560. Cf. Cassiani Gennaro, « Modio Giovanni Battista », in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, 2011 (en ligne).

<sup>1571</sup> Il figure en entier dans l'édition des lettres faite par Antonio Ceruti, mais est également cité par Emanuele Cicogna – qui se base sur la rédaction manuscrite de la Marciana – dans son introduction à la description de Venise adressée à Camillo Paleotto, *Della città di Venezia – Lettera inedita di Gabriele Salvago genovese a messer Camillo Paleotto*, Venezia, Tipografia Merlo, 1842.

<sup>1572</sup> *Ioannis Casae Latina monimenta, quorum partim versibus, partim soluta oratione scripta sunt*, Florentiae, In Officina Iuntarum Bernardi Filiorum, 1564.

<sup>1573</sup> *Carmina illustrium poetarum itaolorum*, Paris, Giovan Matteo Toscano, 1576.

<sup>1574</sup> *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa. Edizione veneta novissima*, Venezia, Angiolo Pasinello, 1728.

<sup>1575</sup> BERNI Francesco, CASTIGLIONE Baldassare, DELLA CASA Giovanni, *Carmina*, a cura di Massimo Scorsone, Torino, RES, 1995. C'est cette version du texte que nous suivons ici.



Obscaena occule te miser  
Urbis Romulee pars.

Misérable, cache-toi,  
Membre dépravé de la ville de Romulus.

Cernis! Plaustra fimum uelut,  
Si gerentia uenerint  
Casu ciuibus obuiam,  
Qua tu iter facis, illico os  
Auertunt aliorum.

Tu le vois ! Comme lorsque viennent,  
À l'encontre des citoyens, par accident,  
Des chars qui portent du crottin  
Tous détournent le visage. Ainsi font-ils  
Là où tu vas ton chemin.

Namque est stercoreus tibi,  
Latrinae uelut, halitus:  
Fundunt quem ora, uelut nates  
Aegroti senis arida  
Podex dentibus auctus.

Et en effet tu as une haleine de fumier  
Semblable à l'odeur des latrines,  
Et tu montres une bouche pareille  
aux sèches fesses d'un vieux,  
Un anus doté de dents.

Ah prodire die cave,  
Urbis, Seluage, dedecus,  
Gentique opprobrium tuae  
Obscaena occule te miser  
Urbis Romulee pars.

Ah, évite de sortir le jour,  
Salvago déshonneur de la ville  
et honte de ta lignée,  
Misérable, cache-toi,  
Membre dépravé de la ville de Romulus.

Nigra nam uelut inguina,  
Deformesque nates palam  
Denudare probos pudet,  
Sic tu, Seluage, de die  
Cum prodis, pudet Urbem.

Comme les honnêtes gens ont honte  
de dénuder publiquement leurs fesses  
et leurs noirs bas-ventres,  
Ainsi quand de jour, Salvago,  
tu paraîs, la ville a honte.

Cum bubonibus ambula,  
Noctuisque ululantibus,  
Vespertilio ubi evolat,  
Furvus, umbra ubi manium  
Prodeunt inhumata.

Marche avec les hiboux  
Et avec les chouettes qui hurlent,  
Là où la chauve-souris s'envole,  
Funeste, où se montre, non enterré,  
Le spectre des âmes damnées.

Auersatur enim, mali  
Sicut ominis alitem,  
Occursum populus tuum.  
Ah prodire die cave  
Parte dedecus urbis.

En effet le peuple évite de te croiser  
Comme un oiseau  
de mauvais présage.  
Ah, évite de sortir le jour  
Membre honteux de la ville.

Dans cette diatribe violente, plus encore peut-être que celle, célèbre, que Della Casa

adresse en prose à Pier Paolo Vergerio, les attaques contre Salvago fournissent peu d'informations exploitables : à part une condamnation morale (« osbcaena [...] urbis Romulee pars », « membre dépravé de la ville de Romulus »), il ne s'agit que d'accusations de monstruosité incompréhensibles si nous ne disposons ni de la date de composition ni du contexte plus général des dynamiques de la curie. Le traité de Giovanni Battista Modio va par contre nous permettre de préciser au moins certains motifs de l'aversion créée par ce courtisan.

Le *Convito* connaît deux éditions : une première, romaine, en 1554, et une seconde, milanaise, en 1558<sup>1576</sup>; la conversion spirituelle de l'auteur, qui suit la rencontre avec le futur saint Filippo Neri et son rapprochement du cercle de l'*Oratorio*, relègue ensuite le court traité au rang d'erreur mondaine. Sur un ton qui alterne l'érudition classique et le plus léger des badinages, Modio cherche à définir les origines et les conséquences de l'adultère féminin. Exposer la *cornice* du dialogue nous permettra de mesurer l'importance accordée à Gabriele Salvago en tant que personnage littéraire. Alors qu'il sort de chez lui un matin du carnaval 1554, Giovanni Battista Modio est hêlé par Lorenzo Gambara ; celui-ci le prie de le suivre pour visiter au plus tôt leur connaissance commune Giulio da Trievi, qui souffre d'une attaque de goutte. Mais Modio s'aperçoit bientôt que la maladie n'était qu'un appât pour l'attirer dans une courtoise embuscade : Trievi accueille son ami en pleine forme et hilare, et exige de lui qu'il rende compte d'une conversation entre gentilshommes qui s'était déroulée la veille sous l'égide de Catalano Trivulci, l'évêque de Plaisance. Modio feint d'être légèrement vexé par le procédé, mais ne s'exécute pas moins ; son récit remonte alors à l'avant-veille :

Come voi sapete, martedì passato si diede felice principio al quarto anno della creatione del nostro signore Papa Giulio Terzo: quella sera dunque ci trovammo per sorte in Banchi M. Iacomo Marmitta<sup>1577</sup>, M. Trifon Bencio, M. Gabriel Selvago, et io; dove era molta brigatata concorsa, per vedere la festa consueta de fuoghi. Hora passando innanzi e in dietro moltissimi cocchi [*carri*] pieni di vaghe e belle donne, noi per vedere e vagheggiare, tutta via ci spignevamo innanzi. Ma il Selvago, che voleva la burla più degli altri, non lasciava passare oltre cocchio, che motteggiando non gli desse la sua. Hor avvenne che certi galant'huomini accorgendosi di questo humore, pensarono di rendergli il contracambio. Fatta dunque congiura tra parecchi cocchi, incominciarono a frequentare più del solito il passarci davanti: et facendosi oltre il Selvago come prima, le dame dei cocchi presero anch'elleno a motteggiare, e proverbiarlo. Nè vi mancarono di quelle, che per haver vista di gentildonne, lo trafissero

---

<sup>1576</sup> Appresso Giovann'Antonio de gli Antonij.

<sup>1577</sup> Né à Parme en 1504, il fréquente dans sa jeunesse le monde culturel vénitien (il est proche de l'*Accademia della Fama* de Badoer), avant de partir pour Rome où il entre au service du futur cardinal Giovanni Ricci da Montepulciano, qu'il suit notamment au Portugal de 1544 à 1549. Au milieu des années 1550 il rencontre, comme Modio, Filippo Neri, et suit la même conversion spirituelle. Il meurt en 1561. Ses poèmes sont publiés posthumes : RIME / DI M. GIACOMO / MARMITTA / PARMEG- / GIANO. / [marque] / IN PARMA, / Appresso di Seth Viotto. M D LXIII.

insino al vivo. Parve allhora a noi che 'l Selvago restasse tutto freddo e confusso, e che quella sua pronta e viva eloquenza in gran parte mancasse. Preso dunque partito di ritornar a casa, fu un di noi, che incominciò a dir male de i cocchi, et un altro in contrario a dirne bene. Allhora il Selvago, come orso a cui fusse stato tocca il naso, s'incominciò adirare con tanta rabbia, e tanta robba prese a dir contra i carpenti (che così chiama egli i cocchi) che fu una maraviglia ad udire. E voleva concludere insomma che i cocchi sono la peggior cosa c'habbia Roma. E lasciando stare le dishonestà, che dentro vi si fanno, e la commodità che danno a gli essercitij di Venere: infeminiscono i giovani, fanno rimbambire i vecchi, allargano il freno a religiosi, guastano le strade, impediscono i viandanti, sconciano le donne pregne, et impregnano le sconcie: et molte altre cose disse, infin che intorbidiscono i vini nelle cantine: e che s'egli mai per disgratia fusse una volta principe, vorrebbe, o del tutto interdirl'uso de i cocchi, ovvero porvi su un grosso balzello, e far ch'ogni cocchio avesse a portar per insegna un par di corna.<sup>1578</sup>

Face à la contenance pleine de *medietas* des autres personnages du dialogue – de l'aimable *beffa* de Gambarà et Trivi au comportement des autres spectateurs des « cocchi » – la figure de Salvago se détache dès ces premières pages, dotée d'une notable épaisseur psychologique. Avidé de divertissement au-delà du raisonnable – son enthousiasme excessif attirera les moqueries du peuple –, il est n'en est pas moins prompt à se lancer dans une tirade moralisatrice ; sa susceptibilité le fait régresser au rang d'animal (« come orso a cui fusse stato tocca il naso »), mais il n'a aucune difficulté à s'imaginer « principe », c'est-à-dire pape ; au delà de mots d'esprit gratuits que l'on peut imputer à la vivacité de la prose de Modio (les chars qui « sconciano le donne pregne, et impregnano le sconcie »), son discours, fruit d'une faconde ironiquement louée (« quella sua pronta e viva eloquenza »), est au final absurde (les chars « intorbidiscono i vini nelle cantine »), et qui plus est exprimé dans une langue que l'on imagine

---

<sup>1578</sup> MODIO Giovanni Battista, *Il Convito*, *op. cit.*, f. 4. « Comme vous le savez, mardi dernier l'on fêta avec bonheur le début de la quatrième année de l'élection de notre seigneur le pape Jules III. Ce soir-là donc, nous nous trouvâmes par hasard, messieurs Giacomo Marmitta, Trifone Bencio, Gabriel Salvago et moi-même, aux Banchi, où une grande foule s'était assemblée pour assister à l'habituelle fête des feux. Or, comme passaient et repassaient devant nous de très nombreux chars chargés de belles et gracieuses dames, nous nous penchions en avant pour les voir et les flatter. Mais Salvago, qui goûtait plus la plaisanterie que les autres, ne laissait jamais passer un char sans lui lancer quelque moquerie. Or il advint que quelques gentilhommes s'aperçurent de cette humeur, et voulurent lui rendre la monnaie de sa pièce. Plusieurs chars se mirent donc d'accord, commençant à passer devant nous plus souvent que d'habitude. Et comme Salvago s'avançait comme auparavant, les dames des chars commencèrent elles aussi à le moquer, et à l'insulter. Et il en fut certaines qui, parce qu'elles semblaient être de nobles dames, le piquèrent au vif. Il nous sembla alors que Salvago en resta tout refroidi et confus, et que sa vive éloquence lui vint à manquer. Nous décidâmes donc de rentrer, et l'un de nous commença à blâmer les chars, et un autre au contraire à les louer. Alors Salvago, comme un ours dont on a touché le nez, se mit en colère avec une telle rage, et commença à dire tant de choses contre les *carpenti* (ainsi appelait-il les chars), que ce fut grande merveille de l'entendre. Et en somme il voulait conclure que les chars sont la pire chose que connaisse Rome. En laissant de côté les malhonnêtetés que l'on y fait, et la manière dont ils facilitent les pratiques de Vénus, ils rendent les jeunes hommes efféminés, transforment les vieux en bambins, relâchent la discipline des religieux, abîment les rues, gênent le passage, nuisent aux femmes enceintes et mettent enceintes les femmes nuisibles ; et il dit de nombreuses autres choses, allant jusqu'à affirmer qu'ils gâtent les vins dans les caves, et que si par disgrâce il était un jour pape il voudrait ou bien interdire entièrement la coutume des chars, ou les imposer fortement, et les obliger à porter chacun comme enseigne une paire de cornes ».

pleine d'inutiles archaïsmes (« carpento » pour *char*).

Et c'est bien cette figure d'homme blessé par des moqueries de carnaval qui va créer l'occasion du dialogue. Cherchant à limiter les conséquences de l'incident et à consoler leur ami, le groupe se rend au palais de l'évêque de Plaisance, Catalano Trivulci. Mais le Génois ne veut rien entendre :

[...] il Selvago non volendo venir su, fatte poche parole, da noi si dipartì, della qual cosa maraviglios[s]i il vescovo, che non era suo costume, gli fu detto, che s'era alquanto ingelsato contra i cocchi, e gli riferimmo ogni cosa, di che egli prese gran piacere<sup>1579</sup>.

L'évêque convie alors le groupe à se réunir le lendemain dans les jardins de Chigi, en n'oubliant pas d'inviter Salvago, dont la présence garantit le divertissement. Le moment venu, Catalano Trivulci est naturellement élu roi de l'assemblée, ce qui lui permet d'imposer un certain nombre de lois qui règlementent le bon déroulement du débat et la tempérance dans la consommation de boisson<sup>s</sup> – Salvago sera bien sûr, par étourderie, le seul à les enfreindre. À la fin du repas – et après l'arrivée impromptue d'Alessandro Piccolomini – les convives se mettent d'accord pour débatre de l'adultère féminin, s'inspirant des divagations de Salvago sur les « cocchi » et les cornes lors de son accès de colère de la veille. La prose suit alors le rythme canonique du dialogue philosophique, les discours s'enchaînant les uns après les autres ; mais tout en respectant les canons du genre – que le thème choisi rend en soi parodique – Modio n'oublie pas de recourir au potentiel comique de son protagoniste. Salvago, dès la fin du premier monologue, élève la voix :

Finito che ebbe Trifone, parvemi c'hegli havesse così bene e compiutamente detto, e con tanta felicità a fine il suo discorso recato, che io non pensavo che sopra tal materia restasse più a dire. Quando volgendomi vidi il Cesario et il Selvago, i quali essendo di parer diverso a quel di Trifone, nè tra loro convenendo, già cominciavano con alte voci contrastando a farsi sentire<sup>1580</sup>.

Cesario prend alors la parole, sans convaincre le Génois :

Havendo così detto il Cesario si tacque, e fu giudicato non men che Trifone haver detto

---

<sup>1579</sup> *Ibid.*, f. 4v. « Selvago ne voulut pas monter, et après quelques mots il nous quitta, ce dont s'étonna l'évêque, car ce n'était pas dans son habitude ; il lui fut dit qu'il s'était emporté contre les chars, et nous lui racontâmes tout, ce dont il prit un grand plaisir ».

<sup>1580</sup> *Ibid.*, f. 12. « Quand Trifone eut fini, il me sembla qu'il avait parlé si bien et si complètement, et qu'il avait conduit son discours à ses fins avec tant de bonheur, que je ne pensais pas qu'il restât quoi que ce soit à ajouter. Mais en me tournant je vis Cesario et Salvago qui, n'étant pas du même avis que Trifone, et ne s'accordant pas entre eux, commençaient déjà à se faire entendre en se contredisant de plus en plus fort ».

ingegnosamente. Ma il Selvago stimando che nessuno anchora havesse tocco in punto della cosa, e parendogli star molto a disagio, e che pur troppo si perdesse di tempo, disse al Re che voleva seguire<sup>1581</sup>.

Mais le roi ne cède pas à cette impatience inopportune, et laisse inchangé l'ordre des orateurs. Enfin, après le tour de Modio, Salvago prend la parole ; il a comme les autres recours à des parallèles animaux pour expliquer la métaphore des cornes, mais son discours se distingue surtout par son dégoût de l'acte sexuel, qui « è in sé tanto brutto » (« est très laid en lui-même »). L'assemblée retient particulièrement sa conclusion :

Essendo dunque le corna così schifa cosa e terribile carissimi compagni, io vi conforto tutti a non prender moglie. Perciochè, per comunicarvi un segreto grande, del quale vi potranno ragguagliar questi anatomisti, la natura delle donne si mantiene per due corna<sup>1582</sup>. Hor pensate come la va. Badiamo al fatto nostro, e chi si la becca suo danno ». E così detto il Selvago si tacque, il quale quanto desse da ridere a tutti, non è da domandarne. Niuno quasi vi fu, a cui per soverchio riso non venissero le lagrime in su gli occhi. Perciochè quel segreto delle corna fu detto da lui pian piano, e con tanta gratia, che fu dolcissima cosa a udirlo<sup>1583</sup>.

L'hilarité déchaînée par Salvago est donc bien involontaire, c'est celle du pédant convaincu de connaître les secrets du monde. Raineri, qui ne veut pas se priver de quelque moquerie à ses dépens, intervient alors :

E mi pare che 'l Selvago habbia fatto come sogliono certe donne, le quali mentre son giovani attendono a sollazzarsi e darsi buon tempo con gli amici, ma poi che s'invecchiano, e si veggono disprezzare dagli huomini, diventano pinzochere, e riprendendo gli altrui difetti, vogliono acconciar il mondo. Così egli, che tutta la sua giovinezza ha spesa in far l'amore, hora che va invecchiando, e che tuttavia si vede perder con le donne, è divenuto predicatore, et attende a biasimare i vitij.<sup>1584</sup>

---

<sup>1581</sup> *Ibid.*, f. 13v. « Après avoir ainsi parlé Cesario se tut, et il fut jugé qu'il n'avait pas raisonné avec moins d'ingéniosité que Trifone. Mais Salvago, qui estimait que personne encore n'avait effleuré le sujet, qui se sentait mal à l'aise et avait l'impression que l'on perdait du temps, dit au roi qu'il voulait prendre la suite ».

<sup>1582</sup> La « natura » est le sexe féminin, rattaché au corps par deux « corne », les trompes décrites depuis peu par le médecin Gabriele Falloppio (Modène 1523 - Padoue 1562).

<sup>1583</sup> *Ibid.*, f. 20. « Les cornes étant donc une chose si laide et si terrible je vous exhorte, mes chers compagnons, à ne pas prendre femme. Car, et je vous communique là un grand secret dont pourront vous assurer ces anatomistes, la 'nature' des femmes est accrochée au corps par deux cornes. Imaginez donc ce dont il s'ensuit. Occupons-nous bien de nos affaires, et ne tentons pas le diable. » Après avoir parlé ainsi Salvago se tut, et il est inutile de demander combien il fit rire tout le monde. Il n'y eut presque personne à qui le rire ne fit pas monter les larmes aux yeux. Car il dit ce secret des cornes tout doucement, et avec tant de grâce, que ce fut très doux de l'entendre ».

<sup>1584</sup> *Ibid.* « Il me semble que Salvago a fait comme certaines femmes, qui tant qu'elles sont jeunes s'amuse et se donnent du bon temps avec leurs amis, mais lorsqu'elles vieillissent, et voient qu'elles sont méprisées par les hommes, deviennent des grenouilles de bénitier, et veulent remettre le monde en ordre en critiquant les défauts des autres. Ainsi lui, qui a dépensé toute sa jeunesse à faire la cour, est devenu prédicateur et s'occupe de blâmer les vices maintenant qu'il ne réussit plus à séduire les femmes ! ».

Salvago pourrait s'indigner de ces accusations d'hypocrisie et de légèreté passée ; mais son honneur est ailleurs :

Io non so, disse, da qual philosopho habbate voi imparato a dividere così bene l'età de gli huomini, che un che non habbia più di trentaquattro anni vi paia esser vecchio. Volentieri vorrei saperlo da voi, per impararlo anch'io ». Disse allhora il Cesario, « Io non so di che anni voi vi siate, ma parete ben al viso et ai canuti che voi mostrate, d'haverne presso che non dissì quarantacinque ». Allhora il Selvago quasi fusse punto oltra il giubbone: « Se i vostri libri, rispose, v'hanno insegnato ad esser così buono oratore, come sete phisionomo, io non dubito punto, che voi ci haverete perduto il tempo, perchiochè io vi mostrerò huomo il quale è tutto canuto, e non arriva pure a venticinque<sup>1585</sup> ».

Trifone intervient alors pour rappeler que dix ans auparavant déjà, Salvago prétendait avoir trente-quatre ans. Le courtisan génois voudrait répondre avec véhémence, mais il est forcé à se taire par les lois édictées en début de soirée par l'évêque de Plaisance, non sans trahir sa frustration par un « riso amaro ». Ce court échange, notable pour sa valeur comique, revêt pour nous une double importance.

Du point de vue biographique tout d'abord, en admettant que cet âge de trente-quatre était, en 1544, plus proche de la vérité qu'en 1554, il nous permet de placer la date de naissance de Salvago vers 1510 – et il s'agit là de la seule indication précise dans les nombreuses pages consacrées au noble génois. Qui plus est, elle nous autorise à établir come *terminus ante quem* de l'arrivée de Salvago à Rome l'année 1544, soit deux ans avant la première lettre conservée par le fond Pinelli, et à constater sa participation active à la cour dès cette date. Du point de vue du caractère ensuite, il souligne deux traits qui prendront une grande importance quand nous arriverons à l'analyse du *canzoniere*, dont ils constituent l'épine dorsale : la disponibilité de Salvago aux aventures galantes derrière un masque de respectabilité ; l'obsession de la perte de la jeunesse.

Gabriel Salvago disparaît alors du dialogue : après d'autres interventions, l'évêque de Plaisance résume ce qui a été dit jusque là sur l'origine des cornes et des maris trompés ; il appartient ensuite à Alessandro Piccolomini de prendre la parole, ce qui pour Gennaro Cassiani suit le modèle des *Asolani* de Bembo : « l'ultimo interlocutore, esterno alla cerchia di quanti

---

<sup>1585</sup> *Ibid.* « “Je ne sais pas, dit-il, de quel philosophe vous avez appris à distinguer aussi bien les âges de l'homme, si quelqu'un qui n'a pas plus de trente-quatre ans vous semble vieux. Je voudrais volontiers le savoir de vous, pour l'apprendre moi aussi”. Cesario dit alors “Je ne sais pas quel âge vous avez, mais à votre visage et aux rares cheveux que vous montrez, vous semblez bien avoir environ quarante-cinq ans”. Alors Salvago, comme s'il avait été piqué à travers son vêtement, répondit : “Si vos livres vous ont enseigné à être un aussi bon orateur que vous êtes physionomiste, je ne doute point que vous ayez perdu votre temps, car moi je vous montrerai des hommes qui sont entièrement chauves, et ont moins de vingt-cinq ans” ».

hanno partecipato al dialogo, si qualifica come celui qui est en mesure de présenter un point de vue “supérieur et résolvant”<sup>1586</sup>». Piccolomini, expert en adultère pour qui se souvient de l'opuscule, désormais renié, de la *Raffaella*, démontre que le comportement peu honorable d'une femme n'entache en rien l'honneur de son mari, puis égrenne de classiques conseils sur le choix de l'épouse. Enfin, comme pour relativiser le sérieux philosophique du lettré siennois, un groupe d'hommes déguisés en satyres fait irruption dans le banquet, avant de se retirer. La conclusion du traité ne saurait alors se passer de la façon de Salvago :

Disse il Selvago « Io non so qual destro corvo, o qual manca cornice, per dirla petrarchevolmente<sup>1587</sup>, ci habbia mandati innanzi questa schiera di cornuti animali: et in vero non potevano a miglior hotta farsi vedere tra noi, che in questo diporto d'hoggi. Di gratia finiamola un tratto, che mentre pur ci allunghiamo in questo ragionare, tuttavia temo di qualche cornuto intoppo ». Soggiunse allhora il Raineri ridendo: « Io dubito Selvago, che voi sarete di quei savij del mondo, che ricordò testé il Piccolomini, che non volendo tor donna in gioventù, la torrete in vecchiezza, e dio vi aiuti. ». « Dubitate pur di voi, rispose il Selvago, che quanto a me, vi prometto per simil conto d'esser savio sempre »<sup>1588</sup>.

Il n'est peut-être pas exagéré d'affirmer que ce *Convito*, dans lequel les références classiques et les arguments sur l'adultère ne brillent pas par leur originalité, doit sa vivacité à la réussite du personnage de Gabriele Salvago. Modio fait un portrait efficace de ce courtisan qui semble n'être recherché par ses semblables que pour rire à ses dépens. Ce succès ne semble pas tarir après le carnaval de l'année 1554 : le *Convito* est à nouveau publié en 1558, et quelques années plus tard Salvago apparaît dans de nouvelles pages de prose, qui lui sont cette fois-ci entièrement consacrées, œuvre de l'un des plus importants prélats de la cour romaine, ce Bernardo Navagero, vénitien, qui sera légat pontifical dans la dernière partie du concile de Trente. Nous disposons au moins de deux copies manuscrites des *Detti e Fatti di Gabbriello Salvago Cavaliere, Gentiluomo Genovese sotto Pio IV, quando fu introdotto in Palazzo, descritti da Bernardo Navagero Cavalier, e poi Cardinale* ; l'une, conservée à la Biblioteca

---

<sup>1586</sup> Cassiani Gennaro, « Modio Giovanni Battista » in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit..

<sup>1587</sup> Cf. *R.V.F.*, sonnet 176, v. 5.

<sup>1588</sup> Modio Giovanni Battista, *Il Convito*, op. cit., f. 38r. « Salvago dit “je ne sais pas quel corbeau, à droite, ou quelle corneille, à gauche, pour le dire avec Pétrarque, a envoyé devant nous ce troupeau d'animaux à cornes ; et en réalité ils ne pouvaient pas se faire voir de nous à un meilleur moment qu'à l'occasion de l'amusement de ce jour. De grâce, finissons-en, car plus nous allongeons ces discours, plus je crains quelque piège cocu”. Raineri survint alors en riant : “Je me doute, Salvago, que vous serez l'un de ces philosophes dont Piccolomini vient de nous rappeler l'existence : ne voulant pas prendre femme durant votre jeunesse, vous la prendrez durant votre vieillesse, et que Dieu vous vienne en aide”. “Doutez pour vous-même, répondit Salvago, car en ce qui me concerne, je vous promets de rester toujours bien avisé ».

Nazionale Marciana, a appartenu à Apostolo Zeno, tandis que l'autre, désormais à l'Ambrosiana de Milan, faisait partie de la vaste collection de Gian Vincenzo Pinelli. Rien ne nous renseigne sur l'histoire de ces deux exemplaires, envoyés de Rome vers Venise et Padoue ; ils ont pu l'être par Navagero lui-même ou l'un de ses proches au moment de leur rédaction, c'est-à-dire comme le titre le suggère au début du règne de Pie IV<sup>1589</sup>, ou bien, plus probablement, lorsque Salvago était déjà installé à Venise, afin de réjouir les cercles dirigeants vénitiens par ce texte qui éclaire le passé d'un homme dont ils avaient peut-être déjà commencé à apprécier la verve ; rien n'empêche non plus d'imaginer, par ailleurs, que la copie de Pinelli soit une copie de celui de la Marciana<sup>1590</sup>, tant Pinelli a cherché à conserver les textes de son ami génois.

Les *Detti e Fatti* sont une suite de soixante-quatorze paragraphes et autant de *motti* et *facezie*<sup>1591</sup>, dans lesquels Bernardo Navagero décrit une Rome écrasée par une caniculaire chaleur estivale où « Palazzo, tutte le corti, e conversationi di questa terra non si trattengono con altro, che con la presentia di meser Gabriel Selvago, o col ragionar di lui »<sup>1592</sup>. Le Génois, dans ces pages franchement comiques, apparaît comme moqué par des *pasquinate*, des gravures ou des rumeurs<sup>1593</sup> qui le qualifient de « fou »<sup>1594</sup> :

[8] Dicesi esser stata veduta una figura dove il Selvago ignudo con una sferza da posta caccia via parecchi matti da Palazzo et dicendo «Fuora matti!», i quali sono ritratti dal naturale, et cacciandoli la sferza nel ritornar indrieto percuote ancor lui, et così viene a dar la sententia d'esser uno della turba ancor lui.<sup>1595</sup>

Il vit dans une proximité ambiguë avec les prostituées<sup>1596</sup> et méprise ses serviteurs<sup>1597</sup> ; il est toujours vêtu d'une manière ridicule ou déplacée<sup>1598</sup> pourtant adaptée à ses prétentions intellectuelles et à ses ambitions démesurées<sup>1599</sup>, dont la plus courante est d'affirmer les

---

<sup>1589</sup> Pour Emanuele Cicogna, qui cite plusieurs extraits du texte, celui-ci est rédigé entre 1561 et 1563, cf. Salvago Gabriele, *Della città di Venezia, op. cit.*, p. V. Cette datation, couplée à la déclaration de Salvago qui affirme être courtisan depuis vingt-deux ans (*Detti et Fatti, op. cit.*, 68), permet d'estimer son arrivée à Rome entre 1539 et 1541, à environ trente ans.

<sup>1590</sup> Plutôt que le contraire : comme nous le verrons, Pinelli passe par ses informateurs vénitiens, dont Salvago, pour se renseigner sur les événements romains.

<sup>1591</sup> Nous avons transcrit et annoté le texte dans l'Annexe 1.3. La numérotation des paragraphes est de notre fait.

<sup>1592</sup> *Detti e fatti, op. cit.*, 1.

<sup>1593</sup> *Ibid.*, 1, 8, 14, 70, etc.

<sup>1594</sup> *Ibid.*, 8, 65, 74, etc.

<sup>1595</sup> *Ibid.*, 8 : « On dit qu'a été vu un dessin de Salvago, nu, qui chasse avec un fouet de poste plusieurs fous du Palais en disant « Dehors les fous ! », lesquels sont dépeints selon leur nature, et alors qu'il les chasse le fouet en revenant en arrière le frappe lui aussi, et on peut ainsi conclure que lui aussi fait partie de cette foule ».

<sup>1596</sup> *Ibid.*, 3, 33, 50, etc.

<sup>1597</sup> *Ibid.*, 11, 28, 41, etc.

<sup>1598</sup> *Ibid.*, 1, 34, etc.

<sup>1599</sup> *Ibid.*, 16, 19, 20, 24, 37, 43, 45, 48, 52, 57, 58, etc.



nombreuses – et fausses – faveurs dont il jouit auprès du pape<sup>1600</sup>, jusqu'à imaginer pouvoir remplacer ce dernier à sa mort<sup>1601</sup> :

[29] La sera doppo cena prima che vadi a letto stà buona pezza discorrendo con i suoi servitori, a quali doppo haver chiarito con potentissime ragioni, che presto sarà cardinale, et *post presentem* sarà papa, et il maggior fondamento che vi habbia si è che mette gran difficoltà in tra tutti li papalisti, i quali chiariti che saranno di non poter esser loro non è dubbio che per esser lui confidente a tutti questi non debbia ciascheduno di loro condescendere più volentieri in lui che in altri. Con li altri cardinali giovani giuoca al sicuro per esser la maggior parte gnocchetti di pasta tenera (secondo ch'egli dice), et spera di guadagnarli in tre giorni di sede vacante con la sua destrezza et eloquenza.<sup>1602</sup>

Dans ce portrait impitoyable, Navagero exploite pleinement des effets burlesques qui s'appuient sur le langage<sup>1603</sup>, la logique<sup>1604</sup> ou les situations<sup>1605</sup>, parachevant la caractérisation psychologique entamée par Modio dans le *Convito*. Au centre de la satire se trouve l'usage d'inutiles archaïsmes déjà présent dans le traité :

[39] Andando con il papa, et vedendo che alcuni Svizzeri della guardia scacciavano un servidore di bassa conditione per farlo star indietro, disse el Selvago à quei Svizzeri «Ah Helvetii non vogliate pessundere la povera plebe!».<sup>1606</sup>

Si les *pasquinate* et autres moqueries courantes de la cour romaine, dévoilées par les *Detti e fatti*, ne nous sont semble-t-il pas parvenues, il n'en apparaît pas moins que Gabriele Salvago est devenu à Rome une vivante figure de pédant par antonomase. C'est peut-être ce climat hostile, l'impossibilité de s'élever au rang qu'il estime mériter, ou plus simplement la proposition d'un poste dans la république de Venise par la curie, qui pousse alors le Génois à quitter la cité pontificale. Avant de le suivre revenons un instant sur la chronologie : le *Convito* nous a permis de proposer 1510 comme date approximative de naissance de Salvago à Gênes.

---

<sup>1600</sup> *Ibid.*, 2, 10, 12, 15, 18, 23, 25, 27, 56, 66, 74...

<sup>1601</sup> *Ibid.*, 29, 30...

<sup>1602</sup> *Ibid.*, 29 : « Le soir après diner, avant d'aller au lit, il discourt longtemps avec ses serviteurs. Il leur démontre, avec de très puissantes preuves, qu'il sera bientôt cardinal, et sera pape après l'actuel souverain pontife, et la plus grande raison qu'il trouve est qu'il met en grande difficulté les candidats en présence qui, en s'apercevant qu'ils ne pourront pas être élus (il est certain d'être très proche de tous ceux-là), consentiront sans aucun doute à voter pour lui plus que pour tout autre. Avec les autres cardinaux, les jeunes, il joue en terrain conquis car ils sont pour la plupart de bonne pâte (c'est ce qu'il en dit), et il espère les convaincre en trois jours de siège vacant grâce à son habileté et à son éloquence ».

<sup>1603</sup> *Ibid.*, 4, 39, 40...

<sup>1604</sup> *Ibid.*, 5, 6, 60...

<sup>1605</sup> *Ibid.*, 17, 49, 60, 62, 67...

<sup>1606</sup> *Ibid.*, 39 : « Alors qu'il accompagnait le pape, quand il vit que certains Suisses de la garde chassaient un serviteur de basse condition pour le faire reculer, Salvago dit à ces Suisses « Ah, Helvétès, veuillez ne pas opprimer la pauvre plèbe ! ». « Pessundere » est un latinisme pour *pessundo*, « submerger », cf. *Al candido lettore* : « pessundatori ».

Les *Detti e Fatti*<sup>1607</sup> rapportent des propos selon lesquels il affirme fréquenter la cour romaine depuis vingt-deux ans ; si nous suivons Emanuele Cicogna, qui s'appuie sur les dates de séjour de Navagero à Rome et le fait que les anecdotes rapportées ont lieu sous le règne de Pie IV pour dater le texte de 1561 à 1563, nous pouvons fixer l'arrivée de Salvago à Rome entre 1539 et 1541, à environ trente ans. La première lettre dont nous disposons, adressée au gouvernement génois, date du 21 avril 1546, ce qui n'est guère étonnant : les lettres conservées par Pinelli sont rares avant 1560 et le début de sa correspondance avec Salvago ; seules quelques-unes, destinées à des personnages éminents, ont été récupérées par Pinelli.

### B – Les liens avec Pinelli et les sonnets milanais : vers une satire *fidenziana*

C'est à ce moment-là de la vie de Gabriele Salvago – et du déroulement de l'impitoyable parodie qui le poursuit – que trouvent leur place les documents de la bibliothèque Ambrosiana publiés au XIX<sup>e</sup> siècle par Antonio Ceruti : cent cinq lettres et dix sonnets issus de deux volumes du fonds Gian Vincenzo Pinelli, c'est-à-dire de la vaste collection qui faisait de l'humaniste résidant à Padoue le point de référence bibliographique de la république des Lettres dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous avons déjà abordé ce problème dans deux articles préparatoires à notre travail de thèse, qui cherchaient à démontrer le contresens fondamental commis par Ceruti dans l'interprétation de ces textes. L'auteur du catalogue de l'Ambrosiana voyait dans la conservation des lettres de Salvago par Pinelli la preuve d'une amitié due à la commune origine génoise, et dans les sonnets l'expression d'un esprit fantasque dont il condamnait les errances érotiques. Nous proposons de renverser ce point de vue : la futilité des missives de Salvago nous faisait soupçonner que leur accumulation avait pour seul but de reconstituer dix ans plus tard les *Detti e Fatti*, à travers l'anthologisation d'extraits des lettres les plus ridicules – dans une anthologie burlesque qui figurerait réellement dans l'un des volumes, adossée aux lettres elles-mêmes, et égrénait les risibles obsessions matérialistes du Génois, ses orgueilleuses pérorations et son inaptitude à rendre à Pinelli les services les plus élémentaires<sup>1608</sup>. Quant aux sonnets, composés à Venise et regorgeant de références historiques qui permettaient de les dater de l'été 1570, ils suivaient sans ambiguïté – mais avec originalité –

---

<sup>1607</sup> *Ibid.*, 68.

<sup>1608</sup> COLETTI Fabien, « Fra antologia faceta e raccolta di notizie: le lettere di Gabriele Salvago a Gian Vincenzo Pinelli (1570-1573) », in Carminati Clizia, Procaccioli Paolo, Russo Emilio (dir.), *Atti del convegno Archilet*, 2016, en cours de publication.

une récente mode littéraire, celle de la poésie dite *fidenziana*<sup>1609</sup>. En effet, si depuis le début des années 1550 Gabriele Salvago faisait l'objet de moqueries de plus en plus élaborées de la part de la cour romaine, il faut attendre les années 1570 pour que cette satire trouve son mode d'expression privilégié. Le pédant, bien sûr, était devenu un personnage comique dès la comédie homonyme de Francesco Belo (1529) puis le *Marescalco* de l'Arétin (1533)<sup>1610</sup>. Mais c'est la publication à la fin des années 1550 des *Cantici di Fidenzio* de Camillo Scroffa, et surtout le succès de sa rapide réédition en 1562, qui lance une mode qui sera suivie par de nombreux épigones.

Les *Cantici di Fidenzio*<sup>1611</sup> sont un court recueil poétique de sujet amoureux – vingt poèmes, dont seize sonnets, deux *capitoli*, une *selva* et un épitaphe – dans lequel Fidentio Glottochryso Ludimagistro, surnom pompeux de Pietro Fidenzio Giunteo da Montagnana, enseignant de grammaire, chante sa passion malheureuse pour le jeune Camillo<sup>1612</sup>, son élève. Ce volume, dont la première édition que nous connaissons est publiée à Reggio Emilia en 1562, mais dont une édition padouane, disparue, circulait probablement dans les années 1550, est un « falso letterario »<sup>1613</sup>, une « contraffazione »<sup>1614</sup> de *canzoniere* pétrarquiste : le vrai Fidenzio n'a guère composé que des vers latins<sup>1615</sup>, et il fallut attendre les années 1720 pour voir la paternité de l'œuvre attribuée de manière fixe à Camillo Scroffa, étudiant vicentin qui avait

---

<sup>1609</sup> COLETTI Fabien, « Dieci sonetti burleschi attribuiti a Gabriele Salvago (1570): dall'ambiguità fidenziana alla censura ottocentesca nel fondo Pinelli dell'Ambrosiana », in *Line@editoriale*, 2014 [en ligne].

<sup>1610</sup> Sur la figure du pédant on peut toujours se référer à GRAF Arturo, « Il pedante », in *Attraverso il Cinquecento*, Milano, Loescher, 1888 ; nous donnerons de plus amples – et plus récentes – références bibliographiques en analysant le *canzoniere*.

<sup>1611</sup> L'édition de référence des *Cantici* est encore celle établie par Pietro Trifone : SCROFFA Camillo, *I cantici di Fidenzio – con appendice di poeti fidenziani*, a cura di Pietro Trifone, Salerno, Roma, 1981 ; elle comprend aussi une anthologie des principaux imitateurs de Scroffa du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour un parcours exhaustif à travers la critique consacrée aux *Cantici di Fidenzio*, cf. HARTMANN Katharina, *I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi – Il canone classico, l'eredità del Petrarca e la tradizione giocosa*, Bonn, Bonn University Press, 2013, p. 20-41. La paternité de l'ouvrage est attribuée à Camillo Scroffa dès 1634 (VILLANI Nicolò, *Ragionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani. Con alcune poesie piacevoli del medesimo autore*, In Venetia, Apresso Gio. Pietro Pinelli, 1634, p. 85), ainsi que l'identité de l'élève Camillo Strozzi ; il faut toutefois attendre un article de Michelangelo Zorzi pour voir prouvée l'existence historique de Fidenzio (ZORZI Michelangelo, « Articolo X. Notizie istoriche, e letterarie intorno a Fidenzio Glottochrisio, indirizzate dal sig. Cavalier Michelangelo Zorzi, Vicentino, al Sig. Abate Conte Girolamo Lioni », in *Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia*, II, 1722, p. 438-472). Au XIX<sup>e</sup> siècle l'édition des *Cantici* par Giovanni DA SCHIO établit durablement le texte (SCROFFA Camillo, *I Cantici di Fidenzio con illustrazioni*, Venezia, Alvisopoli, 1832), et sera la référence jusqu'à celle de Trifone.

<sup>1612</sup> Il s'agirait du noble mantouan Camillo Strozzi.

<sup>1613</sup> « faux littéraire », cf. CAPATA Alessandro, « Il petrarchismo degli anticlassicisti : Il caso di Camillo Scroffa e del fidenziano », in MONTAGNINI Cristina (a cura di), *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti. Atti del Convegno « Petrarca, Petrarchismi. Modelli di poesia per l'Europa »*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 153-169.

<sup>1614</sup> « contrefaçon », cf. SCROFFA Camillo, *I cantici di Fidenzio – con appendice di poeti fidenziani, op. cit.*

<sup>1615</sup> On en trouve un exemple dans LONGHI Silvia, « Fidenzio », in GORNI Guglielmo, DANZI Massimo, LONGHI Silvia (a cura di), *Poeti del Cinquecento, Tomo 1: Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano – Napoli, Ricciardi, 2011, p. 1139-1143.

croisé Fidenzio lors de ses études à Padoue<sup>1616</sup>. La critique définit désormais une double cible à la géniale satire de Scroffa : elle vise d'une part la figure du pédagogue, notoirement homosexuel<sup>1617</sup>, et d'autre part la « lingua abnorma e bastarda »<sup>1618</sup> des maîtres d'école. Celle-ci était déjà une caractéristique du pédant de comédie ; toutefois, loin de jouer sur les équivoques et les forts contrastes nécessaires aux effets comiques de Belo ou de l'Arétin, la langue de Fidenzio, que Paccagnella et Trifone ont conjointement identifiée comme prenant sa source dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna<sup>1619</sup>, tend vers une plus grande homogénéité<sup>1620</sup>, et finit par être un symptôme de la crise qui frappe de plein fouet le pédant marginalisé par son rapport archaïque à la culture, « espressione psicopatologica di uno straniamento dalla realtà »<sup>1621</sup> par laquelle Fidenzio cherche à conjurer son déclassement « sociale, culturale e linguistico »<sup>1622</sup>.

Il semble bien que l'effet de cette œuvre sur le lecteur du XVI<sup>e</sup> siècle ait avant tout été comique, comme en témoigne par exemple Benedetto Varchi qui à sa lecture a risqué d'« ismascellare dalle risa »<sup>1623</sup> ; mais l'ambiguïté principale du volume, favorisée par son caractère de « faux littéraire », réside bien dans l'efficacité psychologique qui pousse le plus amusé des lecteurs à une certaine commisération. Si nous ne pouvons pas suivre Benedetto Croce dans son refus de toute dimension sexuelle de l'amour du maître pour Camillo, il faudra pourtant bien admettre que Fidenzio est « un pedante in buona fede, martire e vittima della pedanteria, pio erede in quelle forme pedantesche e insieme buono, candido, di retto e ragionevole sentire »<sup>1624</sup> ; ainsi la langue de Fidenzio est ridicule, certes, et son désir également, mais il est chanté « con quale smarrimento, con quanta timidezza, con quanta verecondia, con

---

<sup>1616</sup> HARTMANN Katharina, *I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi – Il canone classico, l'eredità del Petrarca e la tradizione giocosa*, op. cit. p. 26.

<sup>1617</sup> Citons, parmi de nombreux exemples, ce que l'Arioste présente comme sagesse populaire dans la satire qu'il adresse à Pietro Bembo pour trouver un pédagogue à son fils : « Ride il volgo, se sente un ch'abbia vena / di poesia, e poi dice: "È gran periglio / a dormir seco e volgerli la schiena" » (ARIOSTO Ludovico, *Satire*, op. cit., VI, v. 31-33 : « Le peuple rit, s'il entend que quelqu'un est doué / pour la poésie, et puis dit "il est fort dangereux / de dormir avec lui et lui tourner le dos" »).

<sup>1618</sup> LONGHI Silvia, « Fidenzio », in GORNI Guglielmo, DANZI Massimo, LONGHI Silvia (a cura di), *Poeti del Cinquecento, Tomo 1: Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, op. cit.

<sup>1619</sup> SCROFFA Camillo, *I cantici di Fidenzio – con appendice di poeti fidenziani*, op. cit. ; PACCAGNELLA Ivano, « I francelini di Marco Polo. Fonte, citazione, parodia », in DI GIROLAMO Costanzo, PACCAGNELLA Ivano, *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, p. 160-178.

<sup>1620</sup> LONGHI Silvia, « Fidenzio », in GORNI Guglielmo, DANZI Massimo, LONGHI Silvia (a cura di), *Poeti del Cinquecento, Tomo 1: Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, op. cit., p. 1140.

<sup>1621</sup> SCROFFA Camillo, *I cantici di Fidenzio – con appendice di poeti fidenziani*, op. cit., p. XXIX-XXX.

<sup>1622</sup> *Ibid.*

<sup>1623</sup> VARCHI Benedetto, *Ercolano. Dialogo nel quali si ragiona delle lingue ed in particolare della toscana e della fiorentina. Volume secondo*, Firenze, Giunti, 1570, cit. in Hartmann Katarina, p. 39-40.

<sup>1624</sup> CROCE Benedetto, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari, 1931, p. 76.

quanto smarrimento di povera creatura piagata ! »<sup>1625</sup>.

Le lien entre la satire antipédantesque traditionnelle qui visait Salvago à Rome et cette forme poétique plus élaborée n'est toutefois pas direct. Nous pouvons en apprécier le trajet à travers les textes d'introduction en prose qui précèdent les deux recueils, celui de dix sonnets de l'Ambrosiana comme celui de trente-trois poèmes de la Marciana. Une courte page de prose est placée devant le groupe de sonnets milanais. L'auteur, vénitien mais anonyme, se présente comme un ami proche de Salvago :

Per quel poco tempo che mi son ritrovato star in Vinegia, mentre v'è stantiato il sig. Gabriel Salvago, credo io che pochi o nessuno più di me habbia seco domesticamente praticato, perciocchè di giorno come di notte ben spesso m'è occorso con esso lui ritrovarmi et in luoghi tali, ove ad ogn'uno con ogni libertà era concesso poter ragionar a sua voglia et senza alcun rispetto, et di che et di cui più gli piacesse.<sup>1626</sup>

Cette familiarité lui a permis d'être présent lors de situations qui ont inspiré à Salvago des sonnets d'occasion, sonnets – ou plutôt brouillons (« bozze ») de sonnets – qu'il a subtilisés dans la demeure même de Salvago, afin de les publier ou, tout du moins, de les envoyer à Gian Vincenzo Pinelli, dans les archives duquel ils sont conservés. Il justifie ce vol par la circulation effective d'un grand nombre de poèmes qui n'aurait su se passer de l'accord de l'auteur (« havendone io veduti molti di suoi usciti in luce, non potendo credere senza suo assenso »). Enfin, il introduit chaque poème par une courte présentation du contexte, souvent nécessaire à la compréhension de vers.

Le *canzoniere* de la Marciana est quant à lui précédé par deux textes. Le premier, court, figure à la fin de la lettre de « V. M. », et celui-ci précise qu'il doit être placé au début du recueil<sup>1627</sup> : adressé « agli amici du passatempo civile », il s'agit d'une lettre de l'éditeur du volume. Il affirme que les vers et les proses qu'il publie sont le fruit d'un courtisan de culture romaine dont il ignore le nom, et dont le but est le seul divertissement (« gli mando in luce, a comun diletto, ma spetialmente à sodisfattion di coloro, che nella stanchezza d'i negotij importanti, cercano recreation d'otio gentile allo spirito »<sup>1628</sup>). Le second texte introductif, qui

---

<sup>1625</sup> *Ibid.*

<sup>1626</sup> « Durant le peu de temps que je me suis retrouvé à Venise alors qu'y réside monsieur Gabriel Salvago, je crois que presque personne ne l'a fréquenté plus que moi, car de jour comme de nuit il m'est arrivé de me retrouver avec lui dans des lieux tels que chacun peut converser librement et à son aise, sans la moindre retenue, de tout ce qu'il lui plaît ».

<sup>1627</sup> Il est probable que « V. M. » n'ait pas vu, dans un premier temps, l'intérêt de l'inclure, puis ait changé d'avis avant d'envoyer la lettre à Contarini.

<sup>1628</sup> « je les publie pour le plaisir commun, mais spécialement pour la satisfaction de ceux qui cherchent le repos

est donc également présent dans le codex S 84 sup. de Pinelli, est autrement intéressant. Cette lettre introductive est rédigée peu avant l'impression ou l'envoi du volume à la cour pontificale (elle est datée du 1<sup>er</sup> février à Venise, et « V.M. » la copie à Rome à la fin du mois), même si, nous y reviendrons, un exemplaire de ce texte existe également dans le fond Pinelli de l'Ambrosiana<sup>1629</sup>. Le nom de Gabriele Salvago n'y est pas mentionné, mais les éléments que nous avons réunis jusqu'ici suffiront à éclairer la manière dont « V. M. » a compris de qui il était question. Il ne faut attendre que quelques mots pour rencontrer de nombreux latinismes de goût *fidenziano* (le poète est défini « uno *alienigena* nobilissimo *incola* della romana *curia* »<sup>1630</sup> – nous reviendrons sous peu sur cette tradition), qui se poursuivront dans tout le texte<sup>1631</sup>. Ce poète courtisan aurait été présenté à l'auteur de la préface par « un cardinale mio molto familiare in quel tempo venuto da Partenope in questa città [Venezia] »<sup>1632</sup> ; même si au moins quatre cardinaux sont, en 1573, napolitains<sup>1633</sup>, il n'est pas déraisonnable d'imaginer ici une plaisante allusion à Gian Vincenzo Pinelli. Une utilisation constante de l'hyperbole vante les mérites littéraires de l'auteur, s'extasiant devant « la nova frasi d'un huomo di così assoluta letteratura, con tanta facilità, et insieme con tanta eleganza dispiegarsi in lepidissime forme »<sup>1634</sup>, une perfection de style qu'il doit à sa connaissance des canons antiques (ses vers sont des « scelte ciceroniane, et demosteniche »<sup>1635</sup>). Si la référence classique confirme la première impression *fidenziana*, celle-ci sera explicitée par le recours métaphorique à la « ferula » du maître, qui faisait les délices des suiveurs de Camillo Scroffa<sup>1636</sup> : « m'ho sentito a commovere, e trar le mutande del mio celabro da strafilo dalla delicatura di quel suaviloquio et poi darmi un rifrusto con acerbissima verga da pentimento di non haver dato opera all'honesto otio de gli humani

---

cultivé agréable pour l'esprit au milieu de la fatigue des affaires importantes ».

<sup>1629</sup> Ceruti comprend mal cette lettre, et considère qu'elle a été composée par Salvago lui-même, qui se moque alors du « cardinal napolitain » (cf. *infra*). En outre, l'exemplaire de l'Ambrosiana est daté du 1<sup>er</sup> février 1563, en contradiction flagrante avec la date donnée par la lettre de « V. M. », une erreur de dix ans tout juste, difficile à expliquer.

<sup>1630</sup> « un très noble étranger résidant à la cour de Rome »

<sup>1631</sup> Notons qu'une introduction en prose à un recueil de poésie *fidenziana* est, à notre connaissance, un cas unique.

<sup>1632</sup> « un cardinal dont je suis très familier, venu alors depuis Naples dans cette ville [Venise] ».

<sup>1633</sup> Antonio Carafa, Giulio Acquaviva d'Aragona, Innico d'Avalos d'Aragona et Alfonso Gesualdo.

<sup>1634</sup> « le style extraordinaire d'un homme qui possède un talent littéraire si absolu, qui se déploie avec tant d'élégance dans de très gracieuses formes ».

<sup>1635</sup> « des choix inspirés de Cicéron et Démosthène ». Bien que classique, notons déjà que l'on retrouvait le binôme dans les *Detti e Fatti* : [31] « Disse ad uno parlando di se medesimo io scrivo meglio di Demosthene, e parlo meglio di Cicerone » (« Il dit à quelqu'un, en parlant de lui-même, "j'écris mieux que Démosthène, et parle mieux que Cicéron" »).

<sup>1636</sup> Cf., dans l'édition de Trifone, p. 102-103, les deux sonnets où la « ferula » ou « scutica » était une partie essentielle de l'« austera divisa del pedagogo » (« l'austère uniforme du pédagogue »).

studi »<sup>1637</sup>. Ce talent est mis au service de la vertu, et le poète poursuit le « turpe vitio »<sup>1638</sup> autant dans les individus que dans les « intiere nationi ». Comme l'auteur de la préface aux sonnets milanais, celui de ces pages se professe – se souvenant de Dante<sup>1639</sup> – grand ami du poète : « ho saputo così ben meritare appresso la sua candida amorevolezza, ch'a mio arbitrio apro, et rinchiudo con le chiavi del mio perpetuo obsequio l'armario d'i suoi piu importanti arcani »<sup>1640</sup> ; c'est pour « dar lume » au monde qu'il décide de publier – sans l'assentiment, semble-t-il, du poète courtisan – ces sonnets ; il les dédie – non sans une certaine arrière-pensée équivoque, comme le montrera le contenu du recueil – à l'attention des jeunes Vénitiens (« improvida adolescentia veneta »<sup>1641</sup>), et conclut par des louanges de la richesse et de la sagesse vénitiennes, passage obligé qui sonne légèrement sacrilège dans un tel contexte ironique.

À l'intérieur de ces pages plaisamment rhétoriques, quelques détails précisent indirectement l'identité du poète, en ce qu'ils sont familiers aux lecteurs des *Detti e Fatti di Gabriele Salvago*. Il peut s'agir d'une expression : l'auteur de la préface avoue qu'il est « gnocco di pasta tenera »<sup>1642</sup>, comme ont été qualifiés par Salvago les cardinaux : « [29] Con li altri cardinali giovani giuoca al sicuro per esser la maggior parte *gnocchetti di pasta tenera* (secondo ch'egli dice) »<sup>1643</sup> ; ou encore d'un simple latinisme, comme ce « pessundatore » (« qui cause la ruine ») repris d'une déclaration de Salvago<sup>1644</sup>. Mais si ces éléments pourraient être de simples coïncidences, la référence à des épisodes entiers lève toute équivoque. Ainsi, la prétention de Salvago à une carrière qui s'achève par la papauté :

[...] insigne advena, degno nella republica d'i preti, con la quale ha già qualche lustro contratti divulgatissimi meriti, d'essere se la fortuna invereconda nol contendesse, vivente il pontefice, assunto nella classe di quei perpetui senatori [les cardinaux], con l'assenso di tutti i suffragii d'i romani comitii; et dapoï con memorando applauso nell'interregno eretto al grado d'ottimo, et sapientissimo Pastore.<sup>1645</sup>

<sup>1637</sup> « l'émotion a été telle que j'ai senti la délicatesse de ce doux parler ôter la culotte de mon cerveau, pour me donner un coup avec la très acerbe vergue de la repentance de ne pas m'être consacré à l'honnête loisir des études humanistes ».

<sup>1638</sup> Le « vice abject ».

<sup>1639</sup> *Inf.* XIII, vv. 58-61: « Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e diserrando, sì soavi, / che dal secreto suo quasi ogn' uom tolsi ».

<sup>1640</sup> « j'ai si bien su faire valoir mes mérites auprès de son ingénue gentillesse, que j'ouvre et referme à mon bon vouloir, avec les clefs de mon respect perpétuel, le secrétaire de ses secrets les plus importants »

<sup>1641</sup> « ingénue adolescence vénète ».

<sup>1642</sup> « un gnocco de pâte tendre », c'est-à-dire quelqu'un de peu d'expérience, facilement influençable.

<sup>1643</sup> « avec les jeunes cardinaux il ne court aucun risque, car ils sont des “gnocchi de pâte tendre”, comme il dit ».

<sup>1644</sup> Cf. *Detti e Fatti*, [39].

<sup>1645</sup> « étranger excellent, digne d'être élevé dans la république des prêtres, auprès de laquelle il a déjà révélé il y a plusieurs lustres ses mérites, et si l'impudente fortune ne l'empêchait pas, à la classe de ces sénateurs perpétuels [les cardinaux] du vivant du pape, avec l'assentiment de tous les suffrages des assemblées romaines ; et ensuite,

[25] Con un altro ha affirmativamente detto, «Dammi tempo ch'io entri in possesso delli negocii, et che m'impadronisse dell'animo del Principe, et allora parla, non dubitare ch'io non sia cardinale alla prima promotione, et fatto cardinale tien per sicuro che sarò papa *post presentem*». <sup>1646</sup>

De la même manière, cette certitude de devenir bientôt cardinal l'avait poussé, comme les *Detti e Fatti* le rapportaient, à demander à son barbier de préparer sa tonsure pour s'habituer au chapeau <sup>1647</sup>, ou à porter en permanence les plus riches vêtements rouge vif <sup>1648</sup>, ce que l'auteur de la préface ne se gêne pas de rappeler en le mettant au crédit de la saine conscience de sa propre valeur :

[...] prima per assuefarsi il cranio al pileo cardinalitio, usa à portar su la calvaria ordinariamente dopo certo altro arnese germanico chiefalico da gran prelato, un'ampio, et sferico cappello; et dappoi tien sempre ad ogni evento presti panni serici di pavonazzo, et di chermisi, anzi d'altra sorte non degna vestirne. <sup>1649</sup>

Enfin, l'auteur attend le dernier mot pour préciser que le poète est « ligure », ce qui apparaîtra également, comme nous le verrons, dans les sonnets. Ainsi, la lettre introductive au *canzoniere* tisse par l'ironie – qui se manifeste par des latinismes, des hyperboles et des citations des *Detti e Fatti*, texte que l'on imagine donc bien connu par le public potentiel du *canzoniere* – un lien entre les premiers éléments de satire – qui dès les premières pages du *Convito* moquaient à travers les « carpenti » les latinismes inutiles de Salvago – et le recueil de poèmes qui suit.

Cette introduction au *canzoniere* pose toutefois un dernier problème : celui de sa datation. Dans la lettre de « V.M. » elle porte la date de 1573, mais l'autre copie, conservée dans le volume S 84 du fonds Pinelli de l'Ambrosiana, est apparemment antérieure de dix ans. Même si aucune donnée positive ne permet de choisir entre ces deux dates, il est peut-être plus probable que la date effective de rédaction soit 1563 : l'introduction aurait ainsi été écrite peu après les *Detti e Fatti* (rédigés entre 1561 et 1563), ce qui rend plus compréhensibles les nombreuses références à ce texte ; elle laisserait entendre l'existence de poésies antérieures aux

---

dans une clameur digne de mémoire durant l'entre deux règnes, d'être soulevé au grade de premier et très sage Pasteur ».

<sup>1646</sup> « [25] Avec quelqu'un d'autre il a affirmé “Laisse-moi le temps d'entrer en possession des affaires, et de m'emparer de l'esprit du Prince, et alors tu peux bien parler, ne doute pas que je sois fait cardinal à la première promotion, et une fois cardinal que je devienne pape *post presentem* [après le pape actuel]” ».

<sup>1647</sup> Cf. *Detti e Fatti*, [62].

<sup>1648</sup> Cf. *Detti e Fatti*, [1].

<sup>1649</sup> « tout d'abord, pour habituer son crâne au chapeau de cardinal, il porte constamment la tonsure, ainsi qu'un certain appareil de grand prélat germain, un chapeau grand et sphérique ; et ensuite, il porte à chaque événement des habits rouge vif, et refuse de s'abaisser à en porter de cramoisis ou d'autre sorte que ce soit ».



dix sonnets de 1570, ce qui corrobore l'affirmation de la page d'introduction au court recueil conservé à l'Ambrosiana ; enfin ces poésies antérieures, si elles existent, suivraient de peu la publication des *Cantici di Fidenzio* (1562), ce qui ferait chronologiquement du pseudo-Salvago le premier imitateur de Camillo Scroffa. Mais si cette hypothèse est séduisante – et indémontrable en l'absence de la découverte de nouveaux éléments, qu'il faudrait certainement chercher dans les bibliothèques romaines – il n'est pas absurde de croire à une simple erreur de copie. Quoiqu'il en soit, ces pages de prose *fidenziana* ont bien pour fonction de présenter une sélection de poèmes, tout en s'appuyant sur les *Detti e Fatti* – qu'il s'agisse des sonnets milanais ou vénitiens.

Nous avons effleuré le recueil de sonnets de l'Ambrosiana dans le chapitre précédent en nous concentrant sur la figure de Livia Azzalina et sur sa différence avec celle de Medea, femmes vénales qui étaient au centre de trois des dix sonnets. Or le rapport entre Salvago et les courtisanes est en réalité surtout prégnant dans le recueil de la Marciana. Les thèmes qui parcourent les sonnets milanais semblent, en comparaison, être typiques de compositions occasionnelles qui reflètent surtout la vie politique de la Sérénissime et les enjeux internationaux de la guerre contre les Turcs, de la même manière que l'anthologie de lettres conservée par Pinelli se laissait petit à petit aspirer par le pouvoir de fascination des événements militaires en cours<sup>1650</sup>. Nostalgique, Salvago chante son amour pour Rome et se désole de sa décadence (I) ; polémique, il se vante d'avoir rendu jalouses de son succès les plus grandes familles romaines, qui ont cherché à le couvrir de coups (II) ; mondain, il est fulguré par la beauté d'une Madaluzza, dont il semble ne pas comprendre qu'elle est courtisane (III) ; anecdotique, il narre une discussion de place (V, VI) ou donne une recette contre les troubles intestinaux (VII) ; politique, il éructe contre les infidélités diplomatiques des Espagnols (VIII). Cette omniprésence de l'actualité permet de dater le recueil avec une relative précision. Une référence à Giovanni Antonio Fachinetti, nonce apostolique à Venise de 1566 à 1572 et futur pape Innocent IX, réduit la période à prendre en considération. Mais ce sont les allusions militaires qui nous permettent une meilleure datation : l'arrivée des navires de Marco Querini à Messine (V), le retard des Espagnols qui y sont attendus (VIII), la venue à Venise du général de la flotte pontificale Marcantonio Colonna (VII) sont des éléments qui renvoient tous à l'été 1570 et à la première tentative, qui échoue, de répondre à la prise de Chypre par les Turcs, un an avant la bataille de Lépante. C'est là la seule unité que nous puissions reconnaître à ce

---

<sup>1650</sup> C'est ce que nous cherchons à démontrer dans l'article sur l'anthologie d'« estratti » de lettres de Salvago des collections de Pinelli, cf. COLETTI Fabien, « Fra antologia faceta e raccolta di notizie: le lettere di Gabriele Salvago a Gian Vincenzo Pinelli (1570-1573) », op. cit.

recueil, qui par rapport à celui de la Marciana – plus difficile à dater, mais dont la diffusion est bien attestée par « V. M. » au mois de février 1573, deux ans et demi plus tard – a des airs de pâle ébauche. Comme nous allons le voir, en 1573 les sonnets politiques ou anecdotiques sont délaissés, l'efficacité des scènes représentées devient parfois fulgurante, tandis que l'étude psychologique de Salvago comme personnage est approfondie et dotée, comme dans le modèle de Camillo Scroffa, d'une mélancolie et d'une ambiguïté qui font sa réussite.

### C – Analyse du *canzoniere* de la Marciana

Nous proposons ici une lecture linéaire de du *canzoniere*. Face à ce texte complexe notre commentaire ne prétend pas à l'exhaustivité mais se fixe trois buts principaux : fournir autant que faire se peut une paraphrase des sonnets, souvent nécessaire étant donné le grand nombre de vocables rares et la syntaxe parfois elliptique ; souligner l'intertextualité, et notamment l'utilisation de Pétrarque et des pétrarquistes à des fins burlesques ; enfin bien sûr expliciter les thèmes récurrents et les ambitions d'une satire qui vise deux cibles à la fois : le pédant et la courtisane.

[I]<sup>1651</sup>

A Roma da infilzar la robba manca 1

E la comodità, ma 'l tempo avanza.

Qui 'l tempo abonda, e la lussuria stanca,

E robba eletta hai sempre, e grata stanza.

Muta paese, muta habito, e usanza, 5

Ma 'l volto inganna; e tal c'ha barba bianca

Al succipleno, e inpubere, in possanza

Di schiena eccelle soda al coito, et franca.

Benchè sgroppato, et macilento io sia

Ho nerbo; e del farsetto è à me possente 10

Trar la bambagia pur l'amasia mia.

---

<sup>1651</sup> La numérotation est de notre fait. Cf. les Annexes pour pour édition annotée tant du *Canzoniere* de la Marciana que des dix *Sonnets Milanais* ainsi qu'un index des incipits des quarante-trois sonnets du Pseudo-Salvago connus jusqu'ici.

Pronto del cor; d'i lumbi egro, e torpente,  
cerco allhor poi da erigermi altra via,  
Reperibile al dotto; et al prudente.

14

Le premier sonnet, qui s'ouvre par un vers tonitruant et provocateur, introduit les deux thèmes principaux du recueil – la fréquentation des prostituées entre Rome et Venise, l'impossibilité de l'acceptation de la vieillesse – ainsi que son style – un lexique riche de latinismes et une syntaxe qui peut rendre malaisée la compréhension. Plusieurs éléments du poème – la « robba », la comparaison entre les deux villes – réapparaîtront dans le sonnet de clôture. Les deux quatrains se déroulent entre généralisations (« A Roma da infilzar la robba manca », « À Rome manque la marchandise à enfiler » ; « Qui [...] robba eletta hai sempre », « Ici [...] il y a toujours de la marchandise de qualité ») et formulations proverbiales (« Muta paese, muta habito, e usanza », « À chaque pays son habit et sa coutume » ; « [i]l volto inganna », « l'apparence trompe »). Si tant à Rome qu'à Venise, opposées par un chiasme, la vie du courtisan est marquée par la grande quantité de temps libre (qui ici « abunda » et là « avanza »), les possibilités d'épanchement physique ne sont pas comparables : à la cour pontificale les prostituées sont rares (« la robba manca »), et inférieures à celles de la Sérénissime, « robba eletta » ; de même le logement laisse à désirer à Rome (« manca [...] la comodità »), alors que Venise propose une « grata stanza » (« chambre agréable »). Quoi qu'il en soit, malgré les différences locales (v. 5) il ne faut nulle part se fier aux apparences : la barbe blanche du vieillard peut cacher une constitution jeune (« inpubere ») et apte à l'amour (« di schiena eccelle al coito, e franca », « dont le dos vigoureux excelle dans le coït »). Le « moi » apparaît dans les tercets : malgré sa maigreur (il est « sgroppato » et « macilento », « décharné ») le poète a de l'énergie (« ho nerbo »), une force que son aimée (« amasia », terme ennoblissant la « robba » générique du premier quatrain) peut consumer entièrement dans l'acte (« trar la bambagia dal farsetto », littéralement « extraire le coton du pantalon », ce qui vaut à « épuiser dans le coït »). Mais le dernier tercet vient annihiler ces prétentions : le poète, déterminé (« pronto del cor »), n'a qu'un dos « egro et torpento » (« malade et engourdi ») ; il décide alors de changer de projet (« erigermi altra via ») sur la trace des qualités qui n'auraient pas dû l'abandonner (« dotto » et « prudente »).

Le comique est donc ici un jeu d'opposition : le poète, après avoir péroré dans les quatrains qu'il voulait profiter, dans une « stanza » coquette, de ses longues heures de liberté (« il tempo abunda ») pour exercer sa « schiena soda » avec l'ensemble des courtisanes disponibles (« la robba »), admet dans les tercets qu'il ne peut même pas honorer une seule

femme. La structure ressort clairement, strophe après strophe, dans les adjectifs, d'abord de goût pétrarquiste (« eletta », « grata »), ensuite plus concrets (« inpubere », « soda », « franca »), ils versent enfin dans le ridicule (« sgroppato », « macilento », « ego », « torpente ») avant de chercher à racheter une dignité perdue (« dotto », « prudente »). Il suffit de penser à Ricciardo da Chinzica, « più che di corporal forza, dotato d'ingegno »<sup>1652</sup> pour se souvenir que la caricature de l'impuissance du vieillard n'est pas une nouveauté ; mais le parcours psychologique dessiné ici, qui passe des prétentions de l'esprit à la faiblesse du corps pour tenter de revenir cycliquement aux premières, rend peut-être plus sensible le déchirement intérieur du désir inassouvi : si Ricciardo, dans sa supplique à son épouse retrouvée dans la chambre du pirate Paganino, promet bien de faire des efforts pour limiter les jours d'abstinence, il ne désire guère qu'une présence chaste de sa femme ; tandis que dans ce premier sonnet c'est bien la possession sexuelle qui est en jeu.

[II]

Ben di te si può dir che sei scelesto 1

Matriculato, e dottorato ancora.

Ma venti lustri con altrui dimora

E t'ignoro di poi, scrive alcun testo.

Nel mio codice trovo impresso questo, 5

Che gli indumenti esterni il vulgo honora;

E tal di forma egregia, ch'innamora,

Cela in viso, rapace animo incesto.

Del mio proprio cubile ti degnai:

D'amor taccio i congressi; et pur lasciato 10

Tanto huom per rugosa Hecuba tu m'hai.

Anco il mio poculo aureo m'hai furato

Tu che 'l frugi, e 'l garzon celibe fai;

Puero d'eximia spetie, et cor macchiato. 14

La poésie *fidenziana* est, à l'origine, dédiée à des amours homosexuelles, mais après les *Cantici di Fidenzio* certains imitateurs chantent également le désir hétérosexuel, comme l'ami

---

<sup>1652</sup> BOCCACCIO Giovanni, *Decameron*, op. cit., II, 10 : « plus doté d'esprit que de force physique ».



Ricusa la baldracca bella, e cruda  
 Il mio consortio. E di vil soro imberbe 10  
 festina avida a porsi in grembo ignuda.

Ned'io trovo christei, farmachi, od herbe  
 Onde 'l ventre d'amor le feccie escluda.  
 Ben son le donne a l'huom d'ingegno, acerbe. 14

Le sonnet est construit sur une lente descente, de strophe en strophe, depuis les raffinements du courtisan vers l'abjection physique, close par un vers à valeur épigrammatique dans lequel l'usage de la virgule aboutit presque à une dislocation à droite, une vive mise en relief du mot conclusif. Les réminiscences pétrarquistes ne manquent pas, mais sont génériques, comme le syntagme « viso adorno » (*R.V.F.* 85, 122, 251) ou le couple d'adjectifs « bella e cruda » repris à la chanson *Nel dolce tempo de la prima etade* (*R.V.F.*, 23 : « quella fera bella e cruda », « cette belle et cruelle bête sauvage »). Mais si le premier syntagme tend à créer, dans le deuxième quatrain, une atmosphère – ensuite détruite par la fin du sonnet –, le second est employé en fonction du contraste ainsi créé avec le substantif « baldracca » (« putain », v. 9). Dans le premier quatrain le poète décrit les qualités idéales de l'homme d'esprit, cible préférée de l'Amour : l'apparence soignée de fourrure de zibeline et de velours (à ces fourrures sont ajoutés des suffixes aussi ronflants que ridicules : leur utilisation à des fins comiques est propre aux *fidenziani*, qui privilégient toutefois l'ambiguïté des diminutifs latins en « -culo »), un caractère marqué par la *medietas*, et son origine d'une « gentil prosapia » (« famille noble », v. 3). Le second quatrain décrit la bien-aimée du poète, « joueuse de cithare » (« psaltria », v. 5) pour ne pas dire courtisane, selon des codes pétraquistes, de la « mélodie harmonique » (« harmonico suon », v. 6) de son chant à son « beau visage » (« viso adorno », v. 5). Le premier tercet introduit la figure qui tout au long du recueil représente le rival par excellence, le « vil soro imberbe » (« vil ingénu imberbe », v. 10) vers lequel la bien-aimée « festina avida a porsi in grembo ignuda » (« se hâte de se jeter nue dans ses bras », v. 11). Enfin le dernier tercet fait apparaître pour la première fois le registre médical (cf. les sonnets VI, XII et XIV) appliqué à l'amour. Le poète désigne son sentiment comme une maladie et entend en guérir grâce à un lavement, à l'aide de « christei, farmachi od herbe » (« clystères, médicaments ou herbes », v. 12) afin que « 'l ventre d'amor le feccie escluda » (« l'estomac expulse les excréments de l'amour »). Il renoue ainsi avec la corporéité qui, selon Luca d'Onghia, est l'une des

[IV]

Livia sesquipedal Taide quadrata, 1

Ben ti conosco à l'aragonio incesso;

Perché non ti son'io sbracato appresso?

Perché non sei cor mio da me infilzata?

Ma tu vuoi talentaria esser chiamata, 5

Che se fosti drachmaria, io verrei spesso

A trovarti; et pregarti ancor non cesso,

Ch'à un par mio tu non sia si avara, e 'ngrata.

Quattro parthenopei scelti avrei integri;

E con da pitissar buona minestra 10

Prendi, e 'n quei molli amplessi mi ricetta.

Tra tanto a dar ristauro à miei spirti egri,

Fatti costà sù un poco à la finestra:

E 'n trivio mira huom grave che t'aspetta. 14

Nous avons déjà cité dans le chapitre précédent un extrait de ce sonnet, le premier dans lequel apparaisse le nom d'une courtisane. Nous avons souligné de quelle manière l'image de Livia Azzalina qui en ressort s'oppose à celle de Médée, que le reste du *canzoniere* construit. Le poète, devant la maison de Livia – dont il désire obtenir les faveurs –, la prie de diminuer son tarif pour le recevoir. La femme vénale, « sesquipedal Taide quadrata » (« Thaïs qui se signale particulièrement », lat., v. 1), devient ainsi la courtisane par antonomase, la Thaïs de l'*Eunuque* de Térence que Dante place au chant XVIII dans le cercle des adulateurs de son *Enfer*<sup>1658</sup>. Sa démarche (« incesso », v. 2) est qualifiée d'« aragonio », peut-être « aragonais » dans le sens générique d'« espagnol » avec son cortège de connotations négatives pour Salvago : égoïsme, avidité, absence de fiabilité<sup>1659</sup>. C'est en effet l'avarice qui caractérise Livia : son tarif

---

<sup>1657</sup> D'ONGHIA Luca, « Anticlassicismi a confronto: Aretino e Ruzante », in PESTARINO R., MENOZZI A., NICCOLAI E. (a cura di), *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento*, Pavia, Pavia University Press, 2016, p. 53.

<sup>1658</sup> DANTE, *Enfer*, XVIII, v. 127-135.

<sup>1659</sup> Cf. en particulier *Sonetti milanesi*, VIII.

est le talent antique (v. 5), mesure d'une valeur équivalente à plusieurs milliers de drachmes<sup>1660</sup>. Le poète préférerait avoir recours à cette dernière monnaie (v. 5) avant d'invoquer le prix de « quattro parthenopei », quatre pièces napolitaines – écho à la démarche « aragonaise » du v. 2 – dont la valeur n'est pas précisée mais qui devrait être suffisante pour Livia et constituer une « buona minestra » (« buona minestra », v. 10) à déguster (ou pour être plus précis à « pitissar », lat. *pytisso*, « cracher après dégustation », v. 10). Cette prière monétaire, prononcée par le poète humilié sous la fenêtre de son aimée (v. 13-14), est emplie de latinismes ou de mots rares (en plus de ceux déjà signalés, cf. les plus communs « egri » pour « malades », v. 12 et « trivio », « croisement de trois voies », v. 14) qui accentuent le ridicule d'un homme qui se décrit comme un « huom grave » (« homme sérieux », v. 14) et requiert le traitement qui est dû à un « par mio » (« un homme de mon rang », v. 8). Dénonçant ce contraste, un chiasme souligne dans le premier quatrain l'opposition comique entre le registre lyrique du soupirant et l'objectif prosaïque du client (« perché non cor mio da me infilzata », « Pourquoi n'es-tu pas, mon cœur, enfilée par moi ? », v. 4).

[V]

Febricoloso pessimo scortillo,	1
Che né numo né arca non havea;	
Le mani à le pudende mi tenea	
Meco prostrato in vil letto pusillo.	
Io ch'al prurito i sensi mei titillo,	5
Quasi al flabellizzar gran foco ardea;	
E solcando le natiche, volea	
Sudar ne l'opra, onde al fin sangue stillo.	
Ma in attrettando 'l podice, m'accorsi	
Ch'ella havea leso il putrido carpento;	10
E tosto i genitali indietro torsi.	
E di tal diobolaria discontento,	
Sul dorso incurvo il lato pallio porsì,	
E partì col mio usato incesso lento.	14

---

<sup>1660</sup> Cf. *ad vocem* l'*Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1937.



Ce sonnet est l'un des plus denses en latinismes du recueil. Le texte hésite ici entre l'identité masculine (« scortillo », jeune prostitué, v. 1) ou féminine (« ella », v. 10) de l'amant(e) ; il s'agit probablement d'une erreur du copiste sur l'un des deux mots, à moins de vouloir lire « scortillo » comme un invariable, trait qui n'est pas enregistré par le GDLI. Le poète se trouve en compagnie d'un amant(e) de misère, qui n'a ni argent (« numo », lat. de *nummus*, v. 2) ni mobilier (« arca », lat., v. 2) et dont le lit est de petite taille (« vil letto *pusillo* », lat., v. 4). Excité par les préliminaires (le « scortillo » lui tient « le mani alle pudende », « les mains sur les organes génitaux », v. 3), le poète commence le rapport mais, en pleine pratique de la sodomie (« attrettando il podice », lat. pour « en utilisant l'anus », v. 9), il s'aperçoit que le corps de son amant(e) est « lesò » (« abîmé », v. 10), un signe probable de la syphilis. Il voit dans cette révélation une « diabolaria » ; selon le GDLI le « meretrici diobolarie » sont les femmes vénales qui coûtent la somme dérisoire de deux oboles : « di tal diobolaria discontento » (v. 12) vaut donc « mécontent d'un tel mauvais coup digne d'une prostituée de rang inférieur ». Le poète entend alors réagir avec une dignité caractérisée par les éléments habituels : son large manteau (« lato pallio », lat., v. 14, mais cf. également X, v. 4, XVII, v. 13 et XXX, v. 8 ainsi que *Sonetti milanesi*, III, v. 13) et son pas lent (« incesso lento », v. 14, mais cf. l'anecdote des *Detti e Fatti* : « Nell'accompagnar che si faceva il papa alcuni cardinali giovani camminavano più forte di quello che giudicava che fosse bene il Selvago, a' quali disse “Fermate senatori giovani, et di poca esperienza andate più adagio per dignità et grado che havete” »<sup>1661</sup>). Le comique provient donc à nouveau d'un jeu d'oppositions, cette fois-ci entre une scène intime peu ragoûtante contée avec force latinismes et la sortie de scène du second tercet, pleine de la lenteur ridicule du personnage de Salvago.

[VI]

Io ho così come l'imperadore  
 Da spendere ducati larghi cento,  
 Per coir una volta à mio talento,  
 Ma in recoir d'apoplezia si more.

1

---

<sup>1661</sup> NAVAGERO Bernardo, *Detti e Fatti di messer Gabriele Salvago*, op. cit., 36 : « En accompagnant le pape certains jeunes cardinaux marchaient plus rapidement que Salvago ne le jugeait convenable, et il leur dit “Arrêtez-vous jeunes sénateurs de peu d'expérience, et allez plus lentement tel que l'exigent votre place et votre dignité” ».

Non giova haver di Sterope vigore; 5  
 Ne men di macheroforo argomento.  
 S'altri s'infilze il collo; e resti spento  
 Il radical prolifico suo umore.

Se ne le reni il seme poi t'abonda,  
 In forame che parco estrahe lo sgrava, 10  
 Scelto ad'huopo salace, util persona.

Ben che tal meglio è far ch'a te l'infonda.  
 A chi dotto com'asino, ragiona  
 Credi: et io pur sono huom di schiena, e fava. 14

Ce sonnet introduit une veine médicale de la poésie du pseudo-Salvago soulignée notamment par Quadrio (pour lui, Salvago lui-même) qui rapportait l'existence de plusieurs sonnets « in occasione che il ber fresco gli fece male »<sup>1662</sup>. Nous les avons perdus, mais au sein du présent *canzoniere* les sonnets XII et XIV peuvent être rapprochés de ce sujet. Il est clair ici que les conseils qui visent à développer ou conserver « vigore » (« vigueur », v. 5) ont pour objectif de maintenir l'énergie sexuelle, qui vient à manquer dangereusement lors de la répétition d'ébats (« in recoir d'apoplezia si more », « en faisant l'amour une deuxième fois on peut mourir d'apoplexie », v. 4). Le sonnet est relativement obscur : nous renvoyons à sa version annotée dans les Annexes dans l'attente d'une édition critique de la production du pseudo-Salvago, entreprise qui dépasse les objectifs de notre thèse.

[VII]

Quando 'l dotto ragiona ascolta, e taci. 1  
 E perché c'è piu tempo che parole,  
 Se far lunghi periodi adagio ei vuole  
 La schiena à udir gli stregghia, e gli compiaci.

Ch'aspirino al papato alcuni audaci 5  
 In conclavi uso cortigian si duole.  
 Tal volta ilare poi digredir suole  
 Di belle donne, et giovani salaci.

---

<sup>1662</sup> QUADRIO, Francesco Saverio, *Della Storia e della Ragion d'ogni poesia*, op. cit. : « à l'occasion du fait que boire une boisson fraîche lui fit mal ».

D'i negotii di Stato la caldaia  
 Non bolle, se non agita il flabello 10  
 Nel foco d'i discorsi il fiato saggio.

Ma per ch'a star non dia nausea, o dispaia  
 Sempre sul serio; e 'l variar è bello:  
 D'ingegno, e lingua ei dà nei lusi saggio. 14

Le sonnet est une reprise en vers des principales thématiques courtoises des *Detti e Fatti* de Navagero, reliées à travers la défense de la part du personnage de Salvago de la puissance de son propre discours. Il est parsemé de renvois directs au texte satirique, dès le premier vers (« Quando 'l dotto ragiona ascolta e taci »<sup>1663</sup> reprend l'anecdote suivante : « Trovandosi un giorno in cocchio con dui cardinali e meser Giulio Gallo, et volendo il Gallo contradirli ad alcune cose, rispose il Selvago “Taci tu quando parla il savio, et quando si parla da dovero” »<sup>1664</sup>) et dans la métaphore involontairement comique des affaires de l'État vues comme une marmite (le premier tercet reprend une citation de Salvago : « Essendo quasi chiaro d'esser burlato in Palazzo, disse con uno suo amico “Possanza di Dio, io fui chiamato dal Palazzo con tanta fretta, et con tanta instantia, che pareva che la pignata delli negociji non potesse bollire senza il fiato del mio consiglio!” »<sup>1665</sup>). Les jeunes gens doivent respect et écoute à leur aînés, et même quand l'orateur a recours à son habituelle lenteur (par des « lunghi periodi » qui sont prononcés « adagio », v. 3<sup>1666</sup>) ils doivent métaphoriquement lui caresser le dos en signe de soumission (« stregghiare », v. 4, pour « strigliare », « panser »). Ses propos alternent entre lamentation sur l'état de la cour (v. 5-6) et digressions amoureuses et facétieuses (v. 7-8 ; v. 14).

---

<sup>1663</sup> « Quand le sage parle, écoute et tais-toi ».

<sup>1664</sup> NAVAGERO Bernardo, *Detti e Fatti di messer Gabriele Salvago*, op. cit., 16 : « Alors qu'il se trouvait un jour dans un char en compagnie de deux cardinaux et de monsieur Giulio Gallo, et alors que Gallo voulait le contredire sur certains points, Salvago répondit “Tais-toi quand le sage parle, et quand on parle sérieusement” ».

<sup>1665</sup> NAVAGERO Bernardo, *Detti e Fatti di messer Gabriele Salvago*, op. cit., 70 : « Alors qu'il était presque assuré d'être moqué au Palais, il dit à un de ses amis « Dieu tout puissant, je fus appelé au Palais avec une telle hâte et une telle urgence, qu'il semblait que la marmite des affaires ne puisse pas bouillir sans le souffle de mon conseil ». Remarquons que la métaphore confuse de Salvago est ici explicitée : le souffle (« flabello », lat. pour « éventail ») du sage est dirigé vers le feu qui chauffe la marmite.

<sup>1666</sup> « longues phrases », « lentement ».

[VIII]

Poter di Dio, poi ch'un vil balatrone, 1  
che non ha garza; e non ha indosso panni,  
Con un pecunioso hor pur si pone,  
Ch'è di famiglia di settecento anni.

Di micante beltà donna dispone 5  
Ch'amando huom di republica s'affanni:  
El plebeo mentre al nobile prepone  
Al fin verrà che se più d'altri inganni.

De le femine ancor non havea naso,  
Quando d'Amor m'addissi a la caterva, 10  
Dal suo diro igne a incenerirmi in vaso.

Tal fin fa chi non legge, o non osserva.  
Che da illecebre false persuaso,  
Convien poi che vil sesso a baston serva. 14

Contrairement au sonnet III l'opposition entre le poète et son rival n'est plus ici une différence d'âge mais de classe sociale : autant le premier est « pecunioso » (« riche », v. 3), citoyen (« huom di republica », v. 6 – une appartenance politique génoise qui revient dans les lettres de Salvago) et noble (« di famiglia di settecento anni », « d'une famille vieille de sept cents ans », v. 4, mais aussi « nobile », « noble », v. 7) autant le second est pauvre (« non ha garza, e non ha indosso panni », « ses vêtements ne sont ni riches – *panni* – ni décorés – *garza* – », v. 2) et d'origine infâme (« vil balatrone », « vil charlatan », lat., v. 1, et « plebeo », « plébéien », v. 7). Or bien sûr la « micante beltà » (« beauté resplendissante », v. 5) a une claire préférence pour tout ce que le poète n'est pas – ici, pauvre et mal vêtu – un goût imputable au seul caractère des femmes, que l'amoureux éconduit disait ne pas connaître (« De le femine ancor non havea naso », « Je ne savais encore rien des femelles », v. 9) lors qu'il suivit pour la première fois les troupes de l'Amour (« Quando d'Amor m'addissi a la caterva », v. 10). Le « diro igne » (« feu cruel », latinisme en partie présent chez Scroffa<sup>1667</sup>, v. 11) de l'amour peut alors brûler ceux qui, peu doctes, se fient trop facilement aux séductions (« illecebre », lat., 13) des femmes et sont « invas[i] » (« dominé[s] par la passion », v. 11). La logique de la poésie

---

<sup>1667</sup> Cf. *Cantici di Fidenzio*, op. cit., XIX, 11: « Cercate tutti insieme i diverticoli / ove del passato igne è il caldo cinere ».

*fidenziana*, qui repose sur l'exclusion intellectuelle et sociale dont souffre le protagoniste, est donc poussée dans ses retranchements jusqu'à l'absurde – il n'y a aucune raison qu'un homme pauvre soit a priori préféré à un homme riche, surtout par une courtisane – mais aussi reliée à une théorie de la connaissance : celui qui n'étudie pas la philosophie (« non legge », v. 12) ni le livre de la nature (« non osserva », v. 12) est corrigé de son ignorance par les femmes (« convien poi che vil sesso a baston serva », « il faut alors que le sexe vil serve de bâton », v. 14).

[IX]

In nozze, a una falange d'altri amanti, 1  
 Pallido in vista, et col mio ingresso tardo  
 Giunsi, dotto huom, ch'in ciel locar si vanti  
 Con sua fluida eloquentia un mortal guardo.

E in esibirsi a me colei davanti, 5  
 Per cui d'alta libidine tutto ardo,  
 Detti formai d'Amor bassi, e tremanti,  
 Benché perpetuo infilzator gagliardo.

E quella gentil pezza di brocato,  
 E di velluto chermisi, pur bella 10  
 Come le stelle, honor fece al mio stato.

«Buona sera», diss'io pian piano, et ella  
 Con un sorriso, et un saluto grato,  
 M'inchinò da la serica sua sella. 14

Comme plusieurs textes des *Sonetti milanesi*<sup>1668</sup> ce poème semble mettre en vers une anecdote réelle ; toutefois les sonnets conservés à l'Ambrosiana étaient éclairés par une paraphrase en prose qui ajoutait maints détails et manque parfois cruellement dans le *canzoniere* de la Marciana. La situation est aisée à résumer : arrivé en retard à une cérémonie, le poète croise sa bien-aimée et lui souhaite le bonsoir ; elle lui rend son salut. La fonction plus précise du texte, en l'absence de détails supplémentaires, semble toutefois nous échapper. Comme dans les sonnets précédents le poète met l'accent sur ses qualités de pédant : « dotto huom, ch'in ciel locar si vanti / Con sua fluida eloquentia un mortal guardo » (« homme savant, qui se vante de

---

<sup>1668</sup> Cf. par exemple *Sonetti milanese*, op. cit., V, VI ou VII.

pouvoir faire monter jusqu'au ciel / Un regard mortel grâce à son éloquence ») ; de la même manière les accents lyriques forment un contraste comique avec une profession de vigueur sexuelle (« Detti formai d'Amor bassi, e tremanti, / Benché perpetuo infilzator gagliardo », « Je prononçais, bas et tremblant, des mots d'amour, / Bien qu'éternel et gaillard enfileur », v. 6-7). Notons également que la « serica sua sella » (« sa selle de soie », v. 14), en plus de lier le présent texte avec le premier mot du sonnet suivant, est une expression que nous n'avons retrouvée que dans des textes curiaux<sup>1669</sup>.

[X]

Serico pileo, e in fodera di vaio, 1  
 E giubbon pavonazzo, e borzachini;  
 E cosciali di panno chermisini,  
 E pallio vesto, ond'huom sî grave appaio.

E di facondia m'hanno invidia un paio 5  
 Di quei ch'à Ciceron van più vicini;  
 O qual pari à Demostene camini  
 Che fu ne l'eloquentia si primaio<sup>1670</sup>.

E pure Amor nel cor mi puttaneggia:  
 E facendo da vero meco scherza, 10  
 Tal ch'è forza che stanco al fin mi seggia.

Con ferula sanguigna empio mi sferza,  
 E tanto precettor fa ch'io mi veggia  
 Tremar, discepol d'un fanciul la sferza. 14

Le sonnet concentre deux aspects de la satire qui frappe Gabriele Salvago et figurent presque entièrement mot pour mot dans le texte de prose *Al candido lettore*<sup>1671</sup> et dans les *Detti*

<sup>1669</sup> Cf. par exemple le *Diarium Romanun* de Giacomo Gherardi, chronique qui date du XV<sup>e</sup> siècle mais n'est éditée que par MURATORI Ludovico Antonio, *Rerum Italicarum Scriptores*, Tomo XXIII, Milano, 1733, col. 129 : « Ipse Pontifex veste sacra circumdatus [...] purpurea serica sella sua sedens » (« Le pape, portant sa veste sacrée [...] s'asseyant sur sa selle de soie »).

<sup>1670</sup> Cf. *Detti e Fatti*, « Disse ad uno parlando di se medesimo io scrivo meglio di Demosthene, e parlo meglio di Cicerone, et ho in corpo l'anima di Eschine ».

<sup>1671</sup> Cf. un passage *Al candido lettore*, dont provient clairement le premier quatrain : « et dapoï tien sempre ad ogni evento presti panni serici di pavonazzo, et di chermisi » (« il tient toujours prêt pour le moindre événement des tissus de soie violet foncé et cramoisis »). Nous renvoyons au second point de ce chapitre ; le texte est reproduit dans nos Annexes.

*e Fatti* : son apparence physique dans le premier quatrain et son éloquence présumée dans le second. Les vêtements de Salvago démontrent un luxe permanent et excessif dont il ne sait se départir (« d'altra sorte non degna vestirne » selon *Al candido lettore*<sup>1672</sup>). Son « serico pileo » (« chapeau de soie », v. 1) est déjà défini comme typique d'un « huom grave » (« homme sérieux ») dans les *Sonetti milanesi* (X, 10), faisant écho à l'effet suscité par son « pallio » (« manteau », v. 4). Entre sa veste « pavonazzo » (« violet foncé », v. 2) et ses « cosciali di panno chermisini » (« cuissards de tissu cramoisi », v. 3) il est qui plus est vêtu de teintes fortes qui tendent vers l'habit des cardinaux, charge qu'il affirme, selon la satire, devoir occuper sous peu<sup>1673</sup>. Notons d'ailleurs que si les couleurs sont communes au sonnet et à *Al candido lettore*, le détail des habits n'est présent qu'ici tandis que l'objectif social du cardinalat n'apparaît que dans la prose, ce qui montre un rapport étroit entre les deux textes et suggère un auteur commun. De même dans le second quatrain l'allusion canonique à Cicéron et Démosthène renvoie aux pages de prose<sup>1674</sup>. Après les deux quatrains qui tissent des liens avec le pan antipédantesque de la satire, les deux tercets ramènent le protagoniste au thème amoureux du recueil, entre abaissement vulgaire de Cupidon (qui « puttaneggia », « fait la putain », v. 9) et banalité comique de la conséquence de ses assauts qui démontre un grande faiblesse physique (« Tal ch'è forza che stanco al fin mi seggia », « Tant et si bien que je dois, à la fin, m'asseoir », v. 11). Le second tercet peut alors renverser la figure du pédant, qui devient élève d'un enfant (« discepul d'un fanciul », v. 14) et tremble devant sa féroce.

[XI]

Il savio lungo pensa, e corto dorme,	1
E tardi leva; e incede con pie lento;	
E di mitre e cappelli al grado intento,	
Al papato se n' va per lodate orme.	

Talhor dal serio vo ne i lusi a porme	5
Giacendo; e imaginando, a mio talento,	
Preso la fava in man; godo contento	
De l'uno, et l'altro sesso amate forme.	

<sup>1672</sup> *Ibid.* : « il ne daigne pas en porter d'un autre type ».

<sup>1673</sup> *Ibid.* mais aussi *Sonetti milanesi*, II et NAVAGERO Bernardo, *Deti e Fatti*, op. cit., 20.

<sup>1674</sup> Cf. l'ouverture d'*Al candido lettore*, op. cit. ainsi que NAVAGERO Bernardo, *Deti e Fatti*, op. cit., 31.

Di delicato infilzator buon gusto,  
 Che non compre il pentirsi del diletto, 10  
 Questo è, che piacque al secol d'or vetusto.

Da stupro, o d'altra labe non infetto,  
 Entrar in qual vuoi foro ampio od angusto:  
 E di tua man far come l'oro netto. 14

La structure est ici globalement similaire à celle du sonnet précédent. Le premier quatrain reprend les traits principaux de la satire contre Salvago courtisan : sa lenteur faussement méditative (« incede con pie lento », « il marche lentement », v. 2), ses matinées passées au lit (« tardi leva », « il se lève tard », v. 2), ses hautes ambitions (« Al papato se n' va per lodate orme », « Il va vers la papauté en laissant des louanges sur ses pas », v. 4), dont le sérieux ridicule crée un fort contraste avec la bassesse du reste du poème. Celui-ci est encore consacré à l'amour ; non, comme dans le sonnet X, à l'humiliation à laquelle le dieu enfant soumet Salvago, mais au fantasme et à la masturbation, un repos (ou plutôt des « lusi », lat. « jeux ») qui le soulage de l'activité courtisane. L'imagination court vers « l'uno, et l'altro sesso » (« l'un et l'autre sexe », v. 8), cultivant une certaine ambiguïté : c'est peut-être un goût pour la bisexualité provenant de l'Antiquité (« il secol d'or vetusto », « l'ancien siècle d'or », v. 11) qui est ici décrit, mais il peut plus simplement s'agir à la mode arétinienne d'une hésitation entre rapport vaginal et anal, comme l'explicite ensuite le v. 13 (« Entrar in qual vuoi foro ampio od angusto », « entrer dans le trou que tu veux, large ou étroit » ; une pratique sans « stupro », plutôt « honte » que « viol » selon le premier sens latin). Quoiqu'il en soit la référence au « secol d'or vetusto » renvoie la sexualité du pédant à une coquetterie d'humaniste, tandis que la masturbation devient un moyen d'échapper à de plus graves péchés (« labe », lat. pour « tache », « défaut »). Le vers final, peu compréhensible, semble faire référence à un tercet du burlesque Mattio Franzesi<sup>1675</sup> dans son *Capitolo in lode dello steccadenti* : « A me pare una cosa d'oro in oro / Aver chi te lo porga bello e netto, / E non far di tua man simil lavoro »<sup>1676</sup>. Le

<sup>1675</sup> Probablement né à San Gimignano peu après 1500 et mort avant 1555, il est auteur de nombreux *capitoli* berniques. Cf BERNI Francesco e berneschi, *Opere*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Moreno Savoretti, Torino, UTET, 2014, p. 107-121, ainsi que LONGHI Silvia, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1983.

<sup>1676</sup> Il peut être lu dans IL SECONDO LIBRO / Dell'Opere Burlesche, di M. / FRANCESCO BERNI. / Del Molza, di M. Bino, di M. / Lodovico Martelli / Di Mattio Francesi, dell'Aretino, / Et di diversi Autori. / Nuovamente posto in Luce, Et con / diligenza Stampato. / IN FIORENZA / Appresso li Heredi di / Bernardo Giunti. / MDLV., f. 49v : « Cela me semble un double délice / Avoir quelqu'un pour te le tendre sans tarder, / Et ne pas faire ce travail de ta propre main ».



« steccadenti » (« cure-dent ») renvoie par équivoque au godemiché<sup>1677</sup>, dont l'usage est conseillé en compagnie (« E non far di tua man simil lavoro »). Même si la lettre reste obscure son inversion par le pseudo-Salvago peut donc être comprise, en lien avec le reste du sonnet, comme une défense supplémentaire de l'onanisme.

[XII]

Posto bocca a la patera spumante, 1  
 L'epate dolce proluo col pieno auro:  
 Havendo una ipocondria havuto inante,  
 Ond'io crepito più ch'in foco lauro.

N'è sostanza onde assuma afflitto amante 5  
 Tosto come dal poto alto restauro:  
 Massime s'infilzato in piede stante  
 Haggia l'amasia, o come vacca tauro.

L'alma exilara il calice fecondo,  
 Et qual ha com'io lettere, et sia diserto, 10  
 Esplica gran miracoli del mondo.

E col mero in dottrina e naso esperto,  
 Parla si suaviloquo, et facondo;  
 Ch'ogniun l'ascolta col palato aperto. 14

Sonnet de sujet médical (comme VI et XIV) qui tisse les louanges du vin blanc (« mero », lat. de *merum*, « vin pur », v. 14, archaïsme réellement utilisé par Salvago dans une lettre à Pinelli<sup>1678</sup>). La « patera » (« coupe », lat., v. 1) de « pieno auro » (« or plein », lat., v. 2) peut guérir le poète quand il est atteint par l'hypocondrie, c'est-à-dire pour la médecine ancienne par un « stato di nevrastenia depressiva generato da un cattivo funzionamento degli ipocondri (fegato, stomaco, pancreas, milza) »<sup>1679</sup>. De la même manière il reconforte l'« afflitto amante » (v. 5), qui n'est pas tant un « amant triste » qu'un « amant fatigué » après des ébats présentés comme physiquement exigeants (« in piede stante », « debout », v. 7, ou bien « come vacca

<sup>1677</sup> Pour une arrivée du godemiché après un repas dans une mise en scène qui rappelle de près le poème de Franzesi, cf. la première journée du *Ragionamento* de l'Arétin, mais plus largement cf. *La vita rotta di Giacomina*, op. cit., v. 296 et SIMONS Patricia, « La storia culturale del *Seigneur Dildoe* nell'Italia rinascimentale », op. cit.

<sup>1678</sup> Cf. Biblioteca Ambrosiana di Milano, S 84 sup. *Estratti*, 9.

<sup>1679</sup> GDLI, *ad vocem* : « état de névrasthénie dépressive généré par un mauvais fonctionnement des hypocondres (foie, estomac, pancréas, rate) ».

tauro », « comme le fait le taureau à la vache », v. 8). Après les deux quatrains qui présentent les vertus physiques du « potto » (« l'acte de boire », lat., v. 6) vient le tour de l'inspiration que le vin fournit au savant « qual ha com'io lettere, et sia disertto » (« qui est comme moi lettré et prompt à discourir », v. 10). Grâce à la boisson il acquiert alors un doux parler (« suaviloquo », lat., v. 13) abondant (« facondo », v. 13) qui laisse son public sans voix (« ognun l'ascolta col palato aperto », « chacun l'écoute la bouche ouverte », v. 14). C'est la figure du pédant qui est ainsi mise en valeur dans un sonnet fortement caractérisé comme *fidenziano*, jusqu'à une variation sur un latinisme de Scroffa (« epate » pour « foie », v. 2, cf. *Cantici di Fidenzio*, XIX, v. 172: « Io sentia il splen e l'hepatere concutere », « je sentais la bile et le foie s'entrechoquer ».). Ivre à la fin du repas le pédant est convaincu de préférer de profondes vérités (« esplica gran miracoli del mondo », « il explique de grands miracles du monde », v. 11). Mais la situation évoquée est plus proche de celle qui conclut le *Convivio* de Modio<sup>1680</sup> : Salvago révèle des secrets anatomiques sur un ton inspiré qui provoque l'hilarité de l'assistance.

[XIII]

Un buon Cremete in sordidata biga, 1  
 Dal suburbio redia con piede lento,  
 Che 'l traheano i quadrupedi a gran briga  
 Ciascun dal tenue cibo macilento.

Et con eque di sobole di vento 5  
 Vide ch'al temo havea propero auriga,  
 Gir con fulgente, et divite carpento  
 Benché pulverulenta una quadriga.

Excogitava il parco sene incano  
 A la pecunia in si bel curro impensa, 10  
 Quanto più adorno, al suo parer piu vano.

E mentre pure al numo avaro pensa:  
 Pestando andava il tergo, e 'l senile ano  
 Da straguli in sua rheda non estensa. 14

Ce sonnet, de sujet probablement romain, multiplie les mots rares et les latinismes<sup>1681</sup>.

<sup>1680</sup> Cf. le premier point de ce chapitre.

<sup>1681</sup> Nous renvoyons à la version annotée dans les Annexes pour le détail de ces archaïsmes.

Dans le premier quatrain le vieux poète – assimilé à Chrémès, personnage de vieillard des comédies de Térence – rentre chez lui dans un char pauvre (« sordidata biga », v. 1) tiré par des chevaux maigres et malades à cause du manque de nourriture (« dal tenue cibo macilento », v. 4). Mais arrive alors, dans le second quatrain, un char rapide et riche (« fulgente e divite carpento », v. 4 – dans la satire qui suit Salvago l'utilisation de « carpento » pour « char » est le point de départ du *Convivio* de Modio<sup>1682</sup>) dont les chevaux guidés par un « propero auriga » (« conducteur rapide », lat., v. 6) sont des « sobole di vento » (lat., « rejets du vent », v. 5). Le protagoniste, « parco sene incano » (lat., « vieillard pauvre et chenu », v. 9) méprise un véhicule si coûteux, « Quanto più adorno, al suo parer piu vano » (« aussi vain qu'il est richement décoré », v. 11). Mais les pensées du vieil homme (un pléonastique « senile ano », v. 13) sont surtout dirigées vers l'argent (« numo », v. 12) tandis qu'il se mortifie (métaphoriquement « pestando andava il tergo », « il se frappait le dos », v. 13) de la misère de son propre véhicule (« Da straguli in sua rheda non estensa », « de son char qui n'est pas décoré de draps », v. 14). Au-delà de l'exercice de style qui caractérise ces vers, poussant à l'extrême les principes de la poésie *fidenziana*, nous retrouvons plusieurs thèmes cardinaux du recueil : la langue incompréhensible du pédant, la vieillesse humiliée, la pauvreté, l'hypocrisie d'une sagesse qui cache mal l'ambition et l'envie.

[XIV]

Starne, e fagiani, et bipede selvaggio; 1  
 Pingue mongana, e simili altri arnesi,  
 Tracannando buon vino, in freddi mesi  
 L'hieme in convivio co' sodali assaggio.

Ma in esculo ci sian settembre, et maggio 5  
 Lodole, beccafichi, e tordi resi:  
 E gli altri avi ad aucupio, o rete presi:  
 Scrive aforismo Hipocrate si saggio.

E se 'l torace grave entro si trova  
 Per lo prandio nel ventre non digesto, 10  
 Cena la sera in acqua due fresche uova.

---

<sup>1682</sup> Cf. le premier point de ce chapitre.

Poscia quando 'l dimane sarai desto,  
L'agio otioso de le piume cova.  
Va tardi a mensa; e non ti levar presto.

14

Après avoir consacré la vigueur physique (VI) et loué les bienfaits du vin (XII) le poète poursuit de sa veine médico-diététique et singe le discours savant par son habituel recours aux latinismes (« hieme » pour « hiver », « aucupio » pour « chasse aux oiseaux », « esculo » pour « chêne vert », « avi » pour « oiseaux », « prandio » pour « déjeuner »). Il conseille quels oiseaux (perdrix, faisans...) et animaux (« pingue mongana », « veau de lait », v. 2) manger en compagnie pendant l'hiver (premier quatrain) et au printemps et en automne (deuxième quatrain). De tels festins peuvent conduire à une fatigue qui rend le « torace grave » – un adjectif qui revient constamment dans le recueil, utilisé par le poète pour souligner son sérieux ridicule d'« huom grave » (IV, v. 14 ; X, v. 4 ; XXII, v. 9) ou la lenteur de son pas (XXVI, V. 9) – et qu'il est nécessaire de combattre par le régime (v. 11) et de longues nuits et matinées de sommeil (second tercet, mais cf. également le sonnet XI).

[XV]

Non havea diciotto anni ben sonati,  
Ma poi scorto professo era in effetto  
Colei che meco entrò d'un colpo in letto,  
Ambi insieme aiutandone spogliati.

1

Con basci dolci più ch'altri gustati  
Suggeami, esperta nel carnal diletto:  
E le mie mani pose in sul suo petto,  
Piena di blandimenti accorti, et grati.

5

Da solleticar cosa era gentile  
Com'io m'avidi, et benche meretrice,  
havea fronte, e maniere a Dea simile.

10

O quanto avien di quel c'huom savio dice;  
Che spesso gran virtù sotto arte vile  
S'asconde in questo secolo infelice.

14

Le quinzième sonnet du *canzoniere* est l'une des plus singulières réussites de son érotisme léger. Dans des vers limpides plus proches de Marino que de l'Arétin, il décrit la rencontre entre le poète et une prostituée (v. 1-4), les préliminaires de l'acte (v. 5-8), suggère et



Qual<sup>1685</sup> venefico sguardo il cor m'infetta, 5  
 E quel guardo medesimo il mio mal cura:  
 Cose contrarie al senso, a la natura  
 Amor da tua beltà far si diletta.

Occhio mio bello guardami un tantillo,  
 Non con maniere, come suoli, acerbe, 10  
 Che moribondo in pianto mi distillo.

E s'io non sono adolescente imberbe;  
 Ringiovenir dal ciglio tuo tranquillo  
 Puo la virtù, piu ch'altru' incanti, od herbe. 14

Ce sonnet est l'un de ceux dans lesquels la dimension parodique est le moins perceptible, et où l'emploi des latinismes est le plus limité (« lacerti » pour « bras », v. 1). La prostituée Medea, déjà présente dans les deux derniers poèmes de l'Ambrosiana (IX et X), apparaît pour la première fois dans le *canzoniere* où elle domine largement par rapport à Livia Azzalina : six sonnets sont explicitement consacrés à la courtisane<sup>1686</sup> tandis que d'autres font partie de ce cycle central du recueil sans la nommer<sup>1687</sup>. Nous ne pouvons pas pour l'instant indiquer avec certitude l'identité de Medea<sup>1688</sup>, mais comme son homonyme antique ou comme la magicienne Circé – à laquelle elle est comparée dans les sonnets milanais (X) – elle est présentée ici comme une femme cruelle (« Medea dura », v. 2), une sorcière dont les seuls sortilèges proviennent de sa beauté, ce qui fait d'elle un monstre (« cose contrarie al senso, a la natura », « choses contraires à la raison et à la nature », v. 7). Son regard empoisonne et guérit (v. 5-6), ses cils redonnent sa jeunesse au poète (v. 12-14). Dans ce texte qui n'est pas exempt de tonalités pétrarquistes (thématique des maux créés par la dame qu'elle seule peut guérir ; syntagme « in pianto mi distillo », « je me dissous en pleurs », v. 11<sup>1689</sup>) affleurent également plusieurs

<sup>1685</sup> Probable erreur du copiste pour « Quel ».

<sup>1686</sup> XVI, XVII, XIX, XX, XXII, XXIII.

<sup>1687</sup> Notamment XVIII, qui est la suite du sonnet précédent, ou bien le sonnet XXIV.

<sup>1688</sup> Nous connaissons cinq prostituées qui portent ce nom durant le XVI<sup>e</sup> siècle, mais aucune ne semble correspondre du point de vue chronologique : une Medea apparaît dans les *raspe* de l'*Avogaria di Comun* (registre 3664 c. 102[110]) ; Medea Pisota figure parmi les invitées du mariage de Giacomina (v. 514) ; Medea di Puarelli est citée dans la *Tariffa* (v. 489-490) ; Medea di Cannaregio est l'une des courtisanes des louanges de Marco Bandarini à la fin des années 1540 ; une Medea est impliquée dans une rixe à San Mattio di Rialto comme victime selon une *raspa* des *Cinque alla Pace* (sentence du 21 juin 1561), ce qui la désigne comme une prostituée de bas étage.

<sup>1689</sup> On le trouve notamment dans l'incipit d'un sonnet du Napolitain Ferrante Carafa (1509-1587) publié à Venise en 1556, *Or convien sol ch'in pianto mi distille*, cf. RIME / DI DIVERSI SIGNORI / NAPOLITANI, E D'ALTRI. / NUOVAMENTE RACCOLTE / ET IMPRESSE. / LIBRO SETTIMO. / CON PRIVILEGIO. / [marque] / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI. E / FRATELLI. MDLVI, p. 173.

constantes du recueil. Le poète cherche à regagner sa jeunesse et prétend ne pouvoir le faire que grâce à l'amour (v. 12-14) ; les rapports érotiques ne se consomment toutefois que dans sa fantaisie et se résument à un verbillage impuissant (« Nuda in questi lacerti, a far vendetta / T'havess'io de gli oltraggi », « Puissé-je t'avoir nue dans ces bras / Pour me venger de tes outrages », v. 1-2).

[XVII]

Ben Medea crudel meco in ogni effetto; 1  
 Che qual rupe dal mar, s'innaspra, e indura  
 Dal pianto mio; così fuor di misura  
 In ogni atto à lei son vile, e despetto.

Rimbambito fanciul de l'intelletto 5  
 Mi fa tornar quell'amorosa cura,  
 Ch'ambi gli orecchi à la ragione ottura,  
 E mi dà tutto in preda de l'affetto.

Benché l'aria notturna assai m'offenda,  
 D'ir a l'ingrata ianua mi consiglio 10  
 La notte, ommessa ogni altra mia facenda.

Pileo in testa di pelli, e intorno piglio  
 Rozzo pallio del servo, che defenda  
 Gli humeri ond'allhor vado à gran periglio. 14

Second poème du recueil à mettre en scène la courtisane Medea, celui-ci compose un dyptique avec le sonnet suivant. Medea est décrite comme une muse pétrarquiste, dont la cruauté (v. 1) est exacerbée par la douleur du poète – à travers la métaphore du rocher durci par les pleurs (v. 2-3), que nous trouvons aussi chez Della Casa<sup>1690</sup> –, un homme qui comme dans le sonnet X est transformé en bambin dénué de raison par l'amour (v. 5-8). Le premier tercet met en place le cadre du sonnet suivant : le poète se résout de nuit à rendre visite à sa bien-aimée. Les effets comiques sont concentrés dans les deux tercets : qu'il s'agisse des latinismes, absents dans les quatrains (« ianua » pour « porte », v. 10 – d'ailleurs présent dans les *Cantici di Fidenzio*, XVII, v. 85 ; et « humeri » pour « épaules », v. 14) ou bien des allitérations

---

<sup>1690</sup> DELLA CASA Giovanni, *Rime*, Torino Einaudi, 1993, XLIII, v. 5-6 : « aspra Colonna, il cui bel sasso indura / l'onda del pianto da questi occhi sparso ».

outrancières du second tercet, qui présentent l'humiliant déguisement en domestique dont se revêt le poète pour son expédition (« Pileo in testa di pelli, e intorno piglio / Rozzo pallio del servo », « Je prends un chapeau de peaux pour ma tête, et puis / Le manteau grossier de mon serviteur », v. 12-13). La crainte finale de se faire battre en pleine rue (v. 14) anticipe l'événement conclusif des aventures du poète avec les courtisanes vénitiennes, conté dans un autre dyptique (XXIX-XXX).

[XVIII]

Cogitabondo, e solitario io passo	1
Con l'animo defesso, e 'l volto chino,	
Per anfratti, et postribuli, in camino	
Dubbio, in nubile horror di luce casso.	
E pure il fianco traho gravoso, et lasso	5
Stimolato d'amor et rio destino:	
E quando à quel sordo hostio son vicino	
Escreo; et sibilo ancor languido, et basso.	
E dove tenebrata sia la porta	
Palpando tento; et à pertugio, o rima	10
L'orecchia intenta è da la mano scorta.	
Se da buco lucerna il raggio esprima	
Gli occhi accosto à mirar: ma non riporta	
Altro il cor mai, che doglia che l'opprima.	14

Ce sonnet prend la suite du précédent : le poète marche de nuit vers la demeure de Medea. Le premier quatrain le dépeint en proie à une digne douleur (il est « cogitabondo » et « solitario », « penseur » et « solitaire », et il avance « il volto chino », « le visage baissé ») rendue plus solennelle encore par la position finale du verbe (« io passo », v. 1, « je passe ») ; c'est ici l'adjectivation qui apporte l'ironie, quand son esprit « defesso » (« exténué ») renvoie à l'un des vers les plus célèbres des *Cantici di Fidenzio* (XIX, 57 : « giunsi defesso a un empio diversorio »). De la même manière, le tableau du labyrinthe dans lequel il erre (« in camino / dubbio », v. 1-2, « sur une route incertaine »), sans la moindre lumière (« in nubile horror di luce casso », v. 4, « dans une nouvelle hooreur privée de lumière ») n'est pas allégorique le



moins du monde, puisqu'il est parsemé de bordels (« postribuli »). Le champs lexical de l'obscurité, qui parcourt tout le sonnet, renvoie donc – plutôt qu'au désir inquiet de la voix poétique – à l'entrelacement des ruelles d'un quartier mal famé, peut-être la paroisse de San Mattio, qui n'est guère lointaine de l'habitation du vrai Salvago, rio de le Erbe à San Polo<sup>1691</sup>.

L'errance prend dans le second quatrain la dimension d'un pèlerinage, en rappelant le « vecchierel canuto et bianco » de Pétrarque : « indi trahendo poi l'antiquo fianco »<sup>1692</sup> devient ici « e pure il fianco traho gravoso et lasso » ; les rimes dominantes (« passo » / « casso » / « basso ») sont elles reprises à un autre sonnet du *Canzoniere*<sup>1693</sup> dont proviennent également les substantifs « orecchia » et « doglia » du premier tercet. La destination finale n'est pourtant qu'un « hostio » (« porte », latinisme emprunté à Fidenzio) qui est « sordo » en ce qu'il n'entend pas les prières du poète : tout doute sur la nature de celles-ci est levé au v. 8, car comme chaque client potentiel il se fait reconnaître de la courtisane à laquelle il rend visite par les deux signes convenus, le crachat (« escreo ») et le sifflement (« sibilo »)<sup>1694</sup>, comiquement opposés dans le même vers à un comportement « languido, et basso ».

Mais l'impitoyable obscurité dérobe jusqu'à la porte au regard du poète, qui a recours à ses autres sens pour la trouver : il la cherche « palpando », trouve une ouverture (« pertugio ») d'où il espère entendre un son (guetté par « l'orecchia intenta ») ou apercevoir une lumière (le « raggio » d'une « lucerna ») qui annonce une réaction à sa présence. Mais rien ne se passe, et ne reste que la douleur (« non riporta / altro il cor mai, che doglia che l'opprima », v. 13-14, « le cœur ne reporte / Rien d'autre que la douleur qui l'opprime »). Ce sonnet est donc tissé à partir de nombreux éléments empruntés à deux compositions de Pétrarque : l'ultime pèlerinage d'un vieillard (XVI), et l'horreur de l'obscurité causée par la mort de Laure (CCXCIV)<sup>1695</sup>. Ces motifs, à la fois immédiatement perceptibles et savamment mêlés, sont contaminés par un *topos* de la poésie consacrée aux prostituées, l'approche nocturne du client qui, soucieux de discrétion, doit tout de même se faire reconnaître par la courtisane. La leçon de la littérature *fidenziana* est donc ici bien intégrée : loin de se contenter de copier comme tant d'imitateurs de Scroffa les syntagmes comiques du maître, l'auteur du *canzoniere* s'inspire de ses principes premiers – la contrefaçon de la poésie pétrarquiste sur laquelle sont greffés de comiques archaïsmes – tout en mariant le genre à la poésie *antiputtanesca*.

---

<sup>1691</sup> Salvago en informe lui-même Pinelli dans une lettre du 5 octobre 1571, cf. BAM, A 51 inf., f. 86.

<sup>1692</sup> *R.V.F.*, XVI, v. 5.

<sup>1693</sup> *R.V.F.*, CCXCIV.

<sup>1694</sup> cf. par exemple VENIER Maffio, *M'ho consumà aspettandote, ben mio*, in

<sup>1695</sup> Notons qu'un souvenir du « solitario horrorre » de la forêt de *R.V.F.* CLXXVI parcourt également le premier quatrain.

[XIX]

Amor che contra 'l savio s'assotiglia, 1  
Per farlo anch'esso suo seguace insano,  
La brachetta mi scioglie, e con sua mano  
L'arnese ignudo a stropicciar mi piglia.

Quinci una faccia candida, et vermiglia 5  
Mi scopre; e un guardo mansueto, e piano.  
E n'estrahe le midolle a stringer piano  
Accenando colei con vaghe ciglia.

E mentre lusingando ei mi consuma;  
Rinverde il maggio del fecondo senso, 10  
Se bene il tempo è prossimo à la bruma.

Poi quando ardendo di lussuria penso,  
Che Medea in grembo amandomi m'assuma;  
Trovo in me d'odio il suo cor freddo accenso. 14

De la même manière que dans le sonnet X le poète est dépeint comme un sage (« savio », v. 1) qui devient un « seguace insano » (« disciple fou », v. 2) d'Amour. Le dieu n'est toutefois plus représenté comme un pédagogue cruel muni d'une férule : ici il déshabille le poète (« la brachetta mi scioglie », « il défait ma *brachetta* [partie antérieure des vêtements masculins aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles] ») puis le masturbe (« l'arnese ignudo a stropicciar mi piglia », « il prend mon outil nu pour l'astiquer », v. 4) d'un air doux (« guardo mansueto », v. 6) décrit dans le second quatrain. La luxure rajeunit alors le poète (cf. aussi XVI), dont la vieillesse est comparée à l'hiver (v. 11 et cf. également XIV et XXXI). Le vers final, comme dans d'autres sonnets (cf. au moins III, XI, XXIII, XXIV, XXX), clôt la composition avec force : alors que le poète se laisse aller à imaginer Medea, il est frappé par la conscience de la haine qu'elle lui porte (« Trovo in me d'odio il suo cor freddo accenso », « Je trouve en moi son cœur froid brûlant de haine », v. 14), un sentiment qui met fin aux douceurs érotiques que laissaient miroiter les vers précédents.

[XX]

Medea se tanto abhorri gli anni miei, 1  
Solo a la pubertà dedita serva;  
La mia virtute, il grado, il nome osserva,  
E quel ch'io, non send'io, di me direi.

E se pur tutti gli altri ti son rei, 5  
Né vuoi ch'ecchetto il puero alcun ti serva;  
Prestami almen l'orecchia non proterva,  
Che né tenella infante ancor tu sei.

Odimi; ogniun che t'ama è giovanetto,  
Ch'Amor ch'è teco il fa procace, et baldo, 10  
Di libidine acceso al tuo diletto.

Ferve il sangue ancor freddo, e torna caldo.  
Pon mente ove ogni membre hebete, eretto,  
Brama fruiti rinervato, e saldo. 14

Unique prière directe à Medea du recueil, ce sonnet – lié au précédent par le thème de la haine de la courtisane pour son prétendant – est concentré sur la thématique de l'âge du poète et de celui de sa bien-aimée – non pas en conseillant à une jeune fille de profiter de la vie alors qu'il en est encore temps, comme il est d'usage dans le pétrarquisme de la Renaissance, mais en procédant à un renversement rhétorique. Medea – comme cela avait déjà été explicité dans le sonnet XVI – ne choisit que des amants jeunes (v. 2) et honnit la vieillesse (v. 1). Pour combattre le mépris qui le frappe, le poète l'enjoint d'abord à contempler ses qualités (« la mia virtute, il grado, il nome », « ma vertu, mon statut, mon nom », v. 3) puis, allusion qui ne saurait échapper au lecteur du XVI<sup>e</sup> siècle, à se livrer à un exercice dangereux pour Salvago : « e quel ch'io, non send'io, di me direi » (« ce que moi, n'étant pas moi, je dirais de moi », v. 4). Mais il ne s'agit là que d'arguments de principe, qui sont vains devant une femme dont les goûts sont arrêtés (« Né vuoi ch'ecchetto il puero alcun ti serva », « et tu ne veux pas que quiconque te serve, si ce n'est l'enfant », v. 6). Le poète se livre alors à une inversion du rapport entre lui-même et sa muse : il commence par rappeler que Medea n'est pas une courtisane à ses débuts (« Ché né tenella infante ancor tu sei », « Car toi non plus tu n'es pas une tendre enfant », v. 8) avant de revenir sur le thème, développé dans le sonnet précédent, du sentiment qui rajeunit ceux qui

aiment (v. 9). Cet argument renoue dans le second tercet avec la veine médicale du recueil<sup>1696</sup> : il n'est pas question ici d'une purification de l'âme par l'amour mais du retour d'une vigueur toute sexuelle. Ainsi les prétentions de vitalité du poète font écho à celles du premier sonnet (« rinervato » renvoie à « ho nerbo » de I, v. 10 et « saldo » à la « schiena [...] soda » de I, v. 8) – une force sensuelle qui était pourtant dénoncée comme vouée à l'échec dès l'ouverture du *canzoniere*. Notons que si le poète promet à la courtisane qu'il saura pleinement « jouir d'[elle] » (« fruirti », v. 14), ce verbe sera ensuite plus efficacement employé pour décrire les succès de son rival (XXVIII, v. 9).

[XXI]

O di colei che quasi nume adoro 1

Pedisequa gentil, morigerata;

Nuntia fida, et segreta, et à lei grata,

Huom misero il tuo auxilio amando imploro.

Teco le tante erumne mie deploro, 5

Che la tua donna, al mio amor cruda, e ingrata

Mi dona in premio; et m'è si dispietata,

Che di quel ride, ond'io languisco, et moro.

Tu che gli aditi molli, e 'l tempo sai,

Per me intercedi; et con dolci parole 10

M'impetra alcun rimedio à tanti guai.

E se pur ardua sempre esser mi vuole:

Degnisi almen veder, si come à' rai

Di que begli occhi, ho 'l cor di neve al sole. 14

Comme le sonnet précédent celui-ci est une prière, adressée cette fois-ci à la « pedisequa » (lat., « domestique », v. 2) de Medea ; il inaugure ainsi une série qui, avec XXIV et XXV, est consacrée aux rapports entre le poète et les entremetteuses. Les vers *fidenziani* emplis de latinismes (qui flattent une servante « morigerata », pour « complaisante », v. 2, lui demandent son « auxilio », « aide », v. 4, ou déplorent les « erumne », les « peines » ou « tribulations » du poète, soulignant le ridicule qu'il y a à s'adresser en latin à une domestique)

---

<sup>1696</sup> cf. VI, XII et XIV.

s'alternent ainsi avec des vers strictement pétrarquistes, comme les v. 6-8 ou la conclusion du sonnet, « ho 'l cor di neve al sole »<sup>1697</sup>, (v. 14), qui est une réminiscence de « Pareami al sole aver il cor di neve »<sup>1698</sup> des *Trionfi*<sup>1699</sup> mêlée à des emprunts aux *R.V.F.*<sup>1700</sup>.

[XXII]

Huom di letteratura, ahi ch'io ne piango, 1  
 E vocifero, huom nobile di corte,  
 Proterve, e inessorabili le porte  
 Di Medea trovo; e l'alma entro al petto ango.

Le notti al seren gelido rimango; 5  
 Né può tanta facondia essorar morte,  
 Né quel cor molcio adamantino, et forte,  
 Per nevi, et piogge errando al ghiaccio, al fango.

Reitera la strada il pié frequente  
 Sotto finestre rie l'hore notturne, 10  
 E 'l ramarico mio so ch'ella il sente;

Ma 'l vilipende; e dentro a l'ulne eburne  
 Tien tra tanto alcun vago pubescente;  
 Et io parto à le squille homai diurne. 14

Situé au centre du cycle de Medea, qui s'étend environ de XVI à XXX<sup>1701</sup>, ce sonnet caractérisé par de nombreux latinismes<sup>1702</sup> concentre les principaux thèmes du rapport malheureux entre le poète et Medea : les qualités culturelles et sociales du soupirant, présentées par un chiasme dans les deux premiers vers (« huom di letteratura », v. 1 ; « huom nobile di corte », v. 2), la cruauté de la belle (v. 7, v. 12), les expéditions nocturnes qui conduisent en vain le poète sous les fenêtres de sa bien-aimée (v. 5-10, cf. également XVII-XVIII et XXIX-

<sup>1697</sup> « Mon cœur est comme neige au soleil ».

<sup>1698</sup> « Il me semblait que mon cœur était de neige au soleil ».

<sup>1699</sup> PETRARCA Francesco, *Trionfi*, Triomphus Cupidinis, II, v. 75.

<sup>1700</sup> En particulier *R.V.F.* 9, v. 11 (« in me movendo de' begli occhi i rai ») et 71, v. 24 (« quando agli ardenti rai neve divegno »).

<sup>1701</sup> Le sonnet XXVII est consacré à une troisième courtisane, Ludovica, qui n'apparaît dans aucun autre sonnet du Pseudo-Salvago connu jusqu'à présent.

<sup>1702</sup> « proterve » pour « effrontées », v.3 ; « ango », déjà présent chez Fidenzio, XIX, v. 169, pour « opprimer » ; « molcio », de *mulceo*, lat., « caresser », « séduire », v. 7 ; « l'ulne eburne » pour « les bras d'ivoire », v. 12). Notons qu'« adamantino », « dur comme le diamant », est aussi employé par Fidenzio, IX, v. 4.

XXX – mais contrairement à ce qui est affirmé dans ce *canzoniere* satirique nous comprenons d'une lettre à Pinelli que Salvago se déplaçait avant tout en bateau<sup>1703</sup>), enfin la prédilection de Medea pour les jeunes hommes (v. 12-13).

[XXIII]

Livia ch'è tra le Thaidi consumate 1  
Femina di portata, e di gran core,  
Con quattro aurei irretir seppi al mio amore,  
E con venti parole annoverate.

Ma vincer di Medea la crudeltate, 5  
Non val quel che mi fanno i dotti honore;  
Non hanno i miei ducati alcun valore,  
Ne le mie doti son da lei stimate.

Nuocemi appo costei l'essere huom grave;  
Del mondo esperto, e colmo di dottrina; 10  
O forse perch'io l'amo, in odio m'have.

Che s'altro fosse; à la mia disciplina  
La piegherebbe facile, e soave,  
Di negri scudi al piu mezza decina. 14

Nous avons déjà abordé ce sonnet dans notre chapitre précédent, dans le point consacré à Livia Azzalina, auquel nous renvoyons. Rappelons qu'il oppose les exigences acceptables d'une courtisane comme Livia – une transaction monétaire et une courte prière suffisent pour obtenir ses faveurs – à celles de Medea, définie comme ennemie de toutes les qualités qui font la valeur du poète – son expérience, son savoir et sa dévotion. De même la différence de tarif invoquée – quatre ducats pour Livia, cinq *mocenighi* pour Medea – élève la première et humilie la seconde, dont les prétentions dépassent d'une manière illégitime son statut de femme vénale.

---

<sup>1703</sup> Salvago informe son correspondant padouan qu'en habitant dans une demeure qui donne sur le rio delle Erbe – à San Polo, près du Grand Canal – il n'a pas besoin de traverser de canal pour se rendre à Rialto ; cf. BAM, A 51 inf., f. 86.

[XXIV]

Cortigian vecchio, a governar papi uso, 1  
Huom di nobilità; non pongo mente  
A quel ch'à i pari miei sia condecete:  
Nè la gravità mia né il mio senno uso.

Da la plebe minuta son deluso, 5  
Che m'osserva, in secesso non frequente  
Orar à una pedisequa insolente,  
Da lei beffato, et da madonna escluso.

De la voce il registro un tuono abbasso,  
Ch'altri non m'oda a dir de le mie pene. 10  
Strepe ella, et finge d'arrettar il passo.

Da la testa fermarmela conviene,  
Col prezzo in mano; et à tal sorto passo,  
Ch'in mendatii comprar lieto il cor viene. 14

Le sonnet XXI était une prière à la domestique de Medea ; celui-ci détaille l'humiliation subie en prononçant cette requête à la « pedissequa », qui n'est plus « complaisante » (« morigerata », XXI, v. 2) mais « insolente » (v. 7). Comme, par exemple, le sonnet III, il part d'une description des qualités du poète pour descendre ensuite vers une bassesse qui ici n'est plus physique mais sociale. Le premier quatrain reprend les vanteries habituelles de Salvago et renvoie à un texte des *Sonetti milanese*<sup>1704</sup> et aux *Detti e Fatti*<sup>1705</sup> quant à sa capacité à imposer sa volonté au souverain pontife. Mais l'« huom di nobilità » (« homme de la noblesse », v. 2) est joué par la « plebe minuta » (« infime plèbe », v. 5). Ce sont les manigances expertes de l'entremetteuse qui sont ici mises en scène. Dans le deuxième quatrain le poète devient un spectacle pour le bas peuple (« che m'osserva, in secesso non frequente », « qui m'observe dans mon isolement insolite », v. 6) lorsqu'il prend à part la domestique ; en effet s'il recherche une

---

<sup>1704</sup> cf. le premier quatrain de *Sonetti milanesi*, II dans les Annexes.

<sup>1705</sup> cf. *Detti e Fatti*, op. cit., 4 : «Quando grida con i suoi servidori in casa dice "Poter di Dio, mi obedisce il papa, e tutta la corte, e non posso esser obedito da quattro scalzi mazzacani miei servitori! Io vi caccierò via, vi farò metter in pregione, vi manderò in galera, et voi sapete bene, ch'io lo posso fare!", ed altre simili millantarie » (« Quant il crie chez lui avec ses domestiques il dit "Dieu tout puissant, le pape m'obéit, comme toute la curie, et je ne peux pas être obéi par mes quatre serviteurs, va-nu-pieds et bons à rien ! Je vous chasserai, moi, je vous ferai emprisonner, je vous enverrai à la galère, et vous savez bien que moi je peux le faire !", et d'autres vanteries de ce genre »).

vaine discrétion (« De la voce il registro un tuono abbasso », « J'abaisse le ton de ma voix », v. 9) son interlocutrice feint d'être scandalisée par sa requête, « strepe » (lat., « fait grand bruit », v. 11) et fait mine de s'enfuir. Tant pour faire cesser le scandale que pour ne pas perdre cette occasion, l'amant qui a perdu la raison (v. 4) est alors contraint de payer la domestique sans être en mesure de rien exiger en retour (v. 12-13). Le vers final concentre dans une formule de goût proverbial – comme dans d'autres sonnets du recueil (III, VIII, XV) – la déchéance à laquelle le poète est poussé par l'amour : « in mendatii comprar lieto il cor viene » (« le cœur se réjouit de ces achats illusoire », de *mendacium*, lat. « mensonge », « fable »). La scène se poursuit dans le sonnet suivant.

[XXV]

Lena sagace, a 'nundinar' esperta	1
Al pondo le bugie di tanto argento;	
Seguend'io la cagion del mio tormento,	
Mi s'è con arte in mezza strada offerta.	
Nel parlar seco, a la finestra aperta	5
Venir Medea di sopra ascolto, e sento;	
Ond'io mi volgo, e 'n dolci modi tento	
Farla pia del mio mal, sì com'è certa.	
La prefata ch'è meco, al balcon mira:	
E per me prega sì che 'l viso immolo	10
Del pianto; e va fra meco in via sospira.	
Quinci gli occhi m'asciuga; et io gli estollo	
Ver donna ria che mi si mostra dira:	
Poi fugge, al mio sperar mozzando un collo.	14

La série de sonnets consacrée aux échanges du poète avec la domestique de Medea (XXI et XXIV) trouve ici sa conclusion. Le premier quatrain résume la scène du sonnet précédent, un échange « in mezza strada » (« au milieu de la rue », v. 4) entre le poète et une femme qu'il définit par de nombreux latinismes comme une « Lena sagace, a "nundinar" esperta / al pondo le bugie di tanto argento » (« Une entremetteuse savante, experte pour négociateur / au poids d'argent les mensonges », v. 1-2). En échange d'une forte somme le poète a obtenu le droit de parler à sa bien-aimée, qui ne quitte toutefois pas la position privilégiée qu'elle occupe à sa



fenêtre (v. 5) dans une scène qui rappelle la littérature « alla bulesca ». Il ne s'agit pourtant que d'une farce mise en place par les deux femmes pour justifier le profit effectué aux dépens du client benêt. Les vers centraux du sonnet abandonnent le lexique *fidenziano* et multiplient les syntagmes pétrarquistes (cf. en particulier les v. 7-8 et 12-13) et laissent donc la compréhension de la portée satirique aux soins du lecteur. Après une vaine tentative d'émouvoir Medea – v. 8, mais un tel texte peut aussi être lu dans le sonnet XX – la domestique feint d'adresser elle aussi une vibrante prière à sa maîtresse, ce qui émeut le poète (« E per me prega sì che 'l viso immolo / Del pianto », « Et elle prie pour moi d'une telle manière que je baigne mon visage / De pleurs », v. 10-11). Mais alors que ce dernier tourne ses yeux en pleurs vers Medea la domestique se dérobe et la conclusion, lapidaire, est réservée comme dans le sonnet précédent au dernier vers : « Poi fugge, al mio sperar mozzando un collo » (« Puis elle s'enfuit, tordant le cou à mes espoirs », v. 14).

[XXVI]

Io nacqui à casa mia persona illustre; 1  
 E sono in fatti, e 'n detti gentil'huomo;  
 Ne di canaglie petulanti domo  
 L'impudente, in dir mal sol lingua indubre.

Ancor che la virtù m'alzi, e m'illustre, 5  
 La patria, il sangue, e la casata nomo;  
 El valor di mia gente al mondo promo,  
 Che s'erse al ciel da le mondane lustre.

Al gioco bench'andasser mille arnesi  
 D'or cuneato, a l'uso d'i signori, 10  
 Sempre senza avaritia, il tempo spesi.

S'in altro uscì del camin dritto fuori,  
 Il mio gettai; e de l'altrui non chiesi;  
 Huom fral nel senso, e nei i carnali amori. 14

Le pseudo-Salvago fait la liste de ses qualités : soin de ne pas médire qui le distingue de la plèbe (v. 3-4), origine d'une famille de grande noblesse (v. 5-8) qu'il défend dignement (« promo », lat., « je mets en avant », v. 7), munificence chevaleresque et absence de convoitise courtisane (v. 13). La seule faiblesse du poète réside donc dans son attrait pour la sexualité

(v. 14). Mais le deuxième vers dénonce, par sa référence au titre des *Detti e fatti di Gabriele Salvago, gentilhuomo genovese*, la nature satirique du texte.

[XXVII]

Bella sicome l'oro è Ludovica, 1  
E d'oro si vorace, et sitibonda,  
Che solo à rete d'or che non s'asconda,  
Ma sia solida, et grossa il piede intrica.

D'imberbe vaga età si finge amica 5  
Fin che 'l marsupio al volto corrisponda;  
E se l'or non s'evoma, et seco effonda,  
In van si spende ogni altra opra, et fatica.

Cosi virtù d'huom celebre non giova  
A insinuarsi in cor di donna bella, 10  
Né languido occhio ch'in lei puero mova.

Ben fia ch'influsso al fin d'ultrice stella  
Stratio, et miserie sopra costei piova,  
Che chiude in si bei membri alma si fella. 14

Il s'agit du seul sonnet – notablement parcouru de latinismes<sup>1706</sup> – dans lequel apparaît cette troisième courtisane, Ludovica, que nous ne pouvons pas identifier avec précision<sup>1707</sup>. Il repose sur le contraste classique entre beauté extérieure et petitesse de caractère, réunies sous le signe de l'or. La traditionnelle couleur des cheveux des muses pétrarquistes apparaît à trois reprises dès le premier quatrain, une présence renforcée par des assonances (« d'oro sì vorace », v. 2 ; phonème [o] presque systématiquement placé en position accentuée). Mais elle est ici très concrète, rattachée à la glotonnerie de la courtisane qui est « affamée et assoiffée » (« vorace, e sitibonda », v. 2) de métal précieux. De la même manière le sonnet opère le renversement du

---

<sup>1706</sup> « sitibonda » pour « assoiffée » ; « marsupio » pour « bourse » ; « s'evoma » pour « vomisse » ; « puero » pour « enfant, jeune homme » ; « ultrice » pour « vengeresse ».

<sup>1707</sup> Entre la fin des années 1560 et le début des années 1570 nous connaissons trois courtisanes qui portent ce nom. La première exerce sa profession à Santa Caterina (*Catalogo*, 152) et exige le prix relativement modique de 2 écus, tout comme une Lodovica de la paroisse de San Beneto (*Catalogo*, 153). Enfin une « Ludovica detta Vica Recamatara », qui vit calle de Cà Valaresso à San Moisè, est condamnée par la *Quarantia* précisément en 1573 (la sentence est émise le 30 juin) ; elle est accusée d'avoir fait frapper une certaine Maria par son amant, Paolo Alabardero. Les deux accusés ne se présentent pas devant la justice et sont définitivement bannis des territoire de la République (Archivio di Stato di Venezia, Avogaria di Comun, *Raspe*, registro 3681 cc. 89[99]-90[100]).

topos de la « rete d'or » : il ne s'agit ici ni de la chevelure de la dame, filet qui capture le cœur de son amant, mais du prix à payer pour jouir des grâces de Ludovica. Et le tarif est élevé : la « rete » doit être « solida, et grossa » (« solide et épaisse », v. 4). Le sonnet continue ensuite à développer le thème des valeurs extrinsèques et intrinsèques et de l'échange impossible entre celles-ci. Tandis que la beauté dorée de Ludovica cache une « alma sì fella » (« âme si scélérate », v. 14) le doux visage des jeunes prétendants doit correspondre non pas à une qualité morale et sociale (« virtù d'huom celebre », v. 9) ni même sentimentale (le « languido occhio », « regard langoureux », des amants, v. 11) mais plus prosaïquement au contenu de leur bourse (« marsupio », v. 6). Contrairement à Medea, qui accepte de recevoir de jeunes hommes pour leur seule beauté, la prédilection de Ludovica pour la jeunesse est donc feinte et se limite aux amants capables de « vomir » (« s'evoma », v. 7) de l'or. Les « œuvres et les efforts » (« opra e fatica », v. 8) pour la conquérir, quels qu'ils soient, sont une dépense inutile (« in van si spende », v. 8). Le poète fait ainsi le portrait d'une courtisane d'une froideur calculatrice, sur laquelle il souhaite attirer une pluie de « stratio, et miserie » (« tourment, et misères », v. 13) – écho renversé à pluie d'or de Jupiter sur Danaé et devenue symbole d'amours vénales dans la peinture vénitienne de la Renaissance.

[XXVIII]

Un che morir si lasceria di fame	1
Nella Trinacria il mezzo luglio, hor vuoi	
Ch'epuli Amor i lauti piacer tuoi;	
Un ricutito vil marrano infame.	
E fai ch'un suavio essuriendo brame,	5
Huom c'ha di bronzo i genitali suoi:	
Tra gli amorosi mirmidoni, poi	
Il più insignito di valor c'hoggi ame.	
Frue il rival de gli osculi, et gli amplessi:	
E questo in cimba trasfretando passa	10
Per rivi angusti, al remigar perplessi.	
E nel transir dinanzi à quella cassa	
Di pietà; ch'in lui tai commetti eccessi;	
Del fleto, irriguo il mesto volto abbassa.	14

Le rival du poète, auparavant présenté comme jeune (III) et pauvre (VIII), est dans le premier quatrain traité de « vil marrano » ; un terme qui pourrait être compris comme une insulte générique et non pas dans le sens précis de « juif converti » – cf. notamment l'usage extensif qu'en fait l'Arioste dans le *Roland Furieux* – mais le latinisme « ricutito » (de *recutitus*, « circoncis ») insiste sur la judéité de l'amant, accusation infamante et aux conséquences pénales pour une courtisane. Homme peu habile à se saisir des occasions qui lui sont présentées – il mourrait de faim dans la « Trinacria » (lat., « Sicile », v. 2), terre proverbialement abondante – il déguste pourtant les plaisirs de l'Amour (« epulare » lat. pour « faire bonne chère », « assister à un repas somptueux », v. 3). Au contraire le poète, excellent par son origine noble (« Huom c'ha di bronzo i genitali suoi », « Homme dont l'origine est d'argent », v. 6) et premier des serviteurs du dieu ailé (à travers une métaphore classique qui renvoie à Homère, « Tra gli amorosi mirmidoni », « Parmi les mirmidons amoureux », v. 6) est condamné à de vains espoirs (« un suavio essuriendo brame », lat. « que désire, affamé, un baiser », v. 5). Alors que son rival « Frue » (lat., « jouit », verbe dont le poète rêvait d'être le sujet dans le sonnet XX, v. 14) « de gli osculi, et gli amplessi » (« des baisers et des embrassades », v. 9) il passe sous les fenêtres de sa bien-aimée non plus à pied (cf. les sonnets XVII-XVIII et plus tard XXIX-XXX) mais en « cimba » (« barque »). La demeure de la courtisane est, comme dans le sonnet XVIII située dans un quartier aux rues et aux canaux étroits – ils sont « al remigar perplessi » (lat., « tortueux pour la navigation », v. 11) –, peut-être donc la paroisse de San Mattio ou les rues environnantes, denses de prostituées et proches de l'habitation de Salvago à San Polo. Le sonnet se conclut sur une tonalité élégiaque par le désespoir du poète (« Del fletto, irigguo il mesto volto abbassa », « il baisse son triste visage parcouru de pleurs », v. 14) et ne confie donc les effets comiques, dans la meilleure tradition *fidenziana*, qu'aux latinismes qui pullulent dans ces quatorze vers.

[XXIX]

«Mi raccomando gentilhuomo mio;	1
Servo perpetuo de la gratia vostra»,	
Dissi al partir da un nobile com'io:	
Servando 'l rito de la patria nostra.	

Con questi havea cenato: et con desio	5
Di far un colpo a l'amorosa giostra,	
Col mio Acate pedisequo, m'invio,	
Verso colei che di perirmi mostra.	

Non mi volea quel ligure mercante  
 Dimitter, ne la notte ch'era oscura, 10  
 Insciò ch'io fossi ancor notturno amante.

Ma quando meno d'i perigli huom cura,  
 Mentre gli vengon d'improvviso avante,  
 L'alvo exonera poi de la paura. 14

Ce sonnet est le premier d'un dyptique qui porte le recueil vers sa conclusion. Après un repas avec un concitoyen génois (« ligure mercante », v. 9) qui se conclut par les formules de convenance (premier quatrain) le poète et son serviteur se mettent en route vers la demeure de la dame cruelle (« colei che di perirmi mostra », « celle qui semble vouloir m'occire », v. 8). L'expédition nocturne se pare de couleurs chevaleresques – l'objectif est « far un colpo all'amorosa giostra » (« porter un coup à la joute d'amour », v. 6) – voire épiques – le poète désigne son serviteur comme Achate, l'écuyer d'Énée (v. 7). Mais le deuxième tercet dénonce ces ambitions héroïques et sert de transition au sonnet suivant : devant un danger imprévu « les flux intestinaux déchargent ensuite la peur » (« alvo », lat. « ventre », « flux de ventre » ; « exonera », lat. « décharge », v. 14). Le poème renoue ainsi avec le thème fécal déjà présent au début du *canzoniere* (III, où il s'agit de se purger des « feccie d'amor ») et annonce la chute du sonnet suivant.

[XXX]

Con ambe mani alzando la machera, 1  
 Divertendo io per tortuoso calle,  
 Di piatto al servo mio dopo le spalle  
 Reiterò vasto huomo l'altra sera.

Fuggio 'l servo qual veltro, o pur qual fiera 5  
 Ch'obliquarsi venando al corso calle.  
 Le verbere avanzate, à me daralle  
 Diss'io tra me, ch'in pallio, e in pianelle era.

Scagliossi ratto, et con un colpo solo  
 D'intorno i lati il milite mi cinse: 10  
 Correa 'l famulo, et io n'andava a volo;

Lasciai le pianelle anco; e mi si scinse  
La fava; et per timor più che per duolo  
Quando credea coir, per strada minse.

14

Suite du précédent, ce sonnet marque la catastrophe finale des prétentions amoureuses du poète et ouvre la voie aux trois sonnets conclusifs. La sortie nocturne tout comme les parallèles chevaleresque et épique de XXIX semblaient préfigurer une bataille d'amour ; c'est une scène de chasse qui a lieu (« venando », « en chassant », v. 6), mais le poète et son serviteur font figure de proie. L'agresseur est au contraire paré des couleurs honorables du monde classique, « milite » (« soldat », v. 10) doté d'une « machèra » (type d'épée romaine, v. 1). Après la fuite du domestique – décrite par une métaphore cynégétique dans lequel celui-ci est rapidement dégradé de « veltro » (« chien de chasse », v. 6) à « fierà » (« bête sauvage », v. 6) – le poète, peu vêtu (v. 8) craint de recevoir à son tour des « verberè » (lat., « coups », v. 7). Les coups reçus par Salvago sont une constante de la satire qui le poursuit : nous les retrouvons en nombre dans les *Detti e Fatti*<sup>1708</sup> et dans une tentative de vengeance des cardinaux jaloux qui selon le poète a échoué dans les *Sonetti milanesi*<sup>1709</sup>. Rattrapé (v. 9-10) il abandonne ses vêtements et s'enfuit nu en urinant de peur. Nous assistons ainsi à un remplacement du domaine de l'érotisme par celui des déjections : « Quando credea coir, per strada minse » (« Alors que je croyais faire l'amour, j'urinai dans la rue », v. 14) ; il s'agit bien de la seule activité du bas-ventre dont est en réalité capable le vieil amant.

[XXXI]

Con gli asini infilzar à l'huom conviene, 1  
Se'l coito gustar vuol soave, e sano.  
Non distingo la vulva hora da l'ano,  
Chi à l'honesto, e chi à l'utile s'attiene.

A i fior si serba, et le campagne amene 5  
Qualunque ha l'appetito non insano;  
Ma se dovesse far di propria mano  
Lo stuprator bizarro non s'astiene.

---

<sup>1708</sup> Cf. notamment *Detti e Fatti*, op. cit., 21, où il est affirmé qu'il en a reçu des milliers.

<sup>1709</sup> *Sonetti milanesi*, op. cit., II.

Al vino indulge, al foco hilare soto  
 Con la bruma, et le nevi il dotto, e 'l saggio; 10  
 Poi sta quando arde il Sirio à l'ombra in otio.

Quinci al fiorir del tempo verde il maggio,  
 D'Amor riede, et di Venere al negotio.  
 E 'l novo anno aspetta anco à far viaggio. 14

Ce sonnet regroupe un ensemble de conseils formulés sur un registre proverbial auxquels il semble malaisé de donner une cohérence – peut-être s'agit-il de recommandations réellement formulées par Gabriele Salvago et présentées ici en anthologie, à la manière des *Detti et Fatti*. Mais, comme le sonnet suivant, il semble aussi remettre en cause les amours hétérosexuelles et vénales qui ont conduit le poète à la déraison. Il incite ainsi à la bestialité non plus de la prostituée, mais du client (v. 1-2) ou encore à la masturbation (v. 7-8) – « stuprator » est un latinisme qui signifie plutôt « séducteur » ou « corrupteur » que « violeur », on l'a vu.

[XXXII]

Per voto in aia col fanciul non metto. 1  
 Femine accorto guarda, e passa, e taci.  
 Mar, foco, e donna morbi son voraci.  
 E i fanciulli hanno infermo l'intelletto.

Se vuoi ch'io sodisfaccia al mio diletto, 5  
 D'adolescenti adulti mi compiacci;  
 Che questi son de gli altri più capaci;  
 Tengon segreto; e servon destro, et netto.

E poi, Dio buono, se te ne vien voglia  
 Puoi render gratitudine a vicenda: 10  
 Si che qual ti si dà, tal ti si toglia.

Ma perchè 'l vulgo ignaro non v'attenda,  
 E' cosa che 'l grand huomo imponer soglia  
 Al suo pincerna : «Fammi la facenda». 14

En conclusion du parcours amoureux malheureux conté par le *canzoniere* – et avant un sonnet final qui reprend d'une manière cyclique le rapport entre les courtisanes de Rome et de

Venise exposé dans le premier texte du recueil – le poète professe l'abandon des amours hétérosexuelles. Le premier quatrain détaille les catégories avec lesquelles il ne convient pas de « mettere in aia » (« se mettre à l'épreuve », « affronter », v. 1). Les femmes sont refusées à travers une maxime qui montre à nouveau la prédilection du pseudo-Salvago pour les formulations proverbiales (« Mar, foco, e donna morbi son voraci », « La mer, le feu et la femme sont de goûlues maladies », v. 3), tandis que les enfants « hanno infermo l'intelletto » (« ont un esprit peu sûr », v. 4) car ils ne savent pas tenir leur langue. Les « adolescenti adulti », affirme le second quatrain, sont au contraire d'une disponibilité et d'une discrétion exemplaires. Le secret est en effet la clef de ces amours, et a deux objectifs principaux : favoriser le passage d'actif à passif (v. 9-11) et ne pas divulguer cette pratique d'élite au « vulgo ignaro » (« plèbe ignorante », v. 12). La cible des sollicitations du « grand huomo » doit ainsi être trouvée à l'intérieur de sa maisonnée, dans la personne de son « pincerna » (lat., « échanton », v. 14). Ce sonnet marque donc un retour aux sentiments de la poésie *fidenziana*, qui privilégie l'amour pour les adolescents : il s'agit là du seul refuge sensuel pour un pédant moqué même par des prostituées qui devraient le servir sans réticence.

[XXXIII]

Tu mi domandi tanto! Hor parla honesto,	1
Se vuoi ch'io ti risponda, e tenga accorta;	
Dieci ducati un asino non porta:	
Credi ch'io voglia a un tratto far del resto?	
Quando non posso andar torno, o m'arresto:	5
Ma dal balcon far vezzi? Hor non importa.	
Sgnochizar d'alto, e non aprir la porta?	
Quei sguardi, e quei sospir volean dir questo.	
In fatti certe venete baldracche	
Van sempre in aggiuntando il forestiere;	10
Con poco viso smilze robbe, et fiacche.	
A Roma son brigate piu sincere,	
E con dieci aurei s'han cinquanta vacche;	
Comprin le proprie genti, o le straniere.	11

Le sonnet, une harangue dirigée contre les pratiques trompeuses d'une courtisane,



reprend plusieurs éléments du sonnet d'ouverture et conclut ainsi le parcours manqué du personnage Salvago dans le monde des amours vénales vénitiennes. Il abandonne le lexique et la syntaxe de la poésie *fidenziana* et se rapproche du ton de la satire *antiputtanesca* : les latinismes disparaissent, les épithètes insultantes se multiplient et le dialecte est proche (« *sgnochizar* » pour « *sgnuccare* », « faire un signe de la tête », v. 7). Alors qu'au début de son aventure le poète louait la qualité des courtisanes de la Sérénissime (« *robba eletta* », I, v. 4) il se désole ici de l'exigence de sa dame (« Tu mi domandi tanto ! », v. 1<sup>1710</sup>) et de son tarif, élevé, de dix ducats, opposés aux prix très inférieurs de ses consœurs romaines – par ailleurs réduites à l'état de bétail (« *con dieci aurei s'han cinquanta vacche* »<sup>1711</sup>) – qui ne changent pas selon la nationalité du client (« *comprin le proprie genti, o le straniere* »<sup>1712</sup>). Les courtisanes sans prétention de la ville pontificale, « *brigata più sincera* » (« compagnies plus sincères », v. 12), accordent leurs humbles faveurs pour une somme honnête, tandis que les « *baldracche* » (« putains » v. 9) vénitiennes cachent sous leurs simagrées un corps décati (« *smilze robbe, e fiacche* », « choses maigres et lasses », v. 11), se laissent désirer au balcon sans recevoir leurs prétendants étrangers (« *Sgnochizzar d'alto e non aprir la porta?* », v. 6<sup>1713</sup>). Si le pseudo-Salvago a dans ce recueil – et, plus encore, dans les *Sonetti milanesi* – condamné la fausseté des courtisans de la curie, à Venise – cité dépourvue de cour – il reporte donc cette accusation d'hypocrisie manipulatrice sur les courtisanes.

### Conclusion

Après une reconstitution du parcours de Gabriele Salvago, courtisan génois qui vécut à Rome puis à Venise et attira pendant plus de vingt ans les foudres de la satire des lettrés de son temps, nous nous sommes concentré dans ce chapitre sur l'œuvre la plus aboutie de cette pléthore d'écrits comiques, un court *canzoniere* inédit de trente-trois sonnets qui constitue le singulier roman d'un client malheureux de courtisanes. Ce recueil de style *fidenziano* renvoie d'une manière constante aux précédents textes de satire qui ont Salvago pour objet, qu'il s'agisse des dix sonnets composés durant l'été 1570 et conservés à la bibliothèque Ambrosiana – qui ont très probablement été composés par le même auteur – ou bien des *Detti e Fatti di Gabriele Salvago, Gentiluomo genovese sotto Pio IV*, biographie facétieuse écrite au début des années

---

<sup>1710</sup> « Tu es si exigeante ! ».

<sup>1711</sup> « Avec dix ducats on a cinquante vaches ».

<sup>1712</sup> « que ce soient leurs concitoyens ou des étrangers qui achètent ».

<sup>1713</sup> « faire des signes d'en haut et ne pas ouvrir la porte ? ».

1560 par le vénitien Bernardo Navagero<sup>1714</sup>. Le *canzoniere* est introduit et conclu par une comparaison entre les courtisanes de Rome et de Venise : mais si dans le premier sonnet le poète vante la qualité supérieure du commerce charnel vénitien, le dernier (XXXIII) montre un rejet des atermoiements et de la sophistication des femmes vénales de la Sérénissime. Entre ces deux pôles le récit se déroule à travers la fréquentation d'au moins trois courtisanes : Livia Azzalina, dont les tarifs sont élevés mais qui ne se refuse pas au poète ; Medea, muse principale du recueil – elle occupe un cycle qui s'étend au moins de XVI à XXVI – qui cultive un goût exclusif pour les jeunes amants ; Ludovica, qui elle aussi se refuse à Salvago (XXVII) ; enfin une jeune prostituée anonyme évoquée à l'occasion d'un sonnet érotique (XV). Le déroulement du récit s'appuie en effet sur des groupements de sonnets, à travers des dyptiques – par exemple deux sorties nocturnes pour rendre visite à la bien-aimée du poète dans XXVII-XXVIII puis XXIX-XXX, qui dans les deux cas se finit mal – ou de scènes plus longues – quatre sonnets décrivent les humiliations endurées par Salvago pour convaincre la domestique de sa muse d'intercéder en sa faveur et lui garantir l'écoute de Medea (XXIV, XXV) ainsi que les prières qu'il adresse aux deux femmes (XX, XXI). Mais plus que l'amour le sujet central du *canzoniere* est, comme il se doit pour l'œuvre d'un épigone de Camillo Scroffa, la marginalisation et la frustration du protagoniste ; la réussite du ton élégiaque de plusieurs sonnets a pour conséquence de rendre la nature comique non immédiatement perceptible pour le lecteur qui n'a pas à l'esprit le cadre culturel de référence partagé par les contemporains de Salvago – c'est le piège dans lequel est tombé Antonio Ceruti, premier éditeur des sonnets de 1570<sup>1715</sup>. La satire s'appuie en effet seulement sur la permanence de l'emploi de vocables précieux et de latinismes – qui était déjà présente dès les premiers temps de la satire qui vise Salvago : lors de sa première apparition, dans le *convito* de Modio (1554) il était moqué pour son utilisation d'un archaïque « carpento » pour « carro » – et sur de brusques changements de tonalité, qui placent parfois dans le même vers le plus délicat syntagme pétrarquiste et l'expression de désir sexuel la plus vulgaire. Ainsi l'orgueil de l'homme sérieux et noble cohabite avec la déraison amoureuse tandis que le *canzoniere* est tout entier parcouru par la hantise de la vieillesse, qui se concrétise par de nombreux conseils médicaux (VI, XII, XIV, XXXI) et par la prétention vaine à être physiquement rajeuni par l'amour (I, XVI), prélude à la défaillance du corps (I, III, XXX).

La double paternité génétique de ce *canzoniere* atypique multiplie donc les paradoxes dans une dialectique irréductible : s'il reprend les codes thématiques de la satire *antiputtanesca*,

---

<sup>1714</sup> Décédé en 1565, Navagero ne peut bien sûr pas être l'auteur des sonnets.

<sup>1715</sup> CERUTI Antonio, *Gabriele Salvago patrizio genovese – Sue Lettere – Notizie e documenti*, op. cit.

leur expression dans le cadre de la poésie *fidenziana* lui donne pour objectif principal de moquer un homme marginalisé par son âge et son rapport passéiste à la culture. Il explicite ainsi, dans une polémique que l'on imagine difficilement comme involontaire, l'un des aspects les plus ambigus de la poésie misogyne, qui a souvent affleuré dans notre analyse : plus qu'un document sur la vie des prostituées vénitiennes, le genre est surtout l'indice d'une identité masculine en crise, pour des raisons qui varient du début à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, de l'anonyme contempteur de Giacomina au lyrisme désespéré de Maffio Venier. Mais la composante de sympathie propre au genre *fidenziano* – et notons que le *canzoniere* du pseudo-Salvago est l'un des rares, parmi les épigones de Scroffa, à réussir pleinement la reproduction de cette caractéristique – favorise également la participation du lecteur aux déchirements du protagoniste. Contrairement aux *Cantici di Fidenzio*, dans lesquels un lecteur moraliste pourrait aisément prendre parti pour le jeune Camillo tourmenté par un maître pédéraste – à moins de réussir à lire, comme Severino Ferrari ou Benedetto Croce, l'amour de Fidenzio dans une optique purement platonique<sup>1716</sup> –, le lecteur du pseudo-Salvago se retrouve confronté à deux archétypes également odieux – le pédant et la putain – dont les tares ne s'annulent pas réciproquement, mais qui sont rendus particulièrement humains, presque touchants, par la finesse de la composition.

Du point de vue de l'histoire littéraire, ce *canzoniere* éclaire également le développement des deux genres qu'il marie. Dans le long cheminement qui part du *Convito* de Modio, se développe dans la satire de Navagero pour se conclure par un recueil de trente-trois sonnets nous voyons explicitée, comme peut-être jamais auparavant, la trajectoire qui mène de la satire antipédantesque aux complexes jeux de miroir de la poésie *fidenziana* ; mais le *canzoniere* prouve surtout la capacité de cette dernière à se renouveler, contrairement à ce que nos connaissances sur les épigones de Scroffa laissaient jusqu'ici entrevoir. Le recueil confirme également le devenir de la poésie *antiputtanesca* après le concile de Trente : recentrée sur un moi lyrique aux accents douloureux, elle cherche ses formes et connaît une diffusion confidentielle.

Nous avons toutefois conscience, à travers notre analyse, de n'avoir fait qu'effleurer ce chapitre inédit de l'histoire littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle ; il soulève en effet un certain nombre de problèmes qu'une thèse sur l'adultère et la prostitution dans la littérature vénitienne n'a pas vocation à résoudre. Il est clair qu'une longue recherche dans les archives génoises et romaines – qui nous a été impossible pour de strictes raisons de temps – devra être effectuée, et permettra

---

<sup>1716</sup> Cf. FERRARI Severino, « Camillo Scroffa e la poesia pedantesca », in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, IX, 1982, p. 304-334 ; CROCE Benedetto, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari, 1931.

probablement d'ajouter quelques informations biographiques au court profil que nous avons dessiné ici. De plus, alors que des auteurs anciens comme Quadrio mentionnent la présence de sonnets de Salvago (c'est-à-dire, pour nous, du pseudo-Salvago) dans d'autres bibliothèques que la Marciana ou l'Ambrosiana (nommément, la bibliothèque de Modène, où nous n'avons rien trouvé), ou bien mentionnent *des* sonnets composés « in occasione che il ber fresco gli fece male », sujet sur lequel n'a été conservé qu'un seul poème, il nous apparaît tout à fait possible que quelque composition puisse encore être dénichée dans un fonds manuscrit, perdue au milieu de la masse des sonnets anonymes du XVI<sup>e</sup> siècle, mais que notre étude a rendu maintenant aisément identifiable tant le style *para-fidenziano* du pseudo-Salvago est unique. Sans parler de l'éventuelle découverte, à Rome ou ailleurs, d'un opuscule imprimé qui contiendrait le texte copié par « V.M. » – dont l'identité reste par ailleurs à établir. Enfin, il conviendrait d'éclairer le réseau de lettrés qui court entre Salvago, Pinelli et Giacomo Contarini, quitte à l'étendre à d'autres cercles littéraires – comme celui de Domenico Venier, si central dans le développement de la satire contre les prostituées. Ainsi peut-être nous pourrions retrouver l'auteur du *canzoniere*, et assouvir – quoiqu'un peu tard – la curiosité du non moins mystérieux « V. M. ».

## CONCLUSION

Dans cette troisième partie l'étude de la figure de la prostituée dans la littérature et dans la société vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle a été guidée par l'exposition d'œuvres poétiques inédites. Le résultat de cette recherche est donc autant constitué par les trois chapitres analytiques du présent volume que par la transcription des textes qui figure dans les Annexes du second volume de notre thèse. Il ne s'agit pas là d'éditions critiques à proprement parler : chaque texte présente des problèmes singuliers – des inconnues philologiques de *La vita rotta di Giacomina* à l'incomplétude présumée du corpus qui a trait à Gabriele Salvago, en passant par l'attribution et l'édition encore à faire de plusieurs des poèmes satiriques qui visent Livia Azzalina et connaissent des versions que nous n'avons pas abordées – dont la résolution dépasse les ambitions de ce travail, et devra faire l'objet d'une recherche ultérieure. Nous avons toutefois voulu fournir aux chercheurs l'intégralité des textes et l'état le plus avancé possible d'un travail de longue haleine, à travers des transcriptions longuement annotées et dotées de critères d'édition minimaux<sup>1717</sup>.

En effet, contrairement aux textes étudiés dans notre partie précédente, recueils de nouvelles ou pièces théâtrales publiés, la poésie *antiputtanesca* se présente sous une grande variété de formes. Nous avons illustré les modalités de diffusion de la littérature sur le marché éditorial de la Venise de la Renaissance, qui s'étend sans solution de continuité des « cheap prints » vendues par des saltimbanques ou des marchands de savon jusqu'aux livres en bonne et due forme. Dans la première catégories se range la production d'un auteur entièrement commercial comme Marco Bandarini ; les premières éditions des *poemetti* de Lorenzo Venier, dépourvues du nom du poète et qui ne comptaient que peu de pages, s'en rapprochaient certainement ; mais un volume comme le *Ragionamento* de l'Arétin jouit d'une tout autre dignité

---

<sup>1717</sup> Nous renvoyons à la Note présente dans les Annexes avant chaque texte pour plus de détails.

matérielle. Enfin nous avons constaté la permanence, voire la progression de la diffusion manuscrite, qui explique en grande partie le fait que nous puissions encore trouver des œuvres inédites malgré la popularité du thème des amours vénales en littérature dès les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècles et les études d'un Vittorio Rossi, d'un Alessandro Luzio ou d'un Rodolfo Renier. Il est impossible pour nous de savoir si *La vita rotta di Giacomina* a pu être publiée : à la date probable de sa rédaction, la fin des années 1530, un tel texte pouvait encore sans problème être imprimé à Venise, comme le montre la diffusion de la *Puttana Errante* et du *Trentuno della Zaffetta* qu'elle ne dépasse que de très peu en matière d'obscénité. Mais il ne faut sûrement pas chercher dans la diffusion manuscrite un signe univoque de censure. La transmission de textes hors du marché de l'édition, privilège d'une élite savante au XV<sup>e</sup> siècle, n'a bien sûr pas disparu au siècle suivant. Le *canzoniere* de Domenico Venier et Beneto Corner conservé à la British Library est ainsi emblématique : il prend la forme d'un livre unique, créé pour un public restreint de lecteurs qui appartiennent au même cercle social, très probablement le cadre de l'académie de Santa Maria Formosa. C'est la conjonction de cette tradition avec la censure ecclésiastique et les errances courtisanes de Maffio Venier, figure tutélaire de la poésie pré-baroque et dialectale à Venise, qui rend aussi problématique la question de l'attribution et de la datation des textes *antiputtaneschi* vénitiens de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

Nous avons vu de quelle manière la littérature vénitienne adapte dans les années 1530 un ensemble de *topoi* de provenance romaine qui se marient à l'univers local de la littérature « alla bulesca ». Nous pouvons tenter de résumer ici les principaux motifs récurrents. Une femme ne devient pas « puttana », elle l'est dès sa naissance, et sa pratique de la sexualité comporte des transgressions inacceptables comme la masturbation, la zoophilie, et un insatiable besoin de s'offrir au premier venu. La parabole narrative de sa vie qui se déploie dans deux directions contradictoires : d'une part la prostituée est d'une nature viciée qui la pousse vers une sexualité abjecte, d'autre part sa maîtrise virtuose des tromperies lui permet de mener une carrière qui la conduit jusqu'à une grandeur factice qui se pare des couleurs de la dignité sociale, de la connaissance et de la poésie. La contradiction apparente entre ces deux termes est bien illustrée dans *La vita rotta di Giacomina*. L'auteur du *poemetto* décrit deux scènes sexuelles opposées : la première, après l'opération de la protagoniste, la voit aux prises avec une groupe de bandits forcenés qui ne réussissent qu'à grand peine à assouvir les pulsions de Giacomina ; dans la seconde elle feint un sensualité éthérée et honteuse qui a pour unique fonction de conquérir une position sociale à travers le déploiement d'une trompeuse image de pureté. Mais le succès qui couronne une ascension construite sur le mensonge et la dissimulation est

précaire ; il est vite rattrapé par des punitions humaines, qu'elles prennent l'apparence d'un viol punitif ou du simple abandon d'un protecteur, et surtout par des punitions divines qui humilient d'abord le corps, détruit par les hideuses plaies de la syphilis, puis la superbe en poussant la courtisane ruinée vers la mendicité et l'hôpital.

Cette description qui cache sous une apparence d'unicité de nombreuses contradictions, oscillant entre l'exposition d'un corps ardemment désiré et l'obsession de son humiliation et de sa destruction, trouve son contre-point dans la figure du client et dans le rapport que celui-ci entretient avec sa bien-aimée vénale. Il s'agit bien d'une présence paradoxale dans la poésie *antiputtanesca* dès les premiers textes des années 1530 : tant la *Tariffa delle puttane di Venegia* que *La vita rotta di Giacomina* reposent sur la prétention de détourner les hommes du commerce charnel. Paravent comique, certes, d'une moralité feinte qui peut ainsi se permettre toutes les outrances langagières ; mais l'exposition constante des dangers des amours vénales – syphilis, ruine économique, dégradation du statut social – n'en est pas moins explicite. C'est même cet aspect qui domine absolument dans la poésie lyrique : en partie parodie du pétrarquisme ambiant, elle met en scène les sentiments du poète, souvent identifié, qui peut à travers ses vers érotiques créer une représentation de lui-même qui devient une monnaie culturelle dans les échanges homosociaux des poètes patriciens. Notons que le seul texte entièrement laudatif – les *Stanze in lode delle cortigiane di Venezia* de Marco Bandarini – provient d'ailleurs d'un poète qui ne peut probablement guère s'offrir les services des dames qu'il chante mais s'inscrit dans une tradition de louanges citadines ; il n'en contient pas moins un *capitolo* qui, en réécrivant une œuvre de l'Arioste, le présente aux prises avec une prostituée. Nous avons vu au contraire, dans les *stanze* et les *capitoli* dédiés à Livia Azzalina, le client-poète utiliser ses vers comme un instrument dans son rapport avec sa muse vénale. Dans la dernière période que nous avons prise en considération la satire voit même son objectif renversé, quand elle vise non plus directement la courtisane mais surtout son client dans le cas du pseudo-Salvago. Ce n'est en effet qu'au travers des topoi de la poésie *antiputtanesca* que l'effort de satire continue qui poursuit le noble génois des années 1550 aux années 1570 trouve son point d'orgue. Le *canzoniere* de trente-trois sonnets qui dépeint ses rapports malheureux avec les courtisanes vénitiennes met en relief le ridicule de la position du client. Les prostituées sont dans ce recueil décrites comme viscéralement vénales, avides des qualités physiques de jeunes amants et maîtresses en dissimulation, trois caractères qui de premier abord semblent aller dans le sens d'une condamnation sans équivoque. Mais en réalité ils ont pour fonction de souligner en miroir les tares de Gabriele Salvago, vieux, sot et sans le sou, qui cherche à

marchander les faibles valeurs qu'il pense détenir : une gloire littéraire infondée qui ne repose que sur l'usage de latinismes à outrance, une vigueur physique guidée par de vagues principes médicaux qui fait défaut au moment précis où elle serait nécessaire, enfin une noblesse qui est sans cesse démentie par la petitesse de son comportement courtois.

Nous n'avons pas cherché à définir la poésie *antiputtanesca* comme un genre à part entière. Elle est sans aucun doute unifiée par la constellation de *topoi* qui dépeignent les femmes vénales, leurs vices, leur ascension et leur chute. Mais du *poemetto* au sonnet, de la *stanza* au *capitolo*, de la parodie de roman chevaleresque à la veine *fidenziana* elle change perpétuellement de forme. Malléable, la satire contre les prostituées apparaît ainsi comme un territoire idéal d'expérimentation littéraire, bien plus que le thème de l'adultère qui est, nous l'avons vu, cantonné à des genres précis tels que la nouvelle ou le théâtre. Concentrée sur la syphilis au moment où la maladie se déchaîne dans les premières décennies du siècle, la poésie *antiputtanesca* est ensuite chargée d'un profond mépris social quand la remise en question du contexte international menace la classe dirigeante de la République, pour être ensuite investie par la crise de la langue littéraire de la pleine Renaissance entre les premières inflexions baroques de la littérature en vénitien chez Maffio Venier et les archaïsmes du recueil du pseudo-Salvago, mise au ban définitive du latin comme langue de culture dominante : elle est ainsi une chambre d'écho privilégiée pour les inquiétudes des hommes de son temps.



## CONCLUSION GENERALE

Dans le premier volume de son *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault invite les chercheurs à une enquête qui dépasse le postulat d'une prégnance de la répression en matière de mœurs et explore le lien entre discours sur le sexe et expression du pouvoir :

Plutôt que d'une répression généralement admise, et d'une ignorance mesurée à ce que nous supposons savoir, il faut partir de ces mécanismes positifs, producteurs de savoir, multiplicateurs de discours, inducteurs de plaisir, et générateurs de pouvoir, les suivre dans leurs conditions d'apparition et de fonctionnement, et chercher comment se distribuent par rapport à eux les faits d'interdiction ou d'occultation qui leur sont liés. Il s'agit en somme de définir les stratégies de pouvoir qui sont immanentes à cette volonté de savoir. Sur le cas précis de la sexualité, constituer l'« économie politique » d'une volonté de savoir.<sup>1718</sup>

Certes, les propos de Foucault concernent avant tout dans ce volume les trois siècles qui précèdent la rédaction de son essai, une époque contemporaine qui prend ses racines dans la société des Lumières. Il n'en reste pas moins que ce « scintillement visible du sexuel »<sup>1719</sup> nous semble largement perceptible dans les textes littéraires et légaux de la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle, avant le changement de paradigme moral de la Contre-Réforme entériné par le concile de Trente. Nous l'avons identifié en particulier dans le discours qui se développe autour de deux figures féminines de la sexualité extraconjugale, la femme adultère et la prostituée ; protagonistes d'une vaste floraison de textes durant la Renaissance, celles-ci mettent en jeu un ensemble de rapports de pouvoir de nature amoureuse, sociale, économique et politique que nous avons cherché à rendre explicites. Il nous appartient donc maintenant, en conclusion de cette recherche, de reprendre ces deux figures que nous avons étudiées en parallèle afin de

---

<sup>1718</sup> FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*, op. cit., p. 97-98.

<sup>1719</sup> *Ibid.*, p. 97.

délivrer les résultats de notre recherche.

Le choix de Venise s'est rapidement imposé pour l'analyse de cette « volonté de savoir » dans la société italienne de la Renaissance, et cela pour plusieurs raisons. La possibilité d'une telle étude implique en effet l'existence d'un discours étendu sur la sexualité. Or la Sérénissime est un lieu privilégié de liberté littéraire, asile pour un pornographe notoire comme l'Arétin dont la présence tout comme le prestige littéraire et mondain agissent comme un « multiplicateur de discours » sur une foule d'auteurs mineurs. Centre largement dominant de l'édition en Italie et en Europe, Venise est également dotée d'une riche tradition littéraire et spectaculaire qui sait se saisir des opportunités offertes par cette nouvelle technique : elle voit à la Renaissance une multiplication exponentielle des livres et opuscules, jusqu'à un état pré-industriel de la production culturelle qui apparaît dans les nombreuses « cheap prints » diffusées par les bonimenteurs et les saltimbanques. La ville attire ainsi toute une population d'auteurs qui, tels Ludovico Domenichi ou Girolamo Parabosco, voient la littérature non comme un art mais comme une carrière qui permet de s'affirmer au sein d'une société prête à les recevoir et à les intégrer. La machine administrative de la République connaît de plus un fonctionnement remarquable, favorisé par la stabilité politique en ce siècle où l'Italie traverse des bouleversements constants. Malgré des conflits internes à la classe dirigeante, la redéfinition de son idéologie qui passe au XVI<sup>e</sup> siècle de l'image de puissance conquérante d'envergure méditerranéenne à paradigme de sagesse politique, et une évolution notable des attributions de ses magistratures, la production de ses archives ne connaît pas de ralentissement. Au contraire, de nombreuses sources sont à partir du début du siècle bien mieux conservées qu'auparavant. Nous avons donc pu avoir accès à de nombreux procès pour comportement sexuel illégal, détaillés à l'extrême dans la copie systématique des déclarations des témoins, ainsi que la séquence entière des sentences votées par le tribunal de la *Quarantia Criminale*.

Pour poser les bases de notre réflexion nous avons dû souligner la nature fondamentalement ambiguë des pratiques considérées comme illicites dans la société moderne. Cet aspect est apparu particulièrement évident dans le cas de la séduction et celui, proche, de la défloration. Dans ce dernier crime le fait mis en cause n'est pas le rapport sexuel pré-matrimonial en soi : malgré ses tentatives pour conjurer les « mariages clandestins » qui tendent à forcer la main des familles, l'Église accepte de reconnaître un mariage conclu par le simple échange d'une promesse entre les amants suivie de la consommation immédiate de l'union. Son insistance sur l'importance de la copulation dans la ratification des noces est même un

instrument central dans son rapport de force avec les pouvoirs laïcs en matière de politique familiale. Dès lors c'est l'existence ou non d'une promesse de mariage de la part de l'amant qui fait toute la différence entre deux types de femmes, l'ingénue trahie et la femme de mauvaise vie. Plus singulier encore, les modalités du versement d'une somme d'argent en échange de ce rapport sexuel distingue tout autant ces deux types : donnée immédiatement elle caractérise un amour vénal et pousse clairement la jeune fille vers le chemin de la prostitution, mais obtenue à travers la justice pour constituer une dot elle reconnaît un statut de victime. Ainsi, s'il est impossible pour la jeune fille de prouver devant les juges l'existence d'une promesse antérieure au rapport, ses chances d'accéder à une sexualité légitime sont clairement compromises. Mais le caractère pénal de la défloration permet également aux plaintes déposées devant l'*Avogaria di Comun* de révéler l'existence de concubinages de longue durée. Conçu pour régler des conflits qui opposent les familles de jeunes gens, le crime de défloration peut également être une arme judiciaire utilisée pour obtenir un dédommagement de la part d'un concubin qui se refuse, après plus d'une décennie de liaison et l'existence de plusieurs enfants, d'assumer les responsabilités financières de la paternité. La défloration appartient toutefois à un cadre plus large mais tout aussi ambigu, celui de la séduction. Nous avons cherché à montrer comment celle-ci est à la fois nécessaire – elle constitue une étape vers la légitimité du mariage – et fortement teintée de transgression. La séduction a donné lieu à un motif littéraire récurrent, celui de la femme à la fenêtre ; mis sur la piste de l'importance de ce moment tant dans les séductions réelles que dans les mises en scène littéraires par un article de Diane Wolfsthal, nous avons voulu vérifier la pertinence de son analyse dans le contexte vénitien. L'étude des textes, théâtraux ou poétiques, qui narrent le dialogue entre un amant et sa bien-aimée nous a permis de mettre en lumière plusieurs aspects qui ont ensuite guidé notre réflexion : la conception du rapport amoureux comme rapport de force entre deux ensembles de valeurs qui ne se recoupent que jusqu'à un certain point ; la dimension plus largement sociale de ce rapport de force ; enfin la variété des discours littéraires sur la sexualité, qui chacun à leur manière célèbrent la transgression tout en établissant de nouvelles règles de comportement.

À travers ces considérations préliminaires nous avons également voulu montrer la pertinence de notre double corpus, littéraire et judiciaire. L'une des questions qui ont dominé les échanges à la suite de la publication de l'ouvrage de référence sur la sexualité dans la république de Venise, *I Confini dell'Eros* de Guido Ruggiero, portait précisément sur l'existence – ou non – d'une culture de l'illicite. Il nous a toutefois semblé qu'il était impossible de trancher ce débat, que ce soit en faveur de Ruggiero qui soutient l'existence d'une telle culture, ou de ses détracteurs qui délimitent une culture du jeu et de la boisson au sein de laquelle des

comportements plus ou moins licites trouvent leur place, sans avoir recours à la littérature. Confiner cette question à la sphère pénale, qui par définition ne révèle que les comportements illicites qui ont également un caractère illégal, exclut de fait la possibilité d'accéder aux conceptions latentes de la société vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle, celles qui concernent une zone grise de la sexualité, potentiellement répréhensible mais qui ne tombe pas sous le coup de la loi. Il nous a en revanche été très difficile d'accéder à la sexualité licite ; nous l'avons vu avec la *Regola matrimoniale* de Cherubino da Siena et, au contraire, avec la dérision du Pogge qui frappe la volonté des clercs de contrôler les pratiques des époux que, dès le XV<sup>e</sup> siècle, elle est l'enjeu du rapport entre le prêtre et ses ouailles dans les sermons et le confessionnal, et en tant que telle ne laisse que très peu de traces écrites.

Dans notre première partie nous avons délimité le rapport entre la norme – qu'il s'agisse de la norme théorique promue par des humanistes placés sous l'influence de l'*Economique* de Xénophon, de la norme religieuse soutenue par la codification théologique du bas Moyen Âge, ou enfin de la loi de la République vénitienne – et sa transgression. Nous avons vu que la loi sur l'adultère ne connaît pas de variations majeures ; c'est donc à l'étude de son application que nous avons renvoyé l'essentiel de nos efforts. En revanche nous avons vu que la législation sur la prostitution ne cesse d'évoluer depuis la tentation abolitionniste du bas Moyen Âge jusqu'à l'accent mis sur la repentance durant la Contre-Réforme. Il nous a donc fallu exposer les modalités du rapport contradictoire entre la tolérance de cette sexualité illicite et la tentative constante de limiter tous les effets collatéraux du commerce charnel, depuis la dispersion géographique de la prostitution au niveau de la ville à la richesse considérée comme indue des courtisanes en passant par les problèmes d'ordre public posés par l'activité interlope des femmes vénales.

Notre deuxième partie s'est concentrée sur l'adultère féminin, dans l'étude conjointe des évolutions de la loi et de la littérature en la matière. Nous avons mis en évidence une tension entre la nature privée de cette pratique sexuelle illicite et illégale, qui par excellence recherche le secret pour pouvoir s'instaurer et durer, et sa potentielle extension sociale. À travers le regard porté par la littérature sur l'adultère, tantôt complaisant tantôt d'une sévérité drastique, nous avons révélé les ambiguïtés de la société moderne vis-à-vis des liaisons extraconjugales, qui rend ce crime tabou avec l'arrivée de la Contre-Réforme.

Notre troisième partie, consacrée aux motifs et aux formes de la poésie *antiputtanesca*, nous a contraint à modifier l'approche jusqu'ici employée pour faire progresser notre réflexion. Contrairement à la deuxième partie, qui de Ruzante à Calmo en passant par Parabosco ou

Straparola nous confrontait à des textes dotés pour la plupart d'éditions critiques fiables, elle repose en effet sur un ensemble d'œuvres inédites souvent dépourvues de nom d'auteur, de date ou même de titre. Le travail de datation, de contextualisation et de présentation de ces textes a donc été important – la présence de ces œuvres annotées dans nos Annexes fait partie des résultats les plus intéressants de notre recherche. Ce choix s'est traduit par la diminution de la place accordée au corpus judiciaire, qui a donc été réservé à notre première partie. Notre lecture de la poésie *antiputtanesca* s'est dirigée dans deux directions contradictoires : d'une part la multiplicité formelle et langagière qui la caractérise depuis la prédilection pour la narration des années 1530 jusqu'au développement postérieur d'un lyrisme centré sur la souffrance du poète ; d'autre part la constance thématique présente comme fil rouge tout au long de ces mutations esthétiques.

Afin d'éclairer ce que le traitement, littéraire et judiciaire, de deux formes complémentaires de sexualité extraconjugale nous permet de comprendre de la société moderne, nous pouvons tenter de synthétiser notre réflexion selon plusieurs axes qui sont apparus de manière récurrente au cours de notre étude. Selon quelles modalités les discours littéraire et judiciaire mettent-ils les femmes à la sexualité illicite au ban de la cité ? Qu'est-ce que ces discours, qui sont tous rédigés par des hommes, peuvent-ils nous apprendre sur l'identité masculine des Vénitiens de la Renaissance et en particulier sur celle de la classe dirigeante de la République ? Enfin de quelle manière ces figures apparaissent-elles comme partie intégrante de l'identité citadine et révèlent-elles ses contradictions internes ?

Nous avons remarqué tout au long de notre recherche la constante de l'exclusion physique des femmes dont la sexualité est entachée d'un caractère illicite ou illégal ; cette exclusion repose avant tout sur une gestion de l'espace urbain. Dans le cas de la femme adultère la mise au ban est littérale : l'exil de six mois est la peine constante qui frappe une épouse infidèle qui ne se présente pas à son procès – et nous avons vu qu'il s'agit de la grande majorité des cas. Notons que la peine principale, la privation de la dot, a un effet opposé : l'enfermement au sein d'un foyer qui ôte à la coupable toute indépendance économique même après le décès de son époux. La pratique même de l'adultère connaît dans les *Diporti* de Parabosco une mise au ban idéale, quand aucune des épouses infidèles dont les amours sont contées dans la première journée ne sont des patriciennes vénitiennes, mais des nobles ou des bourgeoises de l'Italie du Nord et du monde méditerranéen, terres ainsi définies comme un espace de conquêtes sensuelles où la sexualité illicite a droit de cité. La prostituée est elle aussi bannie de la vie civile, mais

selon la logique de l'enfermement. Contrainte au port d'un signe distinctif, elle ne peut quitter les lieux qui lui sont assignés que certains jours de la semaine, et en aucun cas durant les moments de jouissance de l'espace public par excellence que constituent les fêtes religieuses. La gestion de la prostitution par la Sérénissime se concentre également, jusqu'au premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, sur des dynamiques spatiales. Notre étude a mis en évidence une première évolution au bas Moyen Âge, qui voit la gestion policière passer d'une évacuation constante de l'île de Rialto, qui concentre la plus grande partie des femmes vénales, à une tentative de limiter le commerce charnel précisément à ce lieu central de l'économie vénitienne dans l'espoir d'en améliorer le contrôle mais surtout d'en tirer un profit substantiel.

Avoir mis en relief ces objectifs de la répression nous a donc poussé à nous demander en quoi les amours illicites féminines menacent, selon la société vénitienne de la Renaissance, l'équilibre de la cité. Il est notable que cette marginalisation des amours illicites ne touche que les femmes<sup>1720</sup>. La théologie médiévale ne fait guère de différence entre l'adultère masculin et l'adultère féminin ; mais nous avons constaté que son traitement pénal est réservé à la justice de la cité : dès lors prévaut la condamnation non tant de l'incartade sexuelle mais du dommage économique qu'elle entraîne. Les procès pour adultère sont conduits devant la *Quarantia* qui devient de fait, selon l'expression de Joanne Ferraro, un « tribunal des hommes » opposé au tribunal des femmes qu'est le tribunal ecclésiastique, institution qui peut annuler un mariage lors, par exemple, de mauvais traitements patents de la part de l'époux<sup>1721</sup>. Le « *damnum et dedecum* » causé par la femme adultère invoqué dans les sentences est donc avant tout une attaque contre l'équilibre économique du foyer. Mais nous avons aussi vu que petit à petit se fait jour la conception d'une infraction à un ordre du monde qui doit être rétabli, doctrine qui commence à dominer au temps de la Contre-Réforme. Le discours du tribunal pénal se durcit, quand l'influence du diable et l'insistance sur les appétits malsains des femmes sont plus fréquents dans les *raspe* et surtout quand, au lieu de professer la seule valeur d'exemple que doit assumer un jugement contre une femme adultère, la justice cherche à recomposer des foyers qu'auparavant elle considérait comme irrémédiablement détruits. Le recours à la littérature nous a permis d'identifier un indice précoce de ce changement de mentalité : les *Piacevoli Notti*, publiées au début des années 1550, présentent déjà à travers l'utilisation de narrations populaires un monde dans lequel la transgression ne peut jamais être acceptée dans la durée. Chez Straparola un amour adultère peut, exceptionnellement, être justifié, par exemple quand

---

<sup>1720</sup> Exception faite, bien sûr, de l'homosexualité masculine, féroce et qui rendrait nécessaire un discours à part.

<sup>1721</sup> Cf. FERRARO Joanne M., *Marriage Wars in Late Renaissance Venice*, op. cit.

la conclusion d'un mariage viole d'une manière ouverte une affection pré-existante entre deux jeunes gens. Mais le déroulement de la nouvelle a alors comme objectif la résolution du déséquilibre social et moral engendré par la liaison : à l'issue du récit un triangle amoureux des *Piacevoli Notti* n'a bien souvent que deux survivants.

La sexualité de la femme adultère n'est donc pas illicite dans ses modalités – aucun détail ne nous parvient quant aux pratiques des amants dans la chambre à coucher – mais dans son seul caractère extraconjugal. Tout autre est la sexualité de la prostituée : l'anomalie d'une femme qui se concède à un grand nombre d'hommes semble pousser ceux-ci à la considérer comme intimement viciée, impossible à satisfaire – nous retrouvons l'insatiabilité sexuelle que les penseurs médiévaux accordent au sexe féminin pour des raisons liées tant à sa constitution physique qu'à la faiblesse de son esprit et de sa volonté – et attirée par des pratiques qui l'éloignent de l'humanité. Car la prostituée est un monstre, dans le double sens étymologique : ce que l'on montre et ce qui n'est qu'à moitié humain. Contrairement à un texte de nature strictement répressive et représentatif de l'esprit de la Contre-Réforme comme l'*Orazione contro le cortigiane* de Sperone Speroni, qui vise les prostituées dans leur ensemble, la satire *antiputtanesca* – dont l'apparence est hédoniste – se complaît dans une constante exposition de noms de femmes vénales. Elles peuvent être mentionnées au sein d'une accumulation – ainsi les nombreuses prostituées de la *Tariffa delle puttane di Vinegia* – ou bien apparaître comme dédicataires d'un grand nombre de compositions – c'est le cas pour Veronica Franco ou, surtout, Livia Azzalina. Dans les cas où nous ne savons rien ou presque de la courtisane visée – par exemple dans le *Lamento della cortigiana ferrarese* ou la *Vita rotta di Giacomina* – il y a fort à parier que l'identité de la cible polémique était limpide pour les hommes de la Renaissance. Il est en effet essentiel pour la satire de désigner des cas particuliers pour être ensuite capable de déconstruire ce qui fait la renommée, la beauté ou le succès de femmes précises. D'où le mépris récurrent pour des origines supposées infames, paysannes ou tout du moins plébéiennes, de courtisanes qui se parent d'une culture littéraire et musicale. C'est dans ce sens également qu'il faut comprendre l'insistance pérenne de la poésie *antiputtanesca* – en particulier dans la poésie narrative des années 1530, celle qui plus que tout autre aspire à une dimension citadine avant le tournant lyrique des années 1540 – sur la zoophilie de leurs héroïnes. La « Puttana Errante » couche avec des chiens, des chevaux, du bétail, Giacomina utilise un poisson à des fins masturbatoires et prend des allures de « cagna » quand elle se laisse dominer par ses pulsions dans la scène d'orgie avec les *furfanti*. L'exclusion subie par la prostituée est donc double : la loi a l'ambition de la contraindre à un exil interne, la satire la soustrait du nombre des hommes.

Comme nous l'avons déjà souligné en ouverture de cette conclusion en reprenant les

propos de Michel Foucault, notre étude ne se proposait aucunement de concentrer son attention sur la seule répression. Un fil rouge de notre réflexion a été au contraire constitué par les échecs de celle-ci ; non pour nous contenter d'opposer une hypothétique pulsion de liberté féminine à un État patriarcal et conservateur – nous tomberions au fond dans le même travers – mais au contraire pour démontrer les contradictions intrinsèques à la volonté de contrôle de la société moderne, première étape de notre propos qui vise à intégrer le discours sur la transgression sexuelle dans une compréhension plus large des dynamiques sociales de la Renaissance.

Ainsi nous avons amplement illustré l'étendue de la dispersion géographique de la prostitution, loin des frontières du *Castelletto* dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle. La prostitution ne fuit pas la concentration, bien au contraire : nous avons pu identifier des zones particulièrement prisées par les femmes vénales, en général des quartiers mal famés comme la Ruga Giuffa à Castello, la calle de l'Axeo à Cannareggio et la calle dei Assassini à San Marco, ou bien fréquentés par de nombreux étrangers comme la paroisse de San Moisè. Nos sources nous permettaient de suspecter l'existence de regroupements au sein d'une seule maisonnée, et donc l'existence de bordels illégaux – nous avons noté que s'il est difficile pour l'État de poursuivre la prostitution individuelle, l'interdiction de créer une « scola di donne » figure parmi les premières mesures prises par la Sérénissime. D'une manière complémentaire, nous avons également mis en relief le rapport paradoxal entretenu entre la loi contre l'adultère et les femmes qui le commettent. Dans la grande majorité des cas les maris trompés ne s'adressent à la justice que lorsque le *damnum* économique reçu dépasse l'atteinte à leur honneur, afin de récupérer légalement la dot de leur épouse. Mais la raison principale pour laquelle cette dernière s'est enfuie avec les richesses du couple – jusqu'à, parfois, emporter le lit conjugal qui à Venise est traditionnellement amené par la fiancée lors du mariage – est précisément l'anticipation de la perte de sa dot. Quand une infidèle quitte son foyer tout en restant à Venise même, nous avons vu que son époux cherche à la convaincre de revenir chez lui sans passer par la justice ; mais nous avons étudié plusieurs cas dans lesquels la réconciliation des époux permet surtout à la femme adultère de mieux organiser sa fuite. Elle n'hésite alors pas à dépasser les frontières des territoires vénitiens, ce qui rend de fait également nulle la menace d'un bannissement. Notre réflexion a donc permis d'identifier des marges de manœuvre pour la pratique d'une sexualité illicite bien plus importantes que nous n'aurions pu le soupçonner de prime abord.

Il pourrait sembler paradoxal que, dans une étude consacrée à deux figures féminines, la voix des femmes soit presque entièrement absente. Les procès pour adultère sont le plus souvent jugés par contumace, et rares sont les témoignages qui rapportent des bribes de discours



de l'épouse infidèle ; les œuvres littéraires rédigées par des femmes ne se préoccupent guère des amours illicites ; enfin à l'exception constituée par l'échange poétique, bien étudié, qui oppose Maffio Venier et Veronica Franco, nous avons préféré les vers qui visent Livia Azzalina, courtisane moins connue qui ne sait pas, comme son illustre consœur, prendre la plume pour se défendre. La raison de cette omission – qu'elle soit involontaire dans le cas des textes judiciaires, ou volontaire dans le cas du choix d'une partie de notre corpus littéraire – tient à l'une des finalités principales de notre étude, à travers laquelle nous avons cherché à développer l'analyse du caractère masculin de nos sources.

Nous avons en effet abordé plusieurs œuvres qui rendent explicite le caractère homosocial du discours littéraire. C'est le cas en particulier des *Diporti* de Girolamo Parabosco et du *canzoniere* manuscrit de Domenico Venier et Beneto Corner de la British Library. Chez le premier, les nouvelles d'adultère sont racontées par une *brigata* de trentenaires qui pour la plupart appartiennent à la classe dirigeante de la République ou d'États italiens voisins et s'identifient à leurs protagonistes. Dans le second la poésie érotique met en scène, plus que le rapport passé du poète souffrant avec Elena Artusi, la relation d'amitié qui lie le chef de file des pétrarquistes vénitiens à son ami Corner ; les textes tissent en outre une communauté de goûts entre poètes et lecteurs, tous qualifiés de « giottoni » dans une poétique qui rend équivalente possession sexuelle et possession textuelle de la courtisane. Un fil rouge de notre analyse a donc été consacré à l'expression de cette « textual masculinity and exchange of women » déjà soulignée par Courtney Quaintance<sup>1722</sup>. Il ne saurait en effet être question, comme le rappelait récemment Anne Jacobson Schutte<sup>1723</sup>, de faire une Histoire du genre qui soit limitée à une Histoire des femmes. Nous avons donc été attentifs tant aux mécanismes d'un discours sur les femmes qui est prononcé par des hommes afin de véhiculer une image d'eux-mêmes qu'aux contours d'une identité masculine précaire, si ce n'est en crise. Dire que les hommes de la Renaissance craignent l'imminence d'une prise de pouvoir des femmes a toute l'apparence d'une exagération rhétorique ; c'est pourtant ce que promet en 1545 Vincenzo Maggi<sup>1724</sup>, *accademico infiammato* proche de Sperone Speroni, dans une *Brieve essortatione a gli huomini, per che si*

---

<sup>1722</sup> C'est là le titre de sa monographie, que nous avons déjà citée.

<sup>1723</sup> JACOBSON SCHUTTE Anne, « Society and the sexes in the venetian republic », in *A Companion to venetian History, 1400-1797*, op. cit., p. 353-77.

<sup>1724</sup> Vincenzo Maggi (1498-1564), né à Pompiano près de Brescia, étudie à Padoue. Il y rencontre Bartolomeo Lombardi, avec lequel il commente la *Poétique* d'Aristote ; il adhère également avec celui-ci à l'académie des *Infiammati*, où il subit l'influence de Sperone Speroni. Il enseigne dans le *Studio* de 1528 à 1543, avant de partir à Ferrare pour se mettre au service d'Hercule II. Sa carrière se poursuit autour de l'enseignement des doctrines d'Aristote, jusqu'à sa mort dans la ville des Este. Cf. *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 67, Rome, Treccani, 2006, *ad vocem*.

*rivestino dell'antico valore, né dalle donne si lascino superare*<sup>1725</sup> :

Tutte le volte che fra me stesso considero la grandezza dell'animo, et le virtuosissime operationi di infinite donne, sentomi nel petto entrar un gravissimo timore, che poi per tutte l'ossa scorrendo, mi è cagione di una intollerabilissima passione. Temo di non veder in brieve tempo et in nostro pregiudizio, tanta mutatione, quanta mai si vedesse per alcun secolo, né perchè io porti invidia alli ornamenti loro, quali amo et riverisco, perciò tanto temo: ma perchè sormontando elle tuttavia a maggior altezza, io dubito che l'imperio longamente posseduto non ci sia tolto di mano, et dall'antico seggio scacciati non siamo con nostro gran scorno: né altro parmi (per quanto comprender posso) che elle bramino, che di signoreggiarci, sì come noi per esser già più valorosi signoreggiammo loro.<sup>1726</sup>

Sans aller jusqu'à ce renversement, force est de constater que tout au long de notre étude s'est présentée une impressionnante galerie de modèles masculins défaillants, des figures qui somme toute sont bien moins monolithiques que les épouses adultères rusées ou les femmes vénales vicieuses désirées ou dénoncées à longueur de textes littéraires ou de procès.

Les maris et amants trompés ou abandonnés composent bien sûr une bonne partie de la cohorte. La cause de leur malheur peut consister dans une incapacité physique. Zuan Francesco Lippomano est bien sûr défendu par la justice quand il porte plainte contre son épouse Lucrezia ; mais son surnom de « gobbo Lippomano », constamment rappelé par les témoins et opposé à la description admirative du « bello homo » Ascanio Cesarini, vient rappeler sa défaite à conquérir un équilibre affectif au sein de son mariage. Un poète cloué au lit par la maladie comme Domenico Venier utilise la poésie pour revivre les amours de sa jeunesse, et les amoureux séniles du théâtre concentrent chez Calmo et ses épigones les rires du public en prétendant à une sexualité désormais hors de leur portée. Plus fréquente est toutefois l'irruption de motifs socio-économiques. C'est presque toujours le vol de biens qui pousse les maris vénitiens à présenter devant l'*Avogaria di Comun* une plainte qui fait résonner leur indignation et l'injustice qui leur est faite par une épouse impie, mais de fait rend aussi publique la perte de leur honneur.

---

<sup>1725</sup> Elle est publiée dans UN BRIEVE / TRATTATO DELL' / Eccellentia delle Donne, / Composto dal prestantissimo Philosopho / (il Maggio) et di / latina lingua / in Italiana / tradotto. / Vi si e poi aggiunto un'essortatio / ne a gli huomini perche non si la / scino superar dalle Donne, mo / strandogli il gran danno che lor / e per sopravvenire. / [à la fin du volume] / Stampato in Brescia per maestro / Damiano de Turlini / Nel Anno. / 1545.

<sup>1726</sup> *Ibid.*, p. 45 : « Chaque fois que je pense à la grandeur de l'esprit et aux très vertueuses œuvres d'un nombre infini de femmes, je sens entrer dans mon cœur une très grande crainte, qui se répandant ensuite jusque dans mes os, me cause une passion intolérable. Je crains de voir d'ici peu de temps, et contre nous, une révolution telle qu'on n'en a jamais vue en aucun siècle. Et je ne crains pas cela parce que j'envie leurs qualités, que j'aime et que je révère, mais parce que, étant donné qu'elles s'élèvent à une hauteur toujours plus grande, il me semble possible que l'empire que nous avons longtemps possédé ne nous soit ravi, et que nous ne soyons chassés de notre trône ancien pour notre plus grande honte. Et il me semble – pour autant que je puisse comprendre – qu'elles ne désirent rien d'autre que de nous dominer, tout comme pour avoir jadis été plus valeureux nous les dominons aujourd'hui »

Chez Ruzante un personnage comme la Gnuia est contraint à mettre ses sentiments au second plan quand ce qu'elle cherche chez un homme est un appui pour échapper à la misère. Dans la littérature « alla bulesca », qui naît comme un équivalent urbain de la satire *antivillanesca* pour être lue ou représentée dans les palais patriciens, domine un mépris de classe pour les hommes du petit peuple. Du *bravo* de la *Bulesca* à l'amant de la chanson *Deh averzi, Marcolina*, ils représentent une étape de l'ascension sociale dont leur maîtresse s'est dorénavant affranchie : c'est le *bulo* et non pas la femme vénale qui subit la mise au ban, obligé de désertier l'espace public de la rue qui lui permet de converser avec sa bien-aimée. La poésie *antiputtanesca* moque quant à elle ces amants qui ne savent pas mettre en place des ruses à la hauteur des astuces des femmes vénales : ceux qui croient devoir les faveurs des prostituées à autre chose qu'à leur argent, ceux qui paient plus que de devoir, ceux qui se voient préférer d'autres amants sans respect pour leur préséance et ne sont pas capables d'organiser d'impitoyables rétorsions pour rétablir leur domination. La satire condamne alors le renoncement de la raison devant l'appétit et se complaît à présenter les menaces qui guettent ces amoureux malvenus : la perte de l'honneur, l'érosion du patrimoine, le déclassement social, et surtout la maladie devenue féroce avec l'irruption de la syphilis. En somme leur destin pourrait être de partager le sort qui a été promis à toutes les prostituées.

Nous avons bien sûr rencontré à plusieurs reprises des modèles masculins caractérisés par leur succès en amour. La première journée des *Diporti* de Parabosco, presque entièrement occupée par des nouvelles d'adultère, présente des amants qui courtisent avec succès de jeunes et belles femmes mariées. Leur idéal de comportement, d'inspiration courtoise, prévoit une longue période de séduction qui prouve à leur bien-aimée à la fois leur discrétion et la solidité de leurs sentiments, afin de jouir le plus longtemps possible d'une liaison qui requiert le plus grand secret. Le Naspo Bizaro d'Alessandro Caravia comprend et utilise la dimension sociale de la séduction : il chante sa *mattinata* non seulement à sa bien-aimée Cate Biriota mais aussi à la « *bella vesinanza* » de celle-ci afin d'explicitier la légitimité d'une cour dont le but est un honnête mariage. Les amants triomphants appartiennent – par exemple dans les *Diporti* – à la « *lengthy sociopolitical pubescence* »<sup>1727</sup> du patriciat vénitien. Ils sont en tout cas bien plus rares et plus précaires que ceux dont la masculinité est en crise, et leur échec n'est peut-être que reporté : notons qu'après la réussite de son entreprise de séduction Naspo Bizaro est le protagoniste d'un *Lamento* dans lequel il regrette amèrement son mariage ; et le noble fringant

---

<sup>1727</sup> CHOJNACKI Stanley, « Measuring Adulthood: Adolescence and Gender », op. cit., p. 195 : « la longue pubescence sociopolitique ».

court lui aussi le risque d'être un mari cocu quand ses jeunes années seront passées.

C'est en partie pour mettre l'accent sur cet aspect de notre réflexion que nous avons consacré le dernier chapitre de notre étude à la figure de Gabriele Salvago. L'utilisation de la satire pour déconstruire une identité masculine à travers une représentation d'une sexualité féminine déviante n'est en effet nulle part aussi évidente que dans le cas du *canzoniere* du pseudo-Salvago. Le poète invoque sans cesse ses nombreuses qualités : une origine noble, une célébrité littéraire supposée, une relative richesse, une vaillance sexuelle qui repose sur une inépuisable science médicale, une faconde intarissable. Les rivaux du poète – le « vago pubescente » aimé par Medea, qui n'est certainement pas très différent du Camillo désiré par Fidenzio, ou bien les jeunes hommes à la bourse opulente fréquentés par Livia et Ludovica – ne sont au contraire jamais réellement représentés. Figures fuyantes, ils appartiennent tout autant que ses bien-aimées à la fantaisie du poète, sont imaginés plus que devinés quand le pédant passe en barque sous la fenêtre de la courtisane. Il semble dans ce cas bien difficile au lecteur de s'identifier à ces amants dont il ne sait rien, d'autant plus que les angoisses et les frustrations du protagoniste sont décrites avec un réalisme psychologique frappant – c'est là un paradoxe de la poésie *fidenziana*.

La littérature sert-elle alors à exorciser la crainte de ne pas correspondre au modèle en désignant des anti-modèles dont les infractions sont patentes ? Ou bien est-elle le signe d'une culture qui accepte sans peine les amours illicites ? Pour répondre à ces interrogations – qui reviennent à poser, on l'aura compris, la question de la « culture de l'illicite » – il nous semble nécessaire de ne pas limiter notre réflexion aux rapports de genre tels qu'ils apparaissent à l'intérieur du couple mais de l'étendre à la dimension sociale qui accompagne la transgression sexuelle.

Nous pouvons reprendre dans cette conclusion l'ensemble des acteurs sociaux qui agissent en cercles concentriques autour des couples constitués par la femme adultère et son amant, ou la prostituée et son client. Les entremetteurs semblent être un exemple particulièrement probant de la « culture de l'illicite », eux qui font leur métier des amours interdites. Nous avons croisé nombre de rufians ou de maquerelles lors de notre étude et pouvons les réunir ici. Notons d'abord que la figure de l'entremetteur suppose l'existence d'un message à transmettre, qui peut être écrit. Nous avons donc cherché à lever autant que faire se peut le voile sur une réalité qui ne devient facilement documentable qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'échange de lettres d'amour réelles – quand la lettre littéraire est un genre à part entière – entre deux amants. Notre étude a permis d'entrevoir un cas concret, celui d'Ascanio et Lucrezia :

l'évêque et la patricienne semblaient s'écrire à une fréquence certaine si le mari trompé est capable de produire devant *l'Avogaria* pas moins de six lettres qui semblent s'étaler sur deux mois – il n'aurait en effet aucun intérêt judiciaire à présenter des lettres qui datent d'avant son mariage. Celles-ci, dont n'ont été conservés que les *incipit*, mettent en place un rituel communicatif qui indiquait clairement la prévalence d'un registre élevé, si ce n'est pétrarquiste : elles commencent toutes par « *Almo mio sole* » pour Lucrezia, et « *Unica mia diva* » pour Ascanio. Mais, surtout, nous avons pu nous appuyer sur le *Rifugio degli amanti* de Giovanni Antonio Tagliente : l'existence d'un marché pour un tel ouvrage, qui se propose d'être un modèle strictement pragmatique pour la rédaction de lettres dans des situations ouvertement illicites, permet selon nous de démontrer la large diffusion de l'écrit de nature intime dès les premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle.

Nous savons que l'entremetteuse ou le ruffian sont des figures professionnelles, que la République cherche de conjurer à travers nombre de lois qui ont pour objectif leur expulsion pure et simple de la ville ou qui tentent de soustraire les femmes vénales à leur influence. Leur existence est en effet une menace sociale et morale – leur métier repose sur la perversion constante de jeunes filles pauvres – voire, tout aussi grave pour la République, commerciales, en ce qu'ils écoulent illégalement grâce à leurs protégées du vin qui n'est pas soumis à un *dazio* très rémunérateur. Il s'agit là de véritables trafiquants ; mais nous avons vu, toujours dans le domaine de la prostitution, des exemples d'entremetteurs qui sont au contraire au service de la femme vénale : ainsi la domestique de Medea dans les sonnets du pseudo-Salvago, ainsi celle de la courtisane Giulia. Ce modèle d'entremetteur est alors beaucoup plus proche de ceux qui aident les adultères – ce qui ne signifie aucunement qu'ils ne sont pas rémunérés pour leurs services. Le procès pour adultère de Lucrezia Zane nous a particulièrement permis de nourrir notre réflexion sur ce point. Lucrezia, même après son adultère consommé et sa fuite du domicile conjugal, semble bien ne pas pâtir de difficultés économiques si elle lègue plusieurs milliers de ducats à son fils et a très probablement contribué de la même manière à la constitution de la dot de sa fille. Or nous avons vu qu'au moins un couple de domestiques s'est constitué grâce à elle : sa fidèle Gasparina a épousé avec sa bénédiction Alessandro, serviteur de son second mari, et le fait que le couple emménage dans la même paroisse que leur ancienne maîtresse semble indiquer que le lien entre la riche patricienne et la domestique trentenaire reste étroit même après la fin de leur rapport professionnel. Un autre type d'entremetteur est enfin celui qui est convoqué par un mari trompé pour chercher à récupérer son épouse. Rien ne nous permet alors de suspecter que sa rémunération soit monétaire ; au contraire elle pourrait être une rétribution symbolique : dans les exemples que nous avons rencontrés il s'agit soit d'une

autorité intellectuelle – le *magister ludi* du procès da Vezan – soit d'un homme qui a un lien religieux avec le mari – le *compare* de Iacomo da Pergo.

L'essentiel de notre réflexion s'est toutefois porté sur la classe dirigeante vénitienne que nous avons rencontrée alternativement comme auteur, spectateur et protagoniste des textes littéraires consacrés aux amours illicites. Nous sommes partis de la réflexion de Paolo Pucci, qui dans son analyse de la *Tariffa delle puttane di Venegia* fait de la satire *antiputtanesca* le reflet d'un moment de crise pour l'identité patricienne :

Lasciarsi contaminare da queste professioniste del sesso, frequentandole, implicava per l'autore della *Tariffa* partecipare alla compromissione della stabilità sociale che il patriziato veneziano, al contrario, proprio negli anni in cui venivano composti e pubblicati a Venezia questo dialogo e la maggior parte delle invettive contro le cortigiane, ribadiva di voler salvaguardare come uno dei valori precipi alla sua identità.<sup>1728</sup>

Certes, nous avons cherché à mettre en relief la propension du patriciat vénitien à tourner en dérision les transgressions amoureuses et les échecs subis en son sein. Ainsi la *Veniexiana* met en scène un probable adultère réel ; Domenico Venier fait quant à lui circuler un ouvrage en vers dans lequel il apparaît comme malade et impuissant et ne jouit de son ancienne amante Elena Artusi que par la procuration de son ami Beneto Corner. Notons toutefois que des représentants de la classe dirigeante ne semblent prêts à moquer leurs errances qu'à l'intérieur de cercles homosociaux. Quand des poèmes du manuscrit de Venier sont imprimés en anthologie, l'identité de l'auteur et soigneusement occultée au point qu'aucun indice ne permet de soupçonner qu'il est noble ; de même, nous n'avons aucune information nous permettant d'affirmer que la *Veniexiana* ait été représentée dans un contexte au moins semi-public, alors qu'au contraire elle nous est parvenue dans une copie unique et manuscrite. La littérature semble dans ces cas avoir une fonction avant tout identitaire et surtout consolatoire qui s'exprime à travers une satire dont la violence est particulièrement contenue.

Bien plus féroce est la satire contre la plèbe et les étrangers malvenus, qui bénéficie alors d'une diffusion plus large, de l'impression locale à l'envoi manuscrit des textes à l'extérieur de la ville : le mépris de classe s'exprime contre les *bravi* dans la « letteratura alla bulesca », les

---

<sup>1728</sup> PUCCI Paolo, « Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella *Tariffa delle puttane di Venegia* », op. cit., p. 49 : « Se laisser contaminer par ces professionnelles du sexe en les fréquentant impliquait pour l'auteur de la *Tariffa* de participer à la remise en question de la stabilité sociale que le patriciat vénitien, au contraire, précisément durant les années où étaient composés et publiés à Venise ce dialogue et la plus grande partie des invectives contre les courtisanes, réaffirmait vouloir préserver comme l'une des valeurs par excellence de son identité ».

vieillards amoureux sont cocufiés sur scène et la dérision du pédant parcourt le *canzoniere* du pseudo-Salvago. La femme vénale et la femme adultère deviennent alors les alliées de l'ordre dominant pour exclure tous ceux qui sont perçus comme des intrus. De même, la sexualité illicite est acceptée lorsqu'elle participe à la formation sexuelle de la jeunesse, quand les patriciens se marient en moyenne à l'âge tardif de trente-trois ans : l'adultère devient, dans les *Diparti* de Parabosco, un élément central d'une identité de classe, tandis que le *Castelletto* est une source d'enrichissement pour les patriciens qui en contrôlent les murs, mais aussi pour les officiers des magistratures mineures qui bataillent ardemment pour conserver le contrôle fort rémunérateur de la gestion de la prostitution, comme nous l'avons souligné en évoquant le conflit qui oppose à ce sujet *Signori di Notte* et *Capi di Sestiere*.

Au-delà de la classe dirigeante seule, nous avons même remarqué que les amours illicites étaient dotées d'une dimension civile qui pénètre d'une manière large dans le tissu urbain. Le dialogue entre le *gentilhuomo* et le *forestier* n'est pas seulement l'expression d'une volonté d'exclusion sociale des courtisanes de la part d'une classe dirigeante en crise ; il se présente également comme un guide touristique avant l'heure dans lequel un résident met en scène sa connaissance encyclopédique des plaisirs sa ville – jusqu'aux pratiques et préférences les plus précises de chaque femme – devant un visiteur ébahi. Mieux encore, un auteur aussi peu porté sur la satire que Marco Bandarini adapte le genre par excellence des louanges citadines, les *stanze in lode di donne*, pour chanter non la grâce des nobles épouses de la République mais celle des courtisanes les plus célèbres, signe d'un vif orgueil vénitien pour les ors de la vénalité charnelle.

Pour clôre notre réflexion nous avons détaillé les modalités du reflux du discours sur le sexe auquel nous assistons avec l'arrivée de la Contre-Réforme. Le caractère civil de l'adultère diminue avec une importance redonnée à la justice privée et la transformation du *topos* de l'épouse infidèle en tabou littéraire. La satire contre les prostituées se cantonne quant à elle presque exclusivement dans la circulation manuscrite à l'intérieur de cercles sociaux réduits, ce qui rend extrêmement difficile l'approche philologique des textes – nous avons signalé ce problème, entre autres, avec Maffio Venier. Présenter ainsi notre discours pose toutefois un problème de taille : il renoue avec une compréhension du discours sur la sexualité qui se limite à l'analyse de la répression, problématique dont nous avons déjà dénoncé les limites. Il faudrait alors étendre notre recherche sur le long terme pour mieux saisir les enjeux de ces mutations. En ce qui concerne la prostitution nous assistons en effet à une renaissance des « cheap prints » *antiputtanesche* au début du XVII<sup>e</sup> siècle avec les nombreux opuscules du *cantimbanco* Paolo

Britti dit *il cieco di Venetia* actuellement conservés à la Marciana, mais aussi avec la *Retorica delle puttane* de Ferrante Pallavicino<sup>1729</sup>.

Plusieurs autres axes pourraient être poursuivis pour approfondir notre réflexion sur la place de la sexualité illicite dans la société du XVI<sup>e</sup> siècle. Une figure interlope comme celle du ruffian ou de l'entremetteuse, dont nous avons rapidement tenté de brosser un portrait dans cette conclusion, mérite certainement une étude à part entière. De même un type féminin comme la sœur luxurieuse permettrait de mieux éclairer le lien entre sexualité, famille, patrimoine et religion à l'âge moderne ; nous avons identifié plusieurs procès inédits à l'*Archivio di Stato di Venezia*<sup>1730</sup> qui pourraient constituer les bases d'une enquête que nous pourrions élargir aux procès du tribunal ecclésiastique. De même il semble nécessaire d'étendre la réflexion à la figure de la veuve, à travers l'étude des testaments féminins mais aussi de sa présence littéraire, tant dans les traités et nouvelles de la culture élitiste que dans les textes de la culture populaire comme, par exemple, la chanson *Vedovella star mi piace*, dont l'édition critique reste à faire<sup>1731</sup>.

Un projet figurait dès le départ dans les objectifs de notre recherche, mais plusieurs facteurs nous ont empêché de le mener à terme : la réalisation d'une base de données en ligne qui répertorie les prostituées vénitiennes du XVI<sup>e</sup> siècle dont le nom est cité tant dans les sources littéraires que dans les sources d'archives. Les résultats temporaires de cette base de données – qui dans l'état actuel contient neuf cent dix-sept noms – affleurent à plusieurs reprises dans notre thèse et montrent la variété possible de ses applications : dans les cartes de la prostitution à Venise du troisième chapitre de la première partie ; à l'occasion de brefs profils biographiques tels que celui de Cornelia Griffio ou de Livia Azzalina ; enfin dans les notes qui complètent les transcriptions de textes de nos Annexes. Des recherches complémentaires sont toutefois encore nécessaires pour compléter cette longue liste de femmes vénales, notamment à travers l'exploitation des archives de l'IRE (Istituzioni di Ricovero e di Educazione Venezia) qui conserve la trace des institutions de rédemption vénitiennes comme la *Casa del Soccorso*. Ce travail pourrait aussi s'inscrire dans une collaboration avec le projet *Venice Time Machine*<sup>1732</sup> actuellement développé à l'Archivio di Stato de Venise. Mais les raisons du caractère

---

<sup>1729</sup> L'ouvrage est publié anonyme à Venise en 1642. Pour une édition contemporaine cf. PALLAVICINO Ferrante, *La retorica delle puttane*, Parma, Ugo Guanda, 1992.

<sup>1730</sup> Nous fournissons dans notre bibliographie des Sources la liste de l'ensemble des fascicules de procès de l'*Avogaria di Comun* que nous avons consultés durant notre recherche, même s'ils n'ont pas fait l'objet d'une étude spécifique à l'intérieur de notre thèse. L'intitulé complet des fiches manuscrites (date, nom des parties, raison du procès) permet d'avoir une idée générale du contenu.

<sup>1731</sup> Cette chanson, connue des chercheurs, est conservée dans au moins deux rédactions différentes à la Biblioteca Nazionale Marciana.

<sup>1732</sup> Pour la description du projet nous renvoyons au site <http://vtm.epfl.ch>.



actuellement inachevé de ce projet ne sont pas que d'ordre scientifique. Une telle base de données requiert en effet la réalisation d'un site *ad hoc*. Nous réservons à une intervention ultérieure la description technique du projet – qu'il nous suffise pour l'instant de considérer que les données devraient être conservées dans une base MySQL et exploitées par moteur de recherche en JavaScript pour un rendu en Html, ce qui permettrait d'obtenir un site léger et facilement transportable<sup>1733</sup> – mais aussi l'exposition des problèmes qu'il soulève, notamment au niveau de la variété orthographique des noms, prénoms et surnoms de l'époque moderne.

D'un point de vue plus strictement littéraire et philologique plusieurs projets de recherche s'inscrivent dans la continuité directe de notre thèse. Le premier est naturellement l'établissement d'une édition critique complète des textes que nous avons utilisés pour notre troisième partie. Certaines – comme celle des *Stanze a Livia Verzotta* – sont déjà en chantier de la part d'autres chercheurs. Mais l'édition d'un *poemetto* complexe comme la *Vita rotta di Giacomina*, qui pose des problèmes paléographiques et philologiques d'envergure, pourra certainement constituer un projet de recherche à part entière.

En ce qui concerne le cas du courtisan génois Gabriele Salvago et de la satire anti-pédantesque qui lui est consacrée, il nous reste à suivre plusieurs pistes que le temps consacré au dernier chapitre de notre thèse nous a pour l'instant contraint à écarter. Plusieurs travaux avaient bien sûr été effectués en amont : les cent cinq lettres de Salvago publiées par Antonio Ceruti ont été indexées pour la base de données en ligne *Archilet*<sup>1734</sup>, fournissant ainsi une ébauche du réseau de personnalités fréquentées par Salvago ; nous avons par ailleurs publié dans un article les dix *Sonetti milanesi* du fonds Pinelli de la bibliothèque Ambrosiana puis avons analysé un groupe d'extraits – ou, plutôt, de recompositions – de lettres probablement œuvre de Gian Vincenzo Pinelli lui-même. À Milan il conviendra en premier lieu de reprendre l'étude de l'ensemble des deux-cent-cinq lettres de Salvago conservées dans le fond Pinelli, tant les missives autographes de Salvago adressées à Pinelli que celles adressées à de nombreuses personnalités, particulièrement au sein des hautes sphères de l'Église. En outre l'Ambrosiana conserve un brouillon rédigé par Salvago en vue de la rédaction d'un traité sur le cérémonial à la cour (D 456 inf.), tandis que Ceruti pense avoir identifié une version manuscrite intégrale de

---

<sup>1733</sup> Du point de vue formel nous pouvons viser une interface semblable à celle de la base de données *The Rulers of Venice, 1332-1524* (<http://rulersofvenice.org/>) en ce qui concerne le moteur de recherche, mais plus proche d'Archilet (<http://www.archilet.it/>) pour la présentation des résultats ; idéalement, une carte des paroisses réalisée sous QGIS – semblable à celles du troisième chapitre de notre première partie – pourrait compléter les modalités de recherche et permettre une approche géographique de la prostitution vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle quand les sources le permettent.

<sup>1734</sup> Cf. le site *Archilet reti epistolari. Archivio delle Corrispondenze Letterarie di Età Moderna (secoli XVI-XVII)* : <http://www.archilet.it/>.

ce traité, dont il ne donne malheureusement pas les coordonnées. Il nous faudra donc retrouver ce texte afin de préciser les ambitions intellectuelles du courtisan. À Venise nous devons également chercher une trace de « V. M. », le correspondant romain grâce auquel nous avons connaissance du *canzoniere*, dans les archives Contarini conservées à l'*Archivio di Stato di Venezia* et particulièrement dans les registres qui proviennent des ambassadeurs à Rome (Archivio Proprio Roma 20 à 25 pour la période 1568-1581) ; la dispersion des collections de Contarini nous a pour l'instant dissuadé d'effectuer ce travail pour des raisons de temps. À Gênes nous pourrions consulter le fonds de la famille Salvago-Raggi récemment légué au *Centro di Studi e Documentazione di Storia Economica « Archivio Doria »*, et notamment les « filze Salvago » n° 1 et 2 ainsi que les « Documenti sciolti » n° 1 et 2, qui contiennent des documents du XVI<sup>e</sup> siècle, bien que le catalogue de ce fonds, relativement précis, ne laisse pour l'instant aucunement entrevoir la présence de Gabriele. Nous pourrions également nous intéresser, à l'*Archivio di Stato di Genova*, aux archives des Génois que Salvago fréquentait à Venise, particulièrement le marchand et futur doge Battista Negrone ; ce travail ne sera bien envisageable que lorsque nous aurons précisé les réseaux courtisans de Salvago à travers l'étude de ses lettres. De même à Rome nous chercherons des traces de Salvago lors de ses séjours auprès de la Curie – que nous pouvons d'ores et déjà placer à l'ombre de la famille Farnèse –, entre 1540 et 1565 puis entre 1573 et vers 1576. Enfin, nous devons procéder à la transcription et à l'édition critique des trois copies connues des *Detti e Fatti di Gabriele Salvago*, conservées à Milan et à Venise, quand celle que nous proposons dans nos Annexes n'est que la transcription de l'une des deux versions de la Marciana : nous pouvons ainsi espérer mieux comprendre la circulation de ce texte entre les cénacles de Pinelli et de Contarini. L'éventuelle découverte à Rome d'une nouvelle copie de ces facéties typiquement curiales faciliterait bien sûr un tel travail. Ce n'est qu'à l'issue de l'ensemble de ces recherches que nous pourrions envisager une étude monographique sur la figure du courtisan génois.

Nous espérons, en menant à terme ces projets, prolonger une réflexion qui a cherché à prouver que, si « culture de l'illicite » il y a, il ne s'agit aucunement d'une culture des marges. La célébration des amours interlopes n'est pas réservée au cadre plébéien des auberges de Rialto, ni n'est réductible à l'œuvre de quelque rejeton patricien qui refuse le modèle de son auguste lignée : elle est partie prenante de la culture citadine dans son ensemble, et Venise s'y contemple comme dans un miroir.