

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: 1 (1978)
Heft: 2-3

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Marchand, Jean-Jacques / Francillon, Armand

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Antonio STÄUBLE, *Il teatro intimista. Contributo alla storia del teatro italiano del Novecento*, Bulzoni, Roma, 1975 (Biblioteca di cultura, N° 76), 140 p.

Ce n'est pas en néophyte que l'auteur aborde le sujet du théâtre intimiste en Italie: plusieurs publications sur R. Bracco, G. Gozzano, G. D'Annunzio, A. Tilgher et, plus généralement, sur le théâtre italien du début du XX^e siècle ont déjà prouvé sa profonde connaissance de cette période littéraire. Bien que le terme de « théâtre intimiste » ou « théâtre du silence » ait été employé par la critique depuis une cinquantaine d'années, autant en France (J.-J. Bernard) qu'en Italie (F. M. Martini, C. Lodovici), il n'existait pas pour ce dernier pays une étude systématique sur cette tendance théâtrale. La raison réside probablement dans le fait qu'il ne s'agit pas d'une école qui a suivi des règles bien définies, mais plutôt d'un goût et d'une technique qui ont prévalu chez certains auteurs durant quelques années.

Dans le premier chapitre l'auteur définit les caractéristiques de l'intimisme. La *thématique* intimiste s'inspire de la poésie crépusculaire pour le décor: une réalité quotidienne terne et mélancolique, pour l'atmosphère: la vie modeste de province, l'ennui, la déception, l'échec, et pour la trame: un personnage essaie de s'évader de la grisaille de tous les jours vers des rêves, des passions, des aventures irréalisables; cette tentative échoue, mais le personnage, en retombant dans la banalité, se rend compte qu'il y trouve un bonheur plus tranquille; il n'oubliera cependant jamais cet instant de rêve. La *technique* intimiste vise à cacher les vrais sentiments derrière un dialogue banal. C'est le théâtre du silence, de l'inexprimé: le spectateur doit deviner les états d'âme des personnages à travers leurs propos et leur comportement faussement désinvoltes; parfois même c'est leur subconscient que l'on doit percevoir puisque les personnages ne se rendent pas compte eux-mêmes des sentiments qui les obsèdent. On ne peut parler de théâtre intimiste que lorsque l'auteur recourt à la fois à la thématique et à la technique intimiste; en l'absence du second élément, il s'agit simplement de théâtre crépusculaire. Les pièces intimistes proprement dites se situent entre 1900 et 1930, les plus significatives ayant été composées au cours des années vingt. Mais dès 1880 on peut noter chez certains auteurs une tendance à l'intimisme; c'est le cas de quelques personnages du théâtre « vériste » de G. Giacosa caractérisés par une certaine pudeur des sentiments; c'est aussi le cas pour les œuvres de deux écrivains « postvéristes », adeptes du « théâtre d'idées », E. A. Butti et R. Bracco, l'un pour le caractère crépusculaire de ses personnages, l'autre pour sa tentative de réaliser l'« inexpression expressive ». Les pièces en dialecte vénitien (1902-1910) de Renato Simoni

et surtout *Tignola* (1908) de Sem Benelli peuvent être déjà appelées pré-intimistes, bien que la technique de l'« inexprimé » n'y soit qu'à peine ébauchée. Les personnages sont des anti-héros, qui se situent à l'opposé des mondains, des esthètes et des surhommes de D'Annunzio.

Le deux écrivains qui ont donné les œuvres intimistes les plus intéressantes et les plus équilibrées sont F. M. Martini (1886-1931) et C. V. Lodovici (1885-1968). Le premier s'est surtout affirmé avec la pièce crépusculaire *Il fiore sotto gli occhi* (1921) (la plus réussie) et avec les deux *Drames de l'insignifiant*: *La facciata* (1924) et *La sera del trenta* (1926) (plus typiquement intimistes, mais moins intéressants). Le second peut être considéré comme le meilleur représentant du théâtre du silence italien; sa pièce la plus significative est sans contexte *La donna di nessuno* (1917) qui met en scène un personnage inadapté à la vie, incapable de suivre une voie vers laquelle il se sent attiré, contraint de céder aux tristes compromis de l'existence. Mais le théâtre intimiste semble avoir exercé son influence sur des auteurs plus récents, du moins sur leurs premières œuvres: c'est le cas d'Ugo Betti, Diego Fabbri, Vittorio Calvino et, peut-être, affirme l'auteur, de Patroni Griffi.

Les écrits théoriques sur l'intimisme ne sont pas nombreux: ils se limitent à quelques articles de Martini et Lodovici, et concernent surtout le « théâtre du silence » français, particulièrement celui de J.-J. Bernard. A ce propos, l'auteur démontre qu'il ne saurait y avoir de rapport de dépendance sur le plan de la création entre les théâtres français et italien, ni dans un sens ni dans l'autre: tout au plus peut-on reconnaître une certaine antériorité au théâtre italien; du point de vue théorique, par contre, l'influence française peut être considérée comme déterminante: mais elle fut, rappelons-le, postérieure à la création des pièces les plus célèbres.

Dans le chapitre final, l'auteur fait le bilan de l'intimisme et s'interroge sur sa signification: c'est incontestablement la partie la plus intéressante de cette étude. Le genre intimiste, caractérisé par une thématique aux schémas constants et par une technique qui avait pour but l'inexprimé, le silence, ne pouvait pas avoir, de par sa nature même, de grands développements. Dès la fin des années vingt la critique constate un manque de renouveau; le risque du théâtre du silence, pour reprendre une heureuse formule d'A. Stäuble, c'est qu'il devienne toujours plus « silence » et toujours moins « théâtre ». Toutefois le renouvellement apporté par les intimistes est plus important qu'on ne pourrait le croire: « si Pirandello et les 'grotesques' représentent une opposition de type révolutionnaire au théâtre traditionnel, les intimistes expriment par contre de nouvelles exigences en restant à l'intérieur du théâtre traditionnel et en réagissant à ses aspects les plus dépassés » (p. 92). Les auteurs reflètent par leur incertitude une époque de transition et de crise: il y a chez eux un refus rationnel de motifs qui ne sont plus actuels, mais aussi la nostalgie d'une époque où il était possible de prendre vraiment au sérieux de tels motifs.

Cette étude est complétée par un appendice comprenant les principaux textes théoriques sur le théâtre intimiste écrits par Bracco, Martini, Lodovici, Bernard et Simoni, ainsi qu'une bibliographie très précise non seulement sur les auteurs, mais sur chacune de leurs pièces (date de la première représentation, éditions, études critiques, etc.). Ce livre constitue donc un instrument de travail très utile pour la recherche universitaire et la critique théâtrale en général.

Jean-Jacques Marchand.

Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976 (Studi Bompiani, N° 17), 200 p.

En Italie, la nouvelle critique a pris réellement son essor depuis une douzaine d'années: c'est en effet autour de 1966 que paraissent en traduction les principaux ouvrages sur le formalisme russe, le cercle linguistique de Prague, les études de Jakobson, de Todorov et de Starobinski; c'est en 1966 que naissent deux nouvelles revues qui auront une place prépondérante dans la diffusion de la nouvelle critique. *Strumenti critici* et *Lingua e Stile*; c'est peu après 1966 qu'apparaissent les premières publications structuralistes ou sémiologiques de M. Corti, U. Eco, D. S. Avalle, G. Contini, C. Segre; c'est enfin autour de cette même année que sont connues les œuvres de Goldmann d'une part, de Mauro et de Gombrich d'autre part, et que débute vraiment les études de sociocritique et de psychocritique. Au cours des années soixante-dix, on a pu noter, outre la montée d'une nouvelle génération de critiques et un net intérêt pour la « nouvelle rhétorique », une multiplication parfois désordonnée, souvent contradictoire, d'études théoriques ou pratiques et de pseudo-vulgarisations. Il était donc utile et même urgent qu'un ouvrage de synthèse tente de répondre d'un point de vue sémiologique à la question fondamentale: « Qu'est-ce que la littérature ? » Maria Corti, professeur de philologie italienne à l'Université de Pavie, critique littéraire (codirectrice de la revue *Strumenti critici*) et écrivain, a admirablement su tirer parti de ses trois activités pour répondre à cette inquiétante question sartrienne. De son enseignement universitaire, on retrouve son pouvoir de synthèse, sa capacité de présenter avec simplicité et clarté les différents principes de la communication littéraire, et son extrême prudence dans l'emploi du jargon sémiologique qu'elle limite aux termes absolument fonctionnels. De son activité critique, l'auteur a repris son refus de tout extrémisme, son intérêt pour les rapports entre la littérature et la société, ainsi que sa tendance à analyser toujours plus profondément les caractéristiques de la création et de la vie des genres littéraires; de son expérience d'écrivain semble provenir son désir de donner une large place dans cette étude aux auteurs eux-mêmes (Poe, Eliot, Valéry, Borges; Machiavel, Gadda, Zanzotto...).

Il n'est pas possible de rendre vraiment compte d'un ouvrage d'une telle richesse et encore moins d'indiquer les nombreuses analyses de textes littéraires, italiens et étrangers, qui illustrent constamment la partie théorique. Relevons tout d'abord que l'objet de cette étude est « le système de la littérature qui lie émetteurs et destinataires au cours des différentes époques »; cette intention conduit l'auteur à s'interroger sur la notion même de littérature « comme système ayant ses propres règles de fonctionnement, conditionnées à l'intérieur et à l'extérieur du système, et sur la notion de texte comme hypersigne ou message polysémique ».

L'ouvrage comprend cinq parties. Dans la première, intitulée *littérature et communication*, l'auteur définit la littérature non seulement comme un système informatif et communicatif, mais aussi comme un « champ de tensions » de forces centripètes et centrifuges (entre ce qui aspire à rester intact par inertie et ce qui avance en produisant des ruptures et des transformations); sans négliger totalement l'aspect sociologique, Maria Corti donne sa préférence à une conception sémiologique de la littérature, car, dit-elle, en paraphrasant Makurovsky, « elle a l'avantage de créer un réseau de relations entre les signes de la série littéraire et ceux des autres séries, empêchant une approche unilatérale des textes soit comme purs objets littéraires soit comme témoignages directs d'une réalité qui leur est extérieure »; une définition qui met en évidence les faiblesses d'une critique strictement structurale ou sociologique.

Dans une deuxième partie, l'auteur prend en considération l'*émetteur et le destinataire du message littéraire*. A propos du premier, il aborde le problème des « indices extratextuels » (la biographie d'un auteur par exemple) en relevant que de tels indices peuvent et doivent être employés lorsque les homologues entre structures textuelles et extratextuelles existent et s'imposent à n'importe quel type d'approche critique. Le concept d'auteur implicite (celui qui apparaît à travers la lecture de l'œuvre), opposé à l'auteur historique (celui dont on connaît la biographie) permet à Maria Corti de rappeler les deux orientations de la psychocritique: celle qui n'établit pas de limites entre l'« histoire intérieure qui précède l'œuvre » et l'œuvre elle-même d'une part, et celle qui s'en tient au seul texte (Starobinski) d'autre part. Puis, donnant largement la parole à des écrivains comme Poe, Baudelaire, Valéry, Borges, elle s'attache à définir l'« aire de compétence de l'artiste »: c'est le « lieu » où le poète et l'écrivain choisissent une parmi les diverses possibilités qui se présentent à eux. Si l'on prend en considération le destinataire, on note que ses relations avec l'émetteur varient selon le contexte historico-culturel et que ses rapports avec l'œuvre sont liés à des éléments d'ordre historique, socio-culturel et sémiologique (par exemple: « la possibilité pour l'œuvre d'accumuler de l'information (...) à travers les diverses lectures qu'elle reçoit dans l'espace et dans le temps »). De tels rapports sont évidemment très importants, car l'œuvre peut favoriser passivement le « système d'attentes » (littérature de consommation), elle peut le favoriser positivement (lorsqu'il y a une possibilité de renouvellement: par exemple le *Décameron* de Boccace et l'« attente » du style narratif moyen de la classe bourgeoise et mercantile), elle peut enfin le heurter ou le briser (c'est le cas avec des œuvres profondément novatrices ou révolutionnaires, comme celles de Joyce et de Kafka).

La troisième partie traite de la *langue commune et du langage littéraire* d'une part, et des *caractéristiques du langage poétique* d'autre part. Le langage de l'auteur (idiolecte) provient autant du langage littéraire que de la langue (de communication); le langage littéraire est bien différent de la langue, c'est « un système cumulatif à accumulation diachronique »: chaque mot ou syntagme ou styleme a un *surplus* de signification qui provient des précédents contextes où il a été employé. A l'intérieur du langage littéraire on peut distinguer entre: 1) des « codes » stylistiques d'ampleur bien définie propres aux différents genres littéraires et aux différentes époques (constantes formelles structurées en rapport avec des thématiques spécifiques: d'où le nom de « codes »), 2) des sous-systèmes formels consolidés ou registres ou écritures ou styles, dont la naissance, la vie et la mort sont conditionnées par la dialectique des phénomènes socio-culturels, 3) la rhétorique dont les règles se sont maintenues intactes à travers les siècles grâce à leur pouvoir d'adaptation aux différents contenus.

Lorsqu'on essaie de cerner plus particulièrement le propre de la poésie, on peut faire trois remarques: a) la poésie est un « son » porteur de connaissance, b) le mot poétique a une densité de signification, une polysémie propre à sa nature, inséparable de son contexte poétique, c) cette densité se réfère à des processus « pré-textuels ». Le texte poétique apparaît comme le résultat d'un écart de la commune « grammaire de la vision » (c'est-à-dire l'ensemble des perceptions, des rapprochements habituels, des traditions, des codes sémiologiques qui entrent en action lorsqu'un homme pris au hasard regarde quelque chose). Naturellement, comme cet écart de la « grammaire de la vision » ne peut être exprimé que par la langue, il se réalise dans la violation des normes de la « grammaire de la langue ». Selon Maria Corti, la distinction entre textes poétiques orientés vers des liens soit syntagmatiques soit métaphoriques remonte déjà à la phase de l'« avant-texte » ou

« pré-texte ». Les deux phénomènes typiques du texte poétique sont la « sémantisation de la forme » et le « glissement du signifié » : mais tantôt c'est un niveau qui domine, tantôt l'autre, car — pour reprendre une observation de Lotman — si le texte violait toutes les structures de la langue, son innovation cesserait d'être perçue. Se distançant de Jakobson, l'auteur affirme que l'unité « transphrastique » des signifiants et des signifiés produit une signification globale du texte qui ne correspond absolument pas à la somme des signifiés partiels qu'on peut isoler en lui. Il s'agit d'une « hypersémantique » du texte poétique doué d'une « macropolysémie » (opposée à la « micropolysémie » du mot, du syntagme ou du stylème).

La quatrième partie est consacrée à l'œuvre littéraire dans une perspective sémiologique et porte donc le titre d'« *hypersigne* » (c'est-à-dire que l'œuvre est productrice d'un très haut niveau d'information et que l'ensemble des signes qui la constitue acquiert en elle une dimension nouvelle). Contrairement aux structuralistes, l'auteur affirme qu'il est important de saisir la loi organisatrice du texte et surtout sa nature dynamique « qui n'est sûrement pas implicite dans le concept formalisant de macrostructure profonde ». Après avoir rappelé qu'on peut étudier les niveaux d'un texte en direction horizontale (analyse stylistique, symbolique, sociologique, etc.) et verticale (les rapports entre les différents niveaux), Maria Corti estime qu'il ne faut pas être obnubilé par les règles de l'isotopie horizontale et verticale (Pagnini) et que des ruptures dans cette homologie sont souvent la preuve de l'existence d'un phénomène important au sein de l'œuvre; ignorer ces asymétries correspondrait à créer une « grille contraignante » voulue par l'analyste pour donner une vision rassurante de la réalité du texte. Partant de nombreuses réflexions sur la nature et la fonction des niveaux textuels ainsi que sur l'importance d'une initiation au texte à travers une étude analytique et comparée menée à tous les niveaux, l'auteur définit la constante (« invariante ») de l'œuvre comme la somme de deux éléments constitutifs: la « forme du contenu » (le rapport *dynamique* qui s'établit à l'intérieur d'un texte entre les niveaux thématique, symbolique et idéologique) et la « forme de l'expression » (prosodique, morphosyntaxique, rythmique, éventuellement métrique et plus généralement stylistique; une unité qui naît de la violence « homogénéisante » de l'écriture individuelle sur l'« hétérogène » de la langue et du langage littéraire). Dans certaines conditions précises l'ensemble des textes d'un recueil a un sens global qui ne coïncide pas avec la somme de la signification partielle de chaque texte, mais la dépasse: il s'agit d'une unité sémiotique supérieure au texte appelée « macrotexte ».

La cinquième partie, intitulée *genres littéraires et codification*, représente l'aspect le plus original de cette étude. Le genre littéraire est le lieu où une œuvre entre dans un réseau complexe de relations avec d'autres œuvres; les recherches à ce propos peuvent se subdiviser en deux groupes: celles de nature abstraite, intemporelle, déductive et celles de nature historique, diachronique, inductive. A la première catégorie se réfèrent les poétiques contemporaines (anthropologiques) et classiques (rhétoriques); la seconde catégorie, beaucoup plus riche en résultats, permet d'étudier la transformation des genres littéraires et de leurs fonctions, ainsi que de relier ces genres à l'ensemble des émetteurs et des destinataires. La codification d'un genre ne dépend pas seulement de quelques thèmes, mais du rapport entre l'organisation thématique et le plan formel. Il faudra donc accomplir pour chacun quatre opérations de nature inductive: 1) déterminer par la comparaison de la structure des œuvres et par l'analyse des constantes, les principes qui produisent et qui règlent la codification; 2) rechercher les règles de transformation d'un genre littéraire du point de vue spatial et surtout temporel (déplacement, progressif ou brusque, de l'axe codificateur);

3) analyser le processus de « réinstauration » d'un genre après qu'il a atteint le degré zéro durant un certain temps; 4) extraire des modèles à travers un processus de « réduction », c'est-à-dire opérer une formalisation sur un *corpus* homogène de textes. La codification de chaque genre ne présente pas les caractères normatifs du système linguistique ou juridique, c'est un *programme* construit sur des lois très générales qui concernent le rapport dynamique entre certains plans thématique-symboliques et certains plans formels; l'ensemble tend en outre à se distinguer ou à s'opposer au programme d'un autre genre.

Cet ouvrage représente une somme de la critique sémiologique et permet en même temps un élargissement de ses perspectives: étude du « pré-texte » d'une œuvre en relation avec la « grammaire de la vision », définition du texte littéraire comme « hypersigne » et surtout analyse des lois de codification et d'évolution des genres littéraires. Un tel livre mériterait incontestablement d'être traduit pour être mieux connu et apprécié en dehors de l'aire linguistique italienne.

Jean-Jacques Marchand.

Denis FACHARD, *Biagio Buonaccorsi*, Boni, Bologna, 1976, 354 p.

Les grandes figures littéraires suscitent d'abondantes études et des bibliographies sans fin qui laissent malgré tout des espaces entre leurs mailles plus ou moins serrées. Les contributions qui ont tenté d'éclairer les multiples facettes d'un personnage de la dimension d'un Machiavel ne manquent pas, mais peu nombreuses sont les pages consacrées à l'un des personnages de son entourage, ce Biagio Buonaccorsi connu pour avoir été son ami et son correspondant. La thèse de M. Fachard prend place dans cette perspective qui est de restreindre cette zone d'ombre et de mettre en lumière les multiples aspects de la réalité sur lesquels un contemporain et collègue de travail de Machiavel pouvait avoir prise.

Buonaccorsi n'est certes pas une figure de premier plan et tracer son portrait n'a pas dû être aisé, compte tenu de l'état des archives consultées et de la difficulté de fixer des données biographiques précises. Marié à la nièce de Marsile Ficini, il est tour à tour fonctionnaire de chancellerie, envoyé diplomatique, secrétaire auprès d'ambassadeurs, chroniqueur, historien, enfin poète. Il se tient en retrait de tout ce qui se fait et vit de culture pendant le tournant du 15^e et 16^e siècle italien, dans cette république florentine elle aussi à la charnière de deux époques et prise entre deux périodes de domination médicéenne. C'est donc un républicain, le seul, avec Machiavel, à être écarté de son poste au retour au pouvoir en 1512 de la puissante famille. On connaissait déjà l'amitié qui liait les deux compères de chancellerie: ce sont des documents qui ne dépassent pas cependant la date fatidique de 1512. Qu'est-ce qui provoqua cette rupture? Y eut-il une divergence d'opinions politiques qui se manifesta à cette occasion? ou plus tôt? Il subsiste ici une inconnue qu'il n'a pas été possible à M. Fachard d'élucider.

En revanche, d'autres lumières nous sont apportées qui complètent le portrait d'un Buonaccorsi connu par fragments jusqu'ici. A part les difficultés matérielles

dans lesquelles se débat un homme modeste et le travail d'un fonctionnaire de chancellerie parfois envoyé au dehors de Florence, qui le met sur le même plan que d'autres collègues, il se distingue de ceux-ci par ses activités créatrices dans le domaine de l'histoire et de la poésie. Déjà connu comme auteur d'un *Diario* (*Diario de' successi più importanti seguiti in Italia, et particolarmente in Fiorenza dall'anno 1498 in sino all'anno 1512, raccolto da Biagio Buonaccorsi in que' tempi coadiutore in Segreteria de' Magnifici Signori Dieci della Guerra della città di Fiorenza*, in Fiorenza, appresso i Giunti, 1568), il faut lui ajouter un *Sunmario* (*Sunmario di cose seguite da dì 6 di giugno 1498 fino a dì X di settembre 1508*) qui en constitue la préparation, et une *Impresa* (*Impresa fatta dai Signori Fiorentini l'anno 1500 con le genti francesi, per espugnare la città di Pisa, capitano Monsignor di Belmonte*). L'examen des deux premiers textes susmentionnés est riche d'enseignements. M. Fachard discerne, dans le mouvement de réflexion qui va de l'un à l'autre, la volonté de faire œuvre d'historien; il en décrit les motifs et en suit les réalisations au niveau des qualités expressives.

Le poète, enfin, témoigne de la persistance de l'influence pétrarquiste et si ses textes n'ont pas une grande valeur littéraire, ils sont tout de même un document précieux sur l'histoire d'une sensibilité poétique élargissant le panorama culturel de la Renaissance italienne.

Durant la discussion qui suivit la présentation du candidat, M. F. Chiappelli, rapporteur, releva que, dans son travail de copiste parallèle à ses activités de secrétaire, Buonaccorsi eut à plusieurs reprises à s'occuper de textes de Marsile Ficin ou de disciples; il demanda au candidat de préciser quels pouvaient être les rapports entre le philosophe et le fonctionnaire quant à la formation philosophique de ce dernier et ensuite de déterminer la part de néo-platonisme qu'on pouvait déceler dans les écrits (correspondance et poèmes) du secrétaire. Il désira que fût précisé l'état des rapports Machiavel-Buonaccorsi: le traitement d'un événement brut de la guerre contre Pise par l'un et l'autre dans leurs écrits théoriques ou historiques pouvant fournir une bonne base de comparaison.

Une dernière question concerna l'interruption de leur amitié après le retour des Médicis en 1512. Un document donné en Appendice, impliquant une éventuelle trahison de Buonaccorsi à la cause républicaine et révélant l'existence d'une correspondance entre ce dernier et la faction médicéenne, pourrait être l'indice permettant d'expliquer la rupture entre les deux amis.

Dans sa réponse, le candidat expliqua que les relations entre Buonaccorsi et Ficino posent d'une manière plus générale le problème de la formation humaniste des Secrétaires à la Chancellerie florentine, qui est encore à l'examen aujourd'hui. Le lien familial qui unissait les deux hommes étant connu, il resterait à faire une étude plus large sur le milieu intellectuel florentin de la fin du XV^e siècle, comme celle que Felix Gilbert avait entreprise pour le cercle des Orti Oricellari, afin d'y observer le travail des idées néo-platoniciennes. Que Buonaccorsi soit en outre un admirateur de Pic de la Mirandole est un fait documenté mais n'empêche pas une certaine prudence: le travail de copiste (par où l'on suit ses intérêts) reste un travail de commande. C'est donc dans ses poésies que l'on retrouvera des échos de ce courant philosophique, influence que l'on pourrait repérer également chez un Laurent de Médicis.

En ce qui concerne les rapports Buonaccorsi-Machiavel, on peut mentionner d'abord une formation différente: de notaire vraisemblablement pour le premier, d'humaniste et de lettré pour le second (bien qu'il soit encore difficile de préciser le rapport entre sa formation particulière et la culture contemporaine). L'utilisation par les deux hommes des mêmes termes ou concepts techniques dans la

correspondance publique, qui postule l'existence d'une langage de Chancellerie, est la base commune qui précède l'élaboration des textes dégagés des événements immédiats. Le conflit d'autorité entre deux commissaires du gouvernement florentin, responsables de la conduite de la campagne contre Pise de 1500, peut être examiné à différents niveaux: les lettres envoyées du camp militaire à Florence, écrites de la main de Buonaccorsi, où une partie des dialogues est reproduite; le *Diario*, où l'auteur recherche l'impartialité et tente de passer de la vivacité du chroniqueur à la sérénité de l'historien; l'*Impresa*, écrite à la mémoire d'un des commissaires, qui vise à donner une vue définitive de l'événement. Mais à ces trois niveaux on ne dépasse jamais le fait contemporain, là où Machiavel, prenant en considération le même épisode de cette guerre (*Discorsi* III, 15), l'utilise de plusieurs façons: le rapportant d'abord au sujet (plus vaste) qu'il traite, enrichissant l'examen de deux exemples pris dans l'Antiquité, et l'incluant finalement dans son raisonnement comme maillon de la chaîne donnée, qui a pour but la formulation d'une loi de portée générale.

La question de l'éventuelle trahison de Buonaccorsi est malaisée à trancher en raison de l'insuffisante documentation qui pourrait étayer cette hypothèse. Y font obstacle des problèmes de sûreté de transcription (le message est chiffré et la transcription n'est pas toujours facile à établir); le destinataire n'a pas laissé de traces dans d'autres documents; texte et signature sont bien de la main de Buonaccorsi, mais la signature est un pseudonyme ambigu, procédé pas inconnu par ailleurs dans la correspondance de Florence avec ses représentants à l'étranger; toutefois les exemples en sont relativement rares et empêchent, dans l'état actuel de nos connaissances, une interprétation sûre.

M. Junod, directeur de thèse, commença par quelques remarques historiques et paléographiques, puis il examina l'énigme généalogique posée par ce Biagio Buonaccorsi qu'il est malaisé de rattacher aux autres familles Buonaccorsi connues à Florence. Peut-être a-t-il été le premier de sa lignée à utiliser le nom de famille de Buonaccorso, nom de son père.

Il souligne que les documents cités dans les Appendices donnent une foule de renseignements sur les mœurs et la vie quotidienne des gens de la petite bourgeoisie de cette fin du XV^e siècle. Particulièrement instructive de ce point de vue se révèle être la lecture des *Ricordi* rédigés par notre auteur, où les menus faits de sa vie (mariages, placements d'argent, etc.) ont valeur exemplaire pour une certaine classe sociale relativement modeste. On apprend ainsi que le mariage apparemment précoce (conclu à 13 ans pour un de ses fils, 12 ans pour la fille) n'était consommé qu'à 16 ans, mais dès la première date la jeune fille vit dans la famille de Biagio. Et nous pouvons constater que cet usage n'était pas réservé aux uniques mariages royaux mais était bel et bien une coutume en vigueur parmi la bourgeoisie florentine. Autre distinction permise par le même document: si l'auteur émancipe son fils à 16 ans, ce n'est qu'à 20 ans que l'âge légitime de la majorité reste fixé.

Plusieurs interventions d'auditeurs conclurent la discussion et, après délibération, le jury, présidé par M. Stäuble, doyen, attribua à M. Fachard le titre de docteur ès lettres.

Armand Francillon.