

|                     |   |
|---------------------|---|
| <b>Zeitschrift:</b> | Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne         |
| <b>Herausgeber:</b> | Université de Lausanne, Faculté des lettres   |
| <b>Band:</b>        | - (1984)  |
| <b>Heft:</b>        | 4   |
| <b>Artikel:</b>     | Écriture et pouvoir à la Renaissance italienne  |
| <b>Autor:</b>       | Marchand, Jean-Jacques  |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-870788">https://doi.org/10.5169/seals-870788</a> |

### **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:** 07.01.2026

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

## ÉCRITURE ET POUVOIR À LA RENAISSANCE ITALIENNE

Cette leçon inaugurale se réfère aux œuvres de six auteurs de la Renaissance italienne: Leonardo Bruni, Machiavel, l'Arioste, Antonio Tebaldeo, Pietro Bembo et l'Arétin. Elle a pour but d'étudier comment l'*écriture* d'un texte peut varier en fonction des rapports de l'auteur avec le pouvoir. Ce mode d'analyse des textes littéraires devrait permettre de fournir une clef d'interprétation unique pour des œuvres apparemment différentes d'un même auteur et d'expliquer la manière dont un écrivain réutilise ou transforme des codes littéraires.

Dans sa leçon inaugurale, mon collègue Agostino Paravicini avait relevé que l'émergence du statut de l'intellectuel au Moyen Age s'accompagnait de la reconnaissance d'un lieu géographique autonome de la part du pouvoir politique et religieux (la Sorbonne à Paris, par exemple)<sup>1</sup>. D'une manière plus générale, l'intellectuel tend toujours à se garantir un certain espace d'autonomie face au pouvoir: cet espace peut être géographique, politique, économique ou strictement intellectuel<sup>2</sup>. Même le poète courtisan le plus soumis à l'autorité aspire à une meilleure rétribution ou à une place plus en vue auprès du prince; même l'écrivain le moins engagé d'une démocratie libérale désirera un meilleur statut fiscal ou social pour son activité. Le pouvoir de son côté, surtout dans les Etats à régime répressif, tend à considérer cet espace comme une limitation de son autorité. Il existe donc entre l'intellectuel et le pouvoir aux tendances autorocratiques des rapports négatifs. Mais du pouvoir politique, économique, social ou religieux, l'intellectuel souhaite aussi la mise en œuvre de conditions favorables à ses activités. Alors que ce même pouvoir attend de lui soit une confirmation de ses propres valeurs, soit, au moins, un accroissement de son prestige. Ce sont des rapports que j'appellerais positifs. Ainsi donc l'intellectuel, et l'écrivain en particulier, est presque toujours impliqué, consciemment ou inconsciemment, dans ce type de relation connotée tantôt positivement,

tantôt négativement. De même tout acte d'expression, et *a fortiori* de création, est un acte de pouvoir qui peut soit rivaliser avec l'autorité de l'Etat, soit la favoriser.

La Renaissance italienne, même limitée à la littérature, offre un champ d'expérimentation assez vaste pour mettre en évidence les caractéristiques de cette relation dans toute leur complexité et parfois même leur ambiguïté. Cependant ce genre de recherche expose le critique à deux risques opposés: soit de passer insensiblement de l'étude d'une œuvre ou d'un genre à une analyse sociologique de la création littéraire: ce qui implique l'acceptation — explicite ou implicite — d'une relation strictement déterministe entre société et littérature; soit de minimiser ou de nier *a priori* toute relation entre une œuvre et le contexte d'où elle est née pour éviter toute contamination de la démarche critique par des éléments allogènes. Or, l'œuvre littéraire étant le point de rencontre idéal entre la *diachronie* et la *synchronie*, c'est-à-dire entre d'une part la sublimation du passé (le vécu psychique, social et culturel de l'auteur) et du futur (l'influence du lecteur potentiel sur l'œuvre), et d'autre part la réalité extratemporelle du texte, à la fois achevé et ouvert à d'infinies lectures grâce au pouvoir dynamique des interactions des niveaux du signifiant et du signifié, toute opération critique ne peut s'accomplir, me semble-t-il, qu'en tenant compte de ces deux composantes fondamentales.

En évitant donc ces écueils que constituent des méthodologies trop dogmatiques, je voudrais étudier dans cette leçon comment des œuvres traduisent, directement ou indirectement, une relation conflictuelle ou harmonieuse avec le pouvoir. Plus précisément encore, j'aimerais mettre en évidence comment l'*écriture* d'un texte, en plus des caractéristiques qui lui sont propres et chaque fois uniques, peut varier en fonction des rapports de l'auteur avec le pouvoir. Cette analyse se basera sur les œuvres de six écrivains italiens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles: le chancelier florentin Leonardo Bruni, Machiavel, l'Arioste, le poète de cour Antonio Tebaldeo, le législateur de la langue littéraire Pietro Bembo et l'Arétin.

Leonardo Bruni<sup>3</sup> représente le mieux, avec Coluccio Salutati, cette génération de chanceliers humanistes florentins qui luttèrent de leur plume pour la défense de l'indépendance et du prestige républicain de leur ville face à l'hégémonie milanaise des Visconti<sup>4</sup>. Avec eux, le statut de l'écrivain atteint le sommet du prestige: toute la cité est unie derrière son chancelier qui participe à sa manière au maintien de l'Etat. Sa contribution n'est du reste pas illusoire, puisque Jean-Galéas Visconti reconnaissait que les

lettres de C. Salutati étaient plus redoutables que mille cavaliers ennemis<sup>5</sup>. Le rôle du chancelier n'est donc plus seulement de rédiger en une forme juridique ou littéraire les décisions des autorités avant de les faire parvenir aux fonctionnaires, aux ambassadeurs ou aux princes, mais de composer ce que nous appellerions aujourd'hui des lettres ouvertes destinées aux lecteurs des deux camps et, au-delà, à ceux des autres Etats italiens<sup>6</sup>. Ainsi non seulement le contenu, mais aussi la forme de la lettre officielle se modifient.

Il en va de même pour des œuvres plus élaborées qui reflètent dans leur structure formelle cet «état de grâce» entre le pouvoir et l'écrivain. La *Laudatio florentinae urbis* de Leonardo Bruni<sup>7</sup> me semble un exemple particulièrement significatif de ce phénomène, même si elle a été écrite avant que l'auteur n'accède à la charge de chancelier. Composée vers 1403, la *Laudatio* diffère à la fois de son modèle grec (le *Panathenaicon* d'Aelius Aristides)<sup>8</sup>, des *laudes* médiévales et des représentations de villes utopiques<sup>9</sup>. L'œuvre débute par une description géographique de Florence selon un procédé qui annonce la technique de la perspective dans l'art de la Renaissance. Le palais de la Seigneurie est le cœur de la cité à partir duquel, en cercles concentriques et en un ordre parfait, se disposent les palais; de même la ville est le centre de l'Etat florentin, entouré de collines et de villes selon une disposition toute rationnelle; cet Etat occupe enfin une région située au milieu de l'Italie, entre les deux mers et à équidistance du Nord et du Sud.

Mais la perfection de la cité ne se manifeste pas seulement dans ses caractéristiques physiques, elle apparaît aussi au plan spirituel. Héritière de la Rome républicaine, Florence en a gardé toutes les valeurs, alors que sa perfection artistique et culturelle fait d'elle une nouvelle Athènes. Cependant ce qui détermine la structure particulière de l'œuvre, c'est que l'auteur ne se contente pas de présenter la ville dans sa perfection, mais qu'il cherche dans cette perfection même les motifs qui justifient la sauvegarde de l'indépendance florentine. S'associant à l'effort de survie de la ville, se confondant avec les aspirations du pouvoir, il construit son discours selon un schéma analytique et non descriptif. La parfaite disposition géographique de Florence à l'intérieur de ses murs, dans son Etat et en Italie, a donc une valeur non seulement esthétique mais aussi logique. La ville exprime sa perfection et sa supériorité par le triomphe de l'équilibre, de la mesure et de la raison. Son histoire ne s'explique pas, comme on le faisait au Moyen

Age, par une succession de faits mythiques et merveilleux, mais par l'idéal républicain de son fondateur: le Romain Sylla. Ainsi donc, par une suite logique d'événements, Florence n'a cessé de perpétuer les deux valeurs de la Rome républicaine: la justice et la liberté. Ses institutions enfin ne sont pas une juxtaposition d'organes disparates, comme on les avait présentées jusqu'alors; chacune d'elles a, au contraire, une fonction logique dans le cadre de la défense de la démocratie et des droits individuels.

On aura compris que c'est non seulement le contenu qui est influencé par cette conception de l'œuvre, mais aussi sa forme, son écriture. La passion et la raison qui marquent les rapports harmonieux du futur chancelier avec le pouvoir se reflètent dans le style. La phrase est tantôt caractérisée par des énumérations, des interrogations rhétoriques, des hyperboles ou des superlatifs, tantôt par des formules déductives ou conclusives qui traduisent — parfois jusqu'à la maladresse — le désir de ne pas se laisser emporter par l'émotion ou l'esthétisme.

On pourrait peut-être objecter que ce genre d'écriture est commun à toute forme de littérature engagée. Certes, c'est bien cela sa principale caractéristique; mais de cette œuvre émanent aussi une foi, un enthousiasme, une confiance en soi qui reflètent cette harmonie entre l'écrivain et la cité si typique de la plupart des humanistes florentins<sup>10</sup>.

Cependant en peu d'années la situation évolue. Déjà chez Poggio Bracciolini, chancelier à l'époque où le pouvoir des Médicis s'est imposé à Florence, cette passion dans la défense d'un bien commun a disparu. Certes Machiavel, dans une république temporairement «ressuscitée», vibre de nouveau de cet enthousiasme humaniste et plusieurs de ses premiers écrits politiques sont marqués par une structure plus ouverte<sup>11</sup>. Mais après le retour des Médicis à Florence en 1512, tout espoir de concilier la plume et le pouvoir se révèle impossible. Compte tenu de ses origines modestes et de son passé anti-médicéen, Machiavel peut tout au plus aspirer à la fonction de conseiller politique. C'est une activité ambiguë à l'égard du pouvoir: ce n'est ni celle d'un homme qui s'exprime au nom du gouvernement (comme pouvaient encore le faire Salutati ou Bruni), ni celle du poète courtisan totalement écarté des affaires de l'Etat (comme le fut le Politien)<sup>12</sup>. Elle repose essentiellement sur une dialectique: d'une part le désir de se mettre au service du seigneur, et d'autre part la volonté de le guider, voire de le diriger dans sa politique. Le *Prince* de Machiavel reflète cette dialectique à tous les niveaux. Alors que les écrits

des chanceliers humanistes étaient caractérisés par la linéarité, l'œuvre de Machiavel est marquée par la bipolarité. Bipolarité des forces qui interviennent dans les actions des hommes: la *virtù* et la *fortuna*, c'est-à-dire d'une part les qualités d'intelligence, d'astuce et de persévérance et, d'autre part, le sort, les forces irrationnelles qui échappent à la volonté humaine. Bipolarité dans la politique à suivre: la fermeté ou l'indulgence, à l'exclusion de toute demi-mesure. Bipolarité, aussi et surtout, dans la construction du discours logique: la célèbre phrase de type binaire qui procède par une série d'oppositions en cascades<sup>13</sup>. Mais cette structure ne caractérise pas seulement la démarche d'un discours rationnel, elle marque aussi la différence entre l'idéal et la réalité, entre le prince physiquement et moralement parfait de la tradition médiévale du *speculum principis* et l'exigence de la totale adhésion à la réalité des faits revendiquée par l'auteur.

Pratiquement toute la seconde partie de l'œuvre est construite sur cette opposition. C'est le cas, en particulier, de l'avant-dernier chapitre où s'affrontent deux thèses contradictoires: la possibilité ou l'impossibilité de déduire des règles de comportement politique à partir de phénomènes historiques récurrents, la possibilité ou l'impossibilité pour un prince de s'adapter continuellement aux circonstances.

Pourtant, cette aspiration à la fonction contradictoire de sujet-conseiller du prince n'est qu'une illusion, entretenue par Machiavel sa vie durant. En fait, malgré quelques soubresauts «républicains», Florence s'est engagée depuis longtemps, sous l'autorité des Médicis, dans cette évolution inéluctable vers le principat qui a marqué tous les Etats italiens (à l'exception de Venise). Dès la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, dans la plus grande partie de l'Italie, la littérature n'est pratiquement plus séparable des cours: celle des Sforza à Milan, des Gonzague à Mantoue, des Este à Ferrare, des Montefeltro à Urbin, des Médicis à Florence, des papes à Rome et des Aragon à Naples.

Le cas de Ferrare est particulièrement caractéristique à cet égard. Des poètes comme Boiardo (dans une moindre mesure), l'Arioste et plus tard le Tasse y sont des fonctionnaires salariés, auxquels le duc peut demander d'accomplir les missions les plus diverses: soit dans l'organisation des divertissements de cour, soit dans l'armée, soit dans la diplomatie, soit encore dans l'administration. Mais d'autres poètes ont un statut encore plus précaire: payés assez chichement et plutôt irrégulièrement, ils perdent leur poste lorsque les finances du prince sont en crise ou lorsqu'ils

tombent en disgrâce. D'autres encore ne reçoivent une compensation financière que lorsque l'envoi d'une œuvre a l'heure de plaisir à un membre de la famille ducale. Une telle relation entre l'écrivain et le pouvoir ne peut que se répercuter au niveau de l'écriture<sup>14</sup>. Mais, disons-le d'emblée, elle n'entraîne pas forcément un effet négatif. Les trois exemples ferrarais que j'ai donnés tout à l'heure en sont une preuve. On relèvera donc que les structures de création ne sont certes pas indépendantes des structures sociales mais que les unes traduisent les autres selon un code fort complexe.

A première vue, les influences directes du pouvoir sur l'œuvre sont incontestables. A Ferrare, par exemple, le goût du duc et de la cour pour les épopées chevaleresques des cycles carolingien et breton joue un rôle décisif dans le choix du genre littéraire et des structures narratives du *Roland amoureux* de Boiardo et du *Roland furieux* de l'Arioste. En outre, une convention tacite entre le seigneur et le poète exige que dans tout poème d'une certaine ampleur figure, directement ou indirectement, un panégyrique de la famille régnante. Faut-il pour autant y voir une forme de censure ou de pression du pouvoir réduisant la liberté de création du poète? Faut-il, au contraire, considérer ces exigences comme de simples «conditions de travail» sans influence sur l'œuvre? Sans vouloir les ignorer, il me semble que ces deux attitudes risquent de nous distraire de l'essentiel. On devra donc dépasser ce niveau d'apparente contradiction pour remarquer que chez la plupart des grands poètes de la Renaissance ces contraintes ne sont ni subies, ni ignorées. Elles sont, au contraire, prises en compte d'une manière à la fois positive et significative pour devenir l'élément structurel de l'écriture d'un texte. En guise d'illustration, je ne citerai que deux exemples tirés du *Roland furieux*.

L'Arioste ne reprend pas passivement et dans sa signification anachronique le monde de la chevalerie médiévale que le pouvoir désirait voir revivre comme un emblème dynastique. Il n'en fait pas non plus un paravent de pure convention derrière lequel il représente librement une réalité et une sensibilité nouvelles. La fiction chevaleresque constitue, au contraire, le filtre à travers lequel le poète transmet à ses lecteurs sa conception humaniste de la vie; l'auteur utilise en effet la liberté qu'offre ce genre littéraire dans la manière de traiter le temps, l'espace et l'action pour mieux suggérer l'infinie variété de l'âme humaine et de toute la création. Libéré des contraintes de la poétique classique, l'Arioste peut alors aborder sa matière avec sérénité et détachement pour donner

l'impression, au-delà de la richesse et de la complexité des épisodes, d'une unité et d'une harmonie supérieures. D'autre part les aventures de Ruggero et de Bradamante, présentés comme de valeureux ancêtres de la famille d'Este, ne sont pas seulement conçues pour rendre hommage au mécène; elles permettent d'enrichir l'échelle des actions du poème par la création d'un niveau intermédiaire entre l'échelon supérieur où figurent Angélique et les principaux paladins<sup>15</sup>, et l'échelon inférieur où n'apparaissent que des personnages de troisième plan à la faveur de tel ou tel épisode secondaire.

Mais cette sublimation des contraintes du pouvoir dans l'écriture se manifeste aussi chez les poètes de cour mineurs, comme cet Antonio Tebaldeo qui brilla aux cours de Ferrare, de Mantoue et de Rome entre le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Bien que son œuvre ait été appréciée de ses contemporains, comme l'atteste le grand nombre de rééditions de ses poèmes<sup>17</sup>, son statut d'homme de cour fut des plus précaires et ses conditions financières fort difficiles avant qu'il ne soit accueilli à la cour pontificale<sup>18</sup>. Quelques-unes de ses lettres sont révélatrices du peu de cas que la plupart des seigneurs font de leurs poètes et du sentiment de frustration qui en résulte. Je ne citerai qu'un bref passage d'une lettre au Marquis de Mantoue datée du 18 novembre 1499 qui me semble assez significatif:

Lorsque je me mis au service de Votre Seigneurie, vous m'aviez fait plusieurs promesses en plus du salaire que vous m'assuriez; or je me retrouve sans les unes et sans l'autre [...]. Je m'étonne beaucoup qu'un Marquis de Mantoue qui a un si grand renom de libéralité ne soit pas libéral à mon égard, au moins en ce qui concerne mon dû, alors que j'ai été entièrement fidèle envers lui. Je prie Votre Excellence de me donner satisfaction car si je ne suis pas un personnage important, je ne mérite pas d'être maltraité, n'ayant commis aucune erreur<sup>19</sup>.

On aurait beau jeu de relever que ce statut social impose au poète de ne pratiquer qu'une poésie désengagée ou adulatrice. Là n'est pas l'essentiel, à mon avis. Certes la littérature de cour en général, et celle de Tebaldeo en particulier, est surtout une poésie d'inspiration amoureuse et bucolique; le poète ne s'écarte de ces motifs que pour exalter les vertus de ses protecteurs ou pour évoquer d'une manière assez vague les malheurs de la guerre. Mais ce qui est plus intéressant, c'est que les contraintes du pouvoir s'y trouvent sublimées. Ainsi les exigences mondaines des cours de la

Renaissance contribuent à transformer profondément la tradition héritée de Pétrarque. Le lexique, les figures rhétoriques, la métrique se modifient. Le sonnet, par exemple, est souvent conçu en fonction du trait d'esprit final et sa structure tend à se rapprocher de celle de l'épigramme<sup>20</sup>. Il arrive aussi que l'habituelle séparation thématique et rythmique entre les deux quatrains et les deux tercets disparaisse au profit d'une progression continue jusqu'au dernier vers ou parfois même d'une rupture entre les treize premiers vers et le quatorzième. La noble et austère *canzone*, mal adaptée à une récitation dans le cadre des spectacles de cour, est remplacée par l'églogue qui permet, grâce au dialogue, plus de vivacité et de dramatisation. Le choix du tercet et d'un vocabulaire plus concret fait en outre évoluer ce genre littéraire jusqu'aux limites du théâtre.

Enfin, si Tebaldeo écrit plusieurs sonnets de circonstance que son statut social de poète de cour lui impose, il donne à ces mêmes poèmes une signification globale bien différente lorsqu'il réunit une partie de son œuvre en un recueil où il évoque l'histoire de son amour malheureux. Placés aux deux tiers de son *canzoniere*, au moment où l'expérience sentimentale est sur le déclin, ces sonnets annoncent par leur fréquence de plus en plus grande le détachement du poète de son unique passion et préparent le lecteur à la nouvelle de son renoncement à l'amour humain en faveur de l'amour divin. Ici encore une série de contraintes du pouvoir à l'égard du poète deviennent fonctionnelles dans le système de l'œuvre et sont sublimées dans son écriture.

Le passage du XV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle est marqué par les profonds bouleversements dus aux guerres d'Italie et par une remise en question des valeurs de l'Humanisme. Particulièrement parmi les classes dirigeantes se manifeste alors le désir de codifier toutes les relations humaines et sociales: les lois, la politique, la religion, la vie de cour, etc.; c'est une manière de retrouver une légitimité et des points de repère dans un monde en mouvement. Les intellectuels sont naturellement sollicités par les princes à s'associer à cette tâche de codification.

C'est dans ce contexte que s'insère l'œuvre de Pietro Bembo. Les rapports de cet auteur avec le pouvoir sont assez complexes et ont été jusqu'ici peu étudiés. Héritier d'une illustre famille vénitienne, promis aux plus grands honneurs grâce aux relations de son père et à ses qualités exceptionnelles, il quitte la ville à la suite de critiques suscitées par ses *Asolani* et de différends avec les autorités. Dès 1513, après un séjour à Urbin, il accède aux hon-

neurs et aux fastes de la cour pontificale, mais en 1521, déçu de ne pas avoir obtenu la pourpre cardinalice, il se retire près de Venise pour se consacrer à son œuvre. Nommé cardinal en 1539, il revient à Rome, mais se déclare toujours plus insatisfait de ce séjour, bien qu'on ne cesse de le célébrer et de l'honorer.

Cette alternance de hauts et de bas dans ses rapports avec le pouvoir s'explique tantôt par la satisfaction de voir son talent reconnu, tantôt par la déception de ne pas être estimé à sa juste valeur. Elle s'explique aussi par une double aspiration contradictoire: désir de succès mondain auprès des plus grandes cours principales, qui finit par le priver de la sérénité nécessaire à la création, et désir de gloire littéraire grâce à une œuvre lentement élaborée dans une retraite discrète, mais éloignée des plaisirs du monde. Sans ignorer l'influence déterminante exercée par tout le débat littéraire, linguistique et philosophique de son temps sur la genèse de son œuvre, on peut considérer que les *Prose della volgar lingua* traduisent aussi les rapports entre Bembo et le pouvoir. Aux autorités qui avaient émis des critiques à l'égard de ses *Asolani* à Venise et à celles qui n'avaient pas voulu reconnaître ses mérites culturels à Rome dans les années vingt, Bembo oppose une œuvre à la fois de séduction et de prestige: le traité de *codification* littéraire et linguistique le plus ambitieux de toute la Renaissance italienne. Les *Prose*, dans leur contenu et dans leur écriture, se présentent comme une somme; elles sont à la fois la synthèse et la solution de la problématique littéraire du siècle: la définition de la langue écrite, la défense de la dignité de l'italien par rapport au latin, les principes stylistico-rhétoriques de l'imitation et le choix des modèles à suivre. Mais l'œuvre reflète aussi le pôle négatif de ses rapports avec le pouvoir: la recherche toute pétrarquiste de la perfection loin des compromissions avec le monde. Ainsi le lieu fictif où se déroule ce débat de fins lettrés que constituent les *Prose* n'est pas une cour princière, mais la demeure vénitienne du frère de Bembo. Plus nettement encore, la langue littéraire proposée comme modèle — et utilisée dans les *Prose* —, n'est pas celle des cours, ni celle du langage oral de telle ou telle région, mais celle de Pétrarque et de Boccace, que chaque poète et chaque écrivain devra patiemment assimiler et reconstituer<sup>21</sup>.

C'est cependant avec l'Arétin que le conflit entre l'homme de plume et le pouvoir atteint son point culminant. Fils d'un savetier, Pietro Aretino accomplit une ascension sociale fulgurante: à 25 ans il est déjà à Rome, protégé par le tout-puissant banquier-mécène Agostino Chigi; et bientôt la cour pontificale de Léon X

l'accueille avec faveur. Mais il suffit de quelques pasquinades impertinentes contre le futur pape Adrien VI pour qu'il se voie constraint à l'exil. En 1525, il tente de nouveau sa chance à Rome sous Clément VII; mais c'est alors de sa vie même qu'il risque de payer sa liberté d'expression, puisque pour avoir défié le dataire pontifical Giberti en publant des *Sonnets luxurieux*<sup>22</sup>, il échappe de peu aux coups d'un tueur à gages. Abandonné de tous, il doit se réfugier à Venise. C'est alors qu'il met en place la plus grande opération de chantage littéraire de tous les temps<sup>23</sup>. En s'adressant à des seigneurs de plus en plus puissants, il leur propose un marché: soit il recevra d'eux une forte somme d'argent ou des cadeaux et il diffusera dans toute l'Europe des poèmes qui vantent leurs mérites, soit il ne recevra rien et lancera contre eux une campagne de dénigrement. Ce chantage culminera vers 1536 quand l'empereur Charles-Quint l'emportera sur le roi François I<sup>er</sup> en assurant au poète une forte rente annuelle et sa précieuse protection. On assiste donc à un surprenant renversement des rapports entre l'écrivain et le pouvoir: le fils du savetier d'Arezzo, que la toute-puissance de la Curie voulait réduire au silence, devient aux yeux de toute l'Europe «le fléau des princes», comme l'appellera l'Arioste<sup>24</sup>, celui qui du bout de sa plume réussit à tenir en respect le pouvoir.

Apparemment la boucle est bouclée: l'écrivain retrouve la puissance politique qu'il avait à l'époque des chanceliers florentins. Mais en fait tout a changé et nous sommes à l'opposé de notre point de départ: alors que le chancelier défendait à la fois sa patrie, sa liberté et ses convictions, l'Arétin doit payer sa liberté économique et son prestige par le mensonge intéressé de l'adulation ou du dénigrement.

Mais encore une fois comment la relation de l'écrivain avec le pouvoir se répercute-t-elle sur l'écriture? Nous avons vu que la situation de l'Arétin est caractérisée par un renversement des rapports habituels entre l'artiste et le seigneur et par l'ambiguïté du comportement de l'écrivain à l'égard des princes. Or son œuvre littéraire reflète cette même attitude: renversement des codes de création littéraire, mais aussi ambiguïté à l'égard de la tradition. Le dialogue humaniste de fins et nobles lettrés sur l'essence de l'amour platonique, comme celui qui caractérisait les *Asolani*, devient, dans les *Sei giornate*<sup>25</sup> de l'Arétin, dialogue obscène entre une prostituée et son élève sur tous les vices et toutes les perversions de l'amour physique. Dans le *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia*, l'auteur, en recourant à un langage à la fois

moderne, concret, dialectal et obscène, prend exactement le contre-pied de Bembo qui, dans les *Prose della volgar lingua*, avait présenté le modèle d'un langage archaïque, abstrait, littéraire et châtié. Mais les *Sei giornate*, et surtout le *Dialogo nel quale la Nanna insegnava alla Pippa* conservent aussi leur marge d'ambiguïté: tout l'enseignement de Nanna à sa fille Pippa s'insère dans le cadre de cette codification de toute action humaine désirée par le pouvoir. L'art de la prostitution peut donc être codifié comme la science de la politique dans le *Prince* de Machiavel, comme la formation et le comportement du courtisan dans le *Cortegiano* de Castiglione, comme l'usage de la langue littéraire dans les *Prose* de Bembo. Du reste le style même de l'Arétin reflète cette ambiguïté entre le refus et l'acceptation d'une tradition. C'est le cas, par exemple, de sa longue parodie du livre IV de l'*Enéide*, où certes le récit des amours de Didon et d'Enée est dégradé en une aventure d'une pauvre fille naïve trompée par un baron hâbleur, mais où le modèle classique est quand même implicitement présent comme terme de comparaison<sup>26</sup>. C'est le cas aussi de la construction du dialogue de la mère et de la fille qui suit la tradition de la comédie dans sa structure, dans ses effets et dans son vocabulaire.

Peut-on déduire une règle générale de ces observations? Il me semble en tout cas indéniable qu'il existe une relation entre l'écriture d'une œuvre et les rapports que l'auteur entretient avec le pouvoir. Toutefois, ce qui est intéressant ce n'est pas l'existence de cette relation, mais bien la transformation sous forme d'écriture de cet état psychologique. La mise en évidence de ce phénomène peut souvent fournir une clef d'interprétation globale pour des œuvres apparemment différentes d'un même auteur ou expliquer la manière dont l'écrivain utilise, ou modifie, les codes littéraires. Il ne s'agit naturellement que d'une des nombreuses manières d'éclairer une œuvre et de l'interpréter, mais cette méthode me paraît mieux adaptée que d'autres à une approche critique qui privilégie le texte sans ignorer le contexte. En ce sens une telle démarche me semble conciliable avec une méthode structurale ou, en tout cas, avec une analyse de type sémiologique.

Jean-Jacques MARCHAND.

## NOTES

<sup>1</sup> «Les intellectuels et le pouvoir au Moyen Age. Réflexions sur l'imaginaire social», in *Etudes de Lettres*, 1984, 1, pp. 21-48.

<sup>2</sup> Nous ne citerons, parmi l'abondante bibliographie sur ce sujet, que trois contributions italiennes récentes: A. Asor Rosa, art. «Intellettuali» in *Encyclopédia Einaudi*, Torino, 1979, VII, pp. 801-827; ainsi que les vol. *Intellettuali e potere* dans la série *Storia d'Italia*, Annali 4, Torino, 1981 et *Il letterato e le istituzioni*, vol. I de *Letteratura italiana*, Torino, 1982.

<sup>3</sup> Sur cet auteur nous renvoyons aux études de H. Baron, *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*, Chicago-London, 1968, pp. 151-171 et *La crisi del primo Rinascimento italiano. Umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, Firenze, 1970, pp. 207-294, ainsi qu'à celle de C. Vasoli in *Studi sulla cultura del Rinascimento*, pp. 48-68. Ces trois études se réfèrent à la *Laudatio florentinae urbis* étudiée ci-dessous.

<sup>4</sup> La lutte fut certes menée avant tout par Coluccio Salutati, mais la *Laudatio florentinae urbis* et les *Historiae florentini populi*, écrites toutes deux après la mort de Jean-Galéas Visconti (1402) s'insèrent encore dans cette atmosphère de lutte pour la défense d'un régime républicain idéalisé.

<sup>5</sup> «During the war between Florence and Gian Galeazzo Visconti of Milan, which began in 1390, the latter said that a thousand Florentine horsemen did less damage to him than the letters of Coluccio» (B. L. Ullman, *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova, 1963, p. 14). D'autres sources parlent même de douze mille cavaliers! (cf. *ibid.*, p. 14, n. 2).

<sup>6</sup> La plus célèbre est l'*Invectiva in Antonium Luscum* dans laquelle Salutati, s'adressant au Chancelier milanais, célèbre la beauté de Florence, ses activités économiques et la gloire de ses écrivains; mais de nombreuses lettres de Salutati et de Bruni à des humanistes italiens et européens reprennent ce même thème.

<sup>7</sup> L'édition critique de ce texte a été publiée par H. Baron en appendice à son recueil d'études *From Petrarch to Leonardo Bruni*, *op. cit.*, pp. 219-263.

<sup>8</sup> Bien qu'il en reprenne le thème et la structure.

<sup>9</sup> Pour une analyse plus détaillée de ce dernier thème, nous renvoyons à la conférence d'A. Stäuble, «Ville réelle, ville idéale et ville utopique dans la littérature italienne de la Renaissance», in *L'Homme dans la ville*, Lausanne, 1984 (Publications de l'Université de Lausanne. Cours général public 1983-84), pp. 17-44.

<sup>10</sup> L. Bruni affirmait, par exemple: «Cumque homo imbecillum sit animal et, quam per se ipsum non habet sufficientiam perfectionemque, ex civili societate reportet, nulla profecto convenientior disciplina homini esse potest, quam, quid sit civitas et res publica, intelligere» (cité in H. Baron, *Leonardo Bruni Are-*

*tino. Humanistisch-philosophische Schriften mit einer Chronologie seiner Werke und Briefe*, Berlin, 1928, p. 73).

<sup>11</sup> C'est le cas, par exemple, du *Discursus de pace inter imperatorem et regem*, des *Parole da dirle sopra la provisione del danaio* ou du *Tradimento del Duca Valentino* (cf. J.-J. Marchand, *Niccolò Machiavelli. I primi scritti politici (1499-1512). Nascita di un pensiero e di uno stile*, Padova, 1975).

<sup>12</sup> Le Politien fut certes le secrétaire de Laurent le Magnifique, mais ce poste ne lui donna jamais le moindre pouvoir politique.

<sup>13</sup> Le chapitre le plus caractéristique à cet égard est le premier: «Tous les Etats [...] sont *ou* des républiques *ou* des principautés. Les principautés sont *ou* héréditaires *ou* nouvelles. Les nouvelles le sont *ou* entièrement [...] *ou* comme des membres ajoutés à l'Etat héréditaire [...]. Ces provinces ainsi gagnées sont *ou* habituées à subir l'autorité d'un prince *ou* à vivre libres. On les acquiert en recourant *ou* aux armes d'autrui *ou* aux armes propres, *ou* par chance *ou* par mérite.»

<sup>14</sup> Pour une étude détaillée de ces phénomènes, nous renvoyons aux volumes *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* I, Paris, 1973, et II, Paris, 1974, ainsi qu'au vol. *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1982, publiés par le Centre inter-universitaire de recherche sur la Renaissance italienne (vol. 2, 3 et 10 de la collection). Cf. aussi *La corte e il «Cortegiano»*, I: *La scena del testo*, a c. di C. Ossola, Roma, 1980, II: *Un modello europeo*, a c. di A. Prosperi, Roma, 1980 et *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a c. di G. Papagno e A. Quondam, Roma, 1982, publiés par le Centre d'études «Europa delle corti».

<sup>15</sup> En outre, la fortune et les forces magiques jouent un rôle beaucoup plus important dans le destin de ces deux personnages que dans celui des autres protagonistes.

<sup>16</sup> Un recueil de ses poèmes fut publié en 1498, mais la majeure partie de son œuvre est inédite. Sur cet auteur, dont nous préparons l'édition critique des poèmes italiens, il n'existe pas de monographies récentes. Nous pouvons toutefois renvoyer le lecteur à l'article de S. Pasquazi consacré à cet auteur dans le *Dizionario critico della letteratura italiana*, III, Torino, 1973, pp. 476-478. Sur la fortune de Tebaldeo auprès de ses contemporains, cf. T. Basile, «Antonio Tebaldeo nel giudizio dei contemporanei», in *Umanità e Storia. Scritti in onore di Adelchi Attisani*, II, Napoli, 1971, pp. 187-220.

<sup>17</sup> De 1498 à 1550 son recueil de poèmes fut réédité une quarantaine de fois, alors que plus de 60 anthologies publiaient une ou plusieurs de ses œuvres.

<sup>18</sup> Il fut au service des familles Malvezzi et Bentivoglio à Bologne, Gonzague à Mantoue (comme précepteur d'Isabelle d'Este) et des Este à Ferrare (où il eut, entre autres, la fonction de secrétaire de Lucrèce Borgia): mais ce furent toujours des emplois de courte durée. C'est seulement à partir de 1512 qu'il trouva à la cour de Léon X une protection plus durable.

<sup>19</sup> «Quando io venni al servizio de la Signoria Vostra, quella, oltra la Provvisione, mi fece altre promissione; ma trovo mancharme l'uno e l'altro [...]. Mi maraviglio asai che uno Marchese di Mantua, che ha tanta fama de liberalità, non sia liberale a me, almen del mio, sendoli stato fedelissimo. Pregho la Excellentia Vostra voglia ch'io sia satisfacto, ché se non sono persona di gran conto, non son perhò da essere straciato, non havendo commesso errore» (Archives d'Etat de Mantoue, Archivio Gonzaga, F. II. 8, busta 2453, f. 178).

<sup>20</sup> Il ne faut naturellement pas négliger l'influence notable qu'exercèrent sur Tebaldeo les élégiaques latins, ainsi que les épigrammatistes grecs connus grâce à l'*Anthologie grecque* (plus tard *palatine*) largement diffusée dans les milieux littéraires italiens de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>21</sup> Cf. par exemple F. Uliivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, 1959; E. Battisti, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento italiano*, in *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, pp. 175-215 et P. Floriani, *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, 1976.

<sup>22</sup> Il s'agissait de poèmes illustrant des gravures érotiques réalisées par Mancantonio Colonna sur des dessins de Jules Romain.

<sup>23</sup> Cf. P. Larivaille, *L'Arétin entre Renaissance et Maniériste, 1492-1537*, Lille, 1972, 2 vol. (Thèse de doctorat). Cette étude a paru en italien, en une forme abrégée, sous le titre: *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, 1980.

<sup>24</sup> Dans la strophe 14 du Chant XLVI du *Roland Furieux*: «... ecco il flagello / de' principi, il divin Pietro Aretino».

<sup>25</sup> Rappelons que les *Sei giornate* (ou *Ragionamenti*) comprennent deux parties: le *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia* et le *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*. On parle aussi de première partie (*Vie des nonnes, Vie des femmes mariées, Vie des courtisanes*) et de deuxième partie, dont chacune est composée de trois «journées».

<sup>26</sup> Sur cet épisode, cf. P. Larivaille, «La 'grande différence entre les imitateurs et les voleurs': à propos de la parodie des Amours de Didon et d'Enée dans les *Ragionamenti* de l'Arétin», in *Réécritures 1. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, 1983 (Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne, n° 11), pp. 41-119.

J.-J. M.