

Biofictions en langue française (1978-2017) : la Renaissance revisitée à travers ses marges

par

Miruna Craciunescu
Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill en vue de l'obtention du
grade de Ph.D. en langue et littérature françaises

Janvier 2019

Table des matières

TABLE DES MATIÈRES	2
RÉSUMÉ	5
ABSTRACT	6
REMERCIEMENTS	7
INTRODUCTION	8
CHAPITRE 1.	25
L'INVENTION DE LA MODERNITÉ, DE PÉTRARQUE À BURCKHARDT	25
I. RINASCITA ET RENAISSANCE DES LETTRES	26
1) XIV ^E -XVI ^E SIÈCLES : DE PÉTRARQUE À MACHIAVEL, OU L'INVENTION D'UN « ÂGE DES TÉNÈBRES ». LA MÉTAPHORE ILLUMINISTE APPLIQUÉE À UN CADRE CIVILISATIONNEL, SUIVIE DE QUELQUES REMARQUES SUR SES APPLICATIONS PHILOSOPHIQUES	29
2) XVII ^E ET XVIII ^E SIÈCLES : LA RENAISSANCE DES LUMIÈRES. DES <i>STUDIA HUMANITATIS</i> À UNE PHILOSOPHIE DE L'HOMME	42
II. LE LONG XIX^E SIÈCLE : LA RENAISSANCE COMME L'« ORIGINE DE LA MODERNITÉ ». L'ÉVOLUTION DE DEUX TRADITIONS HISTORIOGRAPHIQUES DISTINCTES	74
1) L' <i>HUMANITAS</i> ET LA <i>PHILANTHROPIA</i> : PROBLÈMES ÉTYMOLOGIQUES DE L'HISTORIOGRAPHIE VOLTAIRIENNE	76
2) LA TRADITION VOLTAIRIENNE ET LA PÉDAGOGIE HUMANISTE : RAMIFICATIONS IDÉOLOGIQUES. ÉLITISME ET DÉMOCRATIE. OPPOSITION ENTRE L'HUMANISME ET LA SCOLASTIQUE	83
3) RENAISSANCE, HUMANISME ET DIGNITÉ HUMAINE. L'HYPOTHÈSE D'UNE « REDÉCOUVERTE DE L'HOMME »	91
4) DE LA TRADITION BURCKHARDTIENNE AU TOURNANT DES ÉTUDES CULTURELLES. LA RENAISSANCE ET L'INDIVIDUALISME	100
CHAPITRE 2.	127
LA BIOFICTION : HISTOIRE D'UN GENRE, DÉLIMITATION D'UN PHÉNOMÈNE ÉDITORIAL	127
I. REPÈRES CRITIQUES (1975-2016)	128
1) AUTOBIOGRAPHIE, AUTOFICTION, BIOFICTION. AVANTAGES ET PROBLÈMES D'UNE ANALYSE TRIPARTITE	132
2) NORMATIVISMES CRITIQUES ET ÉDITORIAUX. LE PROTOCOLE DE « L'UN ET L'AUTRE »	146
II. DE L'ANALYSE DES GENRES LITTÉRAIRES AUX FRONTIÈRES DE LA FICTION	160
1) LA TENTATION DESCRIPTIVE ET SES IMPASSES MÉTHODOLOGIQUES	162
2) PROBLÈMES TERMINOLOGIQUES, DU MODÈLE « ANALOGIQUE » AU MODÈLE « DIGITAL »	170
III. COMPLÉMENTARITÉ DE LA GÉNÉRICITÉ ET DES APPROCHES THÉMATIQUES SUR LE PLAN FORMEL	178
1) POURQUOI CHOISIR, MALGRÉ TOUT, UNE APPROCHE GÉNÉRIQUE?	180

2) MESURER L'ÉCART ENTRE L'ÉCRITURE ROMANESQUE ET LE VOCABULAIRE THÉORIQUE : L'EXEMPLE DE LA SEXUALITÉ DES PERSONNAGES RÉFÉRENTIELS	188

CHAPITRE 3. 207

HISTORIOGRAPHIE CONTEMPORAINE ET MARGINALITÉ : LE CAS DE LA RELECTURE HOMOCENTRIQUE DE LA *RINASCITA* 207

I) L'INVERTI, L'HÉRÉTIQUE ET LE PAUVRE DIABLE. PROLÉGOMÈNES POUR UNE DÉFINITION DE LA MARGINALITÉ 208

1) RHÉTORIQUES DE LA MISE EN MARGE	211
2) CE QUE LA RENAISSANCE N'EST PAS : LA « MARGE DE MANŒUVRE » D'UNE NOTION HISTORIQUE	217

II. LA TOPIQUE DE L'« INVERSION » SEXUELLE DANS LE MONDE DE L'IMAGE 221

1) PORTRAIT DU CARAVAGE EN CERBÈRE. <i>LA COURSE À L'ABÎME</i> DE DOMINIQUE FERNANDEZ (2002)	228
2) FILIATIONS BIOLOGIQUES, DE LA MÈRE À L'ARTISTE. L'INVERTI RENAISSANT DANS SON MILIEU NATUREL	244
3) FILIATIONS ARTISTIQUES. DE LA VIRILITÉ DES PINCEAUX : UNE RÉPONSE À L'HISTORIOGRAPHIE VASARIENNE	265

CHAPITRE 4. 285

MAIS OÙ SONT LES DAMES D'ANTAN? AUTRES USAGES DE LA MARGINALITÉ DANS LE MONDE DE L'IMAGE 285

I. LE MYTHE DE L'ANDROGYNE : UNE ALTERNATIVE AU « TRIOMPHE DES QUEUES »? CONSIDÉRATIONS SUR LES ARTISTES HÉTÉROSEXUELS. 286

1) UN PINCEAU HORS NORMES : LA SATIRE DE LA TOPIQUE DE L'INVERSION SEXUELLE DANS <i>LES AVENTURES EXTRAORDINAIRES DE JEAN JAMBECREUSE</i> (2013)	288
2) DE LA VALORISATION DE L'HERMAPHRODITE À L'ÉCHEC DE LA « RENAISSANCE VÉNITIENNE » : PROBLÈMES LIÉS À LA REPRÉSENTATION DU CORPS FÉMININ	297

II. DE LA MARGINALITÉ DES PERSONNAGES FÉMININS. SUR L'ASSOCIATION TOPIQUE ENTRE LE GÉNIE ARTISTIQUE ET LA GYNÉCOPHOBIE 311

1) LORSQUE L'IMAGE SE FAIT CHAIR. LA FEMME PEINTRE, VUE DE LOIN	328
2) DULLE GRIET OU LA SORCIÈRE DU NORD : LA GYNÉCOPHOBIE DE LA RENAISSANCE FLAMANDE DANS <i>L'ENRAGÉ</i> DE DOMINIQUE ROLIN (1978)	352

CHAPITRE 5. 368

L'IDENTITÉ RELATIONNELLE DES PERSONNAGES HÉRÉTIQUES DANS LE MONDE DU LIVRE 368

I. LORSQUE L'ÉCRITURE EST PLACÉE SOUS LE SIGNE DE LA FOI. MISÈRES ET SPLENDEURS DE LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES 369

1) L'HÉRÉTIQUE QUI RÊVAIT D'ÊTRE UN BON CATHOLIQUE. L'INDIVIDUALITÉ ASSUJETTIE DU POÈTE DANS <i>LE SCORPION</i> DE FERRARE (1984)	372
2) DES AMITIÉS FRAGILES DE LA <i>SODALITAS LITTERARUM</i> À LA FRAGMENTATION DE LA <i>RESPUBLICA CHRISTIANA</i> : PLURALITÉS DE L'HUMANISME RENAISSANT	384

II. DU MONDE DES IDÉES À UN MONDE IDÉAL. UTOPIES ET PERSÉCUTIONS DANS LES *SCHRIFSTELLERROMANE* 400

1) DE LA PLUME AU BÛCHER : LA VERVE INCENDIAIRE DU GIORDANO BRUNO DE SERGE FILIPPINI (1990)	405
2) OCCULTISME, RÉFORME ET AUTRES HÉTÉRODOXIES DANS LES <i>SCHRIFSTELLERROMANE</i>	423
CHAPITRE 6.	450
<u>RETOUR(S) SUR BURCKHARDT : LES DYNAMIQUES DE POUVOIR DANS LES STAATKUNSTROMANE</u>	450
I. TRANSVERSALITÉ DES DYNAMIQUES DE POUVOIR, POLYSÉMIE DU PAUVRE DIABLE	451
1) DE « L'HOMME DE LA FORTUNE » AU PROTOTYPE DU <i>SELF MADE MAN</i> : VARIATIONS SUR L'HISTORIOGRAPHIE BURCKHARDTIENNE DANS <i>LA TRILOGIE DES PLATTER</i> (2013)	458
2) LE CAS DES HÉRÉTIQUES QUI CULTIVENT LEUR JARDIN : L'EXERCICE PRIVÉ DE LA FOI CHEZ ANNE CUNEO	469
II. LA RENAISSANCE : UN PHÉNOMÈNE POLITIQUE? LA MÉRITOCRATIE À L'ÈRE DE LA MONARCHIE ABSOLUE	481
1) DÉFAITE DES MAÎTRES ET SERVITEURS. LA TOUTE-PUISSANCE DE LA BUREAUCRATIE ESPAGNOLE DANS <i>LA CAPITANE</i> (1990) DE DOMINIQUE SCHNEIDRE	483
2) <i>HIC SUNT LEONES</i> . AU-DELÀ DE L'EUROPE : L'EXPORTATION PROBLÉMATIQUE DE LA RENAISSANCE	493
3) Y A-T-IL UN EXERCICE FÉMININ DU POUVOIR? DEUX LECTURES DU <i>MAÎTRE DE GARAMOND</i> (2002) D'ANNE CUNEO	509
CONCLUSION	520
<u>ANNEXES</u>	547
ANNEXE 1.	548
ANNEXE 2.	563
ANNEXE 3.	565
ANNEXE 4.	566
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	570

Résumé

La présente étude a pour objectif d'examiner la réception de l'historiographie renaissante et ses mutations à travers les biofictions en langue française du tournant du XXI^e siècle. Ce choix relève d'un constat, soit celui d'une coïncidence, au début des années quatre-vingt, entre d'une part : 1) la multiplication de fictions historiques situées au XVI^e siècle, dont la plupart mettent en scène des personnages référentiels peu connus de la Renaissance européenne qui correspondent à l'une de ces trois figures marginales, soit l'artiste « inverti », le lettré hérétique ou le pauvre diable ; et d'autre part : 2) la reconceptualisation de la notion de Renaissance qui émerge d'une multiplication de travaux portant sur des individus marginaux de l'historiographie renaissante.

Mes recherches visent à développer une meilleure compréhension de ces deux phénomènes à partir d'une analyse qui lie les modalités de mise en marge des protagonistes de mon corpus, la mise en récit de leur parcours biographique et la conceptualisation de la notion de Renaissance qui se dégage de ces textes. Mon analyse démontre que les procédés de mise en marge des personnages référentiels diffèrent en fonction de leur sexe. Tandis que la marginalisation des personnages masculins produit chez ces derniers un sentiment accru de leur individualité, les personnages féminins tendent à être relégués dans les marges du texte lui-même, où elles servent à mettre en valeur des protagonistes masculins. S'il est vrai que la période renaissante constitue une référence culturelle importante par le biais de laquelle les sociétés occidentales tentent de comprendre ce qui les caractérise à l'époque contemporaine, je crois que cette relecture « androcentrique », ou fortement masculine, du XVI^e siècle témoigne d'une certaine difficulté à concevoir l'agentivité féminine à l'époque contemporaine.

Abstract

This thesis examines the reception of Renaissance historiography and its transformations through French biofictions that were published at the turn of the 21st century. The choice to study this body of works stems from an observation. The beginning of the 1980's was marked by two coinciding tendencies: namely, on the one hand, 1) an important increase in the number of historical fictions set in the 16th century, most of which feature little-known referential protagonists that correspond to one of these three marginal figures : the “inverted” artist, the heretical author or the poor devil ; and on the other hand, 2) the reconceptualisation of the notion of Renaissance emerging from a proliferation of studies focusing on marginal individuals in Renaissance historiography.

My research aims at developing a better understanding of these two phenomena, based on an analysis that jointly examines the processes of marginalization of protagonists from my corpus, the narration of their biographical journeys and the conceptualization of the notion of Renaissance that arises from these texts. My study shows that the processes of marginalization of referential figures vary according to their gender. While the marginalization of male characters induces in the latter an increased feeling of individuality, female characters tend to be marginalized from the text itself, where they serve to showcase their male counterparts.

If it is true that the Renaissance period represents an important cultural reference through which Western societies try to understand what characterizes them in the contemporary world, I believe that this “androcentric”, or strongly masculine, reinterpretation of the 16th century bears witness to the difficulty of conceiving female agentivity in the contemporary world.

Remerciements

Tous mes remerciements vont à ma directrice de thèse, Diane Desrosiers, pour son intérêt marqué envers les questionnements théoriques qui ont guidé ma recherche, pour sa lecture attentive et son savoir immense.

Merci infiniment à ma famille, et particulièrement ma mère, Vicky Tarcau, pour le support moral et psychologique qu'elle m'a fourni pendant ma rédaction.

À mes très chers amis Aleesha Lalanne, Étienne Poulin et Virginie Kubler, pour leurs encouragements.

À mon compagnon, Marc-André Déry, qui m'a aidée à compléter les derniers pas de ce parcours de cinq ans.

L'écriture de cette thèse a été rendue possible grâce au soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), du Fonds de Recherche Société et Culture du Québec (FRQSC), de la Chaire de recherche James McGill en études de la Renaissance et du Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Cette étude s'appuie également sur le travail extraordinaire des archivistes et employés de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), dont les collections très complètes m'ont permis de dresser un premier état des lieux des biofictions renaissantes contemporaines.

Introduction

Lorsque j'ai commencé à travailler sur cette thèse, j'ai tout d'abord observé que, sur le marché éditorial francophone, les fictions historiques situées au XVI^e siècle ont fait l'objet d'une croissance exceptionnelle depuis le début des années 1980. Sur un échantillon composé de 225 œuvres s'échelonnant sur une période de près de deux cents ans, depuis la *Chronique du temps de Charles IX* de Prosper Mérimée (1829) jusqu'à *La société du mystère* de Dominique Fernandez (2017), on dénombre en effet 178 titres publiés ces quarante dernières années, dont près de la moitié mettent en scène un personnage référentiel peu connu de la Renaissance européenne¹. Concomitamment, dans le champ des études seiziémistes, l'on a assisté au cours des dernières décennies à une véritable reconceptualisation de cette notion historique, à travers une multiplication de travaux portant sur des figures négligées de l'historiographie renaissante, telles que les minorités ethniques et religieuses, les homosexuels et les femmes².

Ma recherche vise à dégager une meilleure compréhension de ces deux phénomènes à partir d'une analyse qui lie étroitement les modalités de mise en marge des protagonistes de mon corpus, la mise en récit de leur parcours biographique et les transformations épistémiques qui se dégagent de ces textes. S'il est vrai que la marginalité occupe désormais un rôle central dans la mise en récit du parcours biographique de figures méconnues du XVI^e siècle, il importe de démontrer en quoi cette

¹ Voir la notice explicative, suivie de la bibliographie intitulée « statistiques détaillées », situées en annexe.

² Le dictionnaire de la Renaissance italienne de J.R. Hale cite plusieurs de ces ouvrages dans des articles tels que « Femme, condition de la », « Homosexualité » et « Juifs ». La plupart d'entre eux ont, tout comme les œuvres de mon corpus, également été publiés depuis le début des années quatre-vingt. C'est ce dont témoignent par exemple les ouvrages cités dans ces trois entrées : C. Klapish-Zuber, *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 1985 ; Michael Goodich, *The Unmentionable Vice*, Santa Barbara, American Bibliographical Center et Oxford, Clio Press, 1978, et Robert Bonfil, *Les Juifs d'Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, 1995. Voir J.R. Hale (dir.), *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, trad. de l'anglais par Yves Chapinot, Jacqueline Didier et Paul Rozenberg, Paris, éd. Thames & Hudson, 1997 [1981].

notion permet de revisiter, de manière critique, les conceptualisations antérieures de l'époque renaissante à travers une série de topiques spécifiques à l'écriture biofictionnelle.

Le premier chapitre de cette thèse s'attache à mettre en lumière l'évolution discursive de ce concept historique (la « Renaissance ») en identifiant trois tournants conceptuels majeurs dans l'historiographie des XVI^e, XVIII^e et XIX^e siècles, lesquels ont durablement associé la période renaissante à une « modernité » dont les entreprises de théorisation sont sans cesse renouvelées pour correspondre aux sensibilités contemporaines. D'abord définie comme un courant artistique et littéraire inspiré par un rapport d'émulation avec l'Antiquité, la *rinascità* a été successivement associée avec l'émergence de la pensée laïque et avec la découverte de l'individualisme. Sous l'impulsion des études culturelles, « l'individualisme » de la Renaissance – une notion problématique, dont les usages sont parfois anachroniques, comme le fait valoir John Jeffries Martin dans un ouvrage consacré à ses « mythes »³ – tend désormais à se définir à travers un ensemble de questionnements identitaires liés au statut socio-économique d'une figure du XVI^e siècle, à ses pratiques religieuses ou à ses pratiques sexuelles, ce qui favorise une pensée de la marginalité.

Si ce phénomène critique est bien connu des spécialistes du XVI^e siècle, peu de travaux s'intéressent actuellement aux effets de ce tournant culturel sur ce que Jerome De Groot appelle l'« historiographie populaire »⁴, c'est-à-dire à la manière dont un large éventail d'artéfacts faisant référence à la période renaissante, et issus de la culture visuelle, numérique et littéraire contemporaine, contribue à effectuer une réélaboration semblable de la notion d'individualisme.

³ John Jeffries Martin, *Myths of Renaissance Individualism*, Londres, Palgrave Macmillan, 2004.

⁴ Jerome De Groot, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Abingdon (Royaume-Uni), Routledge, 2009.

Les trente biofictions renaissantes à partir desquelles j'ai choisi d'étudier ces problématiques ont originellement été publiées en langue française entre 1978 et 2017 et mettent en scène un ou plusieurs personnages référentiels de la Renaissance qui font l'objet de ce que j'ai appelé, après Christine Noille-Clauzade⁵, une « rhétorique de mise en marge » de la part des romanciers. Il s'agit d'un corpus entièrement nouveau. Ces romans n'ont pas encore fait l'objet d'analyses pertinentes à mon objet de recherche, et la grande majorité d'entre eux n'a reçu à peu près aucune attention critique ou médiatique. À la différence de ce que l'on observe dans les études médiévistiques, qui s'intéressent depuis longtemps à l'inscription de la médiévalité dans des corpus littéraires du XIX^e au XXI^e siècle⁶, on dénombre actuellement peu de publications scientifiques consacrées à « l'appropriation » contemporaine du XVI^e siècle, pour reprendre le titre d'une publication collective parue en 2011 qui aborde ce siècle de manière thématique, en l'associant uniquement à la dynastie des Tudor dans le domaine anglophone⁷.

Cette approche est caractéristique de la recherche portant sur la réception littéraire de l'historiographie renaissante qui a été effectuée dans le domaine francophone dans les trente dernières années. L'angle qui permet d'interroger les mutations de ces discours littéraires est généralement précis, et ancré par exemple autour d'une figure historique célèbre de la Renaissance – telle que Marguerite de Valois, à laquelle Éliane Viennot a

⁵ Christine Noille-Clauzade, « Rhétoriques de la mise en marge », dans Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.) *Théorie des marges littéraires*, Nantes, éd. Cécile Défaud, 2005, p. 39-58. Voir le chapitre 3 de cette thèse, pages 201 à 214, dans lesquelles j'applique les notions théorisées par Noille-Clauzade à l'analyse de mon corpus : « L'inverti, l'hérétique et le pauvre diable. Prolégomènes pour une définition de la marginalité ».

⁶ Dans *Images du Moyen âge* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006), Isabelle Durand-Le Guern cite plusieurs études critiques récentes qui interrogent le sens de cette fascination contemporaine envers le Moyen âge (telles que S. Bernard-Griffiths *et al.*, 2006; Laura Kendrick *et al.*, 2003; Alain Montandon (dir.), 2004) ; sans compter les travaux de Brenda Dunn-Lardeau (1999) et le collectif dirigé par Koble et Séguy (2009). Pour les références complètes, voir la bibliographie.

⁷ Tatiana String et Marcus Bull (dir.), *Tudorism. Historical Imagination and the Appropriation of the Sixteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

consacré une excellente monographie en 1993⁸ – ou encore dans l’œuvre d’un ou de deux écrivains, comme Stendhal et Balzac⁹. Les ouvrages qui ambitionnent de présenter des sommes dans ce domaine sont à la fois beaucoup plus rares et beaucoup plus récents. Pour le XIX^e siècle, l’étude la plus complète à cet égard date de 2018. Il s’agit sans doute de la *Renaissance romantique* de Daniel Maira, qui analyse la mise en intrigue de la période renaissante et ses instrumentalisation morales, politiques et religieuses à partir d’un corpus canonique très large, composé des œuvres de Chateaubriand, Balzac, Dumas, Musset, Mérimée, Stendhal et Hugo¹⁰.

Un travail analogue demeure encore largement à faire pour les XX^e et XXI^e siècles. Les actes du colloque *Renaissance imaginaire*, dont la publication est prévue en 2019, s’apparenteront peut-être le plus à un tel panorama, dans la mesure où ils offriront une vision interdisciplinaire de la réception de la Renaissance à l’époque contemporaine, à partir d’articles portant sur des sujets aussi divers que l’univers visuel de la série *Game of Thrones* (Stéphane Rolet), les personnages d’inventeurs dans le jeu *Assassin’s Creed 2* (Mélanie Bost-Fievet et Louise Katz), et les ventes générées par les romans policiers de Dan Brown (Rachel Darmon)¹¹. Les matériaux analysés par les contributeurs ne sont pas, toutefois, spécifiquement littéraires. L’approche adoptée par les organisatrices semble s’inscrire dans la continuité d’un travail conceptuel effectué en 2014 à la suite d’un colloque portant sur l’Antiquité dans l’imaginaire contemporain, dont les actes proposent

⁸ Éliane Viennot, *Marguerite de Valois : histoire d’une femme, histoire d’un mythe*, Paris, Payot, 1993.

⁹ Michel Arrous, Florence et Boussard, *Une liberté orageuse. Balzac-Stendhal. Moyen âge, Renaissance, Réforme*, actes du colloque international, Tours, 27-28 juin 2003, Cazaubon, Eurédit, 2004.

¹⁰ Daniel Maira, *Renaissance romantique. Mises en fiction du XVI^e siècle (1814-1848)*, Genève, Droz, coll. Histoire des Idées et Critique Littéraire, 2018.

¹¹ Sandra Provini et alii (dir.). *Renaissance imaginaire : la réception de la Renaissance dans la culture contemporaine*, Paris, Garnier classiques, « Devenirs de la Renaissance », parution prévue en 2019. J’ai moi-même présenté une contribution dans le cadre de ce colloque, qui paraîtra dans les actes sous le titre : « L’impuissance des grandes dames dans *Le maître de Garamond* (2002) d’Anne Cuneo ». J’ai intégré une partie de ce texte dans le sixième chapitre de cette thèse, aux pages 492 à 502.

un premier repérage du réinvestissement des motifs antiques dans les littératures dites « de l'imaginaire » (fantasy, science-fiction, fantastique) à partir d'une typologie très complète empruntée à Tony Keen, qui identifie sept types de réception de l'Antiquité dans un article paru en 2006¹². Cette méthodologie pourrait se révéler utile au recensement des différentes modalités de mise en texte de la Renaissance dans un travail ultérieur.

Pour ma part, j'ai pris le parti de m'appuyer sur des travaux émanant de l'historiographie et de la théorie des genres littéraires, deux composantes de recherche qui m'apparaissent complémentaires dans la démonstration de mes hypothèses de recherche. Les critères qui ont servi à la sélection des œuvres de mon corpus relèvent aussi bien d'une réflexion thématique portant sur la Renaissance que d'une entreprise de conceptualisation générique, laquelle s'intéresse de près aux mécanismes narratifs à travers lesquels les romanciers contemporains abordent désormais cette période, que j'ai limitée au seul XVI^e siècle¹³.

¹² Mélanie Bost-Fievet et Sandra Provini (dir.) *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain : Fantasy, science-fiction, fantastique*, Paris, classiques Garnier, 2014, p. 31-32 : « Tony Keen a proposé, sur son blog *Memorabilia antonina*, une typologie des différents types de réception de l'Antiquité : il distingue le *retelling*, réécriture d'un récit avec divers degrés de divergence, depuis l'adoption d'un point de vue différent jusqu'à la collision entre deux univers temporels et à ses conséquences sur le déroulement du mythe connu ; l'*allusion*, par le titre, les noms propres ou communs ; l'*appropriation*, qui fonde la construction d'un monde ou d'une société sur un paradigme antique ; l'*interaction*, ou rencontre entre un héros d'une époque différente et des personnages, dieux ou créatures surgis de l'Antiquité [...] ; l'emprunt (*borrowing*), forme d'appropriation dans laquelle les personnages demeurent totalement ignorants [...] de l'existence de l'Antiquité gréco-latine (le Sénat dans *Star Wars*, par exemple) ; le vol (*stealing*) d'une ligne narrative reprise trait pour trait, mais adaptée à un univers de science-fiction ; enfin ce que Nick Lowe suggère d'appeler *ghosting*, la reprise plus ou moins floue de thèmes et de motifs ». Voir également : Tony Keen, « The "T" Stands for Tiberius: Models and Methodologies of Classical Reception in Science Fiction », URL : <http://tonykeen.blogspot.com/2006/04/t-stands-for-tiberius-models-and.html>, publié le 10 avril 2006, consulté le 5 décembre 2018).

¹³ La périodisation de l'époque renaissante ne fait pas l'objet d'un consensus, comme le démontre par exemple William Caferro en comparant les différentes dates à laquelle une douzaine de manuels d'histoire américains font commencer la Renaissance, celles-ci pouvant débiter au tout début du XIV^e siècle jusqu'au XV^e siècle (William Caferro, *Contesting the Renaissance*, Hoboken (New Jersey), Wiley-Blackwell, 2011, p. 23). Cependant, l'on considère généralement que la Renaissance couvre une période allant de la découverte de l'Amérique (1492) jusqu'à la Saint-Barthélemy (1572) ou bien l'édit de Nantes (1598). Cette

Les romans contemporains qui proposent une relecture critique des thèses issues de l'historiographie humaniste, voltairienne et burckhardtienne de la période renaissante sont en effet de facture biographique et témoignent, d'un point de vue formel, de nouvelles modalités d'aborder l'écriture d'événements référentiels, selon une acception qui récusé l'opposition binaire entre « l'Histoire » et « l'imagination », implicite au roman historique. C'est la raison pour laquelle j'ai associé les œuvres de mon corpus au genre biofictif. Dans le deuxième chapitre de ma thèse, je définis celui-ci comme un ensemble de circonstances théoriques, critiques et éditoriales qui a abouti à une revalorisation de l'écriture (auto)biographique depuis les années 1970, et parallèlement auquel l'on constate une multiplication de récits de vie, désignés par un large répertoire de qualificatifs génériques.

Cette perspective métacritique permet de développer une compréhension assez large du phénomène biofictif, dans le but de questionner certaines catégorisations génériques qui continuent à distinguer la « biographie fictionnelle » du « roman historique » et de la « biographie romancée » pour des motifs qui découlent sans doute d'une entreprise de légitimation et d'institutionnalisation de ce nouveau genre littéraire. Liée à l'étude de la biographie et à ses récents développements à l'ère du « tournant narratif », la biofiction est présentement définie par une multiplicité de marqueurs génériques, au sein desquelles émerge cependant une ligne directrice qui pourrait se résumer en une revendication de la subjectivité inhérente à l'écriture biographique,

périodisation a servi de balises temporelles à la sélection de mon corpus, duquel j'ai exclu des récits de vie portant sur des figures dont l'existence s'achève bien avant le début, ou bien après la fin du XVI^e siècle (comme c'est le cas pour *Le Grand Cœur* ou encore *L'Abyssin* de Jean-Christophe Rufin). J'ai également écarté les œuvres mettant en scène un protagoniste qui n'aurait pas de référent direct dans l'historiographie renaissante, comme le Zénon de *L'Œuvre au noir*. Pour plus d'informations sur la sélection des œuvres de mon corpus, j'inviterais le lecteur à consulter la notice explicative intitulée : « Bibliographie statistique de romans ayant pour toile de fond le XVI^e siècle », située aux pages 530 à 541 de cette thèse (annexe 1).

doublée d'un désir de faire reconnaître la littérarité de ces biographies subjectives. Ces deux caractéristiques contribuent à attacher à la biofiction une valeur esthétique et épistémologique qui semble faire l'objet d'un consensus au sein de la critique contemporaine, même si l'appellation « biofiction » se décline en une grande variété d'expressions concurrentes ou de périphrases ; de sorte que, dans ses travaux portant sur le nouvel imaginaire biographique contemporain, Dominique Viart lui préfère notamment des termes tels que les « fictions critiques » et les « récits de filiation »¹⁴.

Il faut dire que, si le roman historique a longtemps occupé un rôle mineur au sein de la recherche en littérature contemporaine en langue française¹⁵, ce n'est pas seulement en raison de facteurs esthétiques, mais également pour des raisons théoriques, liées à la conceptualisation surannée du « roman historique », dont Jean Molino évoque déjà le caractère tautologique au début d'un article consacré à ce sujet en 1975 :

Qu'est-ce qu'un roman historique? Un roman sans doute et de l'histoire. Aussi va-t-on pouvoir expliquer sa genèse – comment le roman s'est rapproché du réel, comment le XIX^e siècle a pris conscience de l'histoire – et ses formes – le problème fondamental étant celui de la « soudure » : comment lier l'histoire au roman, le réel à la fiction. Tout cela est bel et bon, et rencontre bien une grande part de vérité, mais n'a qu'un défaut : éclairer l'obscur par le plus obscur, définir un objet grâce à deux objets, encore moins, ou aussi peu définis. Dire que le roman historique c'est du roman plus de l'histoire, c'est supposer que nous savons ce qu'est l'histoire ; plus encore c'est supposer que roman et histoire sont des essences intemporelles qui se sont peu à peu incarnées dans leur vérité : le *telos*, le but de l'histoire et du roman, a

¹⁴ Voir par exemple Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005 ; Dominique Viart, Les « fictions critiques » de la littérature contemporaine / *Daewoo* de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire*, d'Emmanuel Carrère, Gallimard, « Folio », 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p., *Spirale*, n°201, 2005, p. 10-11.

¹⁵ Au début d'un petit guide de lecture des romans historiques paru en 1991, Gérard Vindt et Nicole Giraud soutiennent que les spécialistes qui s'intéressent au roman historique seraient si rares que, « pour trouver un ouvrage sur la question, il faut, en France, remonter à 1898, au *Roman historique à l'époque romantique* de Louis Maigron » (Gérard Vindt et Nicole Giraud, *Les grands romans historiques: l'Histoire à travers les romans*, Paris, Bordas, 1991, p. 9). Il est vrai que, préalablement au début des années 1990, les monographies en langue française portant en totalité ou en partie sur ce genre littéraire sont peu nombreuses et proviennent surtout de la francophonie. On peut citer, à titre d'exemple, en Belgique : Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, Paris, SODI, 1969 ; au Québec : Yvon Allard, *Paralittérature*, vol. II, Montréal, La Centrale des Bibliothèques, coll. « Sélections documentaires » (no. 2), 1979, et en Pologne : Wiesław Mateusz Malinowski, *Le roman historique en France après le romantisme. 1870-1914*, Poznan, Univ. Im. Adama Mickiewicza (coll. « Seria filologia romanska », nolle), 1989.

toujours été présent à chaque moment de leur développement, et l'évolution nous mène vers la réalisation, l'accomplissement de ce qui était annoncé et écrit. Au XIX^e siècle enfin, le roman est devenu le roman, l'histoire est devenue l'histoire¹⁶.

À ma connaissance, les tentatives de mettre à jour la conceptualisation du roman historique ne parviennent pas à éviter ces écueils. Dans un ouvrage qui cherche à rendre compte des mutations les plus récentes de ce genre littéraire à partir d'un corpus « postmoderne » qui occuperait une position aisément identifiable au sein de la littérature américaine¹⁷, Elisabeth Wesseling (1991) effectue par exemple une lecture téléologique de la théorisation progressive du roman historique en lui associant des traits distinctifs destinés à évoluer invariablement dans le temps, conformément à un schéma tripartite proposé par Alastair Fowler dans un article datant de 1974¹⁸.

Ce schéma attribue à tous les genres littéraires une évolution prédéterminée, dont la première phase consisterait à assembler les éléments d'un modèle générique, qui ferait par la suite l'objet d'une consolidation au cours d'une deuxième période, durant laquelle ses stratégies narratives deviendraient aisément identifiables par un large public. Lorsque ces mêmes stratégies narratives cesseraient de correspondre à un modèle herméneutique qui permettrait de décrire efficacement la « réalité » des lecteurs, le genre littéraire en question entrerait dans sa phase « ternaire », au cours duquel il ferait l'objet d'un

¹⁶ Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2/3, « Le roman historique », mars-juin 1975, p. 195-234 (ici, p. 195).

¹⁷ John Barth, *The Sot-Weed Factor*, Triad Granada (s.l.), 1976 [1960] ; Thomas Berger, *Little Big Man*, New York, Dial Press, 1964 ; Robert Coover, *The Public Burning*, New York, Grove Press, 1977 ; E.L. Doctorow, *Ragtime*, New York, Random House, 1974 ; Thomas Pynchon, *V*, London, Picador, 1974 [1963] et *Gravity's Rainbow*, Harmondsworth, Penguin, 1987 ; Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo*, New York, Doubleday, 1972 ; Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death* (1969), New York, Delacorte, 1969. Voir Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1991.

¹⁸ Alastair Fowler, "The Life and Death of Literary Forms", dans *New Directions in Literary History*, Ralph Cohen (dir.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974, p. 77-94.

démantèlement parodique destiné à remettre en question ses présupposés épistémiques à travers la cristallisation de nouvelles topiques.

Elisabeth Wesseling est loin d'être la seule à avoir associé aux romans historiques contemporains un nouvel appellatif générique qui permettrait de différencier le roman historique « classique », dont l'émergence est attribuée à l'œuvre abondante de Walter Scott, de sa version « postmoderne », assimilable à ce que Linda Hutcheon a appelé la « métafiction historiographique »¹⁹, que l'on suppose être plus éclatée. Plus récemment, dans le domaine des études italiennes, Ruth Glynn (2005) recense une dizaine d'ouvrages publiés dans les années 1990 qui proposent des néologismes destinés à remplacer le terme « historique » par « néohistorique » (Ganeri : 1999), « contre-historique » (Ceserani : 1997), « antihistorique » ou « pseudo-historique » (Spinazzola : 1990)²⁰. Ajoutant à cette taxinomie, Glynn construit une nouvelle typologie en faisant valoir que la plupart de ces réflexions génériques se fondent uniquement sur des critères formels, ou uniquement sur des critères thématiques, pour distinguer entre les différentes formes de fictions historiques.

Sa propre terminologie ambitionne de dépasser ce clivage en s'appuyant sur les notions d'« illusionnisme » et d'« anti-illusionnisme » définies par Kurt Sprang en 1995²¹, à partir desquelles Glynn identifie deux courants distincts dans les fictions historiques contemporaines. Tandis que la tradition « illusionniste » témoignerait d'un désir d'authenticité et de véracité dans la narration d'événements suffisamment éloignés

¹⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York et Londres, Routledge, 1988.

²⁰ Ruth Glynn, *Contesting the Monument: the Anti-Illusionist Italian Historical Novel*, Leeds, UK, Northern Universities Press, 2005, p. 2 : Margherita Ganeri's *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999 ; Remo Cesarini, *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997 ; Vittorio Spinazzola's *Il romanzo antistorico*, Rome, Editori Riuniti, 1990).

²¹ Kurt Sprang, "Apuntes para una definicion de la novella historica", dans K. Sprang, I. Arellano et C. Mata (dir.), *La novela historica: teoria y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1995, p. 65-114.

dans le temps pour nécessiter une recherche historique de la part des auteurs et un effort de contextualisation de la part des lecteurs, la tradition « anti-illusionniste » se fonderait sur le postulat selon lequel l'« authenticité » et la « véracité » de l'écriture historique ne passerait pas par une entreprise *mimétique*, mais à l'inverse sur une entreprise soucieuse de révéler l'illusion née de la mimésis. Les romans historiques « anti-illusionnistes » se distingueraient donc par leur volonté de commenter l'écart insurmontable entre la *res gestae* et l'*historia rerum gestarum*, en mettant en lumière l'impossibilité de faire coïncider les « faits advenus » avec leurs possibles mises en récit ultérieures.

Bien que Glynn n'associe pas ces idéaux mimétiques et anti-mimétiques à un moment précis de la genèse de ce genre littéraire, cette bipartition évoque fortement la distinction opérée par Elisabeth Wesseling entre ce qu'elle estime être les deux phases initiales, ainsi que la phase terminale du roman historique. Qu'on la définisse comme « classique » ou « postmoderne », « illusionniste » ou « anti-illusionniste », par sa construction syntaxique, la fiction historique demeure conceptualisée comme un oxymore dont les entreprises de théorisation générique peuvent difficilement parvenir à éluder le postulat relatif à l'incompatibilité apparente de ses contraintes narratives. Le caractère tautologique de ces entreprises provient du fait que son appellation, au même titre que les termes qui lui sont associés – tels que l'« imagination », le « réel », la « vraisemblance », l'« authenticité » et la « véracité » – contribuent implicitement à renforcer ses prémisses : à savoir que l'écriture romanesque exclurait *a priori* l'historicité et que l'écriture historique devrait, *en principe*, être exempte de stratégies « artificielles » de mise en récit pour susciter une adhésion intellectuelle de la part des lecteurs.

« Le roman est récit, comme semble l'être l'histoire. Aussi est-il difficile de tracer une frontière²² », conclut à cet égard Jean Molino en 1975, tout en déplorant l'absence d'un vocabulaire théorique qui tiendrait compte du fait que « chaque type de discours, défini par une tradition, un public, des formes et des thèmes, constitue une forme spécifique de fusion entre réalité et fiction²³ ». Quarante ans plus tard, bien qu'un tel vocabulaire demeure peu connu des praticiens du genre²⁴, force est de reconnaître que les théories de la fiction et les nouvelles recherches en narratologie ont bel et bien doté l'étude des procédés de mise en texte de la fictionnalité et de la référentialité d'une terminologie précise, qui permet d'analyser l'effet de fictionnalité dans différents contextes, émanant notamment de mécanismes discursifs, littéraires, éditoriaux, médiatiques et audiovisuels²⁵.

Aussi n'y a-t-il plus lieu d'éclairer « l'obscur par le plus obscur²⁶ » en parlant de la juxtaposition problématique de l'écriture romanesque et de l'écriture historique. Les balises théoriques à l'intérieur desquelles s'articulent les réflexions génériques contemporaines contribuent à dissoudre la spécificité du roman historique en récusant la distinction binaire entre « fait » et « fiction ». Ce tournant conceptuel (auquel l'on se réfère fréquemment comme à un « tournant linguistique ») date des années 1970 et a

²² Jean Molino, *op. cit.*, p. 203.

²³ *Ibid.*, p. 204.

²⁴ C'est ce que je m'attache à démontrer en analysant notamment l'appareil paratextuel dont certains auteurs de mon corpus ont accompagné leur texte romanesque dans le souci d'expliquer leur démarche auctoriale. Voir le chapitre 2 de cette thèse : « Mesurer l'écart entre l'écriture romanesque et le vocabulaire théorique : l'exemple de la sexualité des personnages référentiels » (pages 181 à 199).

²⁵ À cet égard, voir par exemple René Audet, « La fiction au péril du récit? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée*, vol. XXXIV, n° 2-3, 2006, p. 193-207 ; René Audet et Alexandre Gefen (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota Bene/ Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001 ; Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, tr. fr. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001 [1999] ; David Herman, "Introduction. Narratologies", D. Herman (dir.) *Narratologies. New Perspectives in Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, p. 1-30 ; Luc Herman et Bart Vervaeck, "Postclassical Narratology", D. Herman, M. Jahn et M. L. Ryan (dir.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, Routledge, 2005, p. 450-51.

²⁶ *Ibid.*, p. 195.

marqué aussi bien la recherche en histoire que les études littéraires. Tandis que Hayden White a attiré l'attention des historiens sur la structure narrative des discours factuels, les travaux novateurs de Philippe Lejeune ont contribué à établir un nouveau modèle d'analyse générique qui a durablement influencé la théorie des genres littéraires. Gérard Genette a qualifié son approche méthodologique de « conditionnaliste » puisqu'elle fonde la fictionnalité sur une critique du jugement, par opposition aux théories dites « essentialistes » qui postulent l'existence de marqueurs internes de la fiction (Käte Hamburger, Dorrit Cohn)²⁷.

Comme en témoignent les débats qui ont entouré la conceptualisation du genre autofictif, les typologies qui tentent de classer les récits de vie contemporains en fonction de leur degré de fictionnalité ou de référentialité se heurtent régulièrement à une impasse épistémologique. En reconnaissant la singularité de chaque acte de lecture, l'approche descriptiviste promue par Lejeune s'avère le plus souvent incompatible avec les classifications génériques issues d'une tradition aristotélicienne, lesquelles visent à définir les œuvres littéraires selon un pacte de lecture normatif. Une solution communément adoptée par la critique consiste à repenser le rapport entre la fictionnalité et la référentialité de manière à permettre leur coexistence, selon un modèle d'analyse dit « analogique » ou continuiste²⁸.

²⁷ Gérard Genette a proposé cette terminologie dans « Fictional narrative, factual narrative », *Poetics today*, vol. XI, n° 4, "Narratology Revisited II", 1990, p. 755-774.

²⁸ Marie-Laure Ryan, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », dans A. Gefen et R. Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota Bene, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 17-42. Deux de mes articles explorent sa prévalence dans la littérature contemporaine : Miruna Craciunescu, « Fictionnalité et référentialité. Interrogations génériques : de l'autobiographie à la biofiction », *Itinéraires. Littérature textes, cultures*, « Biographie et fiction », vol. I, 2018 ; « Chassé-croisé Lavocat/Ginzburg : vers une réhabilitation du différentialisme », *L'ontologie du numérique. Entre mimésis et réalité*, Servanne Monjour, Matteo Treleani et Marcello Vitali-Rosati (dir.), *Sens public*, Montréal, 2017.

À la différence de Dominique Viart, je ne crois pas que seules les analyses thématiques permettraient d'échapper à « l'impuissance taxinomique » à laquelle ont pu se heurter les théoriciens en tentant de concilier l'approche prescriptive et l'approche descriptive de la théorie des genres littéraires, promises l'une et l'autre à une obsolescence rapide en raison ou bien de leur normativisme, ou bien de leur tendance à multiplier les dénominations typologiques afin d'étudier chaque œuvre dans sa singularité²⁹. Je ne crois pas non plus qu'il soit possible de saisir pleinement les enjeux de l'écriture biofictionnelle telle qu'elle se pratique depuis le début des années quatre-vingt en étudiant uniquement les œuvres qui ont fait l'objet d'une institutionnalisation éditoriale, comme c'est le cas des ouvrages parus dans la prestigieuse collection « L'Un et l'autre » créée par Jean-Bernard Pontalis en 1989 chez Gallimard.

Le processus d'identification générique d'une œuvre n'est pas neutre. Comme le souligne Zoé Oldenbourg trois ans avant l'étude de Molino en commentant l'impact que la théorisation du roman historique aurait produit sur les pratiques de lecture dans l'espace francophone, l'identification de ce genre dit « mineur », « que les lecteurs dits sérieux ne prennent pas au sérieux, [et] que le lecteur "moyen" considère surtout comme un divertissement instructif³⁰ », s'insère dans une stricte hiérarchisation des pratiques littéraires qui attribue aux domaines de la fiction et de l'érudition des formes et des visées spécifiques. Conformément à cette dichotomie, l'hybridation des pratiques d'écriture référentielles et des pratiques d'écriture fictionnelles n'est guère susceptible de tirer profit des possibilités offertes par ces deux démarches, car cette hybridité situe le roman

²⁹ Dominique Viart, « Dis moi *qui* te hante », *Revue des Sciences humaines*, « Paradoxes du biographique », n° 263, 2002, p. 28.

³⁰ Zoé Oldenbourg, « Le roman et l'histoire », *La Nouvelle Revue française: Le roman historique*, n° 238, octobre 1972, p. 130-155 ; ici, p. 132.

historique dans une posture intermédiaire à laquelle l'on rattache le plus souvent une visée de transmission du savoir historique.

Or, les mutations épistémiques dont témoignent les biofictions renaissantes ne relèvent pas seulement d'une transmission, mais bien d'une *cristallisation* d'un certain savoir historique, qui correspond globalement à ce que Randolph Starn a appelé la « Renaissance postmoderne³¹ » pour décrire l'intérêt que manifestent les seiziémistes envers des figures marginales de l'historiographie renaissante depuis les années 1970-1980. En mettant en récit la vie de personnages méconnus du XVI^e siècle appartenant pour la plupart à des minorités sexuelles, religieuses ou ethniques, ces ouvrages projettent sur la période renaissante l'émergence d'une « modernité » qui associe étroitement l'individu à un certain nombre d'idéaux collectifs.

Dans ces récits, la prospérité économique et la cohésion sociale passent d'abord par une poursuite personnelle du bonheur ; et, à l'échelle individuelle, une vie réussie se traduit par un ensemble d'accomplissements professionnels, doublés d'une sexualité épanouie. C'est ce que je m'attache à démontrer dans les quatre derniers chapitres de ma thèse, organisés autour des figures de « l'inverti », de l'hérétique et du pauvre diable, auxquelles j'ai respectivement associé trois qualificatifs génériques : soit les *Künstlerromane* (romans d'artistes), dans lesquels des protagonistes majoritairement homosexuels militent pour le droit de jouir de leur corps ; les *Schriftstellerromane* (romans d'auteurs), dans lesquels des libres penseurs font l'objet de persécutions religieuses, et les *Staatkünstlerromane* (romans de l'habileté politique), dont les

³¹ Randolph Starn, "A Postmodern Renaissance? ", *Renaissance Quarterly*, vol. LX, n°1, printemps 2007, p. 1-24.

protagonistes sont caractérisés par une volonté de pouvoir qui se limite habituellement à la sphère domestique et économique³².

Mon analyse démontre que, dans les biofictions renaissantes, les romans qui mettent en scène des figures d'artistes (*Künstlerromane*) tendent à faire de l'individualisme un synonyme de liberté sexuelle, en transformant la *rinascita* de Giorgio Vasari en une glorification du corps masculin et de l'homoérotisme à travers les arts visuels du *Cinquecento*. Lorsque les protagonistes de ces romans appartiennent à la « République des Lettres » (*Schriftstellerromane*), leur individualité se voit plutôt définie comme un compromis entre leurs opinions, leurs actions ou leurs décisions personnelles et les pressions que le monde extérieur exerce sur les sujets renaissants. Dans le monde des idées, les personnages qui se singularisent par rapport à leur communauté ne cessent de s'exposer à des persécutions religieuses, et les humanistes qui peuplent ces biofictions ne sont nullement à l'abri du fanatisme et de l'intolérance de leurs contemporains.

Dans l'ensemble, la centralité du rôle qu'occupent les dynamiques de pouvoir à travers ces œuvres nous invite à poser un regard critique sur les rapports qui lient l'oppression et la marginalité, car tout en célébrant l'émancipation des minorités, ces romans excluent systématiquement les personnages féminins de ces *exempla* contemporains qui amènent les artistes « invertis » ou les lettrés hérétiques à exercer une forme d'agentivité sur leur propre vie. Cette étude contribue en effet à mettre en évidence que les procédés de mise en marge des personnages référentiels diffèrent en fonction de leur sexe : tandis que la marginalisation des personnages masculins produit chez ces

³² Un tableau situé en annexe de cette thèse présente les vingt-six personnages qui jouent un rôle de premier plan au sein de ces textes, conjointement à leur type de marginalisation, leur occupation principale, ainsi que les œuvres dans lesquelles ils apparaissent. Il s'agit, pour la grande majorité, d'artistes homosexuels et de lettrés hérétiques. Voir l'annexe 4 : « Sommaire des œuvres. Occupations des protagonistes et types de marginalisation », situé aux pages 545 à 548.

derniers un sentiment accru de leur individualité, les personnages féminins tendent à être reléguées dans les marges du texte lui-même, où elles servent régulièrement à mettre en valeur des protagonistes masculins. À ce titre, les figures féminines de la Renaissance ne peuvent faire preuve « d'habileté politique », car leur volonté de pouvoir ne saurait se limiter à la sphère domestique et économique sans passer par des revendications politiques, ce qui témoigne de l'impossibilité de concevoir la collectivité comme un agrégat d'individus.

Chapitre 1.

L'invention de la modernité, de Pétrarque à Burckhardt

I. *Rinascità* et Renaissance des lettres

Depuis le XVI^e siècle, la Renaissance a fait l'objet de trois entreprises de reconceptualisation majeures¹.

La conceptualisation initiale de cette notion peut être retracée jusqu'au XIV^e siècle dans les écrits de Pétrarque (1304-1374), lequel avait théorisé l'existence d'une coupure entre l'*historia antiqua*, soit l'Antiquité, et l'*historia nova*, qui deviendra plus tard le Moyen âge. Décrite comme un « âge des ténèbres » auquel les artistes, les poètes et les pédagogues renaissants devaient mettre un terme en instaurant un nouveau rapport d'émulation avec l'Antiquité, l'époque médiévale a longtemps servi de repoussoir à la conceptualisation d'une Renaissance qui se voulait plus près de l'*historia antiqua* que de l'*historia nova*. L'historiographie médiévale, essentiellement linéaire et eschatologique, a ainsi cédé la place à une historiographie cyclique qui projetait sur l'évolution des sociétés un schéma analogue à la succession des saisons, ou au développement d'un organisme voué à « renaître » de ses cendres après avoir fait l'objet d'une longue décadence.

La première reconceptualisation de la notion de Renaissance a eu lieu au XVIII^e siècle, lorsque Voltaire s'est approprié la rhétorique que les humanistes avaient développée à propos de leurs prédécesseurs pour la projeter sur la Renaissance elle-même. Caractérisée par un « mélange de galanterie et de fureurs, de voluptés et de

¹ Il s'agit de « l'historiographie vasarienne », de « l'historiographie voltairienne » et de « l'historiographie burckhardtienne » de la Renaissance. Comme il existe déjà un grand nombre d'excellents travaux retraçant l'évolution de la notion de Renaissance dans son contexte historique, le présent chapitre n'a d'autre ambition que de présenter au lecteur les principaux enjeux de cette historiographie, dans le but de faciliter l'identification d'une nouvelle conceptualisation de la notion de Renaissance qui s'observe à partir de l'analyse des « biofictions renaissantes » qui constituent mon corpus d'étude. Pour une étude plus approfondie de l'historiographie renaissante, j'inviterais le lecteur à consulter les ouvrages de Wallace Ferguson (*The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*, Toronto, University of Ontario Press, 2006 [1948]) et de William Caferro (*Contesting the Renaissance*, Hoboken (New Jersey), Wiley-Blackwell, 2011) qui constituent des synthèses très complètes de l'état des travaux sur la question.

carnage² », la Renaissance était désormais perçue dans l'historiographie des Lumières comme une époque dont l'extraordinaire renouveau artistique et littéraire avait pourtant échoué à produire le type de culture « éclairée », laïque et tolérante, que les Lumières cherchaient à instaurer. C'est pourquoi l'humanisme de la Renaissance, qui n'était jusqu'alors qu'un modèle pédagogique construit en opposition à la scolastique, sera par la suite graduellement confondu avec une doctrine philosophique immanente centrée autour de l'homme, laquelle prendra également, au siècle suivant, le nom « d'humanisme ».

Au XIX^e siècle, la notion selon laquelle la Renaissance aurait constitué une révolution incomplète qu'il conviendrait de poursuivre, voire de dépasser, s'est modifiée sous l'impulsion d'une historiographie romantique fascinée par le Moyen âge. Alors que le sécularisme, la révolution industrielle et le capitalisme faisaient l'objet d'une dénonciation croissante, la Renaissance – conçue comme une période historique à part entière et non plus seulement comme un mouvement artistique et littéraire – a été identifiée avec l'origine lointaine de la modernité, du fait de sa découverte supposée de l'individu.

Depuis les années 1980, sous l'impulsion des études culturelles, la notion d'individu a par la suite fait l'objet d'un « élargissement » qui a donné naissance, dans le champ des études renaissantes, à un intérêt croissant pour les figures qui occupaient jusque-là une place marginale dans la recherche historiographique, soit les individus issus

² Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, tome II, Paris, Garnier, 1963 [1756], p. 494. [Dorénavant : *Essai*, t. II]. Dans ce chapitre consacré à la France sous Charles IX, Voltaire fait preuve à plusieurs endroits d'un étonnement manifeste envers les massacres de la Saint-Barthélémy, en se demandant par « quel prodige (...) cette fureur religieuse [avait changé] en bêtes féroces une nation qu'on a vue souvent si douce et si légère » (p. 495).

de minorités ethniques, religieuses, sexuelles et économiques³. C'est ce que Randolph Starn a appelé la « Renaissance postmoderne⁴ ».

Il s'agit là des trois principaux tournants conceptuels qui ont permis, depuis l'émergence de ces premières représentations, de créer la notion de Renaissance telle que nous la connaissons aujourd'hui⁵. Le présent chapitre s'attachera à retracer ces transformations dans le but d'identifier quels éléments de mon corpus biofictif participent de la reconceptualisation la plus récente de la notion de Renaissance, et quels éléments sont au contraire imputables à des conceptualisations antérieures.

Il importe en effet de souligner que les conceptualisations successives d'une notion historique n'entraînent pas une disparition des usages antérieurs qui étaient préalablement associés à cette notion, tant dans le discours historiographique des spécialistes de la Renaissance que dans un ensemble de discours s'adressant à un public non spécialisé. C'est ce que je chercherai à souligner en ajoutant ponctuellement

³ Voir la note 2, p. 9, dans l'introduction de cette thèse qui invite le lecteur à consulter un certain nombre de travaux qui témoignent de cette tendance historiographique.

⁴ Randolph Starn, « A Postmodern Renaissance? », *op. cit.* Michel Jeanneret aborde pour sa part la question des « marges » de manière différente en interrogeant les frontières disciplinaires qui séparent, par exemple, les études renaissantes de la recherche portant sur le Moyen âge (Michel Jeanneret, « La Renaissance et sa littérature : le problème des marges », dans Max Engammare (dir.), *Étude de la Renaissance : nunc et cras : actes du colloque de la Fédération internationale des Sociétés et Instituts d'Etude de la Renaissance (FISIER), Genève, septembre 2001*, Genève, Droz, 2003, p. 11-27. [Dorénavant, *Nunc et cras*.])

⁵ À des fins de simplification, je me référerai successivement à ces trois tournants comme à « l'historiographie vasarienne », à « l'historiographie voltairienne » et à « l'historiographie burckhardtienne » de la Renaissance, bien que les discours qui se rattachent à ces conceptualisations du XVI^e siècle ne proviennent pas uniquement de l'œuvre de Giorgio Vasari, de Voltaire et de Jacob Burckhardt. « L'historiographie vasarienne » de la Renaissance se réfère principalement à la tradition iconographique associée à la *rinascità*, ainsi qu'à la notion selon laquelle la péninsule italienne aurait atteint, au cours du XVI^e siècle, des sommets jusque-là inégalés dans le domaine culturel, grâce à un perfectionnement des techniques de sculpture, de peinture et d'architecture qui aurait puisé son inspiration dans les œuvres de l'Antiquité. « L'historiographie voltairienne » de la Renaissance s'intéresse davantage aux écrits du XVI^e siècle qu'à son héritage artistique, et repose sur le postulat selon laquelle le véritable perfectionnement des sociétés humaines se constaterait sur le plan des mœurs, ce qui contribue à faire du XVI^e siècle une période à la fois « éclairée », en raison de sa culture, et « obscure », à cause de son fanatisme religieux. « L'historiographie burckhardtienne » aborde pour sa part la Renaissance sous un angle politique, en associant la prolifération de cités-États despotiques advenue au nord de la péninsule italienne au cours des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, à une culture méritocratique qui valorise davantage le talent individuel que le statut social.

quelques références, qui me semblent à cet égard être significatives, aux excellentes synthèses qui ont déjà été effectuées à propos de l'évolution historique de la notion de Renaissance au cours du XX^e siècle, depuis l'incontournable *Renaissance dans la pensée historique* de Wallace Ferguson (1948) jusqu'au plus récent *Contesting the Renaissance* (2011) de William Caferro.

Compte tenu de la somme importante d'études ayant déjà été consacrées à cette problématique, j'ai pris le parti d'organiser cet état des travaux selon une succession chronologique dont le point de départ coïncide avec la première élaboration de ce concept historiographique au cours de la période que l'on identifie désormais avec la Renaissance.

1) XIV^e-XVI^e siècles : de Pétrarque à Machiavel, ou l'invention d'un « âge des ténèbres ». La métaphore illuministe appliquée à un cadre civilisationnel, suivie de quelques remarques sur ses applications philosophiques

Comme je l'ai déjà évoqué, bien que le terme lui-même n'ait été créé qu'au XIX^e siècle⁶, l'idée selon laquelle la Renaissance marquerait une rupture avec l'époque

⁶ La création du terme « Renaissance » est attribuée à Michelet, ce qui explique pourquoi l'anglais a emprunté ce terme au français, plutôt que de parler de *rinascità* ou de *Rinascimento*. Cette idée se retrouve à travers un très large corpus d'études consacrées à la notion de Renaissance dans la pensée historique. Charles Olivier Carbonell l'explique très bien dans le résumé de son article intitulé « L'invention d'une période, la Renaissance » (dans Jocelyne Bonnet-Carbonell (dir.), *Inventions européennes du temps : temps des mythes, temps de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 293-312), que je prends la liberté de reproduire ici en raison de la clarté de son exposition : « Le concept de Renaissance, désignant à la fois une période et une civilisation, fut élaboré au début de la seconde moitié du XIX^e siècle. La Renaissance fut « inventée » de façon hâtive, fulgurante et confuse par Michelet – *Renaissance* est le titre de l'ouvrage qu'il publie en 1855 dans le cadre de son *Histoire de France* – et, de façon patiente, achevée, globale, par Jacob Burckhardt, dont la *Civilisation de la Renaissance en Italie* parut en 1860. Avant eux, la Renaissance (avec un « R » majuscule) n'existe pas. Elle n'est pas un concept historiographique de périodisation et de définition ; elle n'est qu'un moment de l'histoire des arts et des lettres ; le temps de la résurrection de l'Antiquité dans le goût comme dans la création des hommes du Moyen âge finissant et de l'époque moderne naissante » (p. 293). Il convient toutefois de souligner que les humanistes du XVI^e siècle employaient des expressions analogues pour se référer au renouvellement culturel que représentaient l'émergence des études humanistes ainsi qu'une nouvelle esthétique centrée sur « l'imitation de la nature »,

médiévale qui l'a précédée est directement tributaire d'une nouvelle conception de l'histoire, dont on peut observer l'émergence à partir du XIV^e siècle. Pour Wallace Ferguson, l'une des principales caractéristiques de l'historiographie humaniste réside dans sa conception nationale et séculière. Les *Chroniques florentines* de Giovanni Villani (1348) constitueraient à ce titre un des premiers exemples du profond renouvellement historiographique qui se constate pendant cette période, en raison de l'intérêt spécifique qu'elles manifestent pour la vie économique et politique de Florence. Cet intérêt favorise à son tour des périodisations plus adaptées à l'évolution de cette ville que ne le ferait l'élaboration d'une Histoire universelle, fondée sur le cadre théologique d'une *respublica christiana* divinement établie⁷.

Cependant, le clivage entre le Moyen âge et la Renaissance que l'on connaît aujourd'hui – et qui continue de séparer ces deux concepts dans l'enseignement de ces périodes historiques, malgré la rigidité que l'on reproche à cette construction dont on n'a de cesse de souligner le caractère artificiel⁸ – n'apparaît véritablement qu'à partir de Pétrarque. Theodor Mommsen attribue en effet à ce dernier la paternité de la métaphore de l'ombre (*tenebræ*) et de la lumière ayant servi d'arrière-plan à la première

comme l'explique notamment Arlette Jouanna en citant l'exemple de Vasari (chez qui l'on retrouve le terme *rinascità* ; à ce sujet, voir également Wallace Ferguson, dans la traduction française de Jacques Marty, *op. cit.*, p. 69), ou encore les *Observations de plusieurs singularitez et choses memorables* de Pierre Belon du Mans (1553) qui décrit son époque comme étant celle d'un « retour à la vie » (Arlette Jouanne, « La notion de Renaissance : réflexions sur un paradoxe historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. V, n°49-4bis, p. 5-16 ; ici, p. 6).

⁷ Wallace Ferguson, trad. fr. Jacques Marty, *op. cit.*, p. 16-17.

⁸ C'est ce que rappelle par exemple Michel Jeanneret au début de son article introductif aux actes d'un colloque consacré à l'étude de la Renaissance « aujourd'hui » : « Pour des raisons institutionnelles, les universitaires abusent souvent de la périodisation et créent des divisions trop rigides. En l'occurrence, ils ne sont pas responsables du clivage entre Moyen âge et Renaissance, puisque les humanistes, du moins dans l'Europe du nord, ont élaboré eux-mêmes le mythe d'un renouveau et ont construit une image caricaturale de l'âge « gothique » pour servir de repoussoir à leur ambition. Leur découpage a bien opéré puisque, cinq siècles plus tard, il sépare toujours deux spécialités nettement distinctes. Tout le monde reconnaît pourtant que la coupure est trop rigide et qu'il faut parler plutôt d'une lente mutation, qui s'étend sur au moins deux cents ans. » (Michel Jeanneret, « La Renaissance et sa littérature : le problème des marges », dans Max Engammare (dir.), *Nunc et cras*, *op. cit.*, p. 11-27 ; ici, p. 11).

conceptualisation de la notion de Renaissance⁹, en précisant toutefois que les auteurs chrétiens des IV^e et V^e siècles avaient déjà eu recours à cette même rhétorique pour dénoncer les errements du paganisme¹⁰.

Il importe de souligner que l'image elle-même n'était donc pas nouvelle : Mommsen note d'ailleurs qu'un usage « médiéval » de ce que j'appellerais la « métaphore illuministe » existe aussi chez Pétrarque, lorsque ce clerc qui a tenté de réconcilier l'érudition humaniste avec les pratiques chrétiennes déplore par exemple que Cicéron soit mort peu avant que ne s'achèvent « les ténèbres et la nuit de l'erreur » et avant que ne resplendisse « le soleil » de la foi¹¹. Dans le corpus pétrarquiste, cette occurrence coutumière de la métaphore illuministe coexistait cependant avec un usage contraire de cette même rhétorique, lequel s'est avéré résolument novateur du fait du renversement qu'il opérait entre ce que Pétrarque appellera l'histoire « moderne » (*nova*) et l'histoire « antique » (*antiqua*).

S'il n'était pas rare de rencontrer auparavant un découpage chronologique entre la « *nova* » et « l'*antiqua* », dans l'historiographie médiévale, un clivage de ce type servait habituellement à marquer l'avènement du christianisme et non pas le déclin politique et culturel de cette Antiquité païenne dont la civilisation fera l'objet d'une vénération de la

⁹ Theodor E. Mommsen, « Petrarch's conception of the "Dark Ages" », *Speculum*, vol. XVII, n° 2, avril 1942, p. 226-242.

¹⁰ Dans son article « The Dark Ages » (*History Workshop Journal*, n° 63, printemps 2007, p. 191-201, Janet L. Nelson cite à cet égard les exemples suivants : Matthieu 5 : 14, Jean 1 : 4-5, 8 : 12 ; saint Paul, *Épître aux Romains* 13 : 12 ; *Épître aux Éphésiens* 5 : 6-9 [*sic.*, 5 : 8-11] (Nelson, note 3, p. 198).

¹¹ Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia* (éd. M. Capelli, Paris, 1906), p. 45 : « [...] paucis enim ante Cristi ortum obierat oculosque clauserat, heu! quibus e proximo noctis erratice ac tenebrarum finis et ueritatis initium, uereque lucis aurora et iustitie sol instabat », cité par Mommsen, *op. cit.*, p. 227, note 8. Pétrarque se lamente ici que la mort de Cicéron soit advenue avant que prennent fin « les ténèbres et la nuit de l'erreur », et avant que jaillisse « l'aube de la lumière véritable » (ma traduction). Voir également l'article que Peter Hainsworth consacre à Pétrarque dans le *Dictionnaire de la Renaissance italienne* de J. R. Hale (*op. cit.*, p. 248-249) pour des informations supplémentaires sur son œuvre littéraire ainsi que son parcours biographique. Hainsworth cite notamment *De vita solitaria* (1346) et *Secretum* (1342-1343) à titre d'exemple du syncrétisme que Pétrarque a tenté d'opérer entre la tradition chrétienne et l'héritage classique que ses recherches ont contribué à revaloriser.

part des humanistes. C'est bien ce qui explique pourquoi le passage de l'*historia antiqua* à l'*historia nova* ne pouvait être décrit autrement que comme une transformation positive : tant que la métaphore illuministe servait de soubassement à une pensée religieuse, le mythe de l'âge d'or pouvait difficilement être convoqué pour interroger le rapport que les lettrés du Moyen âge entretenaient avec l'Antiquité en termes de regrets ou de sublimation pour une époque « perdue ».

C'est pourquoi dans *The Dark Ages & the Age of Gold* (1973), Fraser défend l'idée selon laquelle le passé n'aurait été perçu « comme tel » qu'à la Renaissance, alors que l'adoption préalable d'une historiographie moralisante préoccupée par le devenir de l'âme et le rapport de l'homme au péché aurait favorisé un rapport à la fois plus immédiat et plus horizontal avec les figures du passé¹². Selon cette conception, la condition humaine n'ayant guère changé, il n'y avait pas lieu d'idéaliser les hommes de l'Antiquité, ni de questionner spécifiquement ce qui distinguait cette époque du moment présent, si bien que cette pensée de la continuité demeurerait étrangère à l'optimisme qui découlerait plus tard d'une historiographie cyclique fondée sur l'idée selon laquelle le moment présent actualiserait le retour d'une Antiquité perdue et constituerait une Antiquité retrouvée, dont les accomplissements seraient en mesure de dépasser ceux de ses prédécesseurs.

¹² Russel Fraser, *The Dark Ages & the Age of Gold*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1973: "To man in the Middle Ages, all time is present time. For this reason, the myth of the Golden Age does not excite him to speculation and has not much currency in his writings. [...] In the Renaissance the pastness of the past is first perceived; concurrently the future, unspoiled because unrealized, begins to beckon seductively. To look backward and forward is the hall-mark of the modern age" (p. 6). "If vice is endemic and all men are prone to it and wisdom is apportioned equally and gratuitously to the present and the past, there is no reason to be especially optimistic about this present moment. Neither is there reason to exalt Greece and Rome above the Middle Ages. But on that exalting depends the faith of the Renaissance that it can transcend its past" (p. 20).

Aussi l'historiographie renaissante correspond-t-elle davantage à une pensée de la rupture que de la continuité, comme en témoigne encore une fois le corpus pétrarquiste. À la différence de ses contemporains, Pétrarque contestait la notion de « *translatio imperii ad Francos* ou *ad Teutonicos* » au moyen de laquelle l'historiographie médiévale postulait l'existence d'une continuité entre l'Empire romain païen et le Saint Empire romain germanique. C'est bien ce qui l'a incité à refuser le titre de *magnus* à Charlemagne, lequel n'était pour lui que « le roi Charles, nommé « grand » par des peuples barbares qui [avaient] osé l'élever au rang de Pompée et d'Alexandre¹³ ». Pour Pétrarque, la Rome antique n'avait pas survécu en tant qu'entité politique, mais bien sous la forme d'un héritage culturel qui ne correspondait déjà plus à celui de ses contemporains – et qui risquait de subir, avec le temps, un sort analogue à celui de l'*Imperium romanum* que « les hordes de barbares avaient affaibli, réduit et presque réduit en cendres¹⁴ ».

Tous les lettrés de la Renaissance ne se sont certes pas accommodés du recadrage que l'historiographie pétrarquiste avait fait subir au Saint Empire romain germanique, dont le règne aurait été marqué par « une dégradation continue des mœurs de la langue latine, des lettres et de la culture en général », ce qui au dire de Jacques Ridé, réduisait le

¹³ Pétrarque : « ... Carolum regem quem magni cognomine equare Pompeio et Alexandro audent »; *Epistolae Familiares*, I, 4 (dans l'édition de Rossi : I, 25), cité par Mommsen p. 235.

¹⁴ Dans son *Apologia contra cuiusdam anonymi Galli calumnias*, Pétrarque écrit à propos de l'Empire romain : « [Quid est enim aliud omnis historia, quam romana laus?] [...] Quod, licet inter manus barbaricas imminutum atque debilitatum et pene consumptum sit, romanas inter manus tale fuit, ut omnia mundi [imperi] illi admota pueriles ludi fuisse videantur et inania nomina » (*Opera omnia*, Bâle, 1554, p. 1187, cité par Mommsen, p. 236). « [Qu'est-ce que l'Histoire tout entière, sinon une exaltation de Rome?] [...] Cet empire qui, bien qu'il soit affaibli et presque anéanti entre les mains des Barbares, entre les mains des Romains était tel que tous les empires du monde semblaient des jeux d'enfants et de vains titres comparés à celui-là. » [Ma traduction.]

Moyen âge « à une parenthèse aussi stérile que vaste¹⁵ ». Aussi les érudits allemands ont-ils réagi contre la diatribe que Pétrarque avait lancée contre les « barbares gothiques » en tentant de revaloriser l'institution impériale ou en mettant de l'avant les inventions allemandes, telles que la bombarde (1380) ou, de manière plus significative, l'imprimerie (1440, *sic*), qui occupent une place de choix dans la démonstration que fait Jakob Wimpfeling (1450-1528), parmi d'autres, de l'ingéniosité de ses compatriotes¹⁶.

Ces quelques tentatives de réhabilitation n'étaient cependant pas de taille à rivaliser avec le succès de la rhétorique pétrarquiste que reprennent un grand nombre de textes des XV^e et XVI^e siècles à l'échelle européenne. Dans l'introduction de son ouvrage, Fraser cite de nombreux commentaires d'humanistes révélant la piètre estime dans laquelle ils maintenaient leurs prédécesseurs, qu'il s'agisse de Guillaume Budé se lamentant sur le « déluge » que représentait un millénaire plongé dans la « boue barbare », de Pierre de la Ramée dénonçant les multiples erreurs qu'il découvrait dans les commentaires médiévaux sur Aristote, ou encore du critique élisabéthain William Webbe qui estimait qu'aucun ouvrage mémorable n'avait été rédigé en anglais avant 1566, ce qui avait notamment pour effet d'éliminer toute la production de Chaucer de la littérature anglaise¹⁷.

¹⁵ Jacques Ridé, « Les humanistes allemands et le Moyen âge », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *L'histoire au temps de la Renaissance*, Paris, éd. Klincksieck, 1995, p. 131-146 (ici, p. 131). Dans la note 32, p. 145, Ridé remarque que même du point de vue lexical, « la métaphore verbale *renasci* et ses synonymes latins : *reviviscere*, *resurgere*, *respiserer*, *reflorescere*, *in lucem redire*, etc. sont beaucoup moins utilisés par les humanistes allemands [lesquels se sont d'ailleurs peu intéressés à Pétrarque] que par leurs confrères italiens ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 134, Ridé considère que « l'*Epitoma [rerum Germanicarum usque ad nostra tempora]* de Wimpfeling, parue à Strasbourg en 1505, f[era]it date dans l'historiographie allemande », puisqu'il s'agit de la première chronique consacrée exclusivement à l'Histoire de l'Allemagne.

¹⁷ Fraser, *op. cit.*, p. 3-4 : « The Elizabethan critic William Webbe knows of "no memorable worke written by any Poete in our English speeche until twenty yeers past. (...) In France, Guillaume Budé (...) declares himself thankful and a little surprised that anything of merit has been "saved from the deluge of more than a thousand years (...) buried in barbarian mud (...). Peter Ramus, perusing the medieval commentaries on Aristotle, discovers in them "nothing that points to nature (...) that is not confused, muddled up,

Même parmi les lettrés qui s'estimaient être des émules de l'humanisme allemand, les comparaisons entre la culture antique et la culture médiévale ne favorisaient guère la seconde. Ainsi Coluccio Salutati (1331-1406) estimait-il que l'éloquence de saints tels qu'Ambroise, Augustin ou Abélard ne pouvait être comparée à celle des écrivains antiques « en raison des faiblesses de leur style¹⁸ », et Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), devenu Pie II en 1458, considérait qu'« hormis dans leur parler », les sauvages du Nord s'étaient dépouillés de leur « barbarie » à partir du moment où ils étaient devenus chrétiens – ce qui ne constituait certes pas une défense des qualités de leur production littéraire¹⁹.

Le chapitre huit du *Pantagruel* de Rabelais constitue quant à lui un exemple classique des progrès que les lettres avaient accomplis depuis la fin du « ténébreux âge gothique », comme le souligne Gargantua en adoptant la métaphore illuministe dans son usage pétrarquiste lorsqu'il compare l'éducation qu'il a reçue à celle de son père :

Mais encores que mon feu pere de bonne memoire Grand Gousier eust adonné tout son estude, à ce que je proffitasse en toute perfection et sçavoir politique, et que mon labeur et estude correspondit tresbien, voire encores outrepassast son desir : toutefois comme tu peulx bien entendre, le temps n'estoit tant idoine ne commode es lettres comme est de present, et n'avoys copie de telz precepteurs comme tu as eu. *Le temps estoit encores tenebreux et sentant l'infelicité et calamité des Gothz, qui avoient mis à destruction toute bonne literature.* Mais par la bonté divine, *la lumiere et dignité a esté de mon eage rendue es lettres*, et y voy tel amendement que de present à difficulté seroys je receu en la premiere classe des petitz grimaux, qui en mon eage virile estoys (non à tord) réputé le plus sçavant dudict siecle²⁰.

contaminated and distorted” » [Webbe, *Discourse of English Poetrie*, 1586), dans Gregory G. Smith (éd.), *Elizabethan Critical Essays*, 2 vol., Oxford, Oxford University Press, 1950 [1904], t. 1, p. 239 ; Budé, *De studio literarum*, 1527, dans C.S. Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice*, éd. D.L. Clark, New York, 1939, p. 4 ; Pierre de la Ramée, cité dans J.H. Randall, *The Career of Philosophy from the Middle Ages to the Enlightenment*, 2 vols., New York/Londres, Columbia University Press, 1962, p. 234 (vol. 1)].

¹⁸ Ridé, *op. cit.*, p. 138.

¹⁹ Ridé souligne pourtant que c'est Pie II qui fit découvrir aux érudits allemands Otton de Freising, leur meilleur chroniqueur du Moyen âge (*ibid.*, p. 141).

²⁰ François Rabelais, *Pantagruel* (chapitre VIII), dans *Œuvres complètes*, éditées par Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 243. Mes italiques.

Tous ces exemples témoignent du fait que le renversement de la métaphore illuministe qui associait conventionnellement la lumière à la foi chrétienne et les ténèbres à l'ignorance du Christ constituait donc bel et bien une innovation importante, dont les effets à long terme ont contribué à un changement de paradigme dans la manière de concevoir et d'écrire l'Histoire à la Renaissance²¹.

Alors que la métaphore illuministe constituait originellement une référence à la prophétie du livre de Daniel (2 : 40) conformément à laquelle l'Empire romain était identifié au quatrième et dernier royaume à gouverner la terre avant l'Apocalypse²², l'historiographie pétrarquiste a déplacé le cadre de référence dans lequel s'articuleraient désormais les réflexions portant sur le moment présent, en les dépouillant essentiellement de leur caractère eschatologique. La nature séculière de l'intérêt que revêtent ces changements civilisationnels, qui n'était qu'implicite chez Villani, est ainsi passée au premier plan de la réflexion du « père » autoproclamé de l'humanisme²³, pour qui la décadence de l'Empire romain n'était plus symptomatique de la décrépitude générale d'un monde voué à une destruction prochaine, mais bien une plaie à laquelle ses

²¹ À ce sujet, voir *La conception de l'histoire en France* (Paris, Nizet, 1972, p. 27) de Claude Gilbert Dubois, que Mawly Bouchard présente succinctement dans son article « L'invention fabuleuse de l'Histoire à la Renaissance » (Fabula, colloques en ligne, « Fiction du savoir à la Renaissance », URL : <http://www.fabula.org/colloques/document101.php#ftn2>, consulté le 13 octobre 2017).

²² Voir Ferguson, trad. par Jacques Marty, p. 16 et Janet Nelson, *op. cit.*, p. 192, qui précise que la périodisation de Daniel diffère de celle d'Augustin, lequel divise l'Histoire en six âges dans le dernier livre de *La Cité de Dieu* (XXII, 30). La division en quatre royaumes est issue d'une interprétation de saint Jérôme.

²³ Jonathan Arnold, *The Great Humanists: an Introduction*, New York, Tauris, 2011, p. 24 : "The origin of the term "father of humanism" may perhaps be found in Petrarch's own comment, made late in his life, when he declared himself to be "*omnium senior qui nunc apud nos his in studiis elaborant*" (the first of all who now in our time labour in these studies)" [Pétrarque, *Francesco Petrarca : Prose*, G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara et E. Bianchi (dir.), Milan, Riccardo Ricciardi éd., 1955, *Seniles* 17 : 2]. Dans son introduction, Arnold cite le nom de plusieurs précurseurs ayant contribué au renouvellement des *studia humanitatis* avant Pétrarque, tels que Lovato dei Lovati (1240-1309), Geremia da Montagnone (1255-1321), Rolando da Piazzola (mort en 1325) et Albertino Mussato (1261-1329) (Arnold, p. 2).

contemporains se devaient de mettre fin en ressuscitant l'antique *virtus* romaine dont Cola di Rienzo aurait constitué un exemple probant.

Près de deux siècles plus tard, c'est cette même croyance en la continuation mystique de la *virtus* romaine au sein du peuple italien qui incitera Machiavel à élargir la notion d'imitation pour l'appliquer au champ de la politique dans sa célèbre préface aux *Discours sur la première décade de Tite-Live* (1531)²⁴. Or, contrairement à l'usage que faisait selon lui Pétrarque de la *virtus* romaine – laquelle avait fourni les bases d'une historiographie cyclique en avançant qu'une société perdue pouvait être appelée à « renaître » de ses cendres grâce à la diffusion d'un programme d'études qui permettait d'acquérir une compréhension détaillée de sa production culturelle dans sa langue d'origine –, chez Machiavel, la notion de *virtù* est étroitement liée à celle de « fortune » (*Fortuna*) qui constitue, de pair avec la Nature et avec la Providence, les principaux agents moteurs de l'histoire humaine dans l'historiographie du XVI^e siècle.

Les remarques que Machiavel a formulées à ce sujet dans le chapitre vingt-cinq du *Prince* (1532) sont demeurées célèbres, au point de contribuer à modifier les symboles iconographiques qui étaient traditionnellement associés à la Fortune, en troquant par

²⁴ Voir Niccolò Macchiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Libro I, Proemio, dans *Opere*, vol. I, éditées par Rinaldo Rinaldi, Turin, Libreria Utet, 1999, p. 415 : “Nondimeno, nello ordinare le repubbliche, nel mantenere gli stati, nel governare i regni, nello ordinare la milizia e nel amministrare le guerre, nel giudicare i sudditi, nello accrescere lo imperio, non si truova principe né repubblica né capitano né cittadino che agli esempi degli antichi ricorra” (Machiavel, introduction au *Discours sur la première décade de Tite-Live*, dans *Œuvres complètes*, trad. de l'italien par d'Avenel, Edmond Barincou, Dreux du Radier, et Jacques Gohory, éd. Edmond Barincou, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1952, p. 378 : « Et cependant, pour fonder une république, maintenir des États, pour gouverner un royaume, organiser une armée, conduire une guerre, dispenser la justice, accroître son empire, on ne trouve ni prince, ni république, ni capitaine, ni citoyen, qui ait recours aux exemples de l'antiquité »). Cette proposition n'est pas sans rappeler l'enthousiasme avec lequel Pétrarque a accueilli l'entreprise républicaine de Cola di Rienzo : “To this same naivety may be attributed his unquestioning admiration and support for Cola di Rienzo, a Roman notary [...] who attempted to restore the ancient republic. [...] Petrarch was apparently dazzled by Cola's passion for, and exploitation of, all that he himself held dear: the Roman ideal as refracted through inscriptions, monuments, coins and Livy's history.” (Nicholas Mann, *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, op. cit., p. 11)

exemple l'image de la roue – dont le fonctionnement mécanique promettait un passage inéluctable de la prospérité à l'adversité – en faveur de représentations allégoriques qui en ont fait une personnification des occasions fugaces qu'il conviendrait de saisir « au vol », dans un moment d'action²⁵.

À la différence de la Providence qui est à l'image de Dieu, dont les voies étaient impénétrables, et contrairement à la Nature dont les décrets sages et immuables étaient à l'image de la Création, la notion de Fortune a effectivement permis, à partir de Machiavel, de réserver une part importante à la liberté personnelle dans l'analyse des causes et des conséquences qui conduisaient aux bouleversements des sociétés humaines. Reprenant la personnification traditionnelle qui l'apparentait à une femme, Machiavel ne concédait pas que l'on se pliât aux lois de la Fortune sans leur opposer une résistance « virile » qui aurait précisément pour origine cette *virtus* antique, dont l'étymologie permettait aisément d'opposer les desseins de l'homme (*vir*) aux causes naturelles et surnaturelles qui gouverneraient sa vie.

C'est pourquoi Machiavel s'est évertué à démontrer que, bien que la fortune dispose de la moitié de nos actions, elle laisserait près de l'autre moitié en notre pouvoir, puisqu'elle « montre surtout son pouvoir là où aucune résistance n'a été préparée », mais cède aisément aux hommes qui « usent de violence envers elle » :

²⁵ Voir à ce propos les remarques de Florence Buttay-Jutier dans *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Roland Mousnier », 2008, p. 93-94. Buttay-Jutier lie également le développement de cette iconographie à la relecture ficinienne de Platon, et notamment au commentaire que Ficin propose d'un passage des *Lois* où Platon examine le rapport entre Dieu, la chance et l'habileté humaine. Pour Ficin, bien que la prudence permette de contrecarrer les effets néfastes de la Fortune, celle-ci résulterait davantage d'un don divin que de l'activité humaine, c'est pourquoi il conviendrait de faire « ou paix ou trêve avec elle » et de se soumettre à sa volonté (« *Optimo è fare collei o pace o triega, conformando la volontà nostra colla sua, e andare volentieri dov'ella accenna* », cité par Buttay-Jutier, note 22, p. 94). Une telle conclusion diffère considérablement de l'attitude combattive que prône Machiavel dans *Le Prince*.

Je la compare à l'une de ces rivières, coutumières de déborder, lesquelles se courrouçant noient à l'entour les plaines [...] Ainsi en est-il de la fortune, laquelle démontre sa puissance aux endroits où il n'y a point de force dressée pour lui résister, et tourne ses assauts au lieu où elle sait bien qu'il n'y a point de remparts ni levées pour lui tenir tête [...]. Outre cela, j'ai opinion qu'il soit meilleur d'être hardi que prudent, à cause que la fortune est femme, et qu'il est nécessaire, pour la tenir soumise, de la battre et heurter. Et l'on voit communément qu'elle se laisse plutôt vaincre de ceux-là, que des autres qui procèdent froidement. Ce pourquoi elle est toujours amie des jeunes gens, comme femme, parce qu'ils ont moins de respect, plus de férocité, et avec plus d'audace lui commandent²⁶.

Vito Giustiniani attribue cette acception de la *virtù* à la traduction des *Vies parallèles* de Plutarque (1470)²⁷. D'après l'analyse qu'il offre de l'évolution étymologique et conceptuelle de la notion d'humanisme dans la pensée historique, la diffusion rapide du genre biographique auprès d'un public lettré – considérablement élargi au XVI^e siècle du fait de l'accélération de l'urbanisation, du développement de l'imprimerie et des échanges marchands – aurait favorisé l'émergence d'une nouvelle vision spécifiquement « humaniste » ou « renaissante » de la liberté, laquelle s'opposait à la conception grecque de la soumission au destin (*moira*). C'est pourquoi Giustiniani compare la réception latine de Plutarque à celle du corpus platonicien dans son interprétation ficinienne, dont la diffusion débute à peu près à la même époque (1484).

²⁶ Nicolas Machiavel, *Le Prince*, chapitre XXV, « Combien peut la fortune dans les choses humaines et comme on y peut faire tête », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 364-367. En italien : « Et assomiglio quella [la Fortuna] a uno di questi fiumi rovinosi che quando si adirano, allagano e' piani [...] Similmente intervieni della fortuna, la quale dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtù a resisterle. [...] Io iudico bene questo : che sia meglio essere impetuoso che rispettivo. Perché la fortuna è donna et è necessario, volendola tenere sotto, batterla et urtarla : e si vede che la si lascia più vincere da questi, che da queglii che freddamente procedano; e però sempre (come donna) è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e com più audacia la comandano. » [Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, chap. XXV, « *Quantum fortuna in rebus humanis possit et quomodo illi sit occurrendum* », éd. Rinaldo Rinaldi, op. cit., p. 374-375 et 384-385]. À cet égard, il me semble significatif que Machiavel ait choisi d'achever *Le Prince* sur une citation de Pétrarque (*Canzoniere* [CXXVIII dans l'éd. ital.], *Italia mia, benché l'parlar sia indarno*, v. 93-96) qui renforce la croyance en la pérennité de la *virtus* italienne, de même que la possibilité de renverser le cours de la Fortune par des actions personnelles : « *Virtù contro a furore/ Prender à l'arme, e fia el combatter corto/ Ché l'antico valore/ Nelli italici cor non è ancor morto* » (« Vertu contre furie/ Armes prendra, et tôt la défera/ Car ès cœurs d'Italie/ Vaillance antique est encore et sera », trad. de Gohory). Voir *Le Prince*, trad. fr., p. 371 et note 4, p. 1503 (p. 98 dans l'édition italienne).

²⁷ Vito R. Giustiniani. « Homo, Humanus, and the Meanings of 'Humanism' », *Journal of the History of Ideas*, vol. XLVI, n° 2, avril-juin 1985, p. 167-195.

L'enseignement des corpus grecs et latins n'aurait donc pas uniquement contribué à diffuser le principe d'imitation des grands modèles du passé, dont il n'est plus besoin de rappeler l'importance au sein des *studia humanitatis*. À en croire Giustiniani, au-delà du raffinement stylistique ou de la docilité que l'imitation exclusive de Cicéron était susceptible d'inculquer aux courtisans et aux secrétaires papaux – pour reprendre la thèse désormais classique d'Anthony Grafton et de Lisa Jardine²⁸ –, ce principe aurait profondément et durablement bouleversé la pensée occidentale en introduisant un certain relativisme culturel qui aurait incité les lettrés à réfléchir sur la nature historique et donc *potentiellement transitoire* de leur propre mentalité²⁹.

Adoptant un raisonnement analogue à celui de Fraser, pour qui l'exaltation de l'Antiquité avait constitué une médiation nécessaire permettant aux humanistes de réfléchir à leurs pratiques d'écriture, Eugenio Garin considérait pour sa part que la prise de conscience de l'historicité de leur propre champ de référence – tant sur le plan

²⁸ Il s'agit là d'une référence à la querelle du cicéronianisme, qui occupe une place non négligeable dans l'étude qu'Anthony Grafton et Lisa Jardine ont effectuée des pratiques pédagogiques développées par des éducateurs humanistes tels que Guarino Guarini, Lorenzo Valla, Ange Politien et Pierre de la Ramée (*From Humanism to the Humanities*, Cambridge (États-Unis), Harvard University Press, 1986). Selon l'analyse de John F. D'Amico ("The Progress of Renaissance Latin Prose: The Case of Apuleianism", *Renaissance Quarterly*, vol. XXXVII, n° 3, automne 1984, p. 351-392), qui a lié la querelle du cicéronianisme à la *Questione della lingua* italienne, le principe éclectique du *copia verborum*, favorisant l'imitation de plusieurs modèles antiques afin d'aboutir à un style à la fois élégant et personnalisé, s'opposait au moins à deux autres écoles d'imitation latine, centrées autour de Rome et de Bologne : soit d'une part, le cicéronianisme « puriste » fixé sur l'imitation exclusive du style et du vocabulaire de Cicéron ; et d'autre part, l'apuléianisme « archaïsant » qui rejetait le standard de « l'âge d'or » romain pour étendre le vocabulaire latin à celui d'auteurs comme Plaute et Apulée. Tandis que l'éclectisme et le dialogue platonicien développés à Florence refléteraient un idéal républicain, le cicéronianisme romain, lui, véhiculerait une idéologie utile à l'impérialisme papal, dans la mesure où l'allégeance à un modèle autoritaire unique, loin d'inculquer la vertu civique, formerait précisément les traits de personnalité susceptibles de plaire aux princes de la Renaissance – soit l'obéissance et la docilité. Pour plus d'informations à ce sujet, j'inviterais le lecteur à consulter l'excellent article de John Leeds : "Against the Vernacular: Ciceronian Formalism and the Problem of the Individual", *Texas Studies in Literature and Language*, vol. XLVI, n° 1, printemps 2004, p. 107-148 (voir particulièrement les pages 108 à 119).

²⁹ Vito R. Giustiniani, *op. cit.*, p. 191 (italiques ajoutées): "The principle of imitation of the great models of the past which the *umanisti* established as the supreme rule of literary work was their main achievement and merit, not so much from the point of view of stylistic elegance, but for the very impact it was to have on Western ways of thinking. Since *this principle recognized that the present form of being, the appearance of a thing as perceived by us in a given moment, is not the only possible one*, that past forms can be recreated along lines which can be retraced, and that what is gone can be reborn (*renasci*)."

politique que social et religieux – aurait constitué l’une des principales spécificités de la pensée renaissante, laquelle serait pour cette raison indissociable de la médiation que constitue la « redécouverte » des auteurs anciens³⁰. Les outils pédagogiques développés par la culture humaniste auraient contribué à la création d’une conscience autoréflexive spécifique à « l’homme de la Renaissance », capable de relativiser ses croyances et ses valeurs.

Pour Garin, le programme d’études humanistes visait à replacer les œuvres issues de la culture classique dans leur contexte historique, dont la compréhension nécessitait un important travail philologique et anthropologique que la scolastique n’effectuait pas. C’est ce qui aurait valu aux partisans de celle-ci, ainsi qu’aux prédécesseurs médiévaux des lettrés humanistes, le nom de « barbares » :

Précisément, l’attitude à l’égard de la culture du passé définit clairement l’essence de l’humanisme. [...] Les « barbares » ne sont pas considérés comme tels pour avoir ignoré les classiques, mais pour ne pas les avoir compris dans la réalité de leur situation historique. [...] On ne peut ni ne doit donc séparer, dans l’humanisme, la découverte du monde classique et la découverte de l’homme, car ils furent indissociables, car découvrir l’ancien en tant que tel revient à se comparer soi-même à lui, à s’en détacher et à se positionner par rapport à lui³¹.

De telles interrogations sur la portée philosophique des études humanistes sont cependant moins tributaires de l’historiographie renaissante qu’elles ne sont reliées aux transformations que la notion d’humanisme a subies au cours des XVIII^e et XIX^e siècles en étant confondue avec une « philosophie de l’homme ».

³⁰ Eugenio Garin (dir.), *L’Homme de la Renaissance*, trad. Monique Aymard et Paul-André Lesort, Paris, Seuil, 1990 [1988].

³¹ Eugenio Garin, *L’humanisme italien : philosophie et vie civile à la Renaissance*, traduit de l’allemand et de l’italien par Sabina Crippa e Marco Andrea Limoni, Paris, Albin Michel, 2005 [1965], p. 26. En italien (Laterza, 1965, p. 21-22) : “Proprio l’atteggiamento assunto di fronte alla cultura del passato, al passato, definisce chiaramente l’essenza dell’umanesimo. [...] I “barbari” non furono tali per avere ignorato i classici, ma per non averli compresi nella verità della loro situazione storica. [...] Onde non può né deve distinguersi, nell’umanesimo, la scoperta del mondo antico e la scoperta dell’uomo, perché furon tutt’uno; perché scoprire l’antico come tale fu commisurare sé ad esso, e staccarsene, e porsi in rapporto con esso.”

Aussi, avant de commenter les enjeux liés à cette interprétation, à laquelle s'est notamment opposé l'historien Paul Oskar Kristeller³², il conviendra d'examiner plus attentivement le passage entre le concept de *rinascità* tel qu'il s'est élaboré à travers l'historiographie renaissante, et la reprise ultérieure de la métaphore illuministe qui a servi à conceptualiser une nouvelle rupture entre l'âge dit « des Lumières » et la période classique.

2) XVII^e et XVIII^e siècles : la Renaissance des Lumières. Des *studia humanitatis* à une philosophie de l'homme

Comme le rappelle Claude Gilbert Dubois en soulignant que « le programme d'études de Pantagruel et de Gargantua, pourtant fort volumineux, ne comporte pas d'enseignement spécifique de l'histoire³³ », au XVI^e siècle, l'Histoire n'avait pas encore donné lieu à un enseignement autonome. Après avoir longtemps servi de support à une lecture théologique de l'Histoire dans une tradition augustinienne, l'idéal cicéronien de « l'histoire, maîtresse de vie » (*Historia, magistra vitae*) a progressivement rapproché la recherche historique de la « science expérimentale », en postulant que l'un et l'autre de ces champs de savoir seraient fondés sur un principe de reproductibilité.

Pour Jean-Claude Margolin, la seconde moitié du XVI^e siècle constitue à cet égard un moment charnière de cette évolution à laquelle la diffusion du corpus machiavélien a grandement contribué. Tandis que Valdès, Érasme ou Luther continuaient

³² Par exemple, dans *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*, New York/ Londres, Harper & Row, 1961 [1955 sous le titre *The Classics and Renaissance Thought*]. Voir en particulier le chapitre 5 intitulé "Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance" (p. 92-119).

³³ Claude Gilbert Dubois, « Regards sur la conception de l'Histoire en France au XVI^e siècle », dans Marie Thérèse Jones-Davies (dir.), *op. cit.*, p. 111-129 (ici, p. 112). Il s'agit ici d'une référence au chapitre huit du *Pantagruel* de Rabelais, qui constitue un des exemples « classiques » du cursus humaniste.

à voir dans des événements traumatiques tels que le sac de Rome par l'armée impériale en 1527, ou encore la reprise des hostilités de la part des Turcs, des leçons d'ordre moral ou un enseignement religieux, en l'espace d'une génération, des historiens comme Bodin, La Popelinière, de Thou, Le Roy, d'Aubigné et André Thevet deviennent rapidement des historiens « au sens quasi moderne du mot [...] approfondissant et exposant à leurs lecteurs leur méthodologie [...], soucieux avant tout de rechercher des documents authentiques et de les exploiter aux fins de connaissance³⁴ ».

La « modernité » de ces historiens est certes fort relative, comme se plaît à le souligner Philip Lee Ralph dans son excellente synthèse de l'historiographie renaissante, dont les deux premières sections sont presque exclusivement consacrées à Machiavel³⁵. Si le passage d'une historiographie linéaire à une historiographie cyclique constituait bien une étape importante dans la théorisation initiale de l'époque renaissante, une telle conception de l'histoire ne représentait pas davantage une innovation rhétorique que la métaphore illuministe servant à se distancer d'une « époque des ténèbres » n'avait été inventée par Pétrarque.

Effectivement, la philosophie de l'histoire qui sous-tend l'ensemble du corpus machiavélien est en grande partie empruntée à la notion platonicienne d'anacyclose, laquelle avait d'abord fait l'objet d'un développement succinct dans le livre huit de la *République* avant d'être théorisée de façon plus systématique par Polybe dans son examen des différentes formes de gouvernement qu'a connues la république romaine³⁶. À

³⁴ Jean Claude Margolin, « La conception de l'histoire selon Jean-Louis Vivès », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *op. cit.*, p. 15-42 (ici, p. 15-16).

³⁵ Philip Lee Ralph, *The Renaissance in Perspective*, New York, Saint Martin's Press, 1973 ("Renaissance Politics: The Actuality" et "Renaissance Politics: The Ideal", p. 22-77).

³⁶ Polybe, *Histoire*, François Hartog (dir.), trad. fr. Denis Roussel, Paris, Gallimard, 2003, livre VI, « Les divers types de constitution », p. 549-552 : « La plupart des auteurs qui se sont proposé de nous offrir un exposé systématique sur ces matières [les différents types de gouvernements] nous disent qu'il y a trois

en croire l'analyse de Ralph, il n'est guère étonnant que Machiavel se soit révélé être un aussi piètre interprète du passé qu'il n'a été un prophète de l'avenir, puisque l'aspect le plus « moderne » de sa réflexion consisterait dans son rejet, déjà commun au XVI^e siècle, de l'idéal théocratique d'une *respublica christiana* qui était pour lui éteinte, voire mythique³⁷. Son *Histoire de Florence* (1532) n'était donc pas exempte du type de généralisations dont Ferguson estimait que les *Chroniques florentines* de Villani (1348) auraient déjà été dépouillées, du fait de leur abandon de la perspective universaliste qui tendait à décrire l'évolution de tous les États *sub specie æternitatis*, c'est-à-dire selon un schéma identique, indissociable des soubassements théologiques servant à justifier l'instauration d'une *respublica christiana*³⁸. Machiavel n'est sans doute pas loin d'adopter une vision également universaliste, lorsqu'il affirme qu'il est dans l'ordre des choses que l'ordre succède au chaos dans les sociétés humaines :

sortes de constitution, qu'ils appellent l'une royauté, l'autre aristocratie et la troisième démocratie. [...] Je considère que cette manière d'expliquer les faits s'appliquera particulièrement bien à la constitution romaine, car celle-ci s'est, dès l'origine, formée et développée conformément à un enchaînement naturel. » Dans le chapitre huit de *La République*, Socrate décrivait déjà le passage successif de la « timocratie » (gouvernement de l'honneur) à l'oligarchie, puis à la démocratie et à la tyrannie, en justifiant cette évolution par une métaphore empruntée au cycle des saisons, comme le feront plus tard les humanistes en décrivant la période dans laquelle ils vivaient comme une *rinascità* : « Il est difficile qu'une cité [timocratique] structurée comme la vôtre soit ébranlée. Mais puisque, pour tout ce qui est né, il y a corruption, cette structure non plus ne pourra se maintenir à jamais, mais elle se dissoudra. Et voici comment se produira cette dissolution. Il existe, non seulement pour les plantes enracinées dans le sol, mais aussi pour les animaux qui vivent à la surface de la terre, des périodes de fécondité et de stérilité de leur âme et de leur corps, chaque fois que les révolutions périodiques achèvent pour chaque espèce animale et végétale la rotation de leurs cycles [...]. Or, pour ce qui est de la fécondité et de la stérilité de votre race, ceux que vous avez formés pour être les chefs de la cité, si compétents soient-ils, ne seront pas en mesure, même en alliant le raisonnement à l'observation, d'en discerner le cycle ; ce cycle leur échappera et il leur arrivera d'engendrer des enfants quand il ne le faudrait pas [...]. « Voici la génération », il faut le dire, dont procède la discorde civile, partout où elle surgit et toujours ». (Platon, *La République*, VIII (546a-547a), trad. du grec ancien par Georges Leroux, dans *Œuvres complètes*, Luc Brisson (dir.), Paris, Flammarion, 2011, p. 1711-1712).

³⁷ Ralph, *op. cit.*, p. 62-63 : "Machiavelli was neither a reliable interpreter of the past nor an accurate forecaster of the future. [...] [He] can hardly be called a modern man in his outlook and attitudes. But he was modern in his rejection of any return to the medieval theocratic ideal. The *Respublica Christiana* was for him extinct, if not purely mythical. In this respect he was a realist, although by no means wholly original [...] Although he was uncommonly blunt about it, Machiavelli had made no new discovery, nor did he propose a new solution to the problem."

³⁸ Ferguson, *op. cit.*, p. 16-17 dans la traduction de Jacques Marty.

L'effet le plus ordinaire des révolutions que subissent les empires est de les faire passer de l'ordre au désordre, pour les ramener ensuite à l'ordre. Il n'a point été donné aux choses humaines de s'arrêter à un point fixe lorsqu'elles sont parvenues à leur plus haute perfection ; ne pouvant plus s'élever, elles descendent ; et pour la même raison, quand elles ont touché au plus bas du désordre, faute de pouvoir tomber plus bas, elles remontent, et vont successivement ainsi du bien au mal et du mal au bien³⁹.

Aussi Philip Ralph fait-il valoir que l'une des caractéristiques les plus étonnantes des analyses de Machiavel consiste en l'absence presque totale de rétrospective historique dont elles font preuve en juxtaposant le fonctionnement des cités-États italiennes du XVI^e siècle à celui de la République romaine du IV^e siècle avant notre ère comme si le Moyen âge n'avait jamais eu lieu.

Il est cependant vrai que le *medium ævum* abordé comme une période à part entière, distincte de l'Antiquité et du « réveil » artistique et littéraire de la Renaissance, n'avait pas encore fait l'objet d'une conceptualisation du temps de Machiavel. Wallace Ferguson attribue son origine au pédagogue allemand Christophe Keller, plus connu sous le nom de Cellarius, dont l'*Histoire du Moyen âge, depuis le temps de Constantin le Grand jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs* (1688) s'avère être le premier manuel à diviser l'enseignement de l'Histoire en trois périodes majeures, soit l'Antiquité, le Moyen âge et les temps modernes⁴⁰. Par la même occasion, Ferguson note que cette tripartition tendait à « retarder le développement de l'idée qui fait de la Renaissance elle-

³⁹ Nicolas Machiavel, *Histoires florentines*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., livre V, p. 1169. En italien : "Sogliono le provincie, il più delle volte, nel variare che le fanno, dall'ordine venire al disordine, e di nuovo di poi dal disordine all'ordine trapassare : perché non essendo dalla natura conceduto alle mondane cose il fermarsi, come le arrivano alla loro ultima perfezione, non avendo più da salire, conviene che scendino; e similmente, scese che le sono, e per li disordini ad ultima bassezza pervenute, di necessità, non potendo più scendere, conviene che salghino : e così sempre da il bene si scende al male, e da il male si sale al bene." Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine e altre opere storiche e politiche*, Alessandro Monteverocchi (dir.), Torino, Utet libreria, libro quinto, 1, 2007, p. 519.

⁴⁰ Wallace Ferguson traduit par Jacques Marty, op. cit., p. 75-78.

même une époque historique⁴¹ » dans la mesure où le Moyen âge occupait déjà cette position intermédiaire que l'on tendra à assigner à cette époque à partir du XIX^e siècle, qui l'identifiera avec l'origine de la modernité. Toutefois, une telle périodisation n'est pas sans rappeler le schéma analytique que proposait déjà Vasari dans ses célèbres *Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens, de Cimabue jusqu'à nos jours* (1550), qui ont grandement contribué à consacrer l'expression de « renaissance des lettres et des beaux-arts » au moyen de laquelle les historiens des XVII^e et des XVIII^e siècles se référaient ordinairement aux XV^e et XVI^e siècles⁴².

Dans ce recueil biographique dont le titre résume assez bien les thèses de l'auteur, Vasari présente le développement de l'art visuel italien de Cimabue (1240-1302) jusqu'à Titien (1490-1576) comme une *rinascita*⁴³ – terme évité par ses contemporains italiens qui lui préféraient ceux de « réveil, restauration, éveil, renaissance ou retour à la lumière », en raison des connotations dangereuses qui pouvaient être associées à ce synonyme de « résurrection » dans le contexte religieux de la Contre-Réforme. La

⁴¹ *Ibid.*, p. 78. Dans le même passage, Ferguson souligne que c'est précisément pour cette raison que l'historiographie renaissante a longtemps été tributaire de l'interprétation, favorable ou défavorable que l'on a attribuée à la civilisation médiévale. Tandis qu'une réaction favorable au Moyen âge s'accompagne habituellement d'une dénonciation des éléments de rupture au moyen desquels la culture renaissante a cherché à se distinguer de ses prédécesseurs, l'adoption d'un point de vue qui se rapprocherait de celui des humanistes tend à l'inverse à encenser le XVI^e siècle comme une période marquée par les découvertes et les innovations.

⁴² Wallace Ferguson (*op. cit.*, p. 71-72) renvoie à ce titre au *Dictionnaire universel* de Furetière (2^e éd., La Haye/Rotterdam, 1701) en précisant que l'expression « la renaissance des beaux-arts » n'y figurait qu'à partir de la deuxième édition. La « renaissance des lettres » semble avoir fait l'objet d'une théorisation un peu plus tardive ; Ferguson ne cite aucune œuvre avant la *Disgression sur les anciens et sur les modernes* de Fontenelle (1688) qui exemplifierait son usage.

⁴³ Wallace Ferguson, trad. fr. Jacques Marty, *op. cit.*, p. 69. Dans *The Great Humanists: an Introduction* (New York, Tauris, 2011), Jonathan Arnold décrit brièvement la réception de Vasari et l'influence que les *Vies* ont exercée sur l'expansion sémantique du terme « Renaissance » : “By the seventeenth century, the term “Renaissance”, first used by Giorgio Vasari (1511-1574) in his *Lives of the Artists* (1550), had been accepted to mean the European blossoming of literature and culture that signified a break with the Middle Ages. This idea was further developed in the Enlightenment, reaching its height in the nineteenth century with scholars such as Jules Michelet, Georg Vögtel, and Jacob Burckhardt. For Michelet, the Renaissance in France was less to do with literary, philological and artistic renewal, and more to do with the birth of the modern age through the discovery of the world and man.”

disposition de son ouvrage est moins calquée sur le schéma platonicien de l'anacyclose que sur les étapes traditionnellement associées au récit biographique, comprenant une phase de développement « puérile » – entamée par Giotto et s'étalant de la moitié du XIII^e siècle jusqu'à la fin du XIV^e siècle –, un passage à l'âge adulte marqué par le « strict attachement à la nature » qui aurait été caractéristique de l'art italien du XV^e siècle (Brunelleschi, Masaccio, Donatello), ainsi qu'une période de maturité durant laquelle les artistes seraient parvenus à « corriger » les défauts de la nature, à la manière de Léonard de Vinci.

Naturellement, en poursuivant le cours de cette métaphore organique, le point culminant de ce *Bildungsroman* de la modernité artistique semblait devoir déboucher sur une ère de déclin qui aurait dû découler de cette *rinascità*. Seulement, à la différence des humanistes pour qui le déclin était situé dans le passé, celui-ci n'était encore que pressenti par Vasari en raison du degré de « perfection » que les arts visuels auraient atteint à son époque⁴⁴, si bien que le récit vasarien des progrès accomplis dans le domaine des arts au cours de la Renaissance n'est pas véritablement construit selon une progression cyclique. Cependant, il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une historiographie de la Renaissance, dans la mesure où les *Vies des artistes* n'avaient guère pour ambition de décrire les changements politiques et sociaux qui se sont produits du vivant de Giotto, Brunelleschi ou de Vinci.

Cette collection de récits de vie subordonnaient certes les textes biographiques à une interprétation progressiste de l'histoire de l'art italien des trois derniers siècles, mais l'analyse de ces innovations esthétiques n'a pas donné lieu à des réflexions plus générales

⁴⁴ Vasari, *Opere*, Florence, éd. G. Milanesi, 1878-1885, II, p. 96 : « Je puis dire en toute assurance que l'art a réalisé tout ce qui est permis à un imitateur de la nature, et qu'il s'est élevé si haut que son déclin serait maintenant à redouter plutôt que d'autres progrès à atteindre », cité par Ferguson, *op. cit.*, p. 66.

portant sur les ruptures qui permettraient d'effectuer une distinction entre une « période médiévale » et une « période renaissante ». Aussi Vasari n'a-t-il pas tenté d'établir un parallèle entre l'histoire de l'art et l'histoire générale, comme le fera Voltaire deux siècles plus tard dans l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756).

Il en va tout autrement pour cette œuvre qui, en raison du syncrétisme animant cette tentative de synthétisation des savoirs historiques connus jusqu'à ce jour, a donné lieu à plusieurs « portraits globaux » des différents états européens des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. L'adoption d'une perspective singulière combinant l'approche thématique et l'approche chronologique complexifie néanmoins la tâche qui consisterait à déterminer quelle image de la Renaissance italienne se détache de l'historiographie voltairienne : tout d'abord, parce que la Renaissance n'y fait pas l'objet d'un traitement à part – pas plus que les trois périodes identifiées par Cellarius, soit l'Antiquité, le Moyen âge et les temps modernes –, et ensuite, parce que les différentes cités-états italiennes font l'objet de nombreux développements répartis à travers l'entièreté de cet ouvrage.

Les sources convoquées par Voltaire ne paraissent pas être extraordinairement variées, comme l'indique Ferguson en remarquant que le « pessimisme » avec lequel Guichardin et Machiavel décrivaient leurs contemporains a peut-être déteint sur l'ensemble des réflexions voltairiennes portant sur cette période⁴⁵. Il arrive même que certains passages de l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* constituent pour tout dire une réécriture de ses sources, comme en témoigne par exemple le chapitre LXXIV traitant de l'Italie au temps du Concile de Constance (1414-1418), lequel fait directement écho à l'« Exhortation à délivrer l'Italie des barbares » sur laquelle s'achève *Le Prince*.

⁴⁵ Wallace Ferguson, trad. Jacques Marty, *op. cit.*, p. 91.

Dans cet ultime chapitre qui révèle la nature argumentative de cet opuscule dédié à « Laurent le Magnifique le Jeune » (1492-1519), petit-fils du premier, Machiavel s'adresse directement au principal destinataire de ce texte pour l'exhorter à saisir l'occasion que constituait l'union de Rome et de Florence – lesquelles étaient toutes deux gouvernées par les Médicis pendant cette période –, dans le but de mettre fin aux divisions dynastiques et territoriales qui avaient longtemps constitué le principal obstacle à l'unification italienne. Ce traité visait donc à convaincre le neveu du pape Léon X, qui tentait de former un État important au centre de l'Italie en alliant Florence à plusieurs autres villes telles que Ferrare, Urbino, Parme et Piacenza, de poursuivre cette entreprise centralisatrice en s'élevant au rang de « seigneur d'Italie » auquel avait aspiré César Borgia, l'une des figures centrales du *Prince*⁴⁶.

Machiavel attribuait notamment l'échec de tels hommes « rares et merveilleux⁴⁷ » à de mauvaises institutions ainsi qu'à la disparition de la valeur militaire qui avait fait en

⁴⁶ Pour un exposé plus détaillé de l'histoire de Florence après la chute de la République gouvernée par Soderini (1512), j'inviterais le lecteur à consulter l'ouvrage de Christopher Hibbert : *The Rise and Fall of the House of Medici* (Londres, Penguin Books, 1979 [1974]).

⁴⁷ Il s'agit ici d'une référence à la traduction, déjà ancienne, de Jean-François Périès, qui me semble être plus près du texte original que celle d'Edmond Barincou (*et alii.*) dans l'édition de la Pléiade. Le texte italien se lit : « [la redemptione dell'Italia] non sia molto difficile, se vi recherete innanzi le actioni e vita de' sopranominati. E benché *quelli uomini sieno rari e maravigliosi*, nondimeno furono uomini et ebbe ciascuno di loro minore occasione che la presente » (éd. Rinaldo Rinaldi, *op. cit.*, p. 391, mes italiques). Périès traduit : « [la délivrance de l'Italie] ne sera point difficile, si vous avez sous les yeux la vie et les actions de ces héros que je viens de nommer. C'étaient, il est vrai, *des hommes rares et merveilleux* ; mais enfin c'étaient des hommes ; et les occasions dont ils profitèrent étaient moins favorables que celle qui se présente » (Machiavel, *Le Prince*, chap. XXVI, « Exhortation à délivrer l'Italie des barbares », trad. fr. Jean-Vincent Périès, Paris, Bookking International, 1996 [1825], p. 180-181, mes italiques). Dans l'édition de la Pléiade (p. 368-369 + note 2, p. 1503), Barincou *et alii* identifient ces hommes « rares et merveilleux » (qui reviennent au paragraphe suivant sous la forme : *alcuno de' prenominati italiani* [« ni l'un ni l'autre des Italiens desquels nous avons fait mention » dans l'éd. de la Pléiade] à François Sforza et à César Borgia. Rinaldo Rinaldi précise que suivant que l'on date la rédaction de ce chapitre de 1513 ou bien de 1518, certains commentateurs les ont plutôt identifiés avec Ferdinand d'Aragon et Ludovic le More, lesquels font l'objet du chapitre XXIV, « Cur Italiae Principes Regnum Amiserunt » [Pourquoi ont les princes d'Italie perdu leurs États] (voir éd. Rinaldo Rinaldi, p. 369 : note 26 et p. 393 : note 74).

sorte que « toute armée uniquement composée d'Italiens n'a éprouvé que des revers », bien que les Italiens fussent « supérieurs en force, en adresse, en intelligence⁴⁸ ».

« C'est toujours le même problème à résoudre, comment l'Italie n'a pas affermi sa liberté, et n'a pas fermé pour jamais l'entrée aux étrangers⁴⁹ », reprend Voltaire dans le chapitre LXXIV de *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. Comme Machiavel avant lui, Voltaire attribue les « mauvaises institutions » dénoncées dans *Le Prince* à la fragmentation du territoire italien en « petits états » qui, de Frédéric II à Jules II, ont subi « trois cents années [de] factions, [de] jalousies » et de tyrans qui ne parvenaient pas à conserver les villes qu'ils acquéraient. Qui plus est, de telles conquêtes ne se sont pas effectuées de manière « virile », avec les armes, mais bien à la faveur d'« assassinats » et d'« empoisonnements » dont abondent les annales des villes d'Italie, au point où « [l'on n'en trouve] pas une dans laquelle il n'y ait eu des conspirations conduites avec autant d'art que celle de Catilina ».

Si les comparaisons entre l'Italie renaissante et l'Antiquité ne manquent pas chez Voltaire, lequel reprend en cela la médiation par le biais de laquelle les humanistes définissaient leur propre culture, elles servent souvent à rehausser la gloire du « génie italien », mais sans l'élever tout à fait à la hauteur du « génie grec » que celui-ci cherchait à imiter. Guichardin est comparé à Xénophon pour avoir participé aux guerres qu'il décrivait. Machiavel est jugé meilleur auteur de comédies qu'Aristophane, parce qu'il était également « excellent historien ». Et, toujours selon Voltaire, « rien ne rappelle davantage l'idée de l'ancienne Grèce » que l'Italie du *Seicento*, en raison du

⁴⁸ *Le Prince*, trad. Périès, *op. cit.*, p. 181-182, mes italiques.

⁴⁹ Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, tome I, Paris, Garnier, 1963 [1756], p. 703 [dorénavant : *Essai*, t. I]. Toutes les citations de ce paragraphe sont tirées des pages 703 à 705.

fleurissement des arts qui « fu[rent] port[és] à [leur] perfection [...] au milieu des guerres étrangères et civiles ». Voltaire souligne cependant l'absence d'un Démosthène, d'un Périclès ou d'un Eschine et conclut que le talent politique était absent de toutes les provinces italiennes⁵⁰. Si l'Italie était à « l'image de la Grèce », il ne s'agissait pas moins d'une image « barbare » : « on cultivait les arts, et on conspirait ; mais on ne savait pas combattre comme aux Thermopyles et à Marathon⁵¹ ».

L'interprétation voltairienne de l'époque renaissante est-elle principalement attribuable à la diffusion du corpus machiavélien ? De manière plus générale, il convient sans doute de mettre en relation cette dépréciation ponctuelle de la « grandeur » de l'époque renaissante avec le climat culturel qui a dominé la seconde moitié du XVI^e siècle, c'est-à-dire avec ce que William Bouwsma a appelé « l'automne de la Renaissance » (*The Waning of the Renaissance*) dans un bel hommage à Johan Huizinga⁵². Depuis Henri Estienne, pour qui son époque était « pire que toutes les précédentes », jusqu'à Ronsard qui comparait la France sous les guerres de Religion à un marchand « battu et tourmenté » par un voleur, en passant par Montaigne qui s'inquiétait de voir tous les grands États de la chrétienté menacés par la ruine, la production littéraire française de cette période ne cessait en effet de dénoncer ce que Voltaire appellera si

⁵⁰ Voltaire, *Essai*, t. II. Toutes les citations contenues plus haut dans le même paragraphe renvoient à la même page.

⁵¹ Voltaire, *Essai*, t. I, p. 704.

⁵² William J. Bouwsma, *The Waning of the Renaissance : 1550-1640*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000. Je fais ici référence à l'ouvrage classique de Huizinga : *Herfsttij der Middeleeuwen* (*The Autumn of the Middle Ages*, trad. du hollandais par Rodney J. Payton et Ulrich Mammitzsch, University of Chicago Press, 1996 [1919]), parfois traduit sous le titre anglais : *The Waning of the Middle Ages*.

fréquemment « l'Infâme » au point de signer ses lettres au moyen de l'abréviation *Écr.l'inf*⁵³.

Il n'est donc guère étonnant que, malgré la déférence dont il fait preuve à l'égard de la « centaine d'artistes en tout genre [qui] a formé ce beau siècle que les Italiens appellent le *Seicento*⁵⁴ », Voltaire prenne le soin de démontrer qu'il ne s'agissait pas d'une époque éclairée. Après s'être proclamé le défenseur de Newton dans ses *Lettres philosophiques* (1734) et dans les *Éléments de la philosophie de Newton* (1738), il en profite même pour convoquer à ce titre l'exemple de Galilée qui « fut le premier [à faire] parler à la physique le langage de la vérité et de la raison⁵⁵ » et que l'Inquisition obligea pourtant à « se rétracter à genoux », ce qui témoignerait du fait que la philosophie n'a pas pu, « [au] XVI^e siècle, faire autant de progrès que les beaux-arts⁵⁶ ».

Tout en empruntant à l'historiographie humaniste la notion selon laquelle la *rinascità* aurait principalement été le fait du rayonnement de la civilisation italienne (dont la *virtus* s'est vue remplacée par la notion de « génie »), Voltaire a élargi les bases de l'interprétation vasarienne en s'intéressant aux autres domaines dans lesquels l'Italie des XV^e et XVI^e siècles aurait accompli des « progrès » qui se seraient par la suite répandus dans le reste de l'Europe. C'est ce que souligne avec justesse Ferguson, en notant que

⁵³ L'abréviation *Écr.l'inf* est tour à tour traduite par la devise « Écrasons (ou « Écrasez ») l'Infâme ». Pour les citations plus haut, voir William Bouwsma, *op. cit.*, p. 114 : « For the classicist Henri Estienne, his time was "worse than all the preceding". Montaigne described his contemporaries as "abortions of men", everything around him seemed to be crumbling: "all the great states, in Christiendom or elsewhere", were threatened by "change and ruin". Ronsard compared France, disordered by the religious wars, to a merchant attacked by a thief who "beats and torments him" ». Dans ce chapitre intitulé "The Worst of Times", Bouwsma contraste le climat d'anxiété qui semble caractériser la production littéraire de la seconde moitié du XVI^e siècle aux espoirs qu'apportaient « l'humanisme triomphant » de la première moitié du siècle, au moment où l'Espagne, l'Angleterre et la France étaient gouvernés par de fortes monarchies au pouvoir centralisé, et que la découverte du Nouveau monde, de l'artillerie et de l'imprimerie promettaient de faire triompher la chrétienté à l'échelle planétaire.

⁵⁴ Voltaire, *Essai*, t. II, p. 173.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 172. *Idem* pour la citation suivante.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 173.

l'auteur de *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* voyait dans l'Italie des XV^e et XVI^e siècles « les premières manifestations du progrès moderne vers les lumières rationnelles et le bien-être politique et social⁵⁷ », selon un schéma qui renouait curieusement avec l'approche téléologique qui caractérisait les historiens de la période médiévale, tout en remplaçant sa finalité eschatologique par une croyance en la perfectibilité des sociétés humaines.

Chez Voltaire, la prospérité économique de cités-États comme Florence et Venise constituait ainsi un des principaux avantages dont aurait disposé le « génie » italien du *Seicento*, ce qui contribuerait à expliquer pourquoi la « résurrection » des beaux-arts et des belles-lettres avait eu lieu dans la péninsule italienne, et non en Allemagne ou en France. On reconnaît là une des idées motrices du *Mondain* (1736), ce poème de jeunesse dans lequel il avait défendu le luxe ou le « superflu » comme étant nécessaire au maintien de la paix entre les nations⁵⁸.

Bien entendu, les conflits religieux n'étaient pas étrangers à ces considérations, si bien que les passages qui expriment le plus clairement la relecture téléologique que fait Voltaire de la période renaissante – cette époque à la culture « éclairée », mais où la raison ne triomphait pas encore – traitent souvent davantage de la religiosité des villes qui pouvaient se permettre de subventionner des projets artistiques de grande envergure, que

⁵⁷ Ferguson, trad. fr., *op. cit.*, p. 89. Voir également p. 90, où Ferguson explique clairement à quoi Voltaire attribue ces progrès : « Bien entendu, cette reconnaissance de la priorité culturelle de l'Italie n'était pas entièrement originale. Les humanistes italiens en avaient suggéré autant [...]. Mais Voltaire explicitait davantage le contraste entre l'évolution historique de l'Italie et le reste de l'Europe. Et pour affirmer la supériorité de la péninsule, il n'arguait pas seulement de ses créations littéraires et artistiques, mais *il lui donnait une base plus large*, en tenant compte de l'atmosphère éclairée dans l'ensemble, *du génie même du peuple italien*, et d'une *phénoménale prospérité industrielle et commerciale*. Plus clairement qu'aucun de ses devanciers, *Voltaire percevait la relation causale entre la richesse de l'Italie et sa civilisation étonnamment avancée.* » Mes italiques.

⁵⁸ Je fais ici référence aux lignes les plus connues de ce poème : « Le superflu, chose très-nécessaire/ A réuni l'un & l'autre hémisphère » (disponible en ligne sur Gallica, « Le Mondain », Paris, 1736, p. 2 ; URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859574s/f6.image>, consulté le 16 octobre 2017).

de leur prospérité matérielle. Les réflexions qu'il articule sur ce propos ne sont d'ailleurs pas exemptes de contradictions, comme en témoigne entre autres le chapitre CXXI dans lequel, aussitôt après avoir condamné le jugement que l'Inquisition avait prononcé contre Galilée, Voltaire semble imputer les progrès de la philosophie et des beaux-arts en Italie au fait que ce pays aurait été épargné par « la contagion des controverses⁵⁹ » – sans remarquer que, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'Inquisition avait précisément constitué l'un des remparts les plus conséquents dont disposait la papauté pour défendre ses ouailles contre cette « épidémie »⁶⁰.

« Il est difficile de dégager de ses considérations éparses un ensemble cohérent définissant son interprétation de la Renaissance, mais les grandes lignes sont claires », signale Ferguson, dont je reprends ici en partie la synthèse⁶¹. Il ne s'agissait en aucun cas pour l'historiographie des Lumières d'élever l'Italie des XV^e et XVI^e siècles au rang auquel les humanistes avaient promu l'Antiquité. En effet, à la différence de la Grèce antique qui paraissait d'autant plus extraordinaire qu'elle avait débouché sur un

⁵⁹ Voltaire, *Essai*, t. II, p. 173.

⁶⁰ « Les disputes de religion qui agitèrent les esprits en Allemagne, dans le nord, en France, et en Angleterre, retardèrent les progrès de la raison au lieu de les hâter [...]. Les beaux-arts continuèrent à fleurir en Italie, parce que *la contagion des controverses ne pénétra guère dans ce pays* ; et il arriva que lorsqu'on s'égorgeait en Allemagne, en France, en Angleterre, pour des choses qu'on n'entendait point, l'Italie, tranquille depuis le saccage étonnant de Rome par l'armée de Charles-Quint, cultiva les arts plus que jamais » (*ibid*, mes italiques). J'ignore si l'on peut lire dans ce passage une allusion à la Contre-Réforme. Dans un article paru en 1995, Elisabeth Gleason ("Who Was the First Counter-Reformation Pope?", *The Catholic Historical Review*, vol. LXXXI, n° 2, avril 1995, p. 173-184) fait valoir les difficultés qui consistent à dater précisément ce phénomène (à propos duquel elle souligne que ses liens avec l'humanisme italien de la Renaissance ont longtemps été débattus, p. 176), dans la mesure où les réformes du début du XVI^e siècle ne portaient pas nécessairement et irrémédiablement atteinte à l'unité de l'Église dans l'esprit des contemporains de Luther. Or, selon Gleason, la Contre-Réforme ne prendrait tout son sens que dans un contexte où la papauté reconnaîtrait l'inévitabilité du schisme opéré par Luther, et c'est pourquoi elle considère que le premier pape de la Contre-Réforme serait Paul III, connu pour avoir réorganisé l'Inquisition romaine (p. 182). Pour un exposé plus long de ces questions, j'inviterais le lecteur à consulter l'ouvrage de Nicole Lemaitre : *L'Europe et les Réformes du XVI^e siècle* (Paris, Ellipses, 2008).

⁶¹ Ferguson, trad. fr., *op. cit.*, p. 91.

millénaire de « ténèbres », chez Voltaire l'Italie de la Renaissance n'était pas entièrement admirable, puisqu'elle était suivie d'une époque supérieure, soit celle des Lumières.

L'idée de la supériorité du XVIII^e siècle sur l'époque de la *rinascità* se retrouve exprimée à plusieurs endroits dans l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, le plus souvent, de manière implicite. Dans un chapitre consacré à « l'idée générale du XVI^e siècle », Voltaire estime par exemple que les accomplissements des artistes italiens du *Seicento* auraient contribué à adoucir les mœurs partout où l'on avait commencé à se consacrer à l'étude des beaux-arts, en notant par la même occasion que la politesse et la galanterie nouvellement introduites à la cour de François I^{er} n'avaient pas empêché les guerres de Religion⁶². D'autres passages sont toutefois beaucoup plus explicites dans leur exposition des « limites » de la Renaissance, comme c'est le cas de la fin du chapitre CVIII consacré à Savonarole, dans lequel Voltaire interpelle ses lecteurs pour les inciter à prendre la mesure de tous les progrès accomplis depuis que Florence avait été gouvernée pendant quatre ans par une dictature théocratique menée par un moine dominicain (1494-1498) :

Vous regardez en pitié toutes ces scènes d'absurdité et d'horreur ; vous ne trouvez rien de pareil ni chez les Romains et les Grecs, ni chez les barbares. C'est le fruit de la plus infâme superstition qui ait jamais abruti les hommes, et du plus mauvais des gouvernements. Mais vous savez qu'il n'y a pas longtemps que nous sommes sortis de ces ténèbres, et que tout n'est pas encore éclairé⁶³.

⁶² Il est vrai que Voltaire formule cette réflexion en inversant les termes, c'est-à-dire qu'il s'étonne de voir une telle galanterie fleurir parmi les conflits religieux, plutôt que de remarquer que l'étude des beaux-arts n'avait pas empêché les massacres : « Ce qui frappe encore dans ce siècle illustre, c'est que, malgré les guerres que l'ambition excita et malgré les querelles de religion qui commençaient à troubler les États, ce même génie qui faisait fleurir les beaux-arts à Rome, à Naples, à Florence [...] adoucit d'abord les cœurs des hommes dans presque toutes les provinces de l'Europe chrétienne. La galanterie de la cour de François I^{er} opéra en partie ce changement » (Voltaire, *Essai*, t. II, chap. CXVIII, p. 135).

⁶³ *Ibid.*, chapitre CVIII, « De Savonarole », p. 86.

À quoi Voltaire attribuait-il l'échec relatif de la Renaissance, qui n'avait pas su tirer tout à fait l'Europe des « ténèbres » médiévales? Sur ce point, la lecture qu'offre Wallace Ferguson de l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* est ambivalente, car il tente à quelques reprises d'établir des ponts entre ce qu'il nomme la « tradition humaniste ultérieure » de l'historiographie renaissante, exemplifiée par Bayle, et la « tradition rationaliste » dont Voltaire serait un des principaux représentants, en imputant à l'influence de Bayle des idées que Voltaire exprime, à mon avis, d'une manière qui le rapproche surtout de Machiavel. Une notion en particulier retient l'attention de Ferguson, soit l'idée – répandue par « le sceptique Bayle » – selon laquelle les hommes de la Renaissance « n'ont eu que peu de religion⁶⁴ » et que ce serait ce « défaut de religion » qui permettrait d'expliquer « la confusion morale, les désordres [et] les passions non réprimées [qui caractérisaient] les Italiens de la Renaissance⁶⁵ ».

Ferguson choisit habilement d'exemplifier cette thèse en citant les remarques que Voltaire formule au chapitre CV de son ouvrage. Conformément à une démarche qui caractérise l'ensemble de son « histoire universelle », Voltaire narre dans ce passage le récit d'un assassinat ou d'une conspiration qui illustrerait, de manière plus générale, quelles auraient été les mœurs de l'époque. Dans le cas présent, il s'agit de la Conjuration des Pazzi, au terme de laquelle Julien de Médicis a été assassiné dans la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence le jour de Pâques de 1478, au moment de l'élévation de l'hostie. Voltaire, qui impute la responsabilité de ce crime au pape Sixte IV, estime que les circonstances dans lesquelles ces gestes ont été commis témoigneraient de manière exemplaire de l'hypocrisie avec laquelle les prélats professaient des croyances qui

⁶⁴ Wallace Ferguson, trad. fr., *op. cit.*, p. 92. Ferguson renvoie ici le lecteur à la page 73, consacrée à Bayle.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 91.

n'étaient bonnes que pour le peuple, tandis que Voltaire note ailleurs qu'« on se faisait un grand honneur alors des maximes de Machiavel⁶⁶ » :

Quand on voit un pape, un archevêque, un prêtre, méditer un tel crime, et choisir pour l'exécution le moment où leur Dieu se montre dans le temple, on ne peut douter de l'athéisme qui régnait alors. Certainement s'ils avaient cru que leur Créateur leur apparaissait sous le pain sacré, ils n'auraient osé l'insulter à ce point. Le peuple adorait ce mystère ; les grands et les hommes d'État s'en moquaient, toute l'histoire de ces temps-là le démontre. Ils pensaient comme on pensait à Rome du temps de César : leurs passions concluaient qu'il n'y a aucune religion. Ils faisaient tous ce détestable raisonnement : les hommes m'ont enseigné des mensonges, donc il n'y a pas de Dieu. Ainsi la religion naturelle était éteinte chez presque tous ceux qui dominaient alors, et aucun siècle n'a amassé autant d'assassinats, d'empoisonnements, de trahisons, de monstrueuses débauches⁶⁷.

Curieusement, malgré les multiples références que fait Voltaire à l'œuvre de Machiavel (y compris dans le chapitre consacré à la Conjuration des Pazzi⁶⁸), Wallace Ferguson établit un lien direct entre ce passage et le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle (1695), sans souligner sa proximité frappante avec le chapitre XII des *Discours sur la première décade de Tite-Live*⁶⁹.

Dans cet ouvrage, comme le fera par la suite Voltaire en soulignant à de multiples occasions l'importance de cultiver une « religion naturelle » par laquelle il proposera de remplacer les religions révélées telles que le christianisme, Machiavel soutient que le maintien d'un sentiment religieux serait indispensable au bon gouvernement d'une nation policée. C'est pourquoi il formule l'opinion, en apparence très éloignée de la philosophie

⁶⁶ Voltaire, *Essai*, t. II, chapitre CLXXI, p. 494. Il formule cette remarque en lien avec la Saint-Barthélemy.

⁶⁷ Voltaire, *Essai*, t. II, chapitre CV – « Suite de l'État de l'Europe au XV^e siècle », p. 71.

⁶⁸ « Je n'examinerai pas ici avec Machiavel si les Riario, qu[e Sixte IV] faisait passer pour ses neveux, étaient en effet ses enfants ; ni avec Michel Brutus, s'il les avait fait naître lorsqu'il était cordelier »... Ces sources sont citées à titre de contre-exemples, puisque Voltaire dit ne pas s'intéresser aux circonstances particulières dans lesquelles Sixte IV aurait engendré des bâtards, comme le font Machiavel dans son *Histoire de Florence* et Giovanni Michele Bruto dans ses *Historiæ florentinæ* (l'attribution des ouvrages exacts de ces auteurs est due aux annotations de René Pomeau). Voltaire, *Essai*, t. II, p. 70.

⁶⁹ Voir Machiavel, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 414-417 dans l'édition de la Pléiade, et p. 500-506 dans l'édition italienne de Rinaldo Rinaldi (tome I). [Dorénavant désignées par « Machiavel Pléiade » et « Machiavel R.R. »]

voltairienne, selon laquelle « tout ce qui tend à favoriser la religion doit (...) être bienvenu, quand même on en reconnaîtrait la fausseté⁷⁰ » :

On ne peut donner de plus forte preuve d[u] déclin [de la religion chrétienne] que de voir les peuples les plus proches de la cour de Rome – qui en est la tête – d’autant moins religieux qu’ils en sont plus près. Quiconque examinera les principes sur lesquels elle est fondée, et combien la pratique qu’on en fait en est éloignée, jugera que l’heure est sans aucun doute proche, ou de sa chute, ou du fléau. [...] [L]e mauvais exemple de cette cour a détruit en Italie tout sentiment de piété et de religion. De là, des dérèglements, des désordres à l’infini ; car si là où il y a de la religion on suppose toutes les vertus, là où elle manque on doit supposer tous les vices⁷¹.

Malgré les différences notables dont témoignent leurs approches respectives, il convient de souligner que le raisonnement de ces deux auteurs est sensiblement le même. Machiavel et Voltaire caractérisent l’Italie de la Renaissance par la dépravation de ses mœurs, ce qu’ils attribuent tous deux à l’influence néfaste d’une Église désabusée sur l’ensemble du territoire italien. Cette dépravation a également des conséquences politiques. Dans un cas, elle aboutit à la tentative de soustraire Florence au gouvernement des Médicis, ce qui aurait empêché la Toscane de bénéficier du mécénat de Laurent « le Magnifique », dont Voltaire rappelle le rôle capital dans le développement intellectuel et artistique de Florence, qui ne serait devenue « comparable à l’ancienne Athènes⁷² » qu’après avoir accueilli les savants grecs suite à la chute de Constantinople.

⁷⁰ Machiavel Pléiade, *op. cit.*, p. 415. Voir l’éd. de R.R., p. 502 : “E debbono, tutte le cose che cascano in favore di quella [la religione : come i *miracoli*, ma anche l’istituzione di particolari *ceremonie, sacrificii e riti*] (come che le giudicassono false), favorirle et accrescierle”. Dans la note 27 de la même page, Rinaldi précise que dans « tout ce qui doit favoriser la religion », Machiavel inclut les miracles, mais aussi les institutions particulières comme les cérémonies, les sacrifices et les rites.

⁷¹ Machiavel Pléiade, *op. cit.*, p. 415-416. En italien : “Né si può fare altra maggiore coniettura della declinazione d’essa [la religione], quanto è vedere come quegli popoli che sono più propinqui alla chiesa romana (capo della religione nostra) hanno meno religione. E chi considerasse i fondamenti suoi e vedesse l’uso presente quanto è diverso da quegli, giudicherebbe essere propinquo senza dubbio o la rovina o il fragello. [...] [P]er li esempi rei di quella corte, questa provincia ha perduto ogni divozione e ogni religione ; il che si tira dietro infiniti inconvenienti e infiniti disordini perché, così come dove è religione si presuppone ogni bene, così dove quella manca si presuppone il contrario.” (Machiavel R.R., p. 503-504.)

⁷² Voltaire, *Essai*, t. II, p. 72. Ferguson note que dans sa conception de la genèse de la Renaissance, Bayle avait « l’avantage de présenter une date précise, 1453, et une cause dramatique, la chute de

Dans l'autre cas, Machiavel impute la fragmentation du territoire italien, de même que sa subordination à des puissances étrangères, à la politique interventionniste de la papauté qui, par crainte de « perdre son domaine temporel [a fait appel] à maintes reprises [au secours de l']étranger (...) contre une puissance du pays qu'elle redoutait⁷³ ». Néanmoins ni Voltaire, ni Machiavel ne proposent une explication susceptible d'expliquer pourquoi les chefs de l'Église auraient perdu la « crédulité » qui caractériserait les Romains du temps de la République. C'est ce qui, à mon avis, distingue radicalement leurs analyses de celle de Bayle.

Le *Dictionnaire historique et critique* (1695) de Bayle a durablement ajouté l'expression « renaissance des lettres » à la notion, déjà très répandue, de « renaissance des beaux-arts », que Vasari avait cristallisée dès le milieu du XVI^e siècle. Or, ce n'est pas là le seul apport de Bayle à l'historiographie renaissante car, comme le souligne Ferguson dans la section consacrée à ce qu'il appelle la « tradition humaniste ultérieure », ce penseur « sceptique », contraint de s'exiler suite à la révocation de l'édit de Nantes, aurait projeté sur l'humanisme de la Renaissance l'orientation laïque de sa propre pensée⁷⁴. Aussi la *rinascità* vasarienne, appliquée au domaine de la littérature,

Constantinople » (trad. fr., p. 74) ; Voltaire souscrit parfois à cette opinion, mais il lui arrive de la réfuter, notamment lorsqu'il insiste sur le caractère « original » de la *renaissance des beaux-arts et des Belles Lettres* italienne, dont le réveil culturel n'était pas dû à un seul événement catastrophique (*ibid.*, p. 93). Voir Voltaire, *Essai*, t. I, chapitre LXXXII, « Sciences, beaux-arts aux XIII^e et XIV^e siècles », p. 766 : « On fut redevable de toutes ces belles nouveautés aux Toscans. Ils firent tout renaître par leur seul génie, avant que le peu de science qui était resté à Constantinople reflût en Italie avec la langue grecque, par les conquêtes des Ottomans. Florence était alors une nouvelle Athènes ; et parmi les orateurs qui vinrent de la part des villes d'Italie haranguer Boniface VIII sur son exaltation, on compte dix-huit Florentins. On voit par là que ce n'est point aux fugitifs de Constantinople qu'on a dû la renaissance des arts. Ces Grecs ne purent enseigner aux Italiens que le grec. »

⁷³ Machiavel *Pléiade*, p. 416.

⁷⁴ Wallace Ferguson, trad. fr., p. 73 : « Bayle, comme les théologiens protestants, admettait que la Renaissance littéraire avait aidé la Réformation. [...] Sa pensée était essentiellement irréligieuse ; comme beaucoup d'historiens après lui, il était porté à trouver dans un mouvement intellectuel qu'il admirait les qualités d'une pensée apparentée à la sienne. Il interprétait l'humanisme de la Renaissance comme une révolte éclairée contre la barbarie, un mouvement foncièrement irréligieux, comparable à la philosophie

constituerait-elle pour Bayle un mouvement « foncièrement irrégulier », dont l'étude des Belles Lettres aurait contribué à répandre le doute sur les doctrines chrétiennes, ainsi que l'aurait fait par la suite la philosophie cartésienne.

Ferguson choisit d'illustrer brièvement cette thèse par des citations tirées de trois articles du *Dictionnaire* de Bayle. Deux d'entre elles témoignent à juste titre de l'opposition qui se profile chez cet auteur entre les théologiens catholiques et les études « séculières » qui auraient frayé la voie aux réformateurs allemands ; encore ne s'agit-il pas d'une opposition très marquée. Dans l'article sur Budé, Bayle mentionne effectivement les dangers auxquels étaient exposées les Belles Lettres « que l'on s'efforçait d'étouffer dans leur renaissance, comme la mère et la nourrice des opinions qui ne plaisent pas à la cour de Rome⁷⁵ », mais dans un contexte où il s'agit surtout de célébrer la « protection » que Budé avait accordée à ce domaine d'études que son excellente réputation avait contribué à rendre honorable. De même, si Bayle rapporte qu'Érasme aurait servi de « précurseur » à Martin Luther dans l'article consacré à ce réformateur – qui se moquait comme l'auteur de l'*Éloge de la folie* (1511) des Académies et de « la méthode de philosopher » que l'on enseignait alors dans les universités –, il prend le soin de démontrer que l'opposition entre la scolastique et les études humanistes n'était sans doute pas aussi tranchée que l'on voulait le croire, puisque l'on pouvait fort

cartésienne qui, au XVII^e siècle, avait laissé les mystères de la religion chrétienne exposés à subir les souffles salubres du doute ».

⁷⁵ Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, vol. I, cinquième édition, Amsterdam/Leyde/La Haye/Utrecht, 4 vol., 1740 [1695], p. 698-699 : « [Budé] se ménagea de telle sorte que son grand savoir ne le rendit pas odieux aux Inquisiteurs : ainsi sa réputation demeurant saine et entière fut une puissante protection aux Belles Lettres, que l'on s'efforçait d'étouffer dans leur renaissance, comme la mère et la nourrice des opinions qui ne plaisent pas à la cour de Rome » (texte numérisé par l'Université de Chicago, URL : <https://artfl-project.uchicago.edu/node/74>, consulté le 24 octobre 2017).

bien, à la manière de Luther, appartenir à la secte des nominalistes et s'emporter contre « le grand Aristote⁷⁶ ».

Curieusement, l'extrait qui atteste le plus distinctement de cette relecture « athée » de l'humanisme de la Renaissance occupe une place tout à fait marginale au sein du *Dictionnaire*, et il n'est même pas certain que la figure à laquelle il renvoie appartienne à l'historiographie de la Renaissance. Il s'agit des remarques que Bayle a formulées dans une note marginale qui accompagne un article très bref consacré à « l'auteur mahométan Takiddin », lequel peut aussi bien se référer à l'ingénieur Taqi al-Din Muhammad ibn Ma'ruf (1526-1585), connu pour avoir cherché à concurrencer Tycho Brahé en faisant bâtir un observatoire astronomique à Istanbul, qu'aux théologiens médiévaux Taqi ad-Din Ahmad Ibn Taymiyyah (1263-1328) ou bien Taqi al-Din al Subki (1284-1355).

Comme c'est souvent le cas dans le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle, cet article sert de départ à une réflexion plus globale permettant d'illustrer les opinions de l'auteur. La visée fréquemment plus démonstrative qu'informative de cette démarche, que reproduira Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique* (1764), est particulièrement visible dans ce cas de figure puisque Bayle ne rapporte qu'une seule anecdote sur Takiddin, dans laquelle il résulte que cet auteur aurait condamné l'étude de la philosophie comme étant nuisible à la foi musulmane. Cette remarque permet ensuite à Bayle de débattre de l'avis, très répandu, suivant lequel la philosophie ou les Belles Lettres seraient nuisibles à la religion, ce pour quoi il énonce les nombreux arguments servant à

⁷⁶ *Ibid.*, vol. III, p. 233 : « Luther avait fait de grands progrès dans la Scholastique et avait même suivi la secte des Nominaux qui étoit celle qui subtilisoit le plus les Questions abstraites ; cependant, il n'y eut jamais personne qui se déchaina autant que lui contre la méthode de philosopher que l'on suivait en ce tems-là, et jamais personne ne s'est plus emporté que lui contre le grand Aristote ».

dénoncer ces domaines d'études. C'est dans le cadre de cette démonstration que Bayle rapporte que :

[...] *selon le sentiment d'une infinité de personnes*, les mêmes gens qui ont dissipé dans notre siècle les ténèbres que les Scholastiques avoient répandues par toute l'Europe, ont multiplié les Esprits forts et ouvert la porte à l'Athéisme, ou au Pyrrhonisme, ou à la mécréance des plus grands mystères des Chrétiens [...] *car on prétend que l'athéisme n'a commencé à se faire voir en France que sous le règne de François I, et qu'il commença de paroître en Italie lors que les humanitez y refleurirent*⁷⁷.

Si l'on ne s'en tenait qu'à ces remarques, il serait permis de douter que Bayle adhêrât véritablement à ces discours, qu'il rapporte conjointement à des opinions plus farfelues voulant que Descartes et Gassendi auraient cru « aussi peu à la réalité qu'[aux] Fables de la Grèce », ou bien que les philosophes arabes ne « suivaient le Mahométisme qu'en apparence », ayant trouvé des choses « contraires à la raison » dans le Coran. Le développement des études humanistes joue cependant un rôle à part dans cette énumération, dans la mesure où Bayle poursuit cette explication en soutenant de manière « certaine », sans attribuer cette conclusion à une tierce personne, que la plupart des « beaux esprits et des savants humanistes [...] n'avoient guere de Religion » du temps où les Belles Lettres commençaient « à renaître ».

Dans un article portant sur la relation ambiguë qui lierait Bayle aux philosophes des Lumières⁷⁸, Richard Saunders cite l'article sur Takiddin à titre d'exemple des malentendus qui résulteraient d'une lecture illuministe de son œuvre, dont il estime que la forte inclination sceptique ne serait pas compatible avec le désir d'œuvrer en faveur d'un

⁷⁷ *Ibid.*, vol. 4, p. 315. Mes italiques.

⁷⁸ Richard M. Saunders, "Pierre Bayle: Skeptical Prophet of Enlightenment", *The Canadian Historical Association*, vol. XXXIX, n°1, 1960.

« triomphe de la raison » en abattant les dogmes des religions révélées⁷⁹. Saunders remarque que l'arsenal argumentatif que les Lumières ont emprunté à Bayle peut tout aussi bien se retourner contre l'étude de la philosophie, comme c'est le cas lorsque celui-ci affirme qu'en chassant « l'ignorance et la barbarie » qui permettraient aux conducteurs des peuples de vivre « dans l'oisiveté et dans la débauche » grâce aux superstitions à l'aide desquelles ils abusent de la crédulité du peuple, les « lumières » ne délivrent l'homme d'un mal que pour le précipiter dans un autre, en lui inspirant la volonté de tout examiner, ce qu'il ne pourrait réaliser⁸⁰. Aussi Saunders conclut-il que l'entreprise du *Dictionnaire historique et critique* consisterait à démontrer que l'être humain, qui devrait s'efforcer de penser clairement et de tirer des leçons des expériences du passé, en est largement incapable, puisqu'il est en fin de compte gouverné par ses passions et se trouve le plus souvent dans l'impossibilité de s'arracher à la médiocrité⁸¹.

Rien n'est plus éloigné de la visée poursuivie par Voltaire dans l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, qui déclare à propos des guerres de Religion, que « la seule manière d'empêcher les hommes d'être absurdes et méchants, c'est de les éclairer. Pour rendre le fanatisme exécration, il ne faut que le peindre⁸² ».

⁷⁹ *Ibid.*, p. 53: "The men of the Enlightenment, who claimed to be proponents of Bayle's ideas, deliberately overlooked or blindly failed to see that the weapon they eagerly seized and used with such avidity against revealed religion, ecclesiastic authority and other things that they did not like could be as easily used against themselves and all they revered, indeed, was so used by Bayle."

⁸⁰ Toutes ces citations renvoient à l'article déjà cité sur Takiddin, dont Saunders retranscrit cette partie à la page 55.

⁸¹ Saunders, *op. cit.*, p. 54 : "Man on the whole was to Bayle a vain, weak, ignorant mediocrity, ruled largely by passion and instinct. True it is that he repeatedly counsels men to be reasonable, but he scarcely expects them to be so. He lays down precepts of reliance upon clear thinking and learning from experience whereby men may improve their lot, and he then devotes the whole, vast *Dictionnaire* to demonstrate that they neither learn from nor act upon such precepts. Even reason and good principles, we are told, may lead men astray as easily as they set them right."

⁸² Voltaire, *Essai*, t. II, « Supplément à l'*Essai sur les mœurs* », « Quinzième remarque : des querelles de religion », p. 931.

Bien qu'il me semble évident à la lecture de l'*Essai* que Voltaire présente la Renaissance comme une période à la fois sombre et « éclairée » – c'est-à-dire qu'elle serait caractérisée au moins autant par les réalisations artistiques extraordinaires qui lui ont valu le terme de *rinascità* chez Vasari, que par une déchéance morale attribuable du moins en partie à la lecture de Guichardin et de Machiavel –, à la différence de Ferguson, je ne crois pas que Voltaire effectue clairement une association entre cette « déchéance morale » et l'essor des études humanistes, ni même qu'il interprète cette période de manière générale comme manifestant une absence de sentiments religieux.

À mon avis, l'édition Garnier de 1963, parue près de vingt ans après l'étude de Ferguson (qui ne cite que l'édition de 1878), permet de mieux comprendre quelle a été la méthode de composition de l'*Essai*, et par conséquent dans quelle optique Voltaire avait abordé la période renaissante au cours des premières étapes de sa rédaction. Les textes réunis en appendices démontrent que Voltaire n'a pas cherché à réconcilier les paradoxes qui pouvaient résulter de la lecture de l'ensemble de cet ouvrage, dont le but était de suivre « les révolutions de l'esprit dans celles du gouvernement⁸³ », selon un schéma que développera merveilleusement Hegel un demi-siècle plus tard dans sa *Phénoménologie de l'esprit* (1807).

Ferguson était familier avec le récit qu'offre Voltaire à plusieurs reprises de la genèse de ce projet, voulant que l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* ait été rédigé pour offrir à Madame du Châtelet une « histoire qui parlât à la raison⁸⁴ », dans laquelle « les révolutions des États [ne seraient] qu'un accessoire à celle des arts et des

⁸³ Voltaire, *Essai*, t. II, « Lettre de M. de V*** à M. de ***, Professeur en Histoire », p. 865, texte originellement paru dans la première édition, en tête des *Annales de l'empire depuis Charlemagne par l'auteur du Siècle de Louis XIV*, « à Bâle, chez Jean Decker, 1753 ».

⁸⁴ *Ibid.*, « Supplément à l'*Essai sur les mœurs* », p. 902, également cité dans Ferguson (trad. fr.), p. 87. Dans l'édition consultée par Ferguson, ce texte avait été publié sous le titre : « Remarques sur l'*Essai* ».

sciences⁸⁵ ». Un tel objectif révèle qu'avant même d'entreprendre les recherches nécessaires à la composition d'une « histoire universelle », l'interprétation voltairienne de la période renaissante était d'emblée subordonnée à un objectif préétabli, puisqu'il s'agissait pour lui d'expliquer le passage qui s'était effectué entre « la barbare rusticité de ces temps-là et la politesse [du XVIII^e siècle]⁸⁶ », ce que Ferguson met bien en évidence.

Bien qu'il prenne le soin de souligner que le résultat est resté « très éloigné du but⁸⁷ » poursuivi par Voltaire, Ferguson ne relève pas le fait que ce texte ne s'attache guère à identifier les causes des bouleversements qu'il relate d'une manière que René Pomeau qualifiera de « théâtrale », au point de faire de l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* un « roman de Dumas en abrégé⁸⁸ ». Cet ouvrage historique frappe, en vérité, par son absence d'explications causales. Dans un texte daté d'avril 1745, paru dans le *Mercur de France* sous le titre « Nouveau plan d'une histoire de l'esprit humain », Voltaire justifie l'agencement inhabituel qu'il a voulu conférer à son projet en expliquant que celui-ci suivrait les grandes lignes d'une « étude par siècles », mais sans respecter strictement la chronologie qui le contraindrait à « abandonner la recherche d'une nation ou d'un art ou d'une révolution pour ne la reprendre que trop longtemps après⁸⁹ ».

⁸⁵ Voltaire, *Essai*, t. II, « Lettre de M. de V*** à M. de ***, Professeur en Histoire », p. 867.

⁸⁶ Voltaire, « Remarques sur l'*Essai* », cité par Ferguson, trad. fr., p. 88 (« il n'importait pas, par exemple, de découvrir à quelle famille appartenait le seigneur de Puiset... mais de voir par quels degrés il avait passé de la barbare rusticité de ces temps-là à la politesse du nôtre »). Il n'est pas clair à quelle époque se référerait précisément Voltaire dans ce passage. La référence à la famille Puiset laisse entendre qu'il s'agit vraisemblablement du XII^e ou du XIII^e siècle.

⁸⁷ Ferguson, trad. fr., p. 88.

⁸⁸ Voltaire, « Introduction », dans *Essai*, t. I, p. lxiv : « Dans l'*Essai*, le lecteur moderne est surpris de cette allure de théâtre : la scène presque constamment est occupée par des individus bien caractérisés [...]. Comme dans un roman, ce sont les détails qui parlent. Qu'on lise les aventures de Jeanne, reine de Naples : on y voit le premier mari, assassiné dans l'antichambre, jeté par la fenêtre, restant trois jours sans sépulture. Surgit le vengeur, déployant un étendard noir où est représentée l'effigie du roi étranglé ; et Jeanne finit par expirer étouffée entre deux matelas. Ce serait un roman de Dumas en abrégé, si ces péripéties ne tendaient à illustrer "l'esprit du temps" ».

⁸⁹ Voltaire, *Essai*, t. II, appendices, « Nouveau plan d'une histoire de l'esprit humain », *Mercur de France*, avril 1745, p. 816.

C'est sans doute pour cette raison que Voltaire avait consacré un chapitre entier à la « renaissance des arts et des lettres » dans une version préliminaire de l'*Essai*, que l'édition Garnier de 1963 a rassemblée sous le titre de « Chapitre des arts⁹⁰ ». Voltaire fait quelquefois mention de ce texte, sans expliquer véritablement pourquoi il l'a laissé à l'état d'ébauche. Une indication nous informe que ce « grand morceau » qui était l'objet le plus « cher » de sa recherche historique, lui aurait été dérobé conjointement à des traductions de Dante, de Pétrarque et de l'Arioste, quelques années avant la parution de la « Lettre de M. de V*** à M. de ***, Professeur en Histoire » que René Pommeau date de 1753⁹¹. Un an plus tard, dans la « Préface de l'édition Walther », Voltaire se réfère simplement à ces matériaux comme ayant été « perdus », en se contentant de préciser que cette perte serait survenue après la mort d'Émilie du Châtelet en 1749⁹².

Quelle que fût la cause de cet abandon, il me semble évident que le choix de présenter les « progrès » entrepris dans le domaine des arts visuels et de la littérature depuis le XIII^e jusqu'au XVII^e siècle dans un chapitre à part de l'*Essai* ne permettait ni de relier ces transformations esthétiques à l'essor du nouveau courant pédagogique que constituaient les études humanistes, ni d'aborder ces siècles selon une vue d'ensemble qui aurait pu servir à conceptualiser la Renaissance en tant que notion historique. Dans le chapitre CXCVII de l'*Essai* qui se veut un « Résumé de toute cette histoire », Voltaire

⁹⁰ *Ibid*, « Le chapitre des arts », p. 818, note 1 : le manuscrit ne porte aucun titre. René Pommeau commente la méthode de travail de Voltaire : « il [Voltaire] commence par tracer un schéma à l'aide de titres marginaux ; il arrive fréquemment qu'ensuite la rédaction s'écarte de ce canevas ». Bruno Bernard mentionne ailleurs qu'il s'agit du projet d'une section de l'*Essai* restée à l'état d'esquisse (Bruno Bernard *et alii* (éd.), *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, URL : www.voltaire.ox.ac.uk/printpdf/13326, consulté le 18 octobre 2017). Une partie de ce « chapitre » a fait l'objet d'une réécriture et se trouve actuellement dans le chapitre LXXXII de l'*Essai*, intitulé « Sciences et beaux-arts aux XIII^e et XIV^e siècles » (Voltaire, *Essai*, t. I, p. 762-775).

⁹¹ Voltaire, *Essai*, t. II, « Lettre de M. de V*** à M. de ***, Professeur en Histoire », p. 867.

⁹² « Préface de l'édition Walther (1754) », dans Voltaire, *Essai*, t. II, p. 883-894 : « Tous ces matériaux concernant les arts ayant été perdus après la mort de cette personne si respectable, ni mon âge, ni l'éloignement des grandes bibliothèques, ni l'affaiblissement des talents qui est la suite des longues maladies, ne m'ont permis de recommencer ce travail pénible » (p. 885-886).

souligne bien l'absence d'explication causale qui se dégage de cette étude lorsqu'il revient sur la *rinascità* italienne en la présentant comme un phénomène étonnant, car incompréhensible :

On peut se demander comment, au milieu de tant de secousses, de guerres intestines, de conspirations, de crimes et de folies, il y a eu tant d'hommes qui aient cultivé les arts utiles et agréables en Italie, et ensuite dans les autres États chrétiens⁹³.

Je crois que le récit qu'il présente de cette « renaissance des beaux-arts et des belles-lettres » ne témoigne de l'influence de Bayle que dans la mesure où Voltaire accorde une attention plus soutenue aux « progrès » accomplis en littérature depuis le XIII^e siècle qu'à ceux qui ont transformé les arts visuels. Cependant, tandis que Bayle exemplifiait la « renaissance des Belles Lettres » par les œuvres de Budé, d'Érasme et de Reuchlin, Voltaire ne lie aucunement le « réveil littéraire » à des questions religieuses et fait très peu de cas de l'étude des langues anciennes, si bien que sa *renaissance des Belles Lettres* n'a en commun avec celle de Bayle que le souci avec lequel Voltaire prend soin de démontrer qu'il se range en faveur du développement d'une littérature nationale en langue vernaculaire, ce qui insère directement son discours dans la lignée de la Querelle des Anciens et des Modernes⁹⁴.

⁹³ Voltaire, *Essai*, t. II, chapitre CXCVII, « Résumé de toute cette histoire », p. 806.

⁹⁴ Wallace Ferguson commente brièvement le désintérêt dont témoigne Voltaire à l'égard de la production littéraire néo-latine de la Renaissance italienne en attribuant cette interprétation à l'influence de Bayle : « en ce qui concerne le réveil classique, Voltaire paraît avoir subi l'influence de la tradition transalpine ultérieure, telle que Bayle l'avait formulée, plus que celle des humanistes d'Italie. Dans son exposé de la civilisation du XIV^e siècle, il ne mentionne pas les langues anciennes. » (*op. cit.*, trad. fr., p. 92-93). Ferguson ne consacre que deux pages à la Querelle des Anciens et des Modernes dans *La Renaissance dans la pensée historique*, lesquelles ne font pas ressortir l'appartenance de Bayle au camp des Modernes, qu'il jugeait peut-être trop connue pour être commentée. Dans un ouvrage datant de 1856 qui propose une synthèse de cette Querelle, Hippolyte Rigault note par exemple que dans son *Dictionnaire*, « souvent, à propos d'un écrivain moderne, Bayle amène le nom d'un ancien qui peut lui être comparé, et il donne volontiers la préférence au moderne » (Hippolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1856, p. 236).

En effet, loin de faire de l'étude de la philologie un outil d'affinement de l'esprit critique à l'égard des dogmes catholiques ou chrétiens ou d'estimer que la philologie classique aurait trop affiné l'esprit critique, au point de conclure que les études humanistes auraient servi d'arme pour « attaquer les dogmes les plus essentiels⁹⁵ », Voltaire s'intéresse au développement de la littérature italienne pour des raisons strictement liées à des préoccupations d'ordre esthétique. À vrai dire, le parti pris de réduire l'étude des langues anciennes à un épiphénomène de la Renaissance, lequel aurait retardé l'éclosion véritable d'une littérature nationale plutôt que de participer à la résurrection de la *virtus* romaine, témoigne bien du degré auquel l'historiographie voltairienne diffère de l'historiographie humaniste d'inspiration pétrarquiste.

La production littéraire de l'Italie renaissante acquiert chez lui une histoire et un caractère propres, que Voltaire distingue nettement de la latinité :

Cette grande difficulté d'écrire en sa propre langue peut seule nous faire juger si tous ceux qui ont écrit en latin n'ont pas perdu leur temps. Il manquera toujours aux auteurs qui voudront écrire dans une langue morte deux guides absolument nécessaires, l'un est l'usage, l'autre le jugement des oreilles délicates. Ce n'est que dans une langue vivante qu'on peut avoir ces deux secours. Ainsi on peut regarder tous les livres latins depuis le IV^e siècle comme autant de monceaux informes des ruines de l'ancienne Rome⁹⁶.

À cet égard, il est significatif que « le père de l'humanisme » lui-même ne fasse l'objet que d'une brève mention servant à dater l'époque à laquelle la comédie aurait été peu cultivée en Italie, « du temps de Pétrarque et même du Dante [*sic*]⁹⁷ ». La *Divine Comédie* pour sa part fait l'objet d'une critique qui n'est pas sans rappeler l'examen scrupuleux auquel les membres de l'Académie française soumettaient les pièces produites en France du temps de la Querelle du Cid. Voltaire s'étonne que toutes les éditions

⁹⁵ Bayle, *op. cit.*, article « Takiddin ».

⁹⁶ Voltaire, *Essai*, t. II, « Chapitre des arts », p. 830.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 824.

confèrent à cet auteur « le nom de divin » malgré « la longueur du poème, la bizarrerie et l'intempérance d'une imagination qui ne sait pas s'arrêter [et] le mauvais goût du fond du sujet⁹⁸ », ce qui lui permet de démontrer par la suite que les compositions ultérieures de l'Arioste et du Tasse témoignent d'une nette amélioration dans le bon goût.

Une telle démonstration résulte sans doute d'un souci de parallélisme qui aurait incité Voltaire à appliquer à la « renaissance des Belles Lettres » un schéma similaire à celui de la *rinascità*, au point d'adopter l'italo-centrisme de la perspective vasarienne. Il est curieux de constater à quel point celui-ci se désintéresse du développement des autres langues vernaculaires. Sous sa plume, Lope de Vega et Shakespeare ne sont que des « éclairs dans la nuit de la barbarie », leurs ouvrages n'ayant « pu jamais être du goût des autres nations comme les écrits italiens⁹⁹ », et la version achevée de ce texte ne prête pas davantage attention à l'évolution historique de la langue française, qui n'était pour Voltaire qu'un « jargon barbare » du temps de saint Bernard et d'Abélard¹⁰⁰.

De manière générale, Voltaire ne paraît pas concevoir l'humanisme comme un système pédagogique différent de la scolastique, dont la principale caractéristique serait de permettre l'émergence d'une pensée laïque centrée autour de « l'homme ». La scolastique fait, il est vrai, l'objet de plusieurs commentaires qui attestent du degré auquel Voltaire reprend à son compte la rhétorique hostile à la pensée scolastique qui constitue l'une des caractéristiques les plus marquées des discours humanistes depuis

⁹⁸ *Ibid.*, p. 822-823.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 829. Dans l'esquisse que constitue le « Chapitre des arts », le développement de la poésie française fait l'objet d'un seul paragraphe, dans lequel Voltaire estime que sa renaissance du temps de François I^{er} n'était qu'une « faible aurore », puisqu'il qualifie tout ce qui nous reste de ce temps-là de « grossier et rebutant », à l'exception de quelques épigrammes libertines de Saint-Gelais et de Marot, « parmi lesquelles il n'y en a peut-être pas dix qui soient correctement écrites ».

¹⁰⁰ Voltaire, *Essai*, t. I, chap. LXXXII, « Sciences et beaux-arts au XIII^e et XIV^e s. », p. 767.

Pétrarque¹⁰¹. La décrivant comme une « bâtarde » de la philosophie aristotélicienne que les théologiens de la période médiévale auraient « mal traduite et méconnue », il soutient qu'elle aurait fait « plus de tort à la raison et aux bonnes études que n'en avaient fait les Huns et les Vandales¹⁰² ». Selon Voltaire, la vie de Pic de la Mirandole témoignerait à ce titre des « ténèbres » qui étaient encore répandues aussi bien en Italie que dans le reste de l'Europe au XV^e siècle, puisque cet « écolier plein de génie » qui connaissait vingt-deux langues à l'âge de dix-huit ans, n'a pas moins « consumé sa vie et abrégé ses jours dans ces graves démenées » que représente le mélange de théologie et de péripatétisme¹⁰³, de même que quelques autres de ses intérêts, tels que l'astrologie, la magie et la cabale. Les humanistes, quant à eux, ne font l'objet que d'une brève évocation dans laquelle leurs ouvrages ne semblent avoir d'autre objet que de prodiguer aux lettrés un « délassement agréable », ce qui semble exclure la possibilité que les *studia humanitatis* aient pu constituer un véritable cursus pédagogique qui aurait fait concurrence à la scolastique :

Ceux qui, nés avec un vrai génie cultivé par la lecture des bons auteurs romains, avaient échappé aux ténèbres de cette érudition, étaient, depuis le Dante et Pétrarque, en très petit nombre. Leurs ouvrages convenaient davantage aux princes, aux hommes d'État, aux femmes, aux seigneurs, qui ne cherchent dans la lecture qu'un

¹⁰¹ À ce propos, voir Jonathan Arnold, *The Great Humanists: an Introduction*, op. cit., p. 32: "One of the common characteristics of [Petrarch's] works is hostility to scholasticism, astrology, logic, jurisprudence, physicians and Aristotle, including the Arabic commentator on Aristotle, Averroës (1126-1198). [...] Petrarch's attacks on scholasticism and Aristotelianism were personal and subjective and were not made in a systematic fashion. [...] as Kristeller points out, Petrarch's suspicion of scholasticism and Aristotelian logic was not based upon a new science, or religious grounds, but upon the basis of a conflict with knowledge from classical antiquity."

¹⁰² Voltaire, *Essai*, t. I, p. 767. Dans le « Chapitre sur les arts », Voltaire est encore plus explicite lorsqu'il assimile la disparition de la scolastique au triomphe de la raison sur l'ignorance : « Alors les ténèbres de l'école qui avaient offusqué la raison humaine pendant tant de siècles commencèrent à se dissiper et les hommes surent un peu ce que c'est que la vérité en interrogeant la nature » (*Essai*, t. II, p. 843). Contrairement à Bayle, pour qui la philosophie cartésienne « avait laissé les mystères de la religion chrétienne exposés à subir les souffles salubres du doute » (Ferguson, trad. fr., p. 73), Voltaire la cite à titre de contre-exemple de cette grande marche vers le savoir, dans la mesure où le scepticisme de Descartes « égara pour un temps l'Europe, lorsqu'il s'écarta des deux seules routes qui peuvent mener au vrai, je veux dire la physique expérimentale et les mathématiques » (*Essai*, t. II, p. 844).

¹⁰³ Voltaire, *Essai*, t. II, chapitre CIX, « De Pic de la Mirandole », p. 87-89.

délassement agréable ; et ils devaient être plus propres au prince de La Mirandole que les compilations d'Albert le Grand¹⁰⁴.

Il est difficile d'établir si l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* réactive véritablement la notion, développée par Bayle, selon laquelle les humanistes « n'avaient guère de religion », compte tenu de la place très limitée que Voltaire accorde à ce courant de pensée au sein de cet ouvrage. Si le chapitre qui traite de la Conjuration des Pazzi parle bien de « l'athéisme qui régnait alors¹⁰⁵ », de manière générale, l'importance qu'il accorde aux conflits religieux l'incite à aborder la période renaissante de manière paradoxale. C'est ce que Wallace Ferguson évoque très justement lorsqu'il déclare que les causes « mesquines et matérialistes » par lesquelles Voltaire explique les conflits issus de la Réforme protestante, étaient « tout à fait impropres à expliquer des convictions fanatiques, selon lui tellement déraisonnables¹⁰⁶ ».

Il est intéressant de remarquer que certains des éléments que Voltaire aurait pu qualifier des plus « déraisonnables », tels que la restauration de l'Inquisition et l'intensification de la chasse aux sorcières, semblent avoir été volontairement écartés de l'historiographie voltairienne dans le but de produire de la Renaissance une image plus séculière que ne dégagait la période médiévale. Par exemple, Voltaire estime que, dans les derniers siècles, la sorcellerie se trouverait uniquement dans la « lie du peuple », alors que du temps de Charlemagne, l'amende de deux cents sous par laquelle les Francs

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰⁵ *Ibid.*, chapitre CV, « Suite de l'état de l'Europe au XV^e siècle », p. 71.

¹⁰⁶ Wallace Ferguson, trad. fr., *op. cit.*, p. 93. Le « Supplément à l'*Essai sur les mœurs* » contient un bon exemple de ces explications, qui illustre bien leur caractère généralisant : « Quelle a été la cause de cette guerre civile et de toutes celles de religion dont l'Europe a été ensanglantée? Point d'autre que le malheur d'avoir trop longtemps négligé la morale pour la controverse. L'autorité a voulu ordonner aux hommes d'être croyants, au lieu de leur commander simplement d'être justes. Elle a fourni des prétextes à l'opiniâtreté. Ceux qui sacrifient leur sang et leur vie ne sacrifient pas de même ce qu'ils appellent leur raison. Il est plus aisé de mener cent mille hommes au combat que de soumettre l'esprit d'un persuadé. » (Voltaire, *Essai*, t. II, « Seizième remarque : du protestantisme et de la guerre des Cévennes », p. 935)

punissaient la consommation de chair humaine témoigne du fait que ces « horreurs » étaient également pratiquées chez les riches – ce qui ne pouvait plus être le cas à la Renaissance, puisqu’il affirme que la superstition n’était alors répandue que parmi le peuple¹⁰⁷. Alors que la plupart des historiens contemporains s’accordent pour voir dans le dernier quart du XVI^e siècle le début de l’intensification de la chasse aux sorcières¹⁰⁸, Voltaire estime que les pays réformés auraient « arrach[é] cette pierre de scandale » de leurs tribunaux « deux cents ans avant les catholiques » depuis que Luther avait écarté la lutte contre les possessions et les démons de la doctrine protestante¹⁰⁹. Il va ainsi jusqu’à réduire ce phénomène dans les pays protestants, qu’il tient pour « éclairés », à deux ou trois cas de sottise tout à fait isolés :

(...) car si dans nos derniers temps les protestants du Nord ont été encore assez imbéciles et assez cruels pour faire brûler deux ou trois misérables accusés de sorcellerie, il est constant qu’enfin cette sottise abomination est entièrement abolie¹¹⁰.

¹⁰⁷ Voltaire, *Essai*, t. I, chapitre XVII, « Usages du temps de Charlemagne », p. 338-339. Dans *Male witches in Early Modern Europe* (Manchester, Manchester University Press, 2003), Lara Apps et Andrew Gow s’opposent à l’idée selon laquelle les procès de sorcellerie du XVI^e siècle se seraient principalement abattus sur les éléments marginaux de communautés villageoises où de vieilles femmes superstitieuses auraient joué le rôle de boucs émissaires. Le procès de Johannes Junius, bourgmestre de Bamberg (1573-1628), leur permet par exemple de démontrer que la richesse, le statut social ou encore le fait d’exercer une fonction politique ne constituaient aucunement une garantie contre l’accusation de sorcellerie, ni même contre la torture qui lui fut appliquée à de nombreuses reprises. Et, à ceux qui seraient tentés d’y voir une affaire isolée, Lara Apps et Andrew Gow répondent d’emblée que le sort de Junius n’était guère exceptionnel, puisque « beaucoup d’autres conseillers municipaux et cinq autres maires de Bamberg, de même que le chancelier de l’évêque, le Dr. Georg Adam Haan (et toute sa famille), ont aussi été exécutés pour sorcellerie » (p. 165, ma traduction).

¹⁰⁸ C’est ce dont témoignent par exemple les travaux de Brian P. Levack (*The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, deuxième édition, Londres et New York, Longman, 1995 [1987]) et de Gary K. Waite, (*Heresy, Magic and Witchcraft in Early Modern Europe*, New York, Palgrave Macmillan, 2003).

¹⁰⁹ Voltaire, *Essai*, t. II, chapitre CXXVIII, « De Luther, des indulgences », p. 225.

¹¹⁰ *Ibid.* De nombreux historiens se sont penchés sur les liens entre la résurgence d’une vieille « peur du diable » qui se constaterait au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, et les violences générées par la lutte contre le protestantisme. Tous les auteurs ne s’accordent pas cependant pour voir un lien direct entre la Réforme et l’intensification de la chasse aux sorcières. À ce sujet, Gary Waite critique par exemple la thèse de Hugh Trevor-Roper qui associe de près la résurgence de la chasse aux sorcières à l’intensification des conflits religieux qui a suivi la Réforme : “Trevor-Roper’s position neglects the fact that pressure for witch persecution arose not from the elite but from the common people who tended to accuse their neighbors – mostly correlative religionists – whom they had long suspected of practicing witchcraft.” (Gary Waite, *op. cit.*, p.

Enfin, le portrait qu'il esquisse de l'Inquisition laisse entendre que le plus grand mal qu'elle ait fait en Italie aurait été de maintenir « autant qu'elle l'a pu dans l'ignorance une nation spirituelle », puisque la branche italienne de cette institution n'aurait jamais égalé en horreurs celle de l'Espagne, comme en témoigne pour lui le fait que Paul IV qui a étendu les pouvoirs de son tribunal à Rome, « n'a [cependant] fait mourir personne » et que Pie IV, plus barbare que son prédécesseur, a seulement fait brûler « trois malheureux savants¹¹¹ ».

Dans cette étude de *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, j'ai tenté de mettre en évidence les changements conceptuels que l'historiographie voltairienne a rattachés à la période renaissante, tout en tentant d'identifier les éléments qui demeurent étrangers à cet ouvrage, lorsque j'ai estimé qu'ils appartenaient à des traditions historiographiques ultérieures. La confusion entre l'humanisme compris dans son acception renaissante, laquelle identifiait uniquement ce mouvement à un courant pédagogique basé sur l'étude des textes anciens, et l'humanisme conçu comme une pensée laïque dont de nombreux penseurs du XX^e siècle critiqueront le caractère « logocentrique » et « anthropocentrique », ne date pas du XVIII^e siècle, et le terme « humanisme » lui-même n'a pas fait l'objet d'une conceptualisation avant le début du XIX^e siècle.

Si la période renaissante n'avait donc pas permis l'émergence, selon Voltaire, d'une « philosophie de l'homme », sa conception linéaire et progressiste de l'Histoire a

6). Pour la thèse de Trevor-Roper, voir *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York, Harper & Row, 1969 [1967].

¹¹¹ Voltaire, *Essai*, t. II, chapitre CXL, « De l'Inquisition », p. 302. Ici encore, l'on retrouve exprimée l'idée selon laquelle la superstition aurait uniquement été le lot du peuple inculte à la Renaissance : « Les hommes éclairés, qui sont en grand nombre, gémissent tout bas en Italie ; le reste vit dans les plaisirs et l'ignorance ; le bas peuple, dans la superstition » (p. 302).

durablement contribué à modifier le regard que l'on pose sur cette période. Tandis que l'historiographie cyclique des humanistes identifiait le point d'origine de leur civilisation avec l'Antiquité, dont la réactivation constituait une partie intégrante de leur contemporanéité, Voltaire a contribué à déplacer cette origine vers la Renaissance en s'attachant à la présenter comme une période plus « éclairée » que le Moyen âge, et annonciatrice de l'époque des Lumières.

II. Le long XIX^e siècle : la Renaissance comme l'« origine de la modernité ». L'évolution de deux traditions historiographiques distinctes

Si je propose de me référer désormais au prochain tournant conceptuel dans l'historiographie de la Renaissance comme à un « long XIX^e siècle », c'est parce que la période englobée sous ce terme dépasse en vérité de beaucoup les années 1800 à 1899. Cette appellation servira à recouvrir deux traditions distinctes. Bien qu'elles aient toutes deux consolidé, à leur manière, le réflexe discursif qui consiste à rechercher dans la Renaissance l'origine des « qualités » ou des « tares » des sociétés occidentales modernes, celles-ci n'ont cependant pas contribué dans la même mesure à faire de la Renaissance une période spécifique, comportant des particularités qui la distingueraient nettement de la civilisation médiévale et de l'époque classique.

La première tradition dont il sera question ici est en lien avec la rhétorique illuministe dont l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de Voltaire constitue un cas de figure particulièrement parlant, puisque l'Histoire universelle que tente de relater cet ouvrage ne porte pas uniquement sur les changements civilisationnels qui auraient

transformé le « monde connu » depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle¹¹². Voltaire s'évertue également à dévoiler – derrière le chaos apparent des changements de règne, des guerres et autres tumultes de toutes sortes –, la progression sous-jacente des arts et des sciences qui devrait permettre à l'humanité de déboucher sur un âge raisonné, tolérant et policé, conformément à une perspective qui mêle l'Histoire à la philosophie.

Cette tradition discursive a fait l'objet de nombreuses critiques au cours du XX^e siècle, dont l'examen détaillé me conduirait trop loin de mon objet d'étude¹¹³. Le bref exposé que je ferai des débats situés dans la lignée de l'historiographie voltairienne ne visera donc qu'à donner un aperçu des modalités selon lesquelles la reconceptualisation de la période renaissante a pu s'exprimer au cours des deux derniers siècles, au-delà de l'axe strictement historiographique qui a constitué jusqu'ici le cadre de mon analyse. Ces modalités incluent entre autres un axe pédagogique qui interroge les spécificités des études humanistes telles qu'elles se sont développées depuis le *Quattrocento*, ainsi qu'un

¹¹² « Le monde connu » est ici à comprendre en lien avec l'état des connaissances géographiques qui circulaient en France au moment de la rédaction de l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756).

¹¹³ Certains critiques se réfèrent à cette tradition, plus philosophique qu'historiographique, comme à une « querelle » qui opposerait les partisans de l'humanisme à des penseurs dits « anti-humanistes ». Cette controverse trouve son point d'origine dans la *Lettre sur l'humanisme* (1946), dans laquelle Heidegger critique la conception sartrienne de la liberté telle qu'elle s'exprime dans *L'existentialisme est un humanisme*, paru la même année. Pour en savoir davantage sur la généalogie de cette controverse, j'inviterais le lecteur à consulter l'analyse de Pierre Aubenque dans son essai intitulé : « Du débat de Davos (1929) à la querelle parisienne sur l'humanisme (1946-1968). Genèse, raisons et postérité de l'anti-humanisme heideggerien » (Bruno Pinchard (dir.), *Heidegger et la question de l'humanisme : faits, concepts, débats*, Paris, PUF, 2005, p. 227-238 ; dorénavant : *H.Q.H.*). Dans cet article, Aubenque lie le décentrement du sujet des années 1950 et 1960 au refus heideggérien de définir l'homme selon ce qu'il appelle une « métaphysique de la subjectivité ». Pour ce faire, l'auteur retrace la genèse du rejet heideggérien des systèmes de valeurs issus d'une métaphysique platonicienne, qu'Heidegger identifie comme étant la source de tout humanisme, et qu'il tient indirectement pour responsable des idéologies les plus meurtrières du XX^e siècle. Ces considérations n'ont bien entendu que peu de choses à voir avec l'humanisme de la Renaissance : à cet égard, plusieurs commentateurs de la *Lettre sur l'humanisme* ont remarqué, à l'instar d'Emmanuel Faye, que « la façon dont Heidegger caractérise philosophiquement ce qu'il nomme la « Renaissance » ne donne pas à penser qu'il ait une connaissance directe et approfondie des textes philosophiques de cette époque » (« Métaphysique et humanisme : raisons cachées d'un déni heideggérien », *H.Q.H.*, p. 35-46). L'évolution de cette querelle demeure donc essentiellement distincte des réévaluations dont la notion de Renaissance a fait l'objet au cours des mêmes années dans le champ des études historiques.

axe philosophique qui assimile l'« humanisme » à une pensée rationaliste immanente centrée autour de l'Homme.

1) L'*humanitas* et la *philanthropia* : problèmes étymologiques de l'historiographie voltairienne

Lorsqu'on cherche à expliciter les liens entre ce que j'ai appelé les deux « traditions historiographiques » de la Renaissance, il convient de noter que l'une des premières difficultés auxquelles l'on se heurte est d'ordre étymologique. L'évolution historique du terme « humanisme », selon ses différentes acceptions pédagogiques et philosophiques, a effectivement suivi un parcours dont la chronologie est contre-intuitive. Celle que j'ai établie dans les deux premières parties de ce chapitre peut porter à croire que l'humanisme – entendu au sens des *studia humanitatis* –, aurait tout d'abord été défini comme un mouvement pédagogique opposé à la scolastique avant d'être ultérieurement confondu avec la pensée des Lumières, alors que c'est au contraire l'usage « dix-huitiémiste » de ce terme qui a émergé *avant* celui que l'on associe aujourd'hui à l'humanisme de la Renaissance.

Dans un article présentant les débats autour de l'humanisme à partir d'une reconstruction étymologique de ce terme, Vito Giustiniani souligne qu'en latin classique, le terme *humanus* était associé à deux sens à présent disparus dans les langues vernaculaires, lesquels liaient le concept d'humanité à celui de bienveillance et d'érudition¹¹⁴. Plusieurs dictionnaires laissent à présent de côté ces acceptions passées

¹¹⁴ Vito R. Giustiniani, “*Homo, Humanus, and the Meanings of ‘Humanism’*”, *op. cit.*, 1985. Dans son article, Giustiniani emploie les termes « benevolent » et « learned » (p. 168).

hors d'usage¹¹⁵, ce qui permet difficilement de comprendre comment les *studia humanitatis* du *Quattrocento* – lesquelles consistaient tout d'abord en un mouvement d'érudition cultivant un intérêt particulier pour l'étude de l'éloquence et de la philologie classique – ont pu donner naissance entre le XVIII^e et le XX^e siècle à une « philosophie de l'homme », dont le « logocentrisme » et l'« anthropocentrisme » ont fait l'objet d'une déconstruction suite à la controverse ouverte par la *Lettre sur l'humanisme* de Heidegger (1946)¹¹⁶. En réalité, tout porte à croire qu'un tel passage de l'*umanesimo* à l'*umanismo*¹¹⁷ n'a jamais eu lieu, puisque la création de ces néologismes s'est effectuée de manière tout à fait indépendante à partir des acceptions latines qui liaient l'*humanus* d'une part à l'accumulation d'un certain savoir (érudition), et d'autre part aux vertus que permettrait de développer l'étude de ce qui est humain (bienveillance)¹¹⁸.

Il est d'usage courant d'attribuer la naissance du substantif « humanisme » sous sa forme allemande à l'éducateur Friedrich Immanuel Niethammer (1808), qui a lui-même emprunté à Friedrich Nicolai (1784) l'adjectif allemand dérivé d'*humanista* pour désigner

¹¹⁵ Par exemple, à l'article « humanisme », le *Dictionnaire des termes littéraires* (Paris, Honoré Champion, 2005, p. 239) définit *humanus* comme signifiant en latin « ce qui est propre à l'homme ».

¹¹⁶ Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, Roger Munier (trad.), Paris, Éditions Mouton, 1957. La première publication, parue sous le titre originel de *Brief über den 'Humanismus'*, date de 1946.

¹¹⁷ Par commodité, étant donné l'absence d'un terme marquant adéquatement la différence entre les deux types d'humanisme en français, il pourra être utile de recourir à l'italien qui permet l'usage de deux termes distincts, afin d'éviter de répéter qu'il s'agit d'une part de l'humanisme de la Renaissance et de l'autre, d'une philosophie de l'homme héritée des Lumières. C'est pourquoi j'ai décidé de reprendre ici une convention adoptée par Vito Giustiniani, qui nomme le premier type d'humanisme *umanesimo* et le second, *umanismo*. Giustiniani précise toutefois qu'une telle distinction entre *umanismo* et *umanesimo* est artificielle, raison pour laquelle elle n'est actuellement pas généralement acceptée en Italie : "Attempts have been made in Italy to distinguish between *umanesimo* (Italian revival of classical antiquity), and *umanismo* (philosophy of man), cf. e.g. M. [Matteo I]annizzotto, *Saggio sulla filosofia di Coluccio Salutati* (Padoue, [éd. Antonio Milani] 1959), [p.]30. As seen above, -ismo has given birth in Italian to two allotropes: -ismo (in learned words) and -es(i)mo (in vernacular words). But a distinction between *umanesimo* and *umanismo* would be arbitrary and artificial, since it cannot be extended to other cases, e.g. *cristianesimo* vs. *cristianismo*. Actually it has not been accepted" (*op. cit.*, p. 183).

¹¹⁸ Bien que ces acceptions aient pu se rejoindre par la suite dans le développement d'une rhétorique favorable à l'étude des humanités classiques (par ex. chez Stéphane Toussaint), elles renvoyaient originellement à des sens très différents du terme « humanisme », qui ont connu un développement distinct.

les écoles où l'enseignement était surtout basé sur l'apprentissage du grec et du latin¹¹⁹. En France, près de vingt ans avant la publication de l'ouvrage de Friedrich Nicolai, l'on constate toutefois déjà l'émergence d'une acception différente de ce terme dans un texte anonyme du XVIII^e siècle (1765), lequel proposait d'appeler « humanisme » une vertu qui consisterait en « l'amour général de l'humanité » grâce auquel les artistes, les savants et les hommes de lettres contribuent à l'enrichissement de ce qu'on appellerait aujourd'hui le patrimoine mondial de l'humanité¹²⁰. Bien que les termes français et allemand puissent désormais être employés indifféremment en tant que synonymes d'*umanesimo* ou d'*umanismo*, à partir des deux sens d'*humanus* renvoyant à l'érudition pour dénoter une connaissance de la littérature antique, ou renvoyant à la « bienveillance » pour dénoter une philosophie de l'homme, Giustiniani estime que ces néologismes ont longtemps connu une évolution parallèle. Cela contribuerait à expliquer les confusions qui ont par la suite résulté de l'interpénétration des considérations pédagogique et philosophique liées à l'humanisme « historique » (renaissant) et

¹¹⁹ Friedrich Immanuel Niethammer, *Der Streit des Philanthropinismus und des Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unsrer Zeit*, Iéna, Friedrich Frommann, 1808. Pour l'attribution de la paternité du terme *Humanismus* à Niethammer, voir Paul Oskar Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*, Cambridge (Ma), 1955, p. 9 : « Le terme *Humanismus* a été créé en 1808 par l'éducateur allemand F.I. Niethammer pour exprimer l'emphase accordée aux classiques grecs et latins dans l'éducation secondaire, en dépit de la demande croissante d'une formation plus pratique et plus scientifique ». (Ma traduction). Plus loin, Kristeller précise que le terme *umanista*, à partir duquel Friedrich Nicolai avait également formé l'adjectif *Humanistische* (dans l'expression „*Humanistische Schulen*“ ou « écoles humanistes »; Fr. Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz*, vol. IV, Berlin, éd. Stettin, 1784), trouverait son origine dans l'argot des étudiants d'universités italiennes. Ces derniers auraient calqué cette appellation sur celle des spécialistes d'autres disciplines, telles que le droit, la jurisprudence et le canon religieux (*legista*, *jurista*, *canonista*). L'*umanista* désignait donc originellement le professeur des *studia humanitatis*, ou des études humanistes.

¹²⁰ *Éphémérides du citoyen*, ou *Bibliothèque raisonnée des sciences morales et politiques* n° 16, I, 1765, p. 241-256. Le numéro est disponible en ligne (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040022v/f1.image>, consulté le 08/01/2018). Voir en particulier le paragraphe qui introduit l'emploi du terme humanisme, p. 246-247 : « En deux mots, que les Savants, les Hommes de Lettres, les Artistes se proposent pour but, d'enrichir [...] agréablement l'humanité, la Patrie & eux-mêmes. Rien n'est plus juste ni plus avantageux au jugement de la vraie Philosophie, qui sert de base à la vraie politique. Malheur aux États [...] si l'amour propre ne marche pas de concert avec le patriotisme, & c'est avec cette vertu qui n'a point de nom parmi nous (*l'amour général de l'humanité*) que nous oserions appeler humanisme, puisqu'enfin il est temps de créer un mot pour une chose si belle, si nécessaire & qui devrait être si commune. » Mes italiques.

« transhistorique » (c'est-à-dire métaphysique, lié à une vision anthropologique positive ou négative de l'homme).

Les rapports entre l'*humanisme* et l'*humanitarisme* ou la philanthropie constituent un exemple caractéristique de ces confusions. Celles-ci débouchent couramment sur un questionnement que j'ai brièvement eu l'occasion d'aborder à partir de mes commentaires sur le *Dictionnaire* de Bayle et sur l'*Essai* de Voltaire, lequel consiste à se demander si l'humanisme aurait encouragé le développement d'une attitude sceptique et/ou athéiste des Italiens du *Quattrocento* et du *Cinquecento* à l'égard des dogmes religieux. Je démontrerai plus tard que cette problématique occupe une place importante dans *La Civilisation de la Renaissance en Italie* de Burckhardt (1860).

Il est curieux de constater qu'en français, le terme « humanitarisme » a pris au XIX^e siècle le sens d'« amour général de l'humanité » qu'un texte anonyme du XVIII^e siècle avait tout d'abord attribué à l'humanisme dans les *Éphémérides du citoyen*, en dépit de la distinction qu'il avait cherché à établir entre ce courant de pensée et la philanthropie¹²¹. L'auteur de cet article précise que le savant, l'homme de lettres ou l'artiste humaniste peut être préoccupé par les problèmes de l'existence humaine tout en aspirant « égoïstement » à la célébrité, c'est-à-dire sans agir de manière désintéressée, et sans que de telles réflexions n'impliquent qu'il faille effectuer des actions visant à soulager la misère humaine en procurant par exemple de l'aide aux plus démunis. Ce qu'il appelle l'« amour » de l'humanité ne trouve donc aucunement sa justification dans une pensée religieuse, en vertu de laquelle les actions caritatives s'expliquaient

¹²¹ Voir l'article « Humanisme » dans le dossier « Renaissance » du dictionnaire Larousse en ligne (<http://tinyurl.com/kexbwj8>, consulté le 08-01-2018) : « *Humanisme* [...] se trouve essayé dans notre langue en 1765, au sens d'« amour général de l'humanité », signification qu'il a perdue au profit d'*humanitarisme*, apparu en 1837 ».

traditionnellement à travers l'amour de Dieu, inextricablement lié à la notion de charité (*caritas*)¹²².

Le problème se pose de manière différente dans le cas de l'*Humanismus*, quoique Niethammer ait également défini ce néologisme en opposition avec ce qu'il appelle la philanthropie, et ce, d'une façon beaucoup plus explicite que le contributeur anonyme des *Éphémérides du citoyen*. L'ouvrage dans lequel apparaît pour la première fois ce néologisme sous sa forme allemande porte en effet sur la querelle dite « du philanthropisme et de l'humanisme » (*des Philanthropinismus und des Humanismus*) dans lequel Niethammer oppose le modèle d'éducation humaniste fondé sur l'étude des classiques gréco-romains (*Bildung*) à une formation de type professionnel (*Berufserlernung*) que le parti « des philanthropes » estimait être plus adaptée aux besoins de la société moderne¹²³. Cette distinction a pour but d'attirer l'attention des lecteurs sur les vertus que permettrait de cultiver la *Bildung*, à la différence de l'apprentissage spécifique, supposément « plus pratique et plus scientifique », prôné par les adversaires de l'*Humanismus* de Niethammer.

Naturellement, dans cet essai à caractère polémique, la philanthropie n'a que peu de choses à voir avec la définition que ce terme avait déjà acquise au XVIII^e siècle à travers le *Dialogue des morts composé pour l'éducation d'un prince* de Fénelon (1712) et

¹²² Pour une brève histoire des usages associés à la notion de *caritas*, j'inviterais le lecteur à consulter le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales à l'article « charité » (<https://tinyurl.com/y9qs6zb5>, consulté le 08/01/2018). L'article « charité » de Michel Meslin dans l'*Encyclopedia universalis* présente également les sources antiques de la notion de *caritas*, développée dans la lignée de la philosophie stoïcienne par exemple, dans les *Pensées* de Marc-Aurèle (II, 13). Voir Michel Meslin, « Charité », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (<https://tinyurl.com/y9yl7g6b>, consulté le 08/01/18).

¹²³ Voir Stéphane Toussaint (*Humanismes, antihumanismes de Ficin à Heidegger*, tome 1 : « Humanitas et Rentabilité », Paris, Les Belles Lettres, 2008, note 22, p. 72), à propos de Niethammer : « Il dépendait seulement de l'objectif de cette étude, de trouver un mot qui indique clairement le concept d'enseignement dans la mesure où il englobe l'éducation (*Bildung*) dans son ensemble, pas seulement dans son étendue, mais aussi particulièrement dans son opposition singulière à l'éducation spécifique (comme l'apprentissage professionnel : *Berufserlernung*, l'enseignement technique : *Fachstudium*, etc). »

l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1772), où, comme dans les *Éphémérides du citoyen*, ce terme servait surtout à mettre l'accent sur le processus de laïcisation des entreprises à vocation caritative¹²⁴. De nombreux auteurs ont cependant repris la distinction proposée par Niethammer entre *Bildung* et *Berufserlernung* pour défendre ce que les universités américaines appellent les *Humanities*, dont les divers cursus entretiendraient une filiation réelle ou imaginaire avec l'humanisme de la Renaissance ; et il n'est pas rare de voir le terme *philanthropia* figurer parmi les valeurs que permettrait d'acquérir l'étude des humanités gréco-latines. Tel est le cas par exemple d'un récent essai de Stéphane Toussaint intitulé *Humanismes, antihumanismes de Ficin à Heidegger* (2008)¹²⁵ qui détaille l'histoire de ces courants de pensée.

¹²⁴ Céline Leglaive-Perani présente brièvement ce processus dans son article intitulé « *De la charité à la philanthropie, introduction* » (Les Belles Lettres, « Archives juives », vol. XLIV, 2011, p. 4-16 ; ici, p. 5-6) : « Apparu pour la première fois chez Fénelon en 1712 [dans son *Dialogue des Morts composé pour l'éducation d'un prince*], le terme de « philanthropie » renvoie, pour les philosophes des Lumières, à une vertu civique et humaniste. [Le Manifeste de la Société Philanthropique, première institution charitable non confessionnelle de France, indique que l]e premier devoir du citoyen est de « concourir au bien de [ses] semblables, étendre leur bonheur, diminuer leurs maux ». Cette définition place la philanthropie en rupture avec la charité chrétienne et sa tradition des aumônes : tandis qu'elle définit la charité comme « l'amour de Dieu étendu au prochain », l'*Encyclopédie* considère la philanthropie comme un « simple fait de nature, [qui] pousse les hommes à se rechercher et à s'aimer, simplement parce qu'ils sont de la même espèce » [*L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, articles « charité » et « philanthropie »]. Au contraire de la charité, la notion de philanthropie est donc détachée de toute référence à la religion.

¹²⁵ Dans cet ouvrage (*Humanismes, antihumanismes de Ficin à Heidegger*, op. cit., 2008), Stéphane Toussaint affirme que les différents « visages » du modèle pédagogique humaniste (depuis les *studia humanitatis* développées pendant la Renaissance jusqu'aux divers néohumanismes des siècles suivants : *Neohumanismus* de Niethammer, *Paideia* de Werner Jaeger, etc., lesquels continuent de se décliner dans les départements universitaires contemporains sous des appellations diverses : *Humanities*, sciences humaines, études culturelles, etc.) reflètent tous de manière plus générale cette opposition entre *Bildung* – signifiant ici l'éducation dans toute son étendue – et *Berufserlernung*, ou enseignement spécifique (voir par exemple p. 22). Les travaux qui explorent de telles problématiques sont extrêmement nombreux. Pour en savoir plus au sujet de la crise des humanités et de leur développement historique dans les départements universitaires organisés selon le modèle américain, j'inviterais le lecteur à consulter les titres suivants : Geoffrey Galt Harpham, *The Humanities and the Dream of America*, University of Chicago Press, 2011 ; Julie Thompson Klein, *Humanities, Culture and Interdisciplinarity : The Changing American Dream*, Albany, State University of New York Press, 2005 ; Rens Bod, Jaap Maat et Thijs Westeijn (dir.), *The Making of the Humanities*, vol. I et II, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010. Pour des ouvrages faisant écho au plaidoyer de Stéphane Toussaint, voir Frank Donoghue, *The Last Professors : The Corporate University and the Fate of the Humanities*, New York, Fordham University Press, 2008 ; Jonathan Bate (dir.), *The Public Value of the Humanities*, New York, Bloomsbury Academic, 2011 ;

Cette étude se lit toutefois avant tout comme un plaidoyer contre la marchandisation de l'éducation, que Toussaint présente comme étant à l'origine de la crise des humanités. Contrairement aux disciplines répondant à la notion « anti-humaniste » de rentabilité, les sciences humaines permettraient selon lui d'acquérir des qualités fondamentales à l'acquisition d'une « nature humaine », soit l'*humanitas* et la *philanthropia*.

Le sens que Stéphane Toussaint confère à *humanitas* s'apparente beaucoup à la définition lettrée d'*eruditio* à partir de laquelle Niethammer avait déjà construit le substantif *Humanismus*, car cette notion viserait, à travers la maîtrise du champ philologique et historique de sa propre culture, un « dégrossissement par l'étude » se traduisant par le développement d'un sens de la précision et de la curiosité¹²⁶. Le contexte dans lequel Toussaint emploie le terme *philanthropia* étonne toutefois davantage, puisque cette vertu est définie chez lui comme une forme de « générosité magistrale » qui aurait pour but de combler le fossé entre la haute culture et la culture de masse, en remplaçant cette dernière par la notion d'une culture *commune* qui ne soit pas « vulgaire »¹²⁷. En liant les concepts d'*humanitas* et de *philanthropia* à la pédagogie, Toussaint soutient ainsi que les études humanistes auraient introduit, depuis leur conception initiale chez Pétrarque jusqu'à aujourd'hui, une véritable « révolution » dans le système éducatif occidental en s'évertuant à rendre les auteurs classiques accessibles à une part beaucoup

Martha Nussbaum, *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*, New Jersey, Princeton University Press, 2010. Tous mes remerciements à Nathalie Popa pour cette bibliographie.

¹²⁶ Dans *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism* (Cambridge University Press, Cambridge, 1996), Jill Kraye (dir.) définit l'*humanitas* de manière similaire, p. I : «The term [humanism] owes its origin to the Latin *humanitas*, used by Cicero and others in classical times to betoken the kind of cultural values that one would derive from what used to be called a liberal education: the *studia humanitatis* constituted the study of [...] language, literature, history and moral philosophy in particular.»

¹²⁷ Voir Stéphane Toussaint, *op. cit.*, p. 234-236 : « Les humanités détiennent cependant une vérité immanente [...] à cette époque je leur lisais Hérodote en italien! ».

plus grande de la population lettrée, ce qui aurait eu pour effet de retirer à l'élite oligarchique et ecclésiastique le privilège de détenir un accès unique aux textes fondamentaux de la culture européenne.

2) La tradition voltairienne et la pédagogie humaniste : ramifications idéologiques. Élitisme et démocratie. Opposition entre l'humanisme et la scolastique

Cette hypothèse, qui n'est pas uniquement propre à la lecture de Toussaint, est loin de faire l'objet d'un consensus dans le champ des études historiographiques portant sur la Renaissance. Elle touche néanmoins à l'un des problèmes les plus complexes des questionnements portant sur l'*umanesimo*, débattant du degré auquel le modèle pédagogique des *studia humanitatis* – que l'on qualifie parfois de « redécouverte de l'Antiquité » – aurait contribué à transformer les mentalités du *Quattrocento* et du *Cinquecento* à l'échelle européenne. Cette transformation se constaterait notamment à travers l'introduction d'importantes réformes dans le système éducatif qui s'opposaient ouvertement à la scolastique médiévale.

Dans une récente synthèse des controverses qui ont opposé les historiens du XX^e siècle autour de la notion de Renaissance, William Caferro (2011) aborde cette problématique à partir de deux ouvrages qui représenteraient les principaux courants d'interprétation plaçant à l'encontre ou en faveur du caractère « moderne » ou « démocratique » des *studia humanitatis*, soit *From Humanism to the Humanities* d'Anthony Grafton et de Lisa Jardine (1986) et *Schooling in the Renaissance* (1989) de Paul Grendler¹²⁸.

¹²⁸ William Caferro, "Humanism: Renovation or Innovation? Transmission or Reception?", dans *Contesting the Renaissance*, *op. cit.*, p. 98-125. Anthony Grafton et Lisa Jardine, *From Humanism to the*

J'ai déjà eu l'occasion de mentionner en note la posture, désormais très connue, d'Anthony Grafton et de Lisa Jardine (1986) pour qui la pédagogie humaniste, loin d'inculquer la vertu civique et d'encourager le développement de la pensée individuelle, visait au contraire à former les traits de personnalité susceptibles de plaire aux princes de la Renaissance, en promouvant entre autres un usage du latin qui imposait l'allégeance à un modèle autoritaire unique à travers l'imitation exclusive du style épistolaire cicéronien¹²⁹. D'après ces auteurs, l'idéologie élitiste de ce mouvement contribuerait à expliquer pourquoi ce nouveau modèle pédagogique a fini par s'imposer à travers de nombreuses cours, comme celle de Pavie sous les Visconti, sous l'impulsion de Gasparino Barzizza (1360-1430), ou encore dans la république de Venise en 1421, sous l'impulsion de Vittorino da Feltre, élève de Barzizza¹³⁰.

Leur ouvrage a certainement contribué à démentir certains mythes issus de la rhétorique des humanistes eux-mêmes, dont les attaques à l'encontre de la scolastique ou

Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth and Sixteenth-Century Europe, Londres, Duckworth, 1986, et Paul Grendler, *Schooling in the Renaissance: Literacy and Learning, 1300-1500*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

¹²⁹ Voir plus haut, la note 28 de ce présent chapitre (p. 38), à propos de cet ouvrage d'Anthony Grafton et de Lisa Jardine (*op. cit.*) et de la docilité que l'imitation exclusive de Cicéron était susceptible d'inculquer aux courtisans et aux secrétaires papaux. Citant Grafton et Jardine (qui ont repris la thèse de Morris Croll), John Leeds résume : "In fact, what the "ruthless drilling" of a humanist education inculcated was not civic virtue but instead the "personality traits that any Renaissance ruler found attractive: above all, obedience and docility" ("Against the Vernacular: Ciceronian Formalism and the Problem of the Individual", *Texas Studies in Literature and Language*, vol. XLVI, n° 1, printemps 2004, p. 107-148 ; ici, p. 111).

¹³⁰ Il s'agit d'une opinion à laquelle Stéphane Toussaint s'est vivement opposé lors d'un entretien avec Thibaut Gress, lors duquel il a soutenu qu'il est au contraire dans l'intérêt des castes dominantes de propager le préjugé destructeur selon lequel les humanités seraient « inutiles », compte tenu de la nature fondamentalement antiaristocratique de l'humanisme renaissant. Au dire de Toussaint, celui-ci aurait constitué au départ « une revanche de l'homme d'étude, d'origine souvent médiocre, contre les élites de sang et de fortune ». (Thibaut Gress, « Entretien avec Stéphane Toussaint : autour d'*Humanismes et antihumanismes* (partie 1) », lundi 7 avril 2008, propos publiés sur le site d'actu-philosophia, <http://tinyurl.com/btnpymg>, 08/01/2018). Toutefois, avec son insistance sur un usage correct de la langue latine et son apprentissage de l'éloquence, l'éducation humaniste s'adaptait sans doute davantage aux besoins du courtisan décrit par Castiglione qu'à ceux du « cordonnier », pour reprendre l'exemple à partir duquel Stéphane Toussaint a illustré ce en quoi consiste la vertu de *philanthropia* en relatant une anecdote voulant qu'Eugenio Garin aurait enseigné Hérodote à des fils de paysans sous le fascisme en 1929 (Toussaint, *op. cit.*, p. 236).

de l'aristotélisme comportaient un enjeu institutionnel important – qui, comme le souligne Gérard Chaix, visait précisément à former les élites urbaines¹³¹. En lisant les manuels d'éducateurs comme Guarino Guarini, dont le but était de « développer l'humanité en chaque élève (*hominibus humanitatem*) » en s'opposant comme le fera plus tard Niethammer à la spécialisation¹³², on serait porté à croire qu'au XV^e siècle, les *studia humanitatis* seraient parvenues à remplacer entièrement les méthodes d'enseignement et l'aristotélisme, aussi bien dans les milieux universitaires que dans l'éducation privée des membres de l'aristocratie ; ou encore que les humanistes auraient joui d'un rôle privilégié au sein des cercles de pouvoir, en fournissant entre autres aux princes de la Renaissance des préceptes éducatifs susceptibles de réaliser l'idéal platonicien du chef d'État philosophe. Or, les recherches qui s'intéressent spécifiquement à ces problématiques vont nettement à l'encontre d'une telle lecture de l'historiographie renaissante.

William Caferro estime que Paul Grendler représenterait la position adverse à celle de Grafton et Jardine, puisque, dans son étude datant de 1989¹³³, celui-ci soutenait que les études humanistes auraient véritablement inculqué des valeurs sociales et personnelles, plutôt que de se réduire à un « signe de distinction » caractérisé par l'émergence de nouvelles figures littéraires, comme celles du pédant pour qui l'idéal de

¹³¹ Gérard Chaix, « Faire des recherches sur la Renaissance après l'an 2000. La formation des chercheurs », dans Max Engammare (dir.), *Nunc et cras, op. cit.*, p. 29-43.

¹³² *Ibid.*, p. 30.

¹³³ Paul Grendler, *Schooling in the Renaissance, op. cit.* “Paul Grendler has maintained that, on the contrary, humanist education constituted a distinct break from the past. [...] He argued that the values inherent in the subjects taught in the humanist schools inevitably had an impact on students. Collectively they instilled personal and social values distinct from the medieval past and in this regard were innovative.” J'ai emprunté à Gérard Chaix (*op. cit.*, p. 33) cette brève présentation des arguments respectifs de Grendler et de Grafton et Jardine.

l'*humanitas* se réduit à une « honnête dissimulation¹³⁴ ». Les positions adoptées par Grendler dans ses travaux plus récents sont cependant loin de s'aligner avec la lecture de Toussaint, du moins en ce qui concerne la démocratisation du savoir qui aurait suivi la diffusion des méthodes d'enseignement propres aux *studia humanitatis*.

Dans le même volume où est apparue la contribution de Gérard Chaix, Grendler (2003) survole l'immense recherche entreprise ces cinquante dernières années dans le domaine de la pédagogie renaissante, en rappelant qu'une étude publiée en 1978 par Gérard Strauss désavouait déjà ce qu'il qualifie être un « mythe », conformément auquel les classes sociales défavorisées auraient bénéficié d'une meilleure éducation à la Renaissance qu'au Moyen âge, grâce à la diffusion du catéchisme par les partisans des doctrines luthériennes et à la réticence avec laquelle les universités ont adopté les méthodes d'enseignement humanistes¹³⁵. En réalité, les travaux de Strauss visent à démontrer que les méthodes pédagogiques humanistes ont remporté peu de succès auprès des gens « ordinaires » et que les préceptes théorisés par Érasme par exemple, à partir de Quintilien, n'ont pas réellement trouvé d'application pratique dans un cadre scolaire¹³⁶.

De même, dans un article datant de 2002, Arlette Jouanna¹³⁷ remarque que, bien qu'il soit possible d'affirmer que les projets d'enseignement humanistes avaient une portée subversive, dans la mesure où ils s'évertuaient à dissocier le statut social ou la

¹³⁴ William Caferro, *op. cit.*, p. 106.

¹³⁵ Paul Grendler, "Renaissance and humanism, schools and universities", dans *Nunc et cras, op. cit.*, p. 69-91. Voir Gerald Strauss, *Enacting the Reformation in Germany. Essays on Institution and Reception* (Abington (Royaume-Uni), Routledge, 1993), et *Luther's House of Learning. Indoctrination of the Young in the German Reformation*, (Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1978).

¹³⁶ Paul Grendler, *ibid.* (2003), p. 76. L'idée selon laquelle les préceptes pédagogiques d'Érasme n'auraient pas trouvé d'application pratique dans un cadre scolaire est cependant contestable, quand on sait que les *Colloques*, le *De copia*, le *De concribendis epistolis* servent de manuels, dans certains cas, jusqu'au XVIII^e siècle. Je remercie Claude La Charité de l'Université du Québec à Rimouski pour cette précision.

¹³⁷ Arlette Jouanna, « La notion de Renaissance : Réflexions sur un paradoxe historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. V, n° 49-4bis, 2002, p. 5-16.

richesse de leurs élèves de leurs capacités à atteindre une excellence politique et morale, celle-ci serait restée « largement utopique ». Jouanna rappelle tout d'abord qu'à l'exception de Jean Bodin¹³⁸, la plupart des pédagogues n'ont pas réfléchi aux mesures qu'il aurait convenu de mettre en place pour améliorer l'égalité des chances. Et puis, cet échec s'explique aussi par le fait que les cursus humanistes ne donnaient tout simplement pas accès aux postes sur lesquels débouchaient les facultés de médecine, de droit et de théologie, ce qui ne nous permet pas de conclure que les *studia humanitatis* auraient effectivement supplanté d'autres disciplines ou des méthodes d'enseignement héritées de la période médiévale, comme la philosophie scolastique.

C'est ce que soulignait déjà Paul Oskar Kristeller en 1955 dans une étude qui atténuait les polémiques entre l'humanisme et la scolastique en les présentant comme étant le fait de rivalités départementales, plutôt que comme la révolte d'un système d'enseignement novateur à l'encontre d'une tradition pédagogique héritée du Moyen âge¹³⁹. Kristeller a démontré que, dans la péninsule italienne, le développement de la scolastique n'était guère antérieur à celui des *studia humanitatis* qui l'auraient « détrônée » puisque, jusqu'aux dernières décennies du XIII^e siècle, l'enseignement de la théologie scolastique était principalement de la responsabilité des ordres mendiants, tandis que l'instruction universitaire se limitait à l'étude de la rhétorique formelle, du

¹³⁸ *Ibid.*, p. 14, note 25 : « C'est Jean Bodin qui a été le plus loin en ce sens : dans le *Discours (...) au Sénat et au peuple de Toulouse (Oratio de instituenda in Rep. Juventute, ad Senatum Populumque Tolosatam)*, édité et traduit du latin par Pierre Mesnard, Paris, PUF, 1951, p. 35), il affirme qu'il faut offrir à tous les enfants, quelle que soit leur condition sociale, des chances égales en leur donnant une éducation commune dans des collèges publics. »

¹³⁹ Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*, op. cit., 1955, p. 43: "If we keep in mind the cultural and professional divisions of the period, and the flourishing state of Aristotelian philosophy in Renaissance Italy, we are inclined to view this polemic in its proper perspective, that is, as a phase in the everlasting battle of the arts of which many other examples may be cited from ancient, medieval or modern times". Voir également le chapitre 5 de l'édition révisée et enrichie de 1961, intitulé "Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance" (dans *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*, Harper & Row Publishers, New York et Londres, 1961, p. 92-119). Je me référerai désormais à la première édition comme à *Renaissance Thought*, 1955, et à la seconde comme *Renaissance Thought*, 1961.

droit et de la médecine¹⁴⁰. Au moment où le proto-humaniste Lovato de Lovati développait sous une forme encore « embryonnaire » ce que Nicholas Mann définit comme étant les caractéristiques principales de l’humanisme de la Renaissance, soit un appétit pour les textes classiques, un intérêt pour la philologie visant à corriger ces textes et à établir leur signification originelle, ainsi qu’un désir de les imiter¹⁴¹, les universités italiennes enrichissaient leurs programmes en introduisant tout d’abord dans leurs cursus l’étude de la logique et de la philosophie naturelle qui étaient du domaine de la scolastique, puis, environ un siècle plus tard, des disciplines humanistes telles que la rhétorique, la poésie, l’histoire et, dans une certaine mesure, la philosophie morale.

La notion communément répandue selon laquelle l’humanisme se serait développé en-dehors des cercles universitaires en raison de l’attachement démesuré que manifestait le corps professoral envers l’autorité d’Aristote, ou envers les méthodes critiques développées par ses commentateurs médiévaux, est attribuable à la rhétorique d’humanistes comme Pétrarque et Léonardo Bruni, lesquels assimilaient les partisans contemporains de la scolastique aux érudits du Moyen âge en les affublant des mêmes traits¹⁴². Or, bien que l’on reprochât aux uns comme aux autres un mauvais usage du latin, leur ignorance de l’histoire et de la littérature ancienne, ainsi qu’un intérêt pour des questions apparemment inutiles, il faudra cependant attendre le XVI^e siècle pour voir apparaître le développement d’un système de philosophie naturelle et d’une cosmologie

¹⁴⁰ Kristeller, *Renaissance Thought*, 1955, p. 35.

¹⁴¹ *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, op. cit., p. 7: “In these three works [of Lovato] we perceive in embryonic form three of the features that were to mark the later development of humanism: an appetite for classical texts; a philological concern to correct them and ascertain their meaning; and a desire to imitate them.”

¹⁴² Kristeller, *Renaissance Thought*, 1961, p. 101. Voir également p. 113: “Everybody knows the eloquent attacks launched by Petrarch and Bruni against the logicians of their time, and it is generally believed that these attacks represent a vigorous new movement rebelling against an old entrenched habit of thought. Yet actually the English method of dialectic was quite as novel at the Italian schools of that time as were the humanistic studies advocated by Petrarch and Bruni.”

capables de rivaliser avec la tradition aristotélicienne avec des auteurs comme Paracelse, Galilée et Telesio¹⁴³.

Aujourd'hui, la recherche tend à récuser les oppositions binaires entre l'humanisme et la scolastique en pensant davantage la Renaissance en continuité avec le Moyen âge, plutôt qu'en termes de ruptures. Michel Jeanneret rappelle par exemple que, lorsque l'on cherche à définir les « marges » de la Renaissance en réfléchissant aux modalités selon lesquelles cette période se distingue du Moyen âge et de l'âge classique dans différents champs de savoir, des traces de la philosophie, de la théologie et de la logique scolastiques peuvent se retrouver jusque chez Montaigne¹⁴⁴. Aussi, lorsque l'humanisme en vient à être lié à des considérations politiques, l'influence de Kristeller se constate désormais à travers l'attention plus soutenue accordée aux circonstances matérielles dans lesquelles les pédagogues des XV^e-XVI^e siècles ont théorisé les principes d'une éducation humaniste. C'est ce qui a amené par exemple Grafton et Jardine (1986) à s'intéresser à la professionnalisation des *studia humanitatis* qui a résulté de leur intégration aux cursus universitaires¹⁴⁵.

Au XVI^e siècle, l'enseignement de la philologie et de la grammaire latine formait les étudiants à intégrer le poste de secrétaires, d'ambassadeurs ou de fonctionnaires d'État en leur permettant d'acquérir une maîtrise correcte ou approximative de l'*ars dictaminis* ; ce qui implique qu'à l'époque de leur « renaissance », l'étude des *bonæ litteræ* s'accompagnait sans conteste d'une utilité pratique propre au type d'enseignement

¹⁴³ Kristeller, *Renaissance Thought*, 1955, p. 44.

¹⁴⁴ Michel Jeanneret, « La Renaissance et sa littérature : le problème des marges », dans *Nunc et cras*, op. cit., p. 11-27 : « Les idées reçues sur le rejet de la scolastique risquent de masquer l'influence que celle-ci continue à exercer dans l'éducation et dans plusieurs champs du savoir, comme la théologie et la logique » (p. 12)

¹⁴⁵ Anthony Grafton et Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities: op. cit.*, 1986.

technique que Niethammer appelait le *Berufserlernung*. L'appui crucial que le Vatican a accordé aux éducateurs humanistes, au dire de Roberto Weiss, ne s'explique donc pas nécessairement à travers des motifs idéologiques qui feraient des humanistes des outils de propagation de l'autorité papale. Au moment où Érasme publiait son *Dialogue cicéronien* (1528) qui a marqué l'apogée du cicéronianisme puriste de l'école de Rome, la pédagogie humaniste était à vrai dire si répandue que la lourde bureaucratie pontificale devait employer des humanistes par la force des choses, étant donné que ces derniers constituaient une part importante de la population lettrée de l'époque¹⁴⁶.

Cela implique-t-il cependant que l'humanisme avait une importante fonction « civique » qui aurait abouti à la création d'une nouvelle tradition républicaine, pour reprendre les termes de la célèbre thèse défendue par Hans Baron dans son ouvrage de 1955¹⁴⁷? Quel que soit le degré auquel les *umanisti* sont parvenus à intégrer les cercles de pouvoir – et par conséquent, de la nature apparemment élitiste ou démocratique de ce mouvement –, ce que Grafton et Jardine appellent « le passage de l'humanisme aux humanités » indique que l'apprentissage des « bonnes lettres » a graduellement perdu sa vocation de *Bildung*. À en croire ces auteurs, le succès des *studia humanitatis*, confirmé par la prolifération de « méthodes » et de manuels de latin, le renouveau des études grecques, ainsi que la fondation d'institutions importantes telles que le Collège des lecteurs royaux (1530) ou le Collège trilingue de Louvain (1518), auraient transformé ce qui devait représenter un accomplissement humain visant l'acquisition de la sagesse et de

¹⁴⁶ Voir à ce sujet l'ouvrage de Roberto Weiss, *The Spread of Italian Humanism* (Londres/ New York, Hutchinson University Library et Hilary House, 1964, p. 86-97), dans lequel l'auteur qualifie la papauté de « facteur de propagation puissant pour l'humanisme » (“a powerful propagating factor of humanism”).

¹⁴⁷ Hans Baron, *The Crisis of the Early Renaissance : Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton, Princeton University Press, 1955. Pour une brève présentation de la thèse de Baron et de sa réception critique, voir William Caferro, *op. cit.*, p. 171-175.

la vertu en une discipline scolaire destinée à marquer son appartenance à une élite cultivée. C'est pourquoi Jouanna estime, à propos du potentiel « révolutionnaire » de l'humanisme, qu'aussi bien dans le domaine éducatif que dans le domaine politique, « la désillusion a été au rendez-vous » :

Quel que soit leur prestige, les nouveaux établissements d'enseignement n'ont pas réussi à concurrencer les trois facultés supérieures traditionnelles pour l'accès de leurs étudiants au *cursus honorum* ; et le pouvoir des conseillers humanistes des princes est resté largement utopique¹⁴⁸.

3) Renaissance, humanisme et dignité humaine. L'hypothèse d'une « redécouverte de l'homme »

S'il y a bien un point commun qui sous-tend ces différentes études débattant de l'importance de l'humanisme renaissant et de l'empreinte idéologique que celui-ci aurait laissée sur l'enseignement actuel des disciplines culturelles, je dirais qu'il s'agit de la tendance à aborder ce courant de manière transhistorique, dans un geste qui n'est pas sans rappeler le but philosophique que poursuivait Voltaire dans la rédaction de l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756). Détaché des circonstances particulières dans lesquelles les défenseurs des « belles lettres » ont théorisé les vertus que permettrait d'acquérir l'étude de la philologie classique et de l'Antiquité, et les modalités selon lesquelles cet enseignement devait différer des autres modèles de formation pédagogique existants, l'humanisme « transhistorique » a donné lieu à des controverses dont il est d'autant moins aisé de retracer les sources que celles-ci ont parfois très peu de choses à voir avec les recherches portant sur l'historiographie renaissante.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

Pour éloignées qu'elles soient du XVI^e siècle, les traditions discursives qui apparentent l'humanisme à une idéologie républicaine ou oligarchique, innovatrice ou réactionnaire, laïque ou au service de l'impérialisme papal, jouent néanmoins un rôle important dans le processus de reconceptualisations successives qui permettent à une notion telle que la Renaissance de demeurer un outil conceptuel opératoire permettant de réfléchir à l'articulation entre une période historique donnée et des événements, des problèmes ou des tendances que l'on observe dans les sociétés actuelles. Ce rôle se manifeste notamment à travers la création de « mythes », c'est-à-dire d'affirmations que les chercheurs sont régulièrement contraints de désavouer, puisqu'ils continuent à être répétés en dépit de leur inexactitude sur le plan factuel. Par exemple, depuis Kristeller, l'idée selon laquelle la diffusion des œuvres de Platon aurait marqué une profonde rupture avec la période médiévale en menant au déclin de l'aristotélisme et de la scolastique fait encore l'objet de tentatives de « rectification » visant à rappeler que, loin d'avoir disparu, les éditions critiques des œuvres d'Aristote ont en réalité connu une forte croissance au cours des XV^e-XVI^e siècles, comme l'a démontré entre autres Charles Schmitt dans une étude très reconnue parue en 1983¹⁴⁹.

De manière plus générale, les polémiques entre l'humanisme et la scolastique ne se limitent pas au seul XVI^e siècle, puisqu'elles découlent de la rivalité entre la rhétorique et la philosophie qui constitue justement l'une des caractéristiques les plus connues du corpus platonicien. Au XX^e siècle, celle-ci s'est notamment traduite par l'opposition

¹⁴⁹ Charles Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1983. Voir par exemple à ce sujet le commentaire d'Anthony Grafton dans "Renaissance research today: forms and styles" (*Nunc et cras, op. cit.*, p. 57-68) : "But Aristotelianism itself – as the late Charles Schmitt, whose erudite and innovative work was cited by both Grendler and Blair, showed in detail – not only survived, but flourished in the fifteenth and sixteenth centuries. The Renaissance in fact produced more Aristotelian literature than the Middle Ages had. The new methods of the humanists yielded editions – eventually, critical editions in Greek and precise, up-to-date translations in Latin – of the Aristotelian corpus, as well as the vast mass of Aristotelian commentators" (p. 62).

entre Paul Oskar Kristeller et Eugenio Garin, qui ont débattu du degré auquel l'humanisme de la Renaissance aurait été en mesure d'élaborer une « pensée de l'homme » dans le cadre d'une conférence organisée dans la demeure familiale de Pic de la Mirandole en 1963¹⁵⁰.

Il est vrai que l'œuvre de Pic se prêtait bien à de telles interrogations. Les quelques pages que Voltaire lui avait consacrées dans le chapitre CIX de l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, peu avant de relater l'histoire criminelle et apparemment incestueuse de la famille Borgia, en font un « écolier plein de génie (...) guidé en aveugle par des maîtres aveugles », c'est-à-dire un individu admirable, mais dont les talents auraient été gaspillés vainement en raison de l'influence encore décisive du « mélange de théologie et de péripatétisme » qui aurait produit des œuvres que Voltaire qualifie de « chimères » et de « graves démences¹⁵¹ ». Sa position fait curieusement écho à celle de Kristeller dans la mesure où, dans un cas comme dans l'autre, ces auteurs considèrent que l'essor des *studia humanitatis* n'a pas donné lieu à une véritable méthode philosophique permettant de concurrencer les systèmes de pensée issus de la scolastique.

Cette conclusion n'est pas aussi commune qu'on pourrait le croire. Lorsque Marguerite Yourcenar affirme, dans un recueil d'entretiens avec Mathieu Galey, que le fragment de l'*Oration sur la dignité humaine* de Pic de la Mirandole sur lequel s'ouvre *L'œuvre au noir* « traduit[rait] l'esprit de la jeune Renaissance, celle dans laquelle la foi en la dignité humaine, dans les pouvoirs infinis de l'homme, est encore immense¹⁵² », la

¹⁵⁰ Eugenio Garin, "Le interpretazioni del pensiero di Giovanni Pico", dans *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo*, conférence internationale tenue à Mirandole du 15 au 18 septembre 1963, 2 vol., Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1965, I, p. 3-33 ; et Paul Oskar Kristeller, "Pico della Mirandola and his Sources", *ibid.*, p. 85-107.

¹⁵¹ Voltaire, *Essai*, t. II, chapitre CIX, « De Pic de la Mirandole », p. 87-89 (ici, p. 89).

¹⁵² Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980, p. 169.

lecture qu'elle formule de l'œuvre de Pic annule les distinctions entre ce que j'ai proposé d'appeler l'*umanesimo* et l'*umanismo*, en faisant de l'étude de la rhétorique et de la philologie classique une voie d'accès vers une philosophie essentiellement préoccupée par les problèmes de l'existence humaine.

Certains en sont ainsi venus à conclure, à la suite de Bayle, que l'humanisme de la Renaissance aurait favorisé l'émergence d'une pensée athée, ce qui, au dire de Charles Trinkhaus (1970), constituerait un contre-sens historique, puisque celui-ci estime que le concept de « dignité » et de « perfection » humaines dériverait directement d'une interprétation de la Genèse (1 :26) conformément à laquelle l'homme aurait été créé à l'image de Dieu¹⁵³. Or, cela implique qu'une réflexion portant sur l'*humanus* ne pouvait s'effectuer qu'à travers la reconnaissance du *divus*.

D'autres, comme Charles Nauert¹⁵⁴, soutiennent au contraire que l'union entre l'humanisme et le christianisme ne s'est effectuée que tardivement, au début du XVI^e siècle, et que leur rapprochement a dû être « inventé » par des auteurs tels qu'Érasme et Lefèvre d'Étaples dans le but d'asseoir la légitimité des *studia humanitatis* aux yeux des autorités locales et pontificales. À cet égard, on pourrait également évoquer le *De transitu Hellenismi ad Christianismus libri tres* (1535), dans lequel Guillaume Budé estime que l'étude de la *Philologia minor*, consacrée aux lettres anciennes et païennes, ne représenterait qu'une préparation à la *Philologia major*, consacrée aux textes sacrés. Cette entreprise – dont les motifs n'avaient peut-être effectivement rien à voir avec le catholicisme – semble avoir été couronnée de succès, à en juger par la protection particulière de la Curie romaine dont ont bénéficié plusieurs générations d'humanistes en

¹⁵³ Charles Trinkhaus, *In Our Image and Likeness: Humanism and Divinity in Italian Humanist Thought*, vol. I, Chicago, 1970.

¹⁵⁴ Charles G. Nauert, *Humanism and the Culture of the Renaissance*, Cambridge, 2006 [1995], p. 151-167.

dépit des querelles qui ont pu opposer par exemple Lorenzo Valla au pape Eugène IV, ou encore Pic de la Mirandole à Innocent VIII¹⁵⁵.

Ces deux courants interprétatifs coexistent encore au-delà des recherches portant sur la Renaissance, comme en témoignent les deux associations rivales *American Humanism* et *American Humanist Association*, dont les logos respectifs – “*Harnessing the power of Christianity to help heal the world*” et “*Good without a God*” – reflètent clairement leur positionnement au sein de ces débats¹⁵⁶. Aussi, bien que la critique s’accorde généralement pour reconnaître l’importance des liens entre l’humanisme et le christianisme, la nature de leurs rapports a longuement été débattue, particulièrement lorsqu’il s’agit d’établir le degré auquel l’humanisme aurait été « responsable » de la Réforme.

J’ai déjà brièvement fait état de la position d’Eugenio Garin en exposant ce qui constituait pour lui l’une des principales spécificités de la pensée renaissante, à savoir la prise de conscience du caractère historique, et donc potentiellement transitoire, du champ de référence des humanistes, qui auraient été les premiers à prendre conscience de l’altérité des auteurs antiques dont les œuvres constituaient leur principal objet d’étude¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Dans son récent ouvrage intitulé *The Great Humanists : an introduction* (Londres/New York, I.B. Tauris, 2011), Jonathan Arnold traite admirablement du problème opposant couramment d’une part l’humanisme à la théologie, et de l’autre à la philosophie. Son ouvrage est principalement consacré à l’analyse de la carrière littéraire d’importantes figures centrales de l’humanisme renaissant issues de six pays européens (Italie, Pays-Bas, Allemagne, Angleterre, France, Espagne). Pour une synthèse plus succincte des travaux examinant les rapports entre l’humanisme, la religion et la science au temps de la Renaissance, voir *Contesting the Renaissance*, op. cit., p. 185-212. Il s’agit d’un tout autre débat, dont l’exposé m’amènerait trop loin de mon objet d’étude.

¹⁵⁶ La rivalité de ces associations se constate notamment à travers le choix quasiment identique du nom qu’ils ont donné à leur site web : www.americanhumanism.org et <https://americanhumanist.org>, dont le premier effectue une lecture chrétienne de l’humanisme et le second, une lecture athée.

¹⁵⁷ Voir Eugenio Garin (dir.), *L’Homme de la Renaissance*, op. cit.. À propos de Garin, voir plus haut, dans le chapitre 1, les pages 39 à 40 et 89 à 90.

Selon Garin, le relativisme inhérent à ce modèle pédagogique ne permettait pas de déboucher sur une de ces « grandes métaphysiques abstraites et totalisantes¹⁵⁸ » que s'évertueraient ordinairement à construire les systèmes philosophiques. Or, l'humanisme n'est précisément pas une philosophie bâtie sur un modèle systématique¹⁵⁹, puisqu'il ne prétend pas fournir une réponse à tous les problèmes de l'existence, ni débattre de ces derniers selon une logique préétablie¹⁶⁰. Garin soutient que les *studia humanitatis* n'auraient pas seulement réaffirmé et exalté le monde des valeurs anciennes, classiques, grecques et romaines, mais qu'elles consisteraient avant tout en « une affirmation renouvelée de l'homme, des valeurs humaines, dans les différents domaines qui vont des arts à la vie civile¹⁶¹ » ; c'est pourquoi – toujours selon Eugenio Garin – il conviendrait de conclure que ce mouvement culturel, qui représentait bien plus qu'un cursus d'enseignement, a véritablement posé les fondements d'une philosophie de l'homme.

D'après son analyse, les innovations pédagogiques introduites par les études humanistes auraient bel et bien représenté une « découverte de l'Antiquité » et une « découverte de l'homme » puisque, bien que de nombreux corpus antiques aient déjà fait

¹⁵⁸ Eugenio Garin, *L'humanisme italien : philosophie et vie civile à la Renaissance*, traduit de l'allemand et de l'italien par Sabina Crippa e Marco Andrea Limoni, Paris, Albin Michel, 2005 ([1947], p. 12.

¹⁵⁹ Bien qu'elle date du XVIII^e siècle, il pourra être utile de reprendre ici la distinction entre « esprit de système » et « esprit systématique » développée par Condillac dans son *Traité des systèmes* (1749) pour mieux saisir la différence entre les deux approches philosophiques : tandis que la première tire ses réflexions de principes abstraits et de concepts « purs », la seconde procède à partir d'une démarche plus expérimentale qui construit des principes à partir des faits observés. Pour une courte généalogie de la notion de système, voir « Esprit systématique et esprit de système », *Labyrinthe* [en ligne], vol. I, n° 34, 2010, mis en ligne le 18 février 2010 (<http://labyrinthe.revues.org/4051>, consulté le 18/01/2018).

¹⁶⁰ Selon Garin, aussi, depuis les années quarante, la tendance qui consistait à déplorer la « disparition des systèmes » (exemplifiée par Croce) permettrait d'expliquer pourquoi tant d'historiens de la science, de la philosophie et de la littérature à l'instar de Sarton, Bruno Nardi et Billanovitch en sont venus à condamner la philosophie de la Renaissance au profit de « l'honnête mais obtuse scolastique » : « Car ce dont on déplore de toute part la perte, c'est exactement ce que les humanistes désiraient voir détruit, c'est-à-dire la construction des grandes cathédrales d'idées, des grands systèmes logiques théologiques : la philosophie qui subsume tout problème, toute recherche au problème théologique, qui organise et renferme toute possibilité dans la trame d'un ordre logique pré-établi » (E. Garin, *L'humanisme italien*, op. cit., p. 11).

¹⁶¹ Eugenio Garin (dir.), *L'Homme de la Renaissance*, op. cit., p. 8.

l'objet de commentaires au Moyen âge, les modèles d'analyse textuelle développés par la scolastique ne permettaient pas de comprendre les œuvres de la culture classique dans leur historicité. Pour Garin, la différence entre les philosophes humanistes et scolastiques ne réside donc pas dans l'ignorance des *grammatici* et des *oratores* en matière de philosophie, mais bien dans leurs conceptions respectives de la lecture et de l'écriture ainsi que leur rapport à l'*auctoritas*. Fondée sur une réappropriation personnelle des textes de l'Antiquité qui sous-tend les théories « éclectiques » de l'imitation à travers le concept d'innutrition¹⁶², la manière dont la créativité a été pensée dans les corpus humanistes des XV^e-XVI^e siècles aurait ainsi directement participé à la création d'une conscience moderne, elle-même liée à une certaine conception de l'individualité.

Sur ce point, l'analyse de Garin rejoint plus ou moins celle de Kristeller lorsque celui-ci affirme que « l'individualisme » – compris non pas à travers l'existence de grands individus, ni comme un intérêt pour le particulier plutôt que l'universel, mais bien comme une tendance à tendance à décrire ses émotions, ses opinions, ses expériences et son cadre de vie de manière concrète, avec la conviction que de tels états d'âme méritent d'être exprimés – serait visiblement né des *studia humanitatis*¹⁶³.

¹⁶² Voir la note 28 de ce chapitre, p. 38, à propos de la querelle du cicéronianisme.

¹⁶³ Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*, 1955, p. 20-21: "The pervasive influence of humanism on all aspects of Renaissance culture and especially on its philosophical thought is a vast subject of which we can mention only a few major points. Some influential aspects of the Renaissance humanism are characteristic of the age, and not necessarily due to classical influence. There is the emphasis on man, on his dignity and privileged place in the universe, which was forcefully expressed by Petrarch, Manetti and other humanists, and later elaborated or criticized by many philosophers. The idea was undoubtedly implied in, and connected with, the concept and program of the *studia humanitatis* [...]. Another characteristic feature is the tendency to express, and to consider worth expressing, the concrete uniqueness of one's feelings, opinions, experiences, and surroundings, a tendency which appears in the biographical and descriptive literature of the time as well as in its portrait painting [...]. This tendency has been described by Burckhardt, who called it "individualism", and those who have debated the individualism of the Renaissance have missed this point entirely when they understand by individualism merely the existence of great individuals, or the nominalist emphasis on the reality of particular things as against universals."

Il convient cependant de souligner qu'il est désormais relativement peu courant d'assimiler l'*umanesimo* à l'*umanismo* au sein de la recherche portant sur ce que les anglophones appellent désormais couramment le *Early Modern Age* (qui peut se traduire par le terme allemand *Frühzeit* ou, dans les études francophones, au moyen de la périphrase « première modernité »)¹⁶⁴. Même dans le cas où l'on accepterait le postulat voulant qu'il y aurait eu un « homme renaissant » – pour paraphraser le titre d'un ouvrage dirigé par Garin¹⁶⁵ – dont la conscience se distinguerait nettement de celle de l'« homme médiéval », étant donné que la plus grande partie de la population lettrée ne s'est consacrée qu'assez superficiellement à l'étude de la philologie, la notion selon laquelle l'assimilation des méthodes humanistes serait parvenue à marquer son époque au point de produire une « conscience nouvelle » est quelque peu douteuse¹⁶⁶.

Certains critiques considèrent malgré tout que le caractère à la fois implicite et « totalisant » de l'*umanesimo* aurait « conditionné tous les aspects de ce que nous appelons la Renaissance », pour reprendre les termes de Roberto Weiss¹⁶⁷, de sorte qu'il demeure difficile de penser la Renaissance indépendamment de son lien avec ce

¹⁶⁴ Au début de son article intitulé “Renaissance and Humanism, Schools and Universities” (dans *Nunc et cras, op. cit.*, p. 69), Paul Grendler estime que les tentatives de substituer au concept de « Renaissance » des appellations plus neutres, telles que *Early Modern*, *prima età moderna* et *Neue Frühzeit*, n'auraient guère été réussies, puisque ces périodes seraient entourées d'un tel « flou chronologique » qu'elles seraient « inutiles à l'analyse historique ». Bien que la périphrase *Early Modern* ne recoupe pas tout à fait celle de Renaissance, puisque certains critiques la font débiter au début du XIII^e siècle et qu'elle peut parfois servir à désigner jusqu'au XIX^e siècle, elle demeure toutefois extrêmement répandue dans des pays tels que les États-Unis, l'Angleterre et le Canada anglophone.

¹⁶⁵ Eugenio Garin (dir.), *L'Homme de la Renaissance*, trad. Monique Aymard et Paul-André Lesort, Paris, Seuil, 1990 [1988]. Dans son introduction, Garin explique que, si l'idée selon laquelle la Renaissance constituerait un « âge nouveau » est extrêmement discutable, ce qui est réaffirmé et exalté ce n'est pas seulement « le monde des valeurs anciennes, classiques, grecques et romaines » mais bien avant tout « une affirmation renouvelée de l'homme, des valeurs humaines, dans les différents domaines qui vont des arts à la vie civile » (p. 2).

¹⁶⁶ J'inviterais le lecteur à consulter à ce propos l'étude de Brian Jeffrey Maxson, *The Humanist World of Renaissance Florence* (New York, Cambridge University Press, 2013), dans laquelle cet auteur démontre que les humanistes « professionnels » ne constituaient en réalité qu'une toute petite partie de ce mouvement culturel, dont les influences étaient effectivement très diffuses.

¹⁶⁷ Roberto Weiss, *The Spread of Italian Humanism, op. cit.*, p. 46. (Ma traduction).

mouvement culturel. Je crois que l'une des plus grandes forces de *La civilisation de la Renaissance en Italie* de Jacob Burckhardt (1860) consiste précisément dans le fait que son analyse des sociétés italiennes des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles fait pratiquement l'impasse sur le rapport d'émulation que les artistes et les lettrés de cette période entretenaient avec l'Antiquité.

Il est vrai que Burckhardt estime, à l'instar de Roberto Weiss, d'Eugenio Garin et de Vito Giustiniani, qu'un « même esprit » aurait animé tout aussi bien les marchands que les *condottieri*, les hommes d'église et les hommes d'état de la Renaissance italienne¹⁶⁸. Cependant, à la différence de la tradition historiographique qui l'a précédé, Burckhardt insiste sur le fait qu'il est tout à fait possible de concevoir cet esprit indépendamment du mouvement humaniste¹⁶⁹. Empruntant à Herder l'idée selon laquelle chaque peuple posséderait un *Volkgeist*, c'est-à-dire un caractère ou un « génie » distinctif, Burckhardt élargit cette notion au-delà de son cadre géographique habituel pour la projeter sur une société – ou, dans le cas de l'Italie, sur un ensemble de sociétés – qui, à un certain moment de son développement historique, aurait formé une civilisation

¹⁶⁸ Vito Giustiniani, *Homo, Humanus and the Meaning of Humanism*, op. cit., p. 189. Giustiniani soulève notamment qu'on peut difficilement comparer la portée des divers humanismes modernes à celle de l'humanisme renaissant en raison du fait que l'humaniste est aujourd'hui « isolé et marginal dans le vaste flot de la culture moderne » (“modern humanist thinking is isolated and marginal in the vast flow of modern culture”), alors que l'humanisme de la Renaissance a véritablement marqué l'esprit de son époque.

¹⁶⁹ J. Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. de l'allemand par H. Schmitt [*sic* ; il s'agit de Louis Schmitt et la traduction originale est parue chez Plon en 1885] avec une préface de Robert Kopp, Paris, Bartillat, 2012 [1860], p. 215 : « Arrivé à ce point de notre examen de la civilisation italienne, nous avons à parler de l'Antiquité dont la renaissance est devenue, un peu à tort, le nom de l'époque tout entière. Les aspects que nous avons décrits jusqu'ici auraient suffi, même sans l'Antiquité, à imprimer un mouvement fécond aux esprits en Italie et à hâter la maturité intellectuelle de la nation; de même le génie italien aurait pu trouver sans elle presque toutes les voies qu'il s'est frayées depuis ; mais il n'en est pas moins vrai que tout ce que nous avons vu ou aurons à considérer ici porte plus ou moins l'empreinte du monde antique et que la trace de l'Antiquité se retrouve toujours à la surface, sinon dans le fond même des choses. La Renaissance n'aurait pas été l'admirable fatalité historique que nous connaissons si l'on pouvait si facilement faire abstraction de l'influence de l'Antiquité. Mais nous devons insister sur ce point, qui est un des principaux de ce livre, que ce n'est pas l'Antiquité seule, mais son alliance intime avec le génie italien qui a régénéré le monde d'Occident » [dorénavant : Burckhardt, trad. fr.].

distincte que l'historien se doit d'étudier en ethnologue, à la manière d'une culture étrangère¹⁷⁰.

C'est peut-être ce qui explique pourquoi cet auteur, à qui l'on attribue la paternité de la notion de Renaissance, continue jusqu'à ce jour d'informer la recherche portant sur cette période historique.

4) De la tradition burckhardtienne au tournant des études culturelles. La Renaissance et l'individualisme

On répète souvent que *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860) représente une contribution essentielle à la fondation de l'histoire culturelle (*Kulturgeschichte*), liée à ce qu'on appelle aujourd'hui dans le monde anglophone les *Cultural studies*. En dépit de l'hostilité que l'on prête volontiers à Burckhardt à l'égard de tout ce qui s'apparenterait à des entreprises de théorisation (lesquelles seraient le fait de la philosophie qui « subordonne », alors que le rôle de l'historien serait de « coordonner¹⁷¹ »), Wallace Ferguson évoque à ce propos le souci avec lequel Burckhardt s'est évertué à formuler les buts et les méthodes de cette nouvelle discipline, laquelle se distinguait de l'historiographie traditionnelle par son intérêt marqué pour la subjectivité des hommes du passé, au détriment de ce que les positivistes appelaient « les faits » et

¹⁷⁰ Je me suis permis de paraphraser ici le titre d'un ouvrage de David Lowenthal paru en 1985 qui illustre bien la popularité très diffuse dont jouit encore l'approche burckhardtienne à l'histoire culturelle (*The Past Is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985).

¹⁷¹ Voir Peter Burke, "Jacob Burckhardt and the Italian Renaissance", dans J. Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, trad. S.G.C. Middlemore [1878], Londres, Penguin Books, 1990 [1860], p. 1-15: "As a professor at the university of Basel, he told his students that his lectures on the study of history would offer no "philosophy of history". According to Burckhardt, there was no such thing: "for history coordinates, and hence is unphilosophical, while philosophy subordinates, and hence is unhistorical". In other words, history is unsystematic and systems are unhistorical" (p. 4) [dorénavant : Burckhardt, trad. angl.].

« la suite des événements¹⁷² ». En effet, pour Burckhardt, les manières de penser sont « aussi des faits » que l'historien pourrait soumettre à l'analyse en effectuant des études de texte qui auraient pour but de mettre en lumière ce qui est relatif à l'esprit général d'une époque, au-delà de ses incidents particuliers¹⁷³.

Aussi est-ce le terme allemand *Kultur* qui apparaît dans le titre originel de cet essai, plutôt que *Zivilisation* ; et, comme le soulève Peter Burke dans son introduction à une édition anglaise de 1990, il n'est pas toujours aisé de traduire le sens qu'acquiert cette notion dans l'œuvre burckhardtienne¹⁷⁴. Pour le définir, Burke renvoie à la série de cours intitulés « Introduction à l'étude de l'Histoire » que Burckhardt avait enseignés à l'Université de Bâle de 1868 à 1871 et dans lesquels l'étude des civilisations fait l'objet d'une tripartition visant à caractériser chaque époque d'après le type de pouvoir dominant qui s'exerçait sur une société donnée. Ainsi, l'Ancienne Égypte, le Mexique et le Pérou constituaient-ils pour lui trois exemples de cultures dominées par l'État, tandis que l'Islam serait un modèle de culture dominée par la religion. En revanche, la *polis* grecque et la Renaissance italienne illustreraient un cas de figure plus rare dans lequel l'État serait « défini par la culture », auquel cas cette dernière en viendrait à désigner « tout ce qui

¹⁷² Wallace Ferguson, trad. fr. de Jacques Marty, *La Renaissance dans la pensée historique*, op. cit., p. 173-174.

¹⁷³ *Ibid.* Wallace Ferguson cite l'introduction à *L'Histoire de la civilisation grecque* de Burckhardt (J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, Berlin/Stuttgart, Bände Spemann, 1892-1902, 4 vol.), publiée de manière posthume : « Tandis qu'ils se contentaient d'établir des "faits" et la suite des "événements", l'historien de la civilisation a le devoir de consacrer ses recherches à mettre en lumière la mentalité du peuple et l'esprit de l'âge. [...] Le fait particulier, par-dessus tout, ce qu'on appelle l'événement, ne peut être évalué que comme attestant l'esprit général, non pour lui-même ; car les données que nous cherchons sont les manières de penser, qui sont aussi des faits. Mais les documents, si nous les considérons de ce point de vue, parleront tout autrement qu'aux chercheurs de renseignements antiques. » Ferguson considère que l'essai de Burckhardt sur la Renaissance poursuit les mêmes objectifs, même si sa rédaction est de dix ans antérieure à celle de *L'Histoire de la civilisation grecque*.

¹⁷⁴ Peter Burke, op. cit. dans Burckhardt, trad. angl., p. 5 : "Exactly what Burckhardt meant by "cultural history" is not easy to explain, just as it is difficult to translate the German term *Kultur* into English. As an approximation we may say that he employed the term in two senses. He used it in a narrow sense to refer to the arts, and in a wide sense to describe his holistic view of what we call "a culture". The ambiguity is revealing. What it reveals is the centrality of the arts in Burckhardt's world-view, as in his life."

touche au domaine du spontané, notamment les interactions sociales, la technologie, l'art et la science¹⁷⁵ ».

En 1860, le postulat selon lequel il y aurait eu une mentalité particulière à toute une nation en un temps donné n'a évidemment rien de nouveau. Cette notion est le plus souvent associée à l'œuvre de Johann Gottfried Herder qui, dans ses *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* (1784-1791), a remis en question la vision illuministe du progrès des sociétés en remplaçant l'origine de ce dernier par une force collective opérant de manière sous-jacente, plutôt que de le situer dans l'esprit d'individus « éclairés ». Il a appelé cette force le *Volkgeist*, terme sur lequel Hegel calquera subséquemment le célèbre néologisme *Zeitgeist*, lequel emprunte à Herder l'idée selon laquelle le « génie » ou « l'esprit » de la nation s'exprimerait à travers l'œuvre d'individus tout en travaillant aux progrès de la raison d'une manière tout à fait indépendante de leur volonté¹⁷⁶.

L'influence que l'on prête à Herder sur l'œuvre de Burckhardt a amené certains critiques à déplorer les généralisations que celui-ci a parfois tendance à effectuer dans le

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷⁶ Pour une présentation succincte du développement de la philosophie historique du romantisme, j'inviterais le lecteur à consulter l'ouvrage de Wallace Ferguson (trad. fr. Jacques Marty, *op. cit.*, p. 110-127). Les lignes qu'il consacre à Herder sont particulièrement éclairantes : « Le premier apôtre de la philosophie romantique en histoire a été Johann Gottfried Herder. Il rejetait à la fois l'individualisme rationnel des lumières et le cosmopolitisme qui en était le pendant. En regard de la conception de l'universelle identité de la nature humaine, selon Locke, il dressait l'exposé diamétralement contraire des particularités et de l'évolution nationales. Dans ses *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* (1784-1791), et dans ses nombreux essais et articles, Herder répandit une masse assez confuse d'idées qui étaient appelées, suivant des voies diverses, à exercer une profonde influence sur presque toute la pensée romantique. Herder voyait dans l'histoire une téléologie divinement ordonnée, ayant pour but le développement de « l'humanité ». Contrairement à Rousseau, à qui néanmoins il devait une bonne part de son inspiration, Herder estimait que l'agent de ce développement n'était pas l'individu mais la collectivité. [...] Langue, littérature, religion, art, science et droit sont des productions de ce *Volkgeist*, parties solidaires de l'ensemble de la culture nationale, reflétant la personnalité propre de la nation. La nation produit la culture qui convient à chaque étape de son développement. Il en résulte que tout essai cherchant à imposer à la culture nationale des règles étrangères, ou à imiter la culture d'autres peuples, ne peut aboutir qu'à empêcher les progrès réels » (p. 112-113). J'ai notamment emprunté à Ferguson le rapprochement entre Herder et Hegel (*ibid.*, p. 160).

but d'illustrer l'hypothèse selon laquelle les éléments culturels qui feraient la spécificité de la Renaissance italienne auraient été le lot d'un grand nombre d'individus, en dépit des profondes différences qui distinguent aussi bien leur position sociale que leur parcours personnel. Si l'on fait abstraction de l'humanisme en tant que dénominateur commun de la culture italienne du XIV^e jusqu'au XVI^e siècle, le rapprochement entre des figures telles que le *condottiere* César Borgia (1475-1507) et le sonnettiste Pierre l'Arétin (1492-1556) peut effectivement paraître abusif, surtout lorsqu'on postule que c'est sur le plan psychologique qu'il se constaterait le mieux.

Plusieurs critiques ont remarqué que l'assimilation des thèses de Herder soulevaient des problèmes autrement plus importants sur le plan conceptuel, en ce qui a trait à la manière dont Burckhardt propose de définir la Renaissance en tant que période historique. Quoique Burckhardt emprunte à Vasari la notion selon laquelle la *rinascità* procéderait avant tout d'un phénomène italien, les limites chronologiques qu'il assigne à cette période ne sont pas celles des historiens de l'art, dans la mesure où il fait coïncider le déclin de la civilisation médiévale avec l'émergence d'un contexte politique particulier. Or, ce contexte aurait influencé le caractère et les mœurs des habitants de la péninsule italienne d'une manière qui ne se constaterait nulle part ailleurs en Europe à la même époque, comme il l'explique dans les premières lignes de son essai, après une brève introduction portant sur la subjectivité de son approche à l'histoire culturelle¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Burckhardt, trad. fr., p. 42 : « La lutte entre les papes et les Hohenstaufen avait laissé l'Italie dans une situation politique qui différerait essentiellement de celle du reste de l'Occident. » Cette entrée en matière suit immédiatement quelques remarques dans lesquelles Burckhardt dit assumer pleinement la subjectivité avec laquelle il aborde son objet d'étude, au sein d'un ouvrage qui s'avère être un « essai dans le sens le plus strict du mot », puisque « l'appréciation d'une civilisation donnée et de son esprit, présente un aspect différent pour chaque regard [...] il est alors inévitable que les jugements et les sentiments personnels ne s'entremêlent chez l'auteur comme chez le lecteur » (*ibid.*). À cet égard, il est curieux de constater que Machiavel s'avère être la seule source dont Burckhardt commente « l'objectivité [...] parfois effrayante dans sa sincérité » (*ibid.*, p. 127), ce qui témoigne du rôle particulier que revêt le corpus machiavélien au

Alors que le déclin du système féodal semble avoir naturellement abouti en France, en Angleterre et en Espagne à la création d'États centralisés, les luttes entre le Saint-Empire romain germanique et le Vatican auraient eu pour effet de morceler le territoire italien en factions ennemies opposant le parti des Gibelins, partisan de la dynastie des Hohenstaufen, à celui des Guelfes, partisan du pape.

Le chapitre XII des *Discours sur la première décade de Tite-Live* de Machiavel (1531), dont j'ai par ailleurs souligné l'importance au sein de l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de Voltaire (1756), constitue en ce sens une prémisse de *La Civilisation de la Renaissance en Italie*. Tout comme Machiavel, Burckhardt attribue en effet la fragmentation du territoire italien, de même que sa subordination à des puissances étrangères à partir du *Cinquecento*, à la politique interventionniste de la papauté qui, par crainte de « perdre son domaine temporel [a fait appel] à maintes reprises [au secours de l']étranger [...] contre une puissance du pays qu'elle redoutait¹⁷⁸ ».

Il fait donc coïncider le début de la Renaissance italienne avec la chute de l'empereur Frédéric II (1194-1250) plutôt qu'avec le perfectionnement des techniques de peinture que la tradition vasarienne attribue à Cimabue (1240-1302), tandis que le XVI^e siècle marque déjà pour lui le début d'une autre époque, caractérisée par la domination espagnole qui aurait débuté avec le sac de Rome (1527). Toutefois, à la différence des historiens qui pratiquent ce que Hayden White a appelé la « mise en intrigue » (*emplotment*), Burckhardt s'intéresse moins aux événements politiques en eux-mêmes qu'à la manière dont l'organisation étatique d'une société peut influencer les mœurs – ce

sein de son analyse politique. Tandis que Burckhardt tend à prêter davantage d'intérêt au « point de vue exprimé par les documents, plutôt qu'à leur précision ou à leur exactitude », comme le souligne Wallace Ferguson (trad. fr., p. 174), Machiavel est pour Burckhardt un auteur « objectif » qui décrit avec exactitude la situation politique de l'Italie sous la Renaissance.

¹⁷⁸ Machiavel *Pléiade*, p. 416.

qui explique pourquoi on a parfois pu comparer son ouvrage, non à un drame comportant un début, un développement et une fin, mais bien à une succession de tableaux¹⁷⁹. Ainsi, les idées principales qui structurent son analyse font-elles l'objet de commentaires répartis inégalement à travers son essai, comme l'illustre de manière exemplaire le cas de la culture de l'honneur, dont il attribue la disparition à la prolifération de petits états despotiques conquis par des *condottieri* devenus « princes » au sens machiavélien¹⁸⁰.

Contrairement aux pays du Nord où le système féodal diviserait l'État en classes sociales rigides, caractérisées par des théories abstraites fondant l'excellence de l'aristocratie sur une supériorité morale qui les amènerait à désirer naturellement ce qui est bien – ce que Burckhardt exemplifie par l'idéal rabelaisien de l'abbaye de Thélème, avec son célèbre adage : « Fay ce que voudras¹⁸¹ » – les tyrans qui se disputent le gouvernement des différentes provinces italiennes ne s'embarrassent pas selon lui du

¹⁷⁹ À cet égard, Hayden White ("Burckhardt: the Ironic Vision", dans *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 230-264) considère que cet ouvrage de Burckhardt traiterait véritablement davantage du Moyen âge que de la Renaissance : "There was no "story" of the Renaissance, no integrated *development* that would permit a summary characterization of its essence. [...] The essay had no proper beginning and no end, at least no end that was a consummation or resolution of a drama. It was all *transition*. And as such it really said much more about what came before it (the Middle Ages) and what came after it than about its ostensible subject, the "Renaissance" itself." (p. 246). [Dorénavant : *Metahistory*].

¹⁸⁰ À ce sujet, j'inviterais le lecteur à consulter l'excellent ouvrage de William Kerrigan et de Gordon Braden, dans lequel les auteurs analysent notamment l'utilisation que fait Burckhardt des œuvres de Machiavel dans l'articulation de ses hypothèses concernant l'émergence de l'individualisme dans l'Italie renaissante, idée qu'ils attribuent davantage à l'influence du *Prince* qu'à celle des *Discours* : "Machiavelli's *The Prince* is not extensively cited in Burckhardt, but that seems largely because its presence is taken for granted. Perhaps no other single Renaissance writer so powerfully validates Burckhardt's own emphases. As the first major theorist of the modern secular state, Machiavelli is the ultimate source for Burckhardt's opening thesis; and in his most famous work, he provides the document to clinch that thesis: a handbook for the practicing *signore*. Written in direct response to the *calamità d'Italia*, *The Prince* is the age's most influential attempt to formulate Italy's political testament. The more extensive republican theorizing of the *Discourses on Livy* pales beside the swift, indelible analysis of the opportunities and demands of one-man rule. Within that category, Machiavelli bores in on rule that makes a decisive break with tradition, on "principalities that are completely new in respect to their prince and composition [stato]," and on rulers with no hereditary legitimacy, who go "from ordinary citizen [privato] to prince" (chap. 6). Machiavelli codifies not merely the practical politics of these new men, but also much of what becomes the standard lore about their style: their studied ruthlessness, their thirst for fame and glory, even their patronage of high culture." (*The Idea of the Renaissance*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1989, p. 55)

¹⁸¹ François Rabelais, *Gargantua*, L, I, ch. LVII, cité par Burckhardt dans trad. fr., p. 485.

respect de conventions artificielles qui les inciteraient à modeler leur conduite sur un code d'honneur émulant des actions irrationnelles, car contraires à la sauvegarde de leurs intérêts personnels. C'est pourquoi il estime que la politique est menée en Italie « de manière objective et libre de préjugés¹⁸² » grâce aux traits de caractère qui fleuriraient sous ce type de gouvernement, soucieux de récompenser les individus selon leur mérite, et non plus selon leur naissance. Dans le premier chapitre de son essai, Burckhardt revient de manière récurrente sur l'alliance naturelle entre les *condottieri* devenus despotes et les artistes et les humanistes des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'une manière qui semble répondre à l'interrogation de Voltaire, lorsque celui-ci s'est étonné de constater que l'Italie renaissante ait été à la fois le théâtre de violences meurtrières et de crimes sanglants, et un terreau fertile au fleurissement des beaux-arts et des belles-lettres¹⁸³.

La juxtaposition de l'immoralité présumée des Italiens de cette époque et le souci d'embellir leurs villes, leurs palais et de commémorer leur image, ne relève en rien d'un paradoxe pour Burckhardt, puisque ces caractéristiques sont toutes deux liées à ce qu'il estime être une montée de l'individualisme. Il lui arrive également de reprendre, en la nuanciant, l'explication de Bayle concernant le degré auquel l'influence de l'Antiquité aurait contribué à la diffusion du scepticisme et au relâchement des mœurs, en raison du désir de gloire qui aurait été commun aux humanistes et aux *condottieri*, au point de justifier un rapprochement, comme je l'ai mentionné, entre des personnalités de la trempe

¹⁸² Burckhardt, trad. fr., p. 137.

¹⁸³ Voltaire, *Essai*, t. II, chapitre CXCVII, « Résumé de toute cette histoire », p. 806 : « On peut se demander comment, au milieu de tant de secousses, de guerres intestines, de conspirations, de crimes et de folies, il y a eu tant d'hommes qui aient cultivé les arts utiles et agréables en Italie, et ensuite dans les autres États chrétiens ».

de Pierre l'Arétin et de César Borgia¹⁸⁴. Pour les tyrans nouvellement installés sur leur trône, ce désir d'intégrer les annales de l'Histoire se traduirait surtout par la volonté d'asseoir la légitimité de leur pouvoir en faisant preuve de prodigalité à l'égard des savants, des poètes et d'autres individus qui, tout comme eux, ne doivent leur ascension sociale qu'à leur propre talent¹⁸⁵. Aussi, le portrait qu'il livre de ces États despotiques ressemble-t-il curieusement à celui d'un gouvernement méritocratique, caractérisé non seulement par un nivellement des classes sociales et par une absence de différenciation entre les enfants nés d'unions légitimes et d'unions illégitimes, mais aussi par la valorisation d'un esprit pratique accordant plus d'importance aux « faits » – c'est-à-dire à

¹⁸⁴ Lorsqu'il présente l'hypothèse voulant que l'Antiquité ait exercé une influence « fâcheuse » qui aurait abouti au déclin politique de l'Italie vers le début du XVI^e siècle, Burckhardt prend en effet le soin d'indiquer que cette hypothèse « comporte de nombreuses restrictions », dans la mesure où le dérèglement des mœurs se constate surtout pour lui parmi les humanistes ; ce à quoi il ajoute avec précaution : « Chez les autres classes il est peut-être arrivé que, grâce à la connaissance de l'Antiquité (...) l'idéal de la vie chrétienne, la sainteté, ait été remplacé par celui de la grandeur historique » (Burckhardt, trad. fr., p. 483). Pour en savoir plus sur l'opinion de Burckhardt concernant le relâchement des mœurs chez les humanistes, j'inviterais le lecteur à consulter l'ouvrage de William Kerrigan et de Gordon Braden, qui attribuent notamment à Burckhardt une citation de l'Arioste que je n'ai pas réussi à retrouver dans la *Civilisation de la Renaissance en Italie*, dans laquelle le poète prête aux humanistes ce qui s'avèrera être dans mon corpus de « biofiction » la caractéristique principale des artistes du XVI^e siècle, c'est-à-dire l'homosexualité, liée à un appétit sexuel irréfrenable : « *Senza quel vizio son pochi umanisti/ che fe' a Dio forza, non che persuase/ di far Gomorra e i suoi vicini tristi/ ride il volgo, se sente un ch'abbia vena/ di poesia, e poi dice : --E gran periglio/ a dormir seco e volgerli la schiena* » (Satire 6, dans *The Satires of Ludovico Ariosto*, traduit de l'italien par Peter DeSa Wiggins, Athènes (É.-U.), Ohio University Press, 1984, p. 31, cité dans William Kerrigan et Gordon Braden, *The idea of the Renaissance*, op. cit., p. 29-30 : "Few humanists are without that vice which did not so much persuade, as forced, God to render Gomorrah and her neighbor wretched! . . . The vulgar laugh when they hear of someone who possesses a vein of poetry, and then they say, « It is a great peril to turn your back if you sleep next to him » »).

¹⁸⁵ Voir Burckhardt, trad. fr., p. 47 : « Au XIII^e siècle, la libéralité des souverains du Nord s'était bornée aux chevaliers, aux serviteurs et aux trouvères de noble extraction. Il n'en est pas de même du tyran italien, qui rêve de beaux monuments, qui a la passion de la gloire et qui, par suite, a besoin de s'entourer d'hommes de talent. Vivant au milieu des poètes ou des savants, il se sent sur un terrain nouveau, il est presque en possession d'une nouvelle légitimité ». La cour de Ludovic le More constituerait à cet égard un exemple éclatant de l'union entre le tyran et l'artiste ou l'homme de lettres (une hypothèse qui sera reprise en 1986 par Anthony Grafton et par Lisa Jardine dans un ouvrage cité plus haut, *From Humanism to the Humanities*, op. cit.) : « à [la cour de Ludovic le Maure], qui était la plus brillante de toute l'Europe depuis que la cour de Bourgogne n'existait plus, on voyait régner l'immoralité la plus profonde : le père livrait sa fille, le mari sa femme, le frère sa sœur. Le prince du moins resta toujours actif, et, comme fils de ses œuvres, il se trouva tout naturellement rapproché de ceux qui devaient également leur situation à leurs hautes facultés intellectuelles, tels que les savants, les poètes, les musiciens et les artistes. L'académie fondée par lui a pour mission de servir le prince et non de former des jeunes gens : aussi a-t-il besoin, non de la gloire des membres qui la composent, mais seulement de leurs lumières et de leurs travaux » (Burckhardt, trad. fr., p. 83-84).

des preuves présentées sous la forme de calculs statistiques, ou encore d'arguments rationnels échangés dans le cadre de négociations – qu'à la force des traditions¹⁸⁶.

Dans cet essai, la fin de la Renaissance se mesure en partie à travers la disparition de ces caractéristiques qui feraient simultanément l'apanage de l'esprit italien et de la modernité. À partir du sac de Rome (1527), les mœurs espagnoles qui auraient prévalu à Naples depuis l'arrivée au pouvoir de la dynastie aragonaise se seraient répandues sur l'ensemble du territoire italien en réinstaurant des mentalités que Burckhardt estime avoir disparu au cours des XIV^e-XV^e siècles, c'est-à-dire en valorisant l'obtention de titres de noblesse au-delà du commerce et de l'industrie qui avaient notamment assuré à Florence et à Venise une puissance politique dont aucun État italien ne pouvait plus se flatter après la Renaissance¹⁸⁷.

Burckhardt diverge quelque peu de la tradition discursive attribuable aux *Discours sur la première décade de Tite-Live* de Machiavel lorsqu'il établit une relation causale entre le développement des mentalités propres au *Volkgeist* de l'Italie renaissante et l'asservissement subséquent de ce peuple à des puissances étrangères. Machiavel attribuait celui-ci aux politiques néfastes de la papauté – plus soucieuse de préserver les

¹⁸⁶ Voir les commentaires de Burckhardt concernant la reconnaissance habituelle des enfants nés d'unions illégitimes lorsque la situation politique l'exigeait, ainsi que sur l'esprit pratique des *condottieri* dans la manière dont ils gouvernaient l'État et menaient des négociations : « À l'illégitimité politique des princes du XV^e siècle se rattachait l'indifférence à l'égard de la légitimité de la naissance, indifférence qui choquait tant les étrangers [...]. Souvent aussi l'on reconnaissait des droits aux bâtards, notamment quand les fils légitimes étaient mineurs et que la vacance du trône créait de sérieux dangers ; on admettait une sorte de droit d'aînesse, sans examiner si la naissance du prince qui prenait la couronne était légitime ou non. Partout, en Italie, l'intérêt direct de l'État, la valeur de l'individu et la mesure de son talent sont plus puissants que les lois et les coutumes du reste de l'Occident » (Burckhardt, trad. fr., p. 60) ; « Vis-à-vis des hommes qu'on emploie, vis-à-vis des alliés, de quelque part qu'ils viennent, il n'y a point cet orgueil de caste qui intimide et tient à distance ; surtout l'existence de la classe des condottieri, dans laquelle l'origine est une question parfaitement indifférente, atteste que la puissance est quelque chose de concret, de réel [...] : ils savent calculer, jusque dans les moindres détails, les ressources de leurs amis et de leurs ennemis [...], ils paraissent être nés statisticiens [...]. On pouvait négocier avec de pareils hommes, on pouvait espérer les persuader, c'est-à-dire les déterminer par des raisons positives » (*ibid.*, p. 137-138).

¹⁸⁷ Voir Burckhardt, trad. fr., p. 409-410.

intérêts de l'Église que de préserver l'intégrité du territoire italien – plutôt qu'au caractère illégitime des juges et des officiers de la loi¹⁸⁸. Aussi, la nature autodestructrice d'une civilisation accoutumée à faire passer l'intérêt personnel au-delà de l'intérêt collectif incite-t-elle parfois Burckhardt à parler de la Renaissance italienne comme d'une « admirable fatalité historique¹⁸⁹ », bien que le schéma de son ouvrage ne comporte pas les éléments de ce qu'on pourrait appeler une intrigue tragique.

Si l'on prend appui par exemple sur le cas de Florence, une telle intrigue aurait pu porter sur les vertus civiques qu'auraient nourries les gouvernements républicains et les communes médiévales sous l'impulsion de figures telles que Léonard Bruni et Coluccio Salutati, suivies de l'assujettissement graduel du bien commun à celui d'une aristocratie héréditaire mise en place par l'Empereur avec la création du grand-duché de Toscane, placé sous l'égide de la famille Médicis, ce qui correspond globalement aux thèses de Baron¹⁹⁰. L'émergence et le déclin du « génie italien » ne font toutefois pas ici l'objet d'une narration linéaire qui permettrait au lecteur d'associer le développement d'un

¹⁸⁸ Je fais ici référence à l'un des rares passages où, tout en reconnaissant l'importance de la dette intellectuelle qu'il lui doit, Burckhardt met en évidence les éléments de son analyse qui diffèrent de ceux de Machiavel : « Au commencement du XVI^e siècle, lorsque la culture de la Renaissance était arrivée à son apogée, et qu'en même temps la ruine politique de la nation était irrévocablement décidée, il ne manquait pas de penseurs sérieux qui rattachaient cet abaissement au relâchement des mœurs. Ce ne sont pas de ces prédicateurs fanatiques qui, chez tous les peuples et à toutes les époques, se croient obligés de tonner contre la corruption du siècle ; c'est un Machiavel qui dit sans détour : Oui, nous autres Italiens, nous sommes profondément irréligieux et dépravés. – Un autre aurait dit peut-être : Nous sommes remarquablement développés au point de vue individuel ; nous nous sommes libérés des mœurs et de la religion collectives et nous méprisons les lois extérieures, parce que nos princes sont illégitimes et que leurs fonctionnaires et leurs juges sont des hommes abjects. – Machiavel lui-même ajoute : parce que l'Église, dans la personne de ses ministres, donne l'exemple le plus funeste » (Burckhardt, trad. fr., p. 482-483). Voir également à ce sujet les commentaires de Burckhardt sur la politique étrangères des États italiens vis-à-vis de la France : « le roi de France est tour à tour un moyen ou un objet de terreur ; [les princes] le présentent comme un épouvantail dès qu'ils ne voient pas d'expédient plus commode pour sortir d'un embarras quelconque. Enfin les papes croyaient pouvoir négocier avec la France sans danger pour eux-mêmes ; c'est ainsi qu'Innocent VIII avait encore la faiblesse de croire qu'il pouvait boudier et se retirer dans le Nord, pour ensuite revenir en conquérant à la tête d'une armée française » (Burckhardt, trad. fr., p. 134), qui fait écho à l'analyse de Machiavel dans le chapitre XII des *Discours sur la première décade de Tite-Live* (Machiavel, Pléiade, p. 415-416).

¹⁸⁹ Burckhardt, trad. fr., p. 215.

¹⁹⁰ Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, op. cit., 1955.

Volkgeist propre aux Italiens du *Trecento*, du *Quattrocento* et du *Cinquecento*, à celui de l'Histoire d'un État ou d'une province particulière.

À vrai dire, compte tenu des postulats hégéliens et herdériens qui informent sa démarche, la nature particulière du contexte politique italien, marqué à cette époque par une forte pluralité de systèmes étatiques auxquels Burckhardt consacre différentes parties de son premier chapitre, rendait pour ainsi dire impossible l'adoption d'une approche chronologique de l'historiographie de la Renaissance italienne. Comme nous l'avons vu, la notion de *Volkgeist* suppose en effet qu'un peuple partage les mêmes caractéristiques à la même période, ce que Burckhardt justifie par l'existence d'une situation politique unique qui aurait favorisé le développement de l'individualisme, comme il l'énonce au tout début du chapitre consacré à ce thème¹⁹¹. Or, en préférant l'approche thématique à l'approche chronologique, Burckhardt élude un problème de taille, lequel consiste à démontrer comment l'émergence de l'individualisme aurait résulté simultanément des contextes politiques particuliers de villes comme Venise, Milan, Rome et Naples – c'est-à-dire à la fois dans un État républicain, dans une ville conquise par des *condottieri* devenus despotes, à l'instar des Visconti et des Sforza, dans un État jouissant d'un modèle de gouvernement non héréditaire « unique », comme c'est le cas du Vatican, et dans une région contrôlée par des puissances étrangères (c'est-à-dire, dans le cas de Naples, que Burckhardt semble curieusement exclure du *Volkgeist* italien, par la dynastie aragonaise¹⁹²).

¹⁹¹ Burckhardt, trad. fr., p.173-174 : « La nature de ces États, qu'ils soient républicains ou despotiques, est la cause principale, sinon unique, du précoce développement des Italiens ; c'est grâce à elle surtout qu'il est devenu un homme moderne. C'est encore grâce à elle qu'il a été l'aîné des fils de l'Europe moderne. [...] Il ne sera pas difficile de prouver que c'est la situation politique qui a eu la plus grande part à cette transformation. »

¹⁹² Voir Burckhardt, trad. fr., p. 409-410.

Il va de soi qu'une telle démonstration aurait difficilement pu s'appuyer sur l'usage que fait Burckhardt du corpus machiavélien, dans la mesure où l'Italie tout entière n'était précisément pas composée de principautés nouvellement formées, dans lesquelles un simple citoyen serait devenu prince en contrevenant aux desseins de la Fortune grâce à sa *virtù*. Pourquoi Burckhardt considère-t-il donc que le désir d'atteindre la « grandeur historique » aurait remplacé l'idéal de la vie chrétienne à travers l'ensemble du territoire italien, et que la poursuite de la gloire aurait globalement incité le peuple italien à accomplir des actions mémorables sans égard pour leurs conséquences morales¹⁹³? Jonathan Woolfson, qui a examiné quelques-unes des ambivalences de l'historiographie burckhardtienne, estime que ces dernières résulteraient en partie d'une incompatibilité conceptuelle entre la notion de *Volkgeist* et le projet de faire de l'individualisme la caractéristique principale des Italiens de la période renaissante :

Les affirmations controversées de Burckhardt concernant le démantèlement des formes d'identité communales et corporatives à la Renaissance, de même que la désagrégation des croyances traditionnelles à propos de la moralité et de la société, qui auraient donné lieu à une conscience accrue de soi-même et des aptitudes permettant de contrôler l'image que l'on projette de sa propre personne, ont été examinées sous de nombreuses perspectives. Même sans tenir compte des preuves historiques qui vont à l'encontre de ces hypothèses, celles-ci s'avèrent problématiques sur le plan conceptuel. L'intérêt de Burckhardt envers la Renaissance italienne est peut-être bien une manière pour lui de fuir l'historiographie germano-centrique de ses collègues de Berlin [...], mais d'autre part, le fait de traiter les Italiens comme un groupe uniforme témoigne d'une préoccupation hégélienne avec le génie d'un peuple conçu comme une identité collective, possédant son *Volkgeist*. Un *Volkgeist* peut-il être caractérisé par l'individualisme¹⁹⁴?

¹⁹³ Kerrigan et Braden lient principalement ce phénomène, chez Burckhardt, à l'influence de l'humanisme : « The promulgation of a classicizing cult of fame is among the most important effects of humanism. The study of antiquity brought fresh contact with a generally pagan concept of personal glory – “*famam extendere factis, / hoc uirtutis opus*” (to broaden fame with actions, this is the task of virtue; *Aeneid*, p. 468-69) – and the sheer survival of the classical records of such achievement gave force to the possibility that contemporary efforts might similarly endure. Attempts to secularize this kind of memorialization took various forms, such as monumental architecture, but the mainstream was literary » (*The Idea of the Renaissance*, op. cit., p. 19-20).

¹⁹⁴ Jonathan Woolfson, “Burckhardt’s ambivalent Renaissance”, dans J. Woolfson (dir.), *Palgrave Advances in Renaissance Historiography*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p. 9-26 (ici, p. 17) : “That

Et cependant, il est sans doute quelque peu réducteur d'attribuer principalement de telles idées à la réception des thèses de Herder, si l'on tient compte du fait que préalablement à la théorisation du concept de *Volkgeist*, l'historiographie de la Renaissance comportait de nombreuses traces d'un discours argumentant en faveur de l'exceptionnalité du génie italien. C'est ce que nous avons constaté entre autres avec les réflexions de Pétrarque et de Machiavel sur la *virtù* romaine et, de manière beaucoup plus importante, avec l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1765), qui fait assez souvent l'objet d'un rapprochement avec *La Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860).

Il est certain que des différences importantes distinguent ces deux œuvres sur le plan de leur contenu, comme en témoignent par exemple les conclusions radicalement opposées auxquelles parviennent Voltaire et Burckhardt à propos de la conjuration des Pazzi, qui constitue pour le premier un exemple éclatant de « l'athéisme qui régnait alors¹⁹⁵ », tandis que le second lie au contraire son échec au refus du capitaine Jean-Baptiste de Montesecco de perpétrer le meurtre dans la cathédrale de Florence, plutôt qu'à l'occasion d'un festin comme il avait été tout d'abord convenu¹⁹⁶. Ces essais se rejoignent cependant en ce qui a trait à l'agencement inhabituel de leur analyse historique, dans la mesure où l'historiographie voltairienne échappe en partie à l'écriture

the Italian Renaissance witnessed the breakdown of corporate and communal forms of identity and traditional beliefs about morality and society; that this was combined with the growth of self-consciousness, of an awareness of the power to shape the self, are controversial claims and have been interrogated from a range of perspectives. Even without taking into account the historical evidence, they are problematic at a conceptual level. Burckhardt's interest in Renaissance Italy may represent an escape from the Germanocentric historiography of his Berlin colleagues (...) yet in another sense, treating Italians as a group betrays a Hegelian preoccupation with the spirit of a people as a collective identity, with the *Volkgeist*. Yet can a *Volkgeist* be characterized by individualism?" (Ma traduction)

¹⁹⁵ Voltaire, *Essai*, t. II, chapitre CV, « Suite de l'état de l'Europe au XV^e siècle », p. 71.

¹⁹⁶ Voir Burckhardt, trad. fr., p. 98-99.

narrative et événementielle de l'histoire traditionnelle, laquelle s'attache à décrire le « déroulement des événements » plutôt que de dépeindre l'« histoire du monde dans ses différents états », comme le voudrait Burckhardt¹⁹⁷.

Leur refus de réduire l'histoire d'une époque à celle de ses événements politiques¹⁹⁸ démontre que la définition de ce qui mériterait de constituer un « événement » faisait déjà l'objet d'une réflexion chez ces auteurs, dont l'œuvre a par ailleurs contribué à orienter ce qu'on a appelé le « tournant linguistique » en historiographie. Je suppose que la « modernité », somme toute assez relative, de leur approche a contribué à expliquer l'attrait que continue d'exercer *La civilisation de la Renaissance en Italie* sur un public qui est peut-être moins large qu'on le suppose d'ordinaire. Du moins, c'est ce que suggère pertinemment William Caferro en remarquant que les controverses que cet ouvrage a suscitées s'alignent parfois dans des directions que Burckhardt ne reconnaîtrait pas lui-même¹⁹⁹.

S'il n'est jamais facile de lire une œuvre en faisant abstraction de sa réception critique, la postérité de *La civilisation de la Renaissance en Italie* est pour le moins ambivalente. Dans sa préface à l'édition française de 2012, Robert Kopp retrace avec

¹⁹⁷ Robert Kopp, « Aux origines de l'histoire culturelle : Jacob Burckhardt et la Renaissance italienne », dans J. Burckhardt, trad. fr., *op. cit.*, p. 7-35 : « dès 1851, dans un cours d'introduction aux études historiques, qui contient déjà quelques-unes des idées qui seront développées dans les *Considérations sur l'histoire universelle*, [Burckhardt] parle de la nécessité de compléter l'histoire politique par d'autres approches. Et ailleurs, il précise qu'une "histoire culturelle" montrerait "l'histoire du monde dans ses différents états" (*Zustände*), alors que l'histoire traditionnelle donne "le déroulement (*Verlauf*) des événements" » (p. 29-30).

¹⁹⁸ Voir les remarques de Peter Burke dans son introduction à l'édition anglaise de Burckhardt (*op. cit.*, p. 8), auxquelles fait écho Hayden White ("Burckhardt: the Ironic Vision", dans *Metahistory*, *op. cit.*, p. 245) : « The book was [...] organized under a rubric later analyzed by Burckhardt in his *Reflections on World History*, the world of politics and religion as "determined" by "culture". The Renaissance, in Burckhardt's view, was a period in which the "cultural" moment cut itself free of subordination to both politics and religion, to float above, to dominate, and to determine the forms they would take. »

¹⁹⁹ William Caferro, *op. cit.*, p. 3 : "*The Civilization of the Renaissance in Italy* is so famous that its contents have often been assumed rather than carefully assayed. Scholarly refutations of the book have sometimes proceeded along lines that Burckhardt himself would have not recognized."

soin ce qu'il appelle les « infortunes » éditoriales de cet essai, dont la célébrité n'a selon lui rien de comparable avec le diptyque formé des deux volumes parus en 1855 que Michelet consacre au XVI^e siècle dans son *Histoire de France*, respectivement intitulés *Renaissance* et *Réforme*²⁰⁰. Parus à Bâle cinq ans après ces deux ouvrages que Michelet aurait rédigés « dans l'urgence de celui qui est réduit à vivre de sa plume²⁰¹ », les sept cent cinquante exemplaires du premier tirage de *La civilisation de la Renaissance en Italie* ne se sont écoulés que très lentement, au point où il faudra attendre neuf ans avant de voir paraître un deuxième tirage. En 1878, un spécialiste de l'humanisme nommé Ludwig Geiger (1848-1919), qui s'est chargé de la troisième édition allemande, a par la suite profondément modifié le texte de Burckhardt en cherchant à y intégrer ce qu'il estimait être les progrès de la recherche historique dans ce domaine, et c'est à partir de cette édition « défigurée » que le texte a été traduit en anglais (1878) et en français (1885), avant d'être finalement rendu conforme à l'original près d'un siècle après sa première parution dans le cas de l'édition française corrigée par Robert Klein²⁰².

À mon avis, toute étude s'intéressant à la réception des thèses de Burckhardt devrait tenir compte du fait que la diffusion du texte original de *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860) auprès d'un public anglophone et francophone n'a pas eu lieu avant la Deuxième Guerre mondiale. Les différences entre le texte de Geiger et celui de Burckhardt expliquent sans doute certains aspects de ce que Wallace Ferguson a appelé la « révolte des médiévistes²⁰³ », en référence à la vaste entreprise de

²⁰⁰ Voir Robert Kopp, *op. cit.*, p. 7-15.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰² *Ibid.*, p. 15. Le texte publié chez Bartillat en 2012 reprend cette version traduite par Louis Schmitt en 1885 et corrigée par Robert Klein en 1958. Dans leurs préfaces, Robert Kopp et Peter Burke ne précisent pas quand la traduction anglaise de S. G. C. Middlemore (1878) a été rendue conforme au texte original.

²⁰³ Voir le chapitre XI de l'étude de Wallace Ferguson : « La révolte des médiévistes. La Renaissance interprétée comme une continuation du Moyen âge » (*La Renaissance dans la pensée historique*, chapitre

réhabilitation du Moyen âge à laquelle se sont livrés les spécialistes de cette période à partir de la première moitié du XX^e siècle, en s'attaquant très souvent à ce qu'ils estimaient être les thèses défendues par Burckhardt.

Ferguson constate en effet qu'à partir des années 1920, des médiévistes tels que Johan Huizinga et Charles Haskins²⁰⁴ ont effectué une relecture de l'historiographie romantique, dont la fascination pour le Moyen âge trouvait son origine dans des mythes qui avaient associé à cette époque une image susceptible de satisfaire la nostalgie d'un monde pieux, irrationnel, corporatif dans son organisation sociale et chevaleresque dans sa vie émotive²⁰⁵. Pour parvenir à modifier cette image, les médiévistes ont donc cherché à atténuer le contraste entre le Moyen âge et la Renaissance en réfutant les postulats voulant que l'« homme » et « l'Antiquité » aient fait l'objet d'une redécouverte à partir du XIV^e, du XV^e siècle ou du XV^e siècle.

La préface de Haskins illustre bien ce programme en soulignant les contradictions apparentes d'un titre qui ose apposer à une époque « d'ignorance, de stagnation et d'obscurité » comme le XII^e siècle, le terme de « Renaissance », qu'il suppose être associé « à la lumière, au progrès et à la liberté de la Renaissance italienne²⁰⁶ ». C'est pourquoi l'opération de *debunking* des mythes romantiques est notamment passée, dans son cas, par une analyse de la poésie latine du clergé du XII^e siècle visant à démontrer que « tous les traits généralement reconnus à l'humanisme de la Renaissance » se

XI, trad. fr., *op. cit.*, p. 297-346). Cette appellation fera l'objet d'une reprise dans l'introduction de l'essai de William Caferro (*Contesting the Renaissance*, *op. cit.*, p. 8-12), qui explique que la formule de Ferguson a connu un grand succès critique : "Dissent gained momentum in the first decades of the twentieth century and was dubbed by the historian Wallace K. Ferguson "the revolt of the medievalists", a name that has stuck" (p. 8).

²⁰⁴ Johan Huizinga, *The Autumn of the Middle Ages*, trad. du hollandais par Rodney J. Payton et Ulrich Mammitzsch, Chicago, University of Chicago Press, 1996 [1919] et Charles Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard, Harvard University Press, 1971 [1927].

²⁰⁵ Wallace Ferguson, trad. fr., p. 298.

²⁰⁶ C. Haskins, *op. cit.*, cité par W. Ferguson, trad. fr., p. 300. La traduction française est de Jacques Marty.

trouvaient déjà à travers ces corpus, tels que l'individualisme, le penchant pour la satire, une nouvelle appréciation de la nature, de même qu'un rapport avec l'antiquité « plus intime et plus éclairé²⁰⁷ ». Par « généralement reconnus à l'humanisme de la Renaissance », il faut naturellement entendre tous les traits que Burckhardt avait attribué au *Volkgeist* italien des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, bien que l'humanisme soit loin de constituer pour lui un élément central de la civilisation italienne de la Renaissance.

Il est vrai qu'en empruntant à Michelet le titre controversé de « Découverte du monde et de l'homme », lequel porte à réfléchir sur l'état global des connaissances que Burckhardt attribuait au Moyen âge, le quatrième chapitre de *La civilisation de la Renaissance en Italie* prêtait fort justement le flanc à de telles critiques. Les visées poursuivies par Burckhardt sont néanmoins moins grandiloquentes qu'elles ne peuvent paraître. Effectivement, ce chapitre ne s'attache pas à décrire la réévaluation de l'individu dans le cosmos ou sur la mappemonde terrestre qui auraient découlé des réalisations d'un Christophe Colomb ou d'un Nicolas Copernic, mais bien à interpréter des transformations d'ordre esthétique témoignant d'une sensibilité renouvelée à l'égard du paysage, ou encore d'un intérêt marqué envers les traits de caractère propres aux personnalités extraordinaires²⁰⁸.

La nature de ces remarques s'explique peut-être par la formation de Burckhardt en histoire de l'art. Globalement, son analyse prête une attention plus soutenue à la forme des écrits de poètes tels que Dante et Pétrarque, ou d'autobiographes tels que Benvenuto Cellini, Pie II et Jérôme Cardan, qu'à ce qui justifierait l'hypothèse d'une « découverte de l'homme » par rapport au contenu de leurs œuvres. L'invention du sonnet, par exemple,

²⁰⁷ Wallace Ferguson, trad. fr., p. 304.

²⁰⁸ Voir Robert Kopp, p. 33 pour une brève analyse de ce chapitre (Burckhardt, trad. fr., « La découverte du monde et de l'homme », p. 327-478).

aurait permis selon lui de traduire les pensées et les émotions personnelles d'une manière qui s'éloignerait des « artifices » de la poésie médiévale²⁰⁹.

Sans être dénuée d'intérêt, la démonstration elle-même n'est pas des plus réussies, ce dont témoigne particulièrement bien la circularité d'une analyse visant à prouver que *La divine comédie* aurait marqué l'entrée de la poésie renaissante dans la modernité en raison de la finesse de ses analyses psychologiques – même si la structure allégorique de ce poème en ferait d'autre part une œuvre caractéristique de la littérature médiévale²¹⁰. Des paradoxes de ce type se constatent également en ce qui a trait aux remarques qu'il articule à propos des récits de vie, car tout en déplorant le caractère impersonnel des biographies du Moyen âge, qui ne sont pour lui que des « chroniques », Burckhardt ne prend pas moins le soin de préciser que ni Cellini, ni Enea Silvio Piccolomini ne font état de leurs « convictions, [de] leurs luttes intérieures et [des] secrets de leur être moral » dans leurs écrits personnels²¹¹.

²⁰⁹ À propos de l'invention du sonnet, voir Burckhardt, trad. fr., p. 351-359, notamment p. 355 : « C'est ainsi qu'en Italie le monde du sentiment nous apparaît [grâce à l'invention du sonnet] sous une foule d'images nettes, concentrées, frappantes par leur peu d'ampleur même. Si d'autres peuples avaient possédé une forme conventionnelle de cette espèce, nous serions peut-être plus au courant de leur vie morale, nous aurions peut-être aussi une série de tableaux de situations extérieures et intérieures, nous retrouverions l'image fidèle de leurs sentiments et de leurs passions, et nous n'en serions pas réduits à cette prétendue poésie lyrique du XIV^e et du XV^e siècle qui est à peu près sans valeur sérieuse. »

²¹⁰ *Ibid.*, p. 356-357 : « Le plan du poème et l'idée qui lui sert de base appartiennent au Moyen âge et n'ont pour nous qu'un intérêt historique ; mais par la richesse et la grande puissance plastique avec laquelle le poète décrit la vie intérieure à tous les degrés et avec tous ses phénomènes, son œuvre inaugure la poésie moderne. »

²¹¹ *Ibid.*, p. 374 et p. 378 : « Qu'il est difficile, en présence de l'insuffisance des sources historiques, de reconstituer même à peu près l'image d'un Frédéric II ou d'un Philippe le Bel ! Bien des ouvrages qui, jusqu'à la fin du Moyen âge, prétendent au titre de biographies, ne sont, à vrai dire, que des chroniques ; il leur manque absolument le sentiment de l'individualité du personnage à peindre » ; « Il ne faut pas chercher dans les commentaires de Pie II une critique profonde ; ce que ces mémoires nous apprennent de l'homme lui-même se borne, même à première vue, à l'exposé de la manière dont il a fait sa carrière. [...] Il y a des hommes qui reflètent, pour ainsi dire, ce qui les entoure ; c'est être injuste à leur égard que de s'obstiner à vouloir connaître leurs convictions, leurs luttes intérieures et les secrets de leur être moral. C'est ainsi que Sylvius Ænéas est entièrement dominé par les faits matériels, sans se préoccuper des dissonances morales dont sa vie est pleine ».

Et pourtant, les précautions rhétoriques dont Burckhardt accompagne ces observations, lesquelles ne s'appuient selon ses propres termes que sur « un petit nombre de phénomènes concluants²¹² », sont loin de correspondre à la figure autoritaire qui se détache souvent de l'œuvre de ses commentateurs, au point où Randolph Starn en vient à qualifier de « rituel œdipien » l'habitude qu'auraient adoptée les spécialistes de la Renaissance d'écarter l'influence du « père » de cette discipline de leurs propres travaux²¹³.

Il convient en effet de souligner qu'en dépit des remarques négatives qu'il formule parfois à l'égard de la production littéraire du Moyen âge, l'historiographie de Burckhardt n'est pas évolutive, ce qui distingue fortement son analyse du cadre téléologique dans lequel s'articulent les philosophies de l'histoire qui sous-tendent les projets de Voltaire, de Herder et de Hegel²¹⁴. Aussi les discontinuités entre la période médiévale et la période renaissante sont-elles moins marquées chez lui qu'on pourrait le croire. En examinant de plus près le texte de Haskins, il s'avère par exemple que celui-ci a démontré, de manière systématique, une série d'observations que Burckhardt avait déjà esquissées dans *La civilisation de la Renaissance en Italie* en rapprochant les humanistes italiens des *clerici vagantes* du XII^e siècle – à la différence près que, pour Burckhardt, le

²¹² *Ibid.*, p. 351 : « Nous citerons un petit nombre de phénomènes concluants pour appuyer nos assertions. Ici l'auteur sent qu'il s'aventure dans le champ des conjectures ; où il a vu des transformations et des progrès réels, quoique peu sensibles, les autres verront-ils comme lui des faits certains? »

²¹³ Randolph Starn, "A Postmodern Renaissance?", *op. cit.* (ici, p. 6).

²¹⁴ C'est ce que souligne Robert Kopp à plusieurs reprises dans sa préface à l'édition française : « Burckhardt s'est toujours démarqué d'une vision téléologique de l'histoire. Il n'a cessé de fustiger le péché fort répandu de l'illusion rétrospective, qui consiste à chercher dans le passé des préfigurations du présent, voire de l'avenir, et de relier entre elles des époques que tout sépare. » (Burckhardt, trad. fr., p. 14) ; « Mais Burckhardt pointe également tout ce qui, en plein Moyen âge, peut déjà faire penser à la Renaissance. Et il ne cesse de mettre en garde contre les fausses perspectives d'une histoire qui serait évolutive. Le temps de l'histoire politique n'est pas celui de l'histoire religieuse, et les lettres et les arts ont également leur propre rythme. Ainsi, l'Église s'est émancipée par rapport à l'Empire dès le XI^e et le XII^e siècle ; la liberté des communautés urbaines du XII^e et du XIII^e avait déjà disparu au moment de la grande éclosion de la peinture ; et jamais l'Italie n'a été plus divisée qu'à l'époque de Raphaël. » (*ibid.*, p. 23)

rapport d'émulation des clercs errants, dont la culture était « surtout religieuse », avec l'Antiquité ne dépassait pas la simple compilation, tandis que la régénérescence opérée par l'alliance entre le « génie italien » et le « génie antique » aurait véritablement donné naissance à une nouvelle civilisation²¹⁵.

Les recoupements que l'on constate entre la position de Haskins et celle de Burckhardt n'ont rien d'étonnant si l'on tient compte du fait que le chapitre que ce dernier consacre à la « résurrection de l'Antiquité » a surtout pour but de rompre avec l'historiographie humaniste qui avait jusque-là fait correspondre le développement des *studia humanitatis* avec la chronologie d'une période qu'on n'avait longtemps désignée que comme « la renaissance des arts et des lettres²¹⁶ », et dont Burckhardt ne reprend le terme de « Renaissance », proposé par Michelet, qu'avec une certaine réticence²¹⁷. Nous avons déjà vu que les limites chronologiques qu'il assigne à cette période n'ont que peu de choses à voir avec le développement de la rhétorique illuministe à travers laquelle l'historiographie pétrarquiste avait conçu une coupure entre le Moyen âge et les XIV^e, XV^e et XVI^e siècles²¹⁸. Loin d'associer l'essor de l'humanisme à une *rinascità*,

²¹⁵ Voir Burckhardt, trad. fr., p. 218 et 241.

²¹⁶ Avant d'être théorisée comme une époque à part entière, la « Renaissance » servait à désigner un mouvement exclusivement artistique et littéraire. C'est ce que souligne notamment Wallace Ferguson en rappelant que dans l'historiographie du XVIII^e siècle, l'on ne retrouvait habituellement ce terme que sous sa forme traditionnelle de *renaissance des lettres et des beaux-arts*, et que c'est uniquement sous cette appellation que Voltaire fait référence au XV^e et au XVI^e siècles : « Voltaire, il est vrai, n'a pas traité la Renaissance comme une période distincte ; même il n'emploie pas ce mot habituellement, sinon sous la forme traditionnelle : *la renaissance des lettres et des beaux arts* » (Wallace Ferguson, trad. fr., p. 89). À ce sujet, voir les pages 62 à 64 de ce présent chapitre.

²¹⁷ Voir Jonathan Woolfson «Burckhardt's ambivalent humanism», dans J. Woolfson (dir.), *Palgrave advances in Renaissance historiography*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 9-26 : «It is revealing that, although the word "Renaissance" is frequently associated with Burckhardt, he himself was ambivalent about it, sometimes calling it the "so-called Renaissance" or placing the term in inverted commas.» (ici, p. 17)

²¹⁸ Il arrive parfois à Burckhardt d'exprimer ouvertement sa défiance à l'égard de l'historiographie de la Renaissance, comme c'est le cas au début du chapitre qui traite des traités en latin (trad. fr., p. 283-284) : « On se méfie davantage quand on s'aperçoit que le vrai mérite de Tite-Live, le modèle adopté par les historiographes [humanistes], a été méconnu par eux, qu'ils l'ont vu dans ce fait qu'il « a transformé par la grâce et la richesse de son style une tradition sèche et décolorée » ; on retrouve même chez ces auteurs un

Burckhardt se range partiellement à l'opinion des « modernes » qui avaient déploré, dans leur querelle avec les partisans des théories de l'imitation antique, que la littérature nationale se soit réduite à un « amas de citations » dont le respect servile envers l'autorité aurait été favorable au développement de la tyrannie²¹⁹.

Cependant, à la différence de Kopp, je ne crois pas que le refus d'adopter une perspective téléologique implique que, pour Burckhardt, la civilisation de la Renaissance ne soit pas « supérieure » à celle du Moyen âge. Les raisons n'en sont pas liées à l'hypothèse d'une progression transhistorique de la barbarie vers une humanité tolérante et raisonnée, mais plutôt à l'adoption d'une métaphysique schopenhauerienne postulant la centralité du désir et de la volonté personnelle dans tout ce qui motive les actions humaines. L'analyse de Hayden White est, en ce sens, particulièrement éclairante, puisqu'à ma connaissance, aucun autre commentateur n'a porté une attention aussi soutenue aux motivations qui sous-tendent le projet philosophique poursuivi par Burckhardt dans sa description de l'avènement historique de l'individualisme.

Hayden White considère en effet que les deux œuvres les plus importantes de Burckhardt, c'est-à-dire *Le monde de Constantin le Grand*²²⁰ (1853) et *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), auraient eu pour objectif de décrire l'assujettissement de la volonté individuelle à la religion et à l'État, qui sont pour lui les deux forces

singulier aveu : c'est que l'histoire doit passionner, charmer, émouvoir le lecteur par les artifices d'un style savant, comme si l'histoire pouvait remplacer la poésie ».

²¹⁹ Burckhardt, trad. fr., p. 242 : « Souvent des modernes ont regretté que les débuts d'une culture infiniment plus indépendante, en apparence toute italienne, telle qu'on put la constater à Florence vers 1300, aient été étouffés plus tard par l'humanisme [...]. À partir de 1400, l'envahissement de l'humanisme avait étouffé ces aptitudes nationales ; on n'avait plus attendu que de l'Antiquité la solution de tous ces problèmes, et la littérature s'était réduite à un amas de citations ; la ruine de la liberté était la conséquence de cet état de choses, attendu que cette érudition reposait sur un respect servile de l'autorité, sacrifiait le droit municipal au droit romain, et que, pour ce motif, elle brigait et obtenait la faveur des tyrans. »

²²⁰ Jacob Burckhardt, *Die Zeit Constantins des Grossen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962 [1853].

(*Potenzen*) gouvernant l'histoire universelle, suivi de l'affaiblissement de ces puissances au cours de la Renaissance italienne²²¹. Le morcèlement du territoire italien qui a suivi la chute de la dynastie Hohenstaufen, conjointement à la dissolution des mœurs dans la vie privée des prélats de l'Église, auraient ainsi créé les conditions idéales à l'émergence d'un *Volkgeist* capable de percevoir la nature humaine telle qu'elle l'est *réellement*²²², exempte des « mensonges » ou du « voile » dont l'aurait recouverte la civilisation médiévale²²³.

Hayden White démontre bien que cette vérité transhistorique vers laquelle tend la civilisation renaissante correspond aux révélations contenues dans *Le monde comme volonté et comme représentation*²²⁴ (1818), conformément auxquelles la nature humaine serait composée de deux éléments fondamentaux : à savoir la volonté de domination qui serait à la base de toute réalisation politique, ainsi que le désir de rédemption qui justifierait tout engagement religieux²²⁵.

²²¹ Hayden White, "Burckhardt: the Ironic Vision", dans *Metahistory*, *op. cit.*, p. 236 : "The Renaissance was a *tour de force* in which Burckhardt all but single-handedly created the picture of that age of cultural flowering known to modern scholarship. But both books, the one of decline (*The Age of Constantine the Great*), the other of rebirth, dealt with a single problem: the fate of culture in times of crisis, its subjugation to, and liberation from, the great compulsive forces (*Potenzen*) of world history, conceived by Burckhardt to be religion and the state."

²²² Hayden White, "Burckhardt: the Ironic Vision", *op. cit.*, p. 238 : "[Schopenhauer] professed to reveal life as it *really* is: a terrible, senseless striving after immortality, an awful isolation of man from man, a horrible subjection to desire, without end, purpose, or any real chance of success." Cette observation peut tout aussi bien s'appliquer à l'œuvre de Burckhardt, si l'on admet, à la suite de White, que la civilisation de la Renaissance est décrite par Burckhardt comme étant plus « naturelle » que celle du Moyen âge : "[During the Renaissance] everything sought to be what it was "in itself", not to be perverted by considerations that would destroy the perfection of its own essential outline. Things came to be seen *clearly*, and life was lived for the achievement of formal consistency alone." (*ibid.*, p. 245)

²²³ Voir Burckhardt, trad. fr., p. 173.

²²⁴ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. de l'allemand par A. Burdeau, éd. revue par Richard Roos avec une préface de Clément Rosset, Paris, Presses Universitaires de France, 2014 [1818].

²²⁵ Hayden White, "Burckhardt: the Ironic Vision", dans *Metahistory*, *op. cit.*, p. 249: "The will to power (the basis of political achievement) and the desire for redemption (the basis of religious commitment) need no explanation; they are the *fundamental* bases of human nature. [...] By contrast, culture, Burckhardt asserted, is both discontinuous in its moments and incremental. [...] Culture can flourish, however, only when the "compulsive" powers, the state and religion, are so weakened that they cannot frustrate its

Ces considérations amènent White à conclure, à l'instar de nombreux critiques, à la nature conservatrice d'une philosophie de l'histoire qui nie toute réelle possibilité de progrès ou de changements sociaux et politiques, en raison de l'immuabilité supposée de la nature humaine²²⁶. Il soutient que comme Nietzsche, Wagner et Thomas Mann, qui étaient également des disciples de Schopenhauer, Burckhardt aurait cherché à échapper à la société bourgeoise dont la conception schopenhauerienne du désir dénonçait âprement le caractère « hypocrite », marqué par une adhésion purement formelle à la moralité chrétienne et par une exaltation des activités pratiques contribuant à l'enrichissement de la société. La conclusion à laquelle parvient White n'en est pas moins surprenante, dans la mesure où il intervertit les termes de l'interprétation traditionnelle de l'œuvre de Burckhardt qui fait de la Renaissance l'origine de l'époque moderne, pour déduire qu'avec l'ironie qui le caractérise, Burckhardt aurait affirmé précisément *le contraire* : à savoir que la société terne et sans relief du XIX^e siècle représenterait un développement borné de certains traits de caractère dont la sublimation avait mené à de grandes

innermost impulses, and only when the material conditions are right for its flowering.” Hayden White résume les propositions de la philosophie schopenhauerienne de la manière suivante. L'être humain souffre de deux manières : l'existence est pour lui, comme pour les animaux, une cause de douleur en raison de l'ennui qui nous pousse à entreprendre des actions visant à assouvir nos désirs ; mais à cela s'ajoute la conscience de sa propre souffrance ainsi que le désir impossible d'y mettre terme, qui est une cause de frustrations sans fin. Hormis le suicide, qui serait une fuite, Schopenhauer ne voit effectivement que deux issues possibles aux tentatives d'abrèger les souffrances de l'existence humaine. Toutes les actions sont pour lui douloureuses, soit parce qu'elles échouent, soit parce qu'elles réussissent, ce qui mène à un autre cycle d'ennuis et de désirs frustrés (*ibid.*, p. 239).

²²⁶ Cette idée est très souvent exprimée à travers l'analyse de Hayden White, qui considère pour cette raison que la Renaissance ne constituait pas selon Burckhardt un retour *nécessaire* vers une civilisation apte à donner libre cours aux impulsions naturelles d'individus gouvernés par leurs propres désirs (plutôt que par les injonctions de la religion ou de l'État), mais plutôt un retour *problématique* à cet état des choses qui était nécessairement promis à la disparition : “It is pointless to talk about mankind as evolving or developing; in fact, it is pointless to talk about change at all” (*ibid.*, p. 241); “Waves and metastasis – these two images sum up Burckhardt’s conception of the historical process. The former image suggests the notion of constant change, the latter the lack of continuity between the impulses. His conception is not cyclical; there are no *necessary* rejuvenations after a fall. But the *falls* are necessary, or at least *inevitable* at some time. What have to be explained in history are the moments of cultural brilliance and achievement; *they* are the problem” (*ibid.*, p. 249).

réalisations culturelles à la Renaissance, alors que leur absence de sublimation s'avérerait insupportable et ferait de l'époque moderne un reflet inversé de la période renaissante²²⁷.

Il ne me semble pas tout à fait pertinent de placer l'ensemble des propositions de Burckhardt sous le signe de l'ironie, au point de conclure par exemple que les remarques qu'il a formulées en faveur de la « révolution » qui aurait marqué le déclin de la civilisation médiévale devraient être interprétées comme des boutades²²⁸. En ce qui me concerne, je ne souhaite cependant pas m'aventurer sur le terrain périlleux qui consiste à débattre du degré auquel Burckhardt et/ou la Renaissance auraient véritablement été « modernes », car pour reprendre l'expression éloquente de James Hankins, la modernité est une « cible mouvante » qui varie naturellement selon la perspective que l'on adopte en ce qui a trait aux changements politiques, religieux et sociaux que l'on souhaiterait voir advenir dans la société contemporaine²²⁹.

²²⁷ *Ibid.*, p. 247: "The purpose is Ironic. Throughout the work, the unspoken antithesis of this age of achievement and brilliance is the gray world of the historian himself, European society in the second half of the nineteenth century. By comparison not even the Middle Ages suffered in the same way that the Modern Age does. *The Renaissance was everything that the modern world is not*. Or, rather, the Modern Age represents the one-sided development of all those traits of human nature which were sublimated into a great cultural achievement during the Age of the Renaissance." (Mes italiques.)

²²⁸ Voir notamment Burckhardt, trad. fr., p. 215-216 : « L'indépendance que l'esprit italien a su sauvegarder, tout en étant tributaire de l'Antiquité, est très inégale et paraît souvent presque nulle, dès que l'on ne considère, par exemple, que la littérature néo-latine [...] [mais] l'alliance des deux époques de la vie intellectuelle d'un même peuple, époques séparées par de longs siècles, apparaît comme le produit d'un travail parfaitement indépendant et, par suite, légitime et fécond. C'était au reste de l'Occident à se mettre en garde contre la grande impulsion qu'il recevait de l'Italie, ou bien à se laisser entraîner tout à fait ou en partie par le mouvement ; dans le dernier cas, nous avons tort de gémir sur la ruine prématurée du Moyen âge, de sa culture et de sa foi. Si les idées enfantées par le Moyen âge avaient pu se défendre, elles vivraient encore ; si les rêveurs qui aspirent au retour de cet âge bienheureux étaient obligés d'y vivre seulement une heure, ils demanderaient à grands cris l'air du monde moderne. Il est certain que dans une grande révolution comme celle-là, plus d'une belle et noble fleur périt sans être assurée de revivre pour toujours dans la tradition et dans la poésie ; mais ce n'est pas une raison pour maudire la révolution elle-même. »

²²⁹ James Hankins, "Religion and the modernity of Renaissance humanism", dans Angelo Mazzocco (dir.) *Interpretations of Renaissance Humanism*, Leiden/Boston, Brill, 2006, p. 137-153: "One problem with hunting for the roots of modernity, of course, is that the idea of modernity is polysemous – its definition varies depending on whether one is an economic historian, an historian of the arts or of science, a social historian or an historian of politics and political theory. Modernity is also a moving target. What was modern for Burckhardt in the nineteenth century is no longer modern for us. For Burckhardt, what stood out as modern was the dominance of the nation state, liberal individualism, secularism and the decline of

Or, pour peu que l'on admette que la modernité est précisément un *idéal* auquel aspirent une série de discours déterminant quelles sont les valeurs qui devraient caractériser les sociétés modernes occidentales, il m'apparaît évident que les analyses issues des *Cultural Studies* font globalement coïncider ces caractéristiques avec les traits distinctifs que Burckhardt avait assignés à la civilisation italienne de la Renaissance.

Certes, la recherche ne cesse de démontrer que Burckhardt avait tort de considérer que l'égalité des sexes aurait été atteinte à la Renaissance, ou encore que cette période aurait marqué l'avènement d'une méritocratie susceptible de récompenser les efforts personnels de tout individu doté du talent et de la volonté nécessaire pour accomplir ses désirs, conformément à un récit qui fait curieusement écho au mythe américain du *self-made man*. Or, l'actualisation de ces idéaux n'avait manifestement pas eu lieu à l'époque de la première publication de *La civilisation de la Renaissance en Italie* – laquelle coïncide avec l'élection à la présidence américaine d'Abraham Lincoln (1860) et précède donc de peu la Guerre de Sécession qui a abouti à l'abolition de l'esclavage aux États-Unis (1861-1865) –, ce qui n'empêche pas Burckhardt d'identifier la modernité avec un système politique récompensant le mérite, de même qu'avec un système éducatif qui annulerait les distinctions sociales entre les hommes et les femmes²³⁰.

religious belief. None of these "modern" phenomena would necessarily be considered modern today" (p. 139).

²³⁰ À propos de l'égalité des groupes sociaux à la Renaissance, voir par exemple Burckhardt, trad. fr., p. 406-407 : « Lorsque après Dante la poésie et la littérature introduisirent un nouvel intérêt dans l'existence, lorsque la découverte de l'Antiquité et l'étude de l'homme passionnèrent les esprits, pendant que des condottieri s'élevaient au rang de princes et que non seulement l'éclat, mais encore la légitimité cessaient d'être une condition de l'exercice de l'autorité souveraine, on put croire que l'ère de l'égalité était venue et que l'idée de la noblesse avait disparu pour toujours » (p. 406) ; « Plus l'humanisme étendit sa puissance sur les esprits en Italie, plus s'affermir la conviction que la valeur de l'homme est indépendante de sa naissance » (p. 407). Les remarques de Burckhardt concernant l'égalité des sexes à la Renaissance sont plus brèves et, à certains égards, quelque peu contradictoires, puisque tout en soutenant que les femmes éduquées auraient eu la possibilité de développer leur personnalité individuelle de la même manière que les hommes dans l'Italie renaissante, Burckhardt paraît plus sceptique à l'idée que cette égalité ait véritablement été réalisée dans l'institution du mariage, dans la mesure où celle-ci plaçait les épouses sous

Naturellement, les recoupements entre la modernité idéale de Burckhardt et celle des *Cultural Studies* sont loin d'être parfaits. Celle-ci se décline désormais en une grande variété de discours, dont les plaidoyers en faveur des droits des minorités sexuelles et des minorités ethniques, (pour ne nommer que ceux-là) n'étaient guère susceptibles de faire partie de l'univers mental d'un professeur d'histoire de l'art enseignant à Bâle dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Aussi les quatre dernières décennies ont-elles été marquées par une multiplication de travaux visant à élargir les notions développées par Burckhardt, en ce qui a trait par exemple à la nature des désirs dont la réalisation permettrait de définir la perception qu'une personne aurait de sa propre individualité, ou encore en ce qui a trait aux civilisations non européennes dont le développement historique témoignerait de caractéristiques similaires à celles de l'Italie renaissante²³¹.

Comme le soulignent William Kerrigan et Gordon Braden, les contributions de Burckhardt à l'historiographie renaissante demeurent pertinentes aujourd'hui parce qu'elles ont été essentielles à la constitution de la *Kulturgeschichte*, définie comme

la tutelle juridique de leur mari : « Enfin, pour comprendre la société à l'époque de la Renaissance dans ce qu'elle a d'élevé, il est essentiel de savoir que la femme était considérée à l'égal de l'homme. Il ne faut pas se laisser dérouter par les recherches subtiles et souvent méchantes auxquelles on s'est livré sur la prétendue infériorité du beau sexe, par celles qu'on rencontre, par exemple, chez les auteurs de dialogues ; il ne faut pas non plus prendre à la lettre une satire comme la troisième de l'Arioste, qui considère la femme comme un grand enfant difficile à gouverner, que l'homme doit savoir conduire et qui est séparé de lui par un abîme. Sans doute, ce dernier point était vrai dans un certain sens ; c'est précisément *parce que* la femme cultivée était l'égale de l'homme, que ce qu'on appelle l'union de deux intelligences et de deux âmes n'a pu se généraliser dans le mariage comme plus tard dans le monde civilisé du Nord. [...] C'est qu'avec la culture l'individualisme des femmes de haute condition se développe absolument, tandis qu'en dehors de l'Italie la personnalité des femmes est insignifiante jusqu'à l'époque de la Réforme » (*ibid.*, p. 444-445).

²³¹ Tel est notamment le cas de Jack Goody dans son ouvrage *Renaissances, The one or the Many?* (Cambridge, Cambridge University Press, 2010) : "My own polemical background is this. I do not view the Italian Renaissance as the key to modernity and to capitalism. This seems to me a claim that has been made by teleologically inclined Europeans. In my opinion its origins were to be found more widely, not only in Arabic knowledge but in influential borrowings from India and China. [...] We want to examine these other times in other literate cultures in Eurasia where the specific term has been used but also to look at periods of dramatic change that seem to offer some parallels, and then to pursue the question of common features" (p. 7-10). Voir la note 2, page 9 de l'introduction de cette thèse, pour des exemples de travaux qui s'intéressent à la condition de la femme, des homosexuels et des Juifs à la Renaissance.

« l'étude de systèmes culturels manifestés à travers des formes d'expression spécifiques [...] [dont] la totalité constitue un tissu discursif complexe qui consiste à la fois de signes linguistiques et non linguistiques²³² ». S'il est vrai que l'utilité des concepts historiques se mesure à leur capacité d'expliquer comment la société contemporaine a acquis sa forme et ses discours actuels²³³, le paradigme burckhardtien d'une Renaissance conçue comme *fonte et origine* d'un individu dont les désirs et les actions, qu'ils soient publiques ou privés, peuvent faire l'objet d'un discours et d'une lutte politiques, demeure pertinent à la définition d'une modernité aspirant à l'actualisation de l'égalité ethnique, sexuelle et religieuse.

À la lumière de ces considérations, je verrai ainsi comment le corpus de biofictions que j'ai sélectionnées participe de ce renouveau dans la conception contemporaine que les études littéraires proposent désormais de la Renaissance et des diverses conceptions antérieures de l'historiographie vasarienne, voltairienne et burckhardtienne qui l'informent. Toutefois, avant d'entreprendre l'analyse textuelle de ces biofictions, je me propose de préciser ce que recoupe ce terme générique.

²³² William Kerrigan et Gordon Braden, *The Idea of the Renaissance*, op. cit., p. 5: « Burckhardt's program is frequently reannounced, in an updated idiom: "Cultural systems are manifested in specific forms of expression, such as literature, for example, painting, dress, architecture, music, eating habits, and so on. The totality of such expressions is [...] a complex text consisting of various linguist and non-linguistic signs". » Voir également leurs commentaires concernant les « mises à jour » que la recherche contemporaine sur la Renaissance effectue de la définition que Burckhardt accordait à l'individu : « Burckhardt now seems to sweep out too much when his definition of the Renaissance effectively dismisses the role of "race, people, party, family, or corporation" in the development of modern individualism [...]. Subsequent study has made us increasingly aware of the continuing force of many such institutions. They all respond to the evolution of the state, and often parallel that evolution with considerable symbolic power. But they can also conflict with the state and sometimes eclipse it, to create a multi-layered text whose subtleties often escaped Burckhardt. We think his central thesis survives, but the cross-currents can be intricate" (*ibid.*, p. 41-42).

²³³ *Ibid.*, p. xi : « The utility of period concepts does not derive from their isolated generality (individualism up, Christianity down). They do their most important work in narratives, where they mingle with fact and coincide to help us plot the stories of traditions. We probably tend to discard period concepts when the narratives they have mainly served, the traditions they have highlighted, no longer seem crucial to us. It is our contentation in this book that the inherited idea of the Renaissance, though it has (at least in literary circles) fallen without uproar into near obsolescence, does propel us into a story that matters today. »

Chapitre 2.

La biofiction : histoire d'un genre,
délimitation d'un phénomène éditorial

I. Repères critiques (1975-2016)

La biofiction est un genre relativement récent, qui demeure difficilement reconnaissable et assez peu connu en-dehors de la recherche en littérature contemporaine. Et pourtant, le premier obstacle auquel l'on se heurte en cherchant à définir ses caractéristiques génériques consiste ironiquement en la multiplication de travaux qui interrogent, chacun à sa manière, ce phénomène qu'Alexandre Gefen qualifie avec justesse de « fait massif d'histoire littéraire et culturelle¹ ». Aujourd'hui, l'on ne compte plus les études s'intéressant au nouvel imaginaire biographique contemporain. Thème privilégié d'articles, de colloques et d'ouvrages collectifs, ce qui n'était à l'origine qu'un néologisme servant à qualifier l'intérêt renouvelé envers l'écriture de « vies » dans un numéro spécial de la *Revue des Sciences humaines* consacré au « biographique »² s'est rapidement imposé comme un élément incontournable de la littérature des trente à quarante dernières années³.

Le problème évident qui résulte de cette consécration d'un genre que l'on qualifie tour à tour de « biographie fictionnelle » (Dorrit Cohn⁴), de « biographie fictive » (Robert Dion et Frances Fortier⁵) ou encore de « fiction biographique » (Dominique Viart et

¹ Alexandre Gefen, « Le genre des noms. La biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 305-319 (p. 305).

² Alain Buisine, « Biofictions », *Revue des sciences humaines*, « Le Biographique », n° 224, 1991 p. 7-13.

³ Je me permets ici de renvoyer le lecteur à la section intitulée « biofiction et roman historique » de ma bibliographie pour un aperçu des études qui ont été consacrées au nouvel imaginaire biographique dans les dernières années.

⁴ Dorrit Cohn, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », tr. fr. J.-P. Mathy, *Littérature*, n° 105, p. 24-48, 1997 (« Fictional versus Historical Lives : Borderlines and Borderline Cases », 1989).

⁵ Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen LüseBrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007.

Bruno Vercier⁶), réside moins dans l'hésitation typologique que la « biofiction » suscite que dans son étendue. Il n'est pas besoin de rappeler l'origine antique du récit de vie pour souligner que l'agencement d'éléments fictionnels et référentiels au sein d'une même trame narrative à caractère biographique n'est pas uniquement le fait de la littérature contemporaine. Il suffit, en outre, de songer aux mutations profondes que le *linguistic turn* a imposées à l'écriture historiographique, depuis les débats qui ont suivi, entre autres, la parution des travaux de Hayden White, pour mettre en évidence l'interdisciplinarité de cette pratique d'écriture⁷.

Or, si l'on accepte d'étendre le genre biofictif à l'ensemble des textes interrogeant les liens entre leur auteur et le personnage, référentiel ou imaginaire, qui lui sert de protagoniste (comme il devient de plus en plus courant de le faire), l'on se retrouve rapidement confronté à un ensemble de textes si hétéroclites qu'il devient difficile de les regrouper au nom des effets génériques qu'ils sont censés produire auprès de leurs lecteurs.

La solution adoptée par Alexandre Gefen dans deux publications récentes, lesquelles s'imposent sans doute comme la genèse la plus complète à ce jour du genre biofictif conçu dans sa longue durée, tend précisément à opérer une rupture entre la classification générique originelle de ces textes et celle que leur attribuerait leur réception

⁶ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

⁷ L'on associe communément les tournants linguistique et narratif perceptibles dans plusieurs disciplines, mais plus particulièrement en histoire et en littérature, à une série de travaux que Hayden White a fait paraître du début des années 1970 jusqu'à la fin des années 1990 (notamment : Hayden White, *Metahistory. op. cit.*, 1973 ; *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987 ; *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999). Pour une excellente présentation de l'influence des théories de White sur les réflexions théoriques portant sur le genre biographique, j'inviterais le lecteur à consulter l'ouvrage d'Ira Bruce Nadel : *Biography: Fiction, Fact and Form*, New York, St. Martin's Press, 1984, et plus particulièrement son introduction, aux pages 1 à 12.

actuelle, selon un modèle descriptif d'analyse générique que je qualifierais de conditionnaliste⁸. Ainsi, à en croire l'introduction de son anthologie parue en 2014, intitulée significativement *Vies imaginaires : de Plutarque à Michon* – dont le titre annonce d'emblée l'intention de créer une tradition littéraire dont Pierre Michon, Gérard Macé, Christian Garcin et quelques auteurs de biofictions contemporaines seraient les dépositaires – le point commun des textes biofictifs serait de « faire du récit d'une vie humaine non un savoir, mais l'occasion d'un jeu littéraire, d'une rêverie ou d'une méditation⁹ ».

C'est dans cette optique que Gefen associe au phénomène biofictif un ensemble de textes extrêmement hétéroclites, comprenant aussi bien des « fantaisies biographoïdes modernes¹⁰ » tels que *Les Éblouissements* de Pierre Mertens (1987) et *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard (1999), que des modèles antérieurs à vocation fictionnelle, historique, littéraire, édicatrice ou humoristique, dont les fonctions rhétoriques diffèrent au moins autant que les traditions littéraires auxquels ils appartiennent¹¹.

⁸ Je proposerai, plus loin dans ce chapitre, de définir ce modèle analytique de la manière suivante : prenant appui sur des critères externes, la caractérisation générique conditionnaliste est un effet de réception, fondée sur une critique du jugement. Elle s'oppose en cela à la caractérisation générique *essentialiste* qui, en se fondant sur une analyse immanente et taxinomique des textes, postule l'existence de critères internes de généricité. Voir Alexandre Gefen, *Vies imaginaires : de Plutarque à Michon*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2014, et *Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu*, préface de Pierre Michon, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2015.

⁹ A. Gefen, *Vies imaginaires : de Plutarque à Michon*, *op. cit.*, 2014, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11. Le terme « biographoïde », proposé par Daniel Madelénat, est désormais bien connu de la critique, comme le rappelle Robert Dion qui le définit comme « participant de l'écriture biographique, mais sans s'astreindre aux règles ni aux conventions des biographies en bonne et due forme » (Robert Dion, « Les biographies critiques, ou comment faire avec l'auteur (sur deux ouvrages de Michel Schneider) », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 45-59 ; ici, p. 47, note 10).

¹¹ J'aimerais préciser que l'horizontalité avec laquelle Alexandre Gefen met en parallèle des documents historiographiques, tels qu'une enquête d'Alain Corbin portant sur le milieu des sabotiers indigents de la Basse Frène au XIX^e siècle (*Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris, Flammarion, 1998) et des récits de vie entièrement fictionnels, est caractéristique de la rupture qui s'est opérée dans le paysage théorique littéraire et historiographique avec le « tournant narratif » survenu dans les années 1970 à 1980. Pendant cette période, les débats théoriques portant sur le

Il ne s'agit pas ici d'opposer à l'entreprise de Gefen un contre-récit des origines lointaines de ce que j'appellerai, à la suite d'Alain Buisine, la *biofiction*, mais bien d'ancrer cette analyse dans une mise en contexte de l'environnement littéraire, éditorial et critique qui a favorisé l'émergence de ce genre. Je crois à l'instar de Gefen – sans pour autant partager son approche méthodologique – que la parution de biofictions s'inscrit aujourd'hui dans un horizon d'attente générique aisément identifiable, qu'il importe de mettre en lumière afin de comprendre les récents développements issus de l'hybridité générique qui s'est imposée dans la production littéraire et historiographique de récits de vie à partir du milieu des années soixante-dix.

La relecture d'un vaste ensemble de récits à caractère biographique et hagiographique suggère que les éléments qui ont attiré l'attention de la critique sur la biofiction tirent effectivement leur origine de sources qui sont souvent très éloignées de ce que l'on qualifie encore à l'occasion, faute d'une appellation plus juste, d'« extrême contemporain¹² », bien que cette expression créée en 1986 soit déjà datée. Cependant, je ne crois pas qu'il soit utile d'interroger le phénomène biofictif au-delà de cet horizon

statut de la fiction, ainsi que sur les différentes manières de distinguer un texte fictionnel d'un texte référentiel, ont largement contribué à populariser d'une part la thèse de l'ubiquité de la narrativité, et d'autre part l'adéquation entre narrativité et fictionnalité que l'on associe généralement aux travaux de Hayden White. Étroitement liés à l'émergence du genre biofictionnel, ces deux phénomènes ont également influencé l'évolution de la critique générique, et – comme je tenterai de le démontrer dans la suite de ce chapitre –, ils ont joué un rôle important dans l'évolution des réflexions qui ont tenté de distinguer l'autobiographie de l'autofiction et la biographie de la biofiction depuis le premier *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (Paris, Seuil, 1975). Pour un survol des récents débats narratologiques survenus suite à la popularisation, ainsi qu'à la remise en question des thèses de White, j'inviterais le lecteur à consulter l'excellent ouvrage dirigé par Lars-Åke Skalin : *Narrativity, Fictionality and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction* (Örebro, Örebro Studies in Literary History and Criticism, n° 7, 2008).

¹² Le terme « extrême contemporain » vient d'un ouvrage dont la parution date déjà d'une trentaine d'années : *L'extrême contemporain*, actes du colloque de l'Université Paris VII, 19 et 20 janvier 1986, Paris, Belin, 1987, publié par l'Association pour la défense et l'illustration de la littérature contemporaine (France).

temporel, qui est celui où l'autobiographie, et bientôt l'autofiction, ont constitué le point de focalisation de tout un pan de la critique littéraire.

Il me semble que l'intérêt dont témoignent aujourd'hui les chercheurs envers les nouvelles formes d'écriture biographiques est intimement lié à la construction de l'édifice théorique autobiographique et autofictionnel, dont la consécration tardive a profondément marqué la « bourse de l'imaginaire » du nouveau millénaire, pour reprendre la métaphore élégante au moyen de laquelle Northrop Frye décrit les variations dans la popularité de différents auteurs, styles et courants littéraires¹³. L'usage désormais courant de ces néologismes suggère que le recours à l'analyse générique demeure utile pour penser la littérature contemporaine – et ce, en dépit de la valeur normative que semble avoir acquise le métissage générique, incitant certains critiques, tels que Dominique Viart, à abandonner l'analyse générique au profit d'études thématiques¹⁴.

1) Autobiographie, autofiction, biofiction. Avantages et problèmes d'une analyse tripartite

En parcourant plusieurs ouvrages destinés à servir d'outils pédagogiques à l'enseignement de la littérature française du XX^e et du début du XXI^e siècle, j'ai été frappée de constater que l'on y retrouve fréquemment un découpage de la littérature

¹³ Frye emploie cette expression “*imaginary stock exchange*”, dans son « introduction polémique » à *L'Anatomie de la critique* (*The Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957) : “The first step in developing a genuine poetics is to recognize and get rid of meaningless criticism, or talking about literature in a way that cannot help to build up a systematic structure of knowledge. This includes all [...] casual, sentimental, and prejudiced value-judgments, and all the literary chit-chat which makes the reputations of poets boom and crash in an *imaginary stock exchange*. That wealthy investor Mr. Eliot, after dumping Milton on the market, is now buying him again; Donne has probably reached his peak and will begin to taper off; Tennyson may be in for a slight flutter but the Shelley stocks are still bearish. This sort of thing cannot be part of any systematic study, for a systematic study can only progress: whatever dithers or vacillates or reacts is merely leisure-class gossip” (italiques ajoutées). L'œuvre est disponible en libre accès en ligne sur le site : <http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.ca> (consulté le 21 août 2016).

¹⁴ Dominique Viart, « Dis moi *qui* te hante », *op. cit.*, p. 28.

française contemporaine fondé sur une tripartition entre les trois grands « retours » qui la caractérisent depuis la fin des avant-gardes : soit le retour du sujet, le retour du récit et le retour de l'Histoire, que l'on pourrait associer respectivement, quoique de façon très schématique, à l'autobiographie, à l'autofiction et à la biofiction.

Comme ne cesse de le rappeler Bruno Blanckeman dans les différentes préfaces des anthologies qu'il a dirigées autour de ce thème¹⁵, il est toujours difficile d'aborder un objet d'étude sans une certaine myopie lorsqu'on ne bénéficie pas du recul nécessaire pour l'envisager selon une vision d'ensemble. C'est pourquoi ce type de schématisations s'avère utile afin d'élaborer des outils d'analyse permettant de prendre la mesure d'une production littéraire qui ne s'organise plus, depuis un certain temps déjà, dans des grands mouvements d'école dont « les manifestes édicter[eraient] *a priori* les formes dans laquelle la littérature doit venir se couler¹⁶ ». C'est ce que notait avec regret Dominique Viart en 2004 dans *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, tout en déplorant que deux titres « récents » qui s'imposaient comme des références en la matière, soit *L'État des choses* de Jean-Pierre Richard et *Nouveaux territoires romanesques* de Jean-Claude Lebrun et Claude Prévost (tous deux datés de 1990), n'aient pas adopté une démarche synthétique, susceptible de mettre en lumière les causes profondes des mutations que l'on observe dans les pratiques d'écriture à partir du tournant des années quatre-vingt¹⁷.

¹⁵ Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, et Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

¹⁶ Dominique Viart, « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine? », dans B. Blanckeman et J.C. Millois, *op. cit.*, 2004, p. 11-35 (p. 14).

¹⁷ La plupart des critiques s'accordent pour reconnaître que le début des années quatre-vingt marque un tournant dans la littérature contemporaine. J'inviterais par exemple le lecteur à consulter l'entretien de Richard Millet avec Aline Mura-Brunel à ce sujet dans B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (*op. cit.*, 2004) : « les critiques de l'époque contemporaine évoquent souvent un tournant de la littérature dans

Depuis lors, Viart s'est visiblement appliqué à combler ce manque : tout d'abord en rédigeant un an plus tard, de concert avec Bruno Vercier, un ouvrage très complet visant à « donner des repères dans ce qui fonde la littérature aujourd'hui¹⁸ » ; puis, en faisant notamment paraître un article consacré au roman français contemporain dans l'*Encyclopædia Universalis* en ligne¹⁹, dans lequel il effectue une synthèse des hypothèses exposées dans *La littérature française au présent*.

Si l'on tient compte de l'écart temporel qui sépare l'apparition d'un phénomène littéraire de sa prise en charge graduelle par la critique au fil des décennies suivantes, l'on constate effectivement que la théorisation des récits de vie contemporains s'est effectuée par vagues. Ainsi, tandis que la décennie des années quatre-vingt a été marquée par les travaux sur l'autobiographie, celle des années quatre-vingt-dix s'est penchée davantage sur l'autofiction, repoussant aux années deux mille la multiplication de travaux portant sur la biofiction. Je dirais, à propos de ce découpage temporel, ce que Philippe Lejeune avait déjà noté à propos du tableau aux « cases aveugles » qu'il avait proposé dans son premier *Pacte autobiographique* de 1975 : il offre l'avantage de simplifier, de dramatiser un problème ; « s'il était plus compliqué, il serait plus juste, mais si confus qu'il ne servirait plus à rien²⁰ ».

les années quatre-vingt. Il semble qu'une autre ligne se dessine depuis les années quatre-vingt dix autour des récits de mémoires, de filiation. Le retour serait un détour, certes, mais un détour qui tendrait à rejoindre un centre. Toujours est-il que l'on n'est plus du tout dans la logique de la table rase, mais au contraire dans la reconnaissance d'une dette, d'une continuité », p. 277.

¹⁸ Dominique Viart, « ROMAN - - Le roman français contemporain », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1^{er} février 2016. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/roman-le-roman-francais-contemporain/>. Je ne connais pas la date exacte de publication de cet article, mais j'ai aisément pu déterminer, à partir de sa bibliographie, qu'il est postérieur à la parution de l'ouvrage que Viart a rédigé en collaboration avec Bruno Vercier, puisque Viart y cite la nouvelle édition augmentée datant de 2008.

¹⁹ Dominique Viart, « ROMAN - - Le roman français contemporain », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1^{er} février 2016. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/roman-le-roman-francais-contemporain/>. Je ne connais pas la date exacte de publication de cet article, mais j'ai aisément pu déterminer, à partir de sa bibliographie, qu'il est postérieur à la parution de l'ouvrage que Viart a rédigé en collaboration avec Bruno Vercier, puisque Viart y cite la nouvelle édition augmentée datant de 2008.

²⁰ P. Lejeune, « Le pacte autobiographique bis », paru dans *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 13 à 35 (p. 24).

Il est vrai que cette schématisation ne se retrouve, telle quelle, dans aucun des différents exemples que j'ai eu l'occasion de mentionner. Dans les quatre cas de figure, le choix d'organiser leur volume selon un découpage, non pas chronologique, mais bien thématique de la période analysée a permis aux éditeurs (Blanckeman, Mura-Brunel et Dambre, 2004 ; Blanckeman et Miloïs, 2004) de même qu'aux auteurs de ces ouvrages, pour la plupart collectifs (Viart et Vercier, 2005 ; Viart, 2008 [?]) d'éviter les écueils nés d'une simplification à outrance. Les catégories servant à regrouper les œuvres étudiées ont pu, de cette manière, respecter au mieux les particularités de chaque texte, selon des démarches critiques qui se sont avérées, à l'instar de celle de Jean-Pierre Richard dans *L'état des choses* (1990), plus orientées vers l'analyse textuelle qu'elles ne relèvent de la théorie des genres.

Pourtant, ces publications n'expriment pas moins, à travers leur préface, leurs avant-propos et leur quatrième de couverture, la volonté de dresser un « état des lieux » du roman depuis 1980. Or, un tel objectif est difficilement atteignable sans recourir à des schématisations qui, bien qu'elles ne relèvent pas toujours de la théorie des genres, finissent comme cette dernière par produire des listes des caractéristiques communes qui sous-tendent le regroupement des textes soumis à l'analyse, ainsi que leur division en différents corpus.

Comme en témoigne le cas plus récent de *La littérature française du XX^e siècle (1900-2010)* de Denis Labouret²¹ qui analyse la littérature des années 1980-2010 selon un modèle ternaire, un découpage chronologique tend à limiter le nombre de catégories englobantes visant à circonscrire l'évolution de la production littéraire contemporaine. En revanche, le compromis que semble offrir le découpage thématique entre une

²¹ Denis Labouret, *La littérature française du XX^e siècle (1900-2010)*, Paris, Armand Colin, 2013.

simplification outrancière et une synthétisation confuse penche nettement du côté de cette dernière, ce qu'illustre, à mon avis, la volonté de réfléchir aux renouvellements génériques à partir des fameux « retours » qui caractériseraient le tournant des années quatre-vingt.

Dans *La littérature française au présent* par exemple, Dominique Viart et Bruno Vercier ont rajouté au moins un quatrième pilier à la triade Sujet-récit-Histoire : le « monde ». Dans cette reconfiguration particulière de la production littéraire contemporaine, organisée en sept sections (elles-mêmes divisées en trois à cinq chapitres), l'article traitant des « fictions biographiques » suit immédiatement celui que Dominique Viart consacre aux récits de filiation. Comprise, à l'instar de ces dernières, comme un « substitut de l'autobiographie » effectuant un « *détour nécessaire* » vers le « récit de l'autre (...) *pour parvenir à soi*²² », la biofiction y est d'emblée placée sous le signe du « retour du sujet », tandis que le « retour de l'Histoire » se cantonne à la seule mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Lié au « retour du récit », le roman historique ne fait, pour sa part, pas l'objet d'une analyse approfondie. Bruno Vercier note toutefois que les œuvres qui ont retenu son attention dans cette section ne correspondraient pas vraiment à ce genre, dans la mesure où le roman historique contemporain, « créolisé », se distinguerait de son modèle traditionnel de par sa construction fragmentaire, fondée sur une mémoire « diffuse, fabuleuse autant qu'historique²³ ».

L'article que Dominique Viart consacrera à la littérature contemporaine dans l'*Encyclopedia Universalis* contribuera par la suite à accentuer l'opposition entre le roman historique et la biofiction, comprise, dès l'ouvrage publié en collaboration avec

²² D. Viart, « Récits de filiation », dans D. Viart et B. Vercier, *op. cit.*, 2005, p. 77. Les italiques sont présentes dans le texte d'origine.

²³ B. Vercier, « Les ailleurs du récit », *ibid.*, p. 373.

Bruno Vercier, comme une forme d'écriture personnelle. Viart ira d'ailleurs jusqu'à déclarer le roman historique traditionnel « caduc » en le liant, comme Lukács, à une période d'expansion²⁴, très distincte de l'impulsion qui pousse les « gardiens de la mémoire » contemporains à renouer, de manière problématique, avec un passé qui n'est pas sans garder quelques traces de l'esthétique de la « table rase ».

À en croire son analyse, le souvenir des avant-gardes inciterait ainsi les auteurs de biofictions et de récits de filiation à adopter une démarche plus « archéologique » qu'historique dans leur tentative de « réhistoriciser » la conscience collective, ce qui les rapprocherait davantage, sur le plan formel, des modèles offerts par Claude Simon et par Patrick Modiano, plutôt que des quelques romanciers des années 1960-1970 à s'être essayés au roman historique, tels que Marguerite Yourcenar et Michel Tournier.

D'un point de vue structurel, il s'agit là d'un des rares aspects par lesquels cet article se distingue de la division thématique qui servait de structure à *La littérature française au présent*. En regroupant les récits de filiation et les fictions biographiques dans une même catégorie englobante de « roman archéologique », formée de récits « insatisfaisants et tronqués », Dominique Viart a placé ces derniers sous le signe du « retour de l'Histoire », et non plus du « sujet ». Autrement, le roman historique du XXI^e siècle y demeure associé, comme chez Vercier, à un « retour du récit », caractérisé par un affranchissement des scrupules formalistes, par une multiplication de personnages et de

²⁴ D. Viart, « Le roman français contemporain », *Encyclopædia Universalis* en ligne, *op. cit.* : « Car le modèle fondateur du roman historique, lié, comme le rappelle Lukacs, à une période d'expansion, est désormais caduc : ce sont les traces et les archives, les récits insatisfaisants et tronqués, les zones d'ombre et d'incertitude que traque désormais un roman que l'on dirait plus justement « archéologique » qu'historique. » (p. 3, dans la version pdf de l'article)

péripéties et, de manière plus générale, par l'ampleur narrative qui lui permettrait de « rivaliser avec les littératures étrangères²⁵ ».

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de soumettre le volumineux *Roman français au tournant du XXI^e siècle* édité par Bruno Blanckeman, Alain Mura-Brunel et Marc Dambre, au même type d'analyse afin de mettre en lumière les problèmes que soulève une division thématique. Réunissant cinquante contributions réparties à travers six sections (autofictions, Histoire, généalogies, fiction(s) en question, espaces (...) et légitimités), l'on y retrouve communément exprimée, comme chez Viart et Vercier, la notion selon laquelle les trois grands « retours » qui ont marqué la fin des avant-gardes permettraient d'aborder de manière synthétique l'ensemble des corpus qui ont retenu l'attention de la critique depuis le tournant des années quatre-vingt.

Là encore, les explications visant à circonscrire le phénomène biofictionnel varient considérablement en fonction des corpus étudiés. Celui-ci y est compris tour à tour comme un renouvellement de l'autobiographie (Karine Gros, Béatrice Bloch) ; comme un glissement de l'autobiographie et de la biographie vers une forme romanesque (Irène Salas) ; comme une opération de résurrection des morts (Jean-François Hamel) ; comme un procédé d'investigation et d'élucidation qui passe par la fiction, mais n'y trouve pas sa finalité (Dominique Viart) et comme une expérience de l'altérité pratiquant un usage spécifique de la biographie (Alexandre Gefen).

Sans doute la diversité des points de vue exprimés est-elle inhérente à ce type d'ouvrages. J'estime toutefois que la confusion qui en résulte quant aux œuvres qui, au sein de la production littéraire contemporaine, participent à la construction d'un « nouvel imaginaire biographique » et celles qui n'y participent pas, est caractéristique des

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

tentatives de schématisations organisées selon un modèle inclusif qui repose sur la création de catégories englobantes permettant de réunir, à partir d'une analyse thématique, des textes aussi hétéroclites que possibles (ce dont le « roman archéologique » de Viart constitue un cas de figure), à l'inverse de la théorie des genres qui, comme le rappelle Philippe Gasparini, a longtemps été « un système d'exclusion²⁶ ».

L'on se heurterait bien entendu à des difficultés différentes, d'ordre chronologique, en proposant un regard rétrospectif sur la littérature française des trente à quarante dernières années fondé sur une analyse tripartite associant à chaque décennie son genre littéraire (1980-1990: l'autobiographie ; 1990-2000 : l'autofiction ; 2000-2010 : la biofiction), de même que son « retour » (sujet/récit/Histoire). Ce qui pose problème avec les découpages temporels, c'est qu'ils occultent la contemporanéité, non seulement de ces pratiques littéraires, mais également celle des entreprises théoriques elles-mêmes. Une schématisation de ce type produit notamment l'impression selon laquelle la « fiction biographique » n'aurait fait l'objet d'aucune réflexion théorique avant les années deux mille – ce qui est faux –, tout comme elle laisse entendre qu'il aura fallu attendre que Philippe Lejeune, Jacques Lecarme et Serge Doubrovsky consacrent un premier colloque à l'autofiction en 1992²⁷ pour que l'on commence à distinguer ce genre de celui du « roman autobiographique » – ce qui relève, là encore, d'une simplification.

Il suffit d'examiner la constitution critique des genres autobiographique, autofictif et biofictif selon une perspective diachronique pour s'apercevoir que les textes, tant

²⁶ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 304.

²⁷ Philippe Gasparini évoque ce colloque au début du chapitre VII d'*Autofiction. Une aventure du langage* (Paris, Seuil, 2008, p. 154). *Autofictions et Cie. Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), n°6 de la revue *RITM*, Université Paris-X-Nanterre, 1993 (Gasparini souligne qu'il a paru dans l'année courante 1994, puisque J. Lecarme et J.F. Chiantaretto font référence à des textes de 1994).

théoriques que littéraires, ayant abouti à la défense ou à la création de ces néologismes sont à peu près contemporains, puisqu'ils ont été publiés à peu d'années d'intervalle, principalement durant la décennie 1975-1989²⁸. D'un point de vue éditorial, il est difficile d'identifier un moment à partir duquel la production de récits autofictionnels aurait nettement pris le pas sur la production de récits autobiographiques, comme en témoigne le tableau intitulé « Repères critiques (1975-2016) », que j'intègre ici.

1975	<i>Roland Barthes par Roland Barthes</i> (R. Barthes) <i>Le pacte autobiographique</i> (Philippe Lejeune)
1977	<i>Fils</i> (Serge Doubrovsky)
1984	<i>La biographie</i> (Daniel Madelénat) <i>Vies minuscules</i> (Pierre Michon)
1986	« Le pacte autobiographique bis » (Philippe Lejeune)
1989	<i>Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature</i> (Vincent Colonna) Fondation de la collection « L'un et l'autre » chez Gallimard
1990	<i>L'état des choses</i> (Jean-Pierre Richard)
1991	<i>Vies antérieures</i> (Gérard Macé) Création du néologisme « biofiction » (Alain Buisine)
1992	Colloque <i>Autofictions & cie</i> (Lejeune, Lecarme, Doubrovsky, dir.), publié en 1994
1998	« Autofiction » apparaît sur la couverture de la <i>Revue des libraires</i>
2001	<i>Frontières de la fiction</i> (Alexandre Gefen et René Audet, dir.)
2004	Colloque <i>Fictions biographiques</i> (Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, dir.), publié en 2007 <i>Le roman français au tournant du XXI^e siècle</i> (Bruno Blanckeman <i>et al.</i> , dir.)
2005	Parution d'un chapitre sur « les fictions biographiques » dans <i>La littérature française au présent</i> (Dominique Viart et Bruno Vercier)

²⁸ J'ai choisi ces dates à titre de repères critiques dans la théorisation de ces genres, puisque le premier *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune date de 1975 et que l'année 1989 est importante à deux titres. En effet, elle marque tant la création de la collection « L'un et l'autre » par Jean-Bertrand Pontalis chez Gallimard, qui – comme je le commenterai plus tard – a servi de catalyseur à la consécration du genre biofictif, que la soutenance de la thèse de Vincent Colonna sous la direction de Gérard Genette, laquelle a donné lieu à une réévaluation des travaux de Doubrovsky sur l'autofiction dont Philippe Gasparini a commenté l'importance dans son ouvrage consacré à ce genre (Philippe Gasparini : *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008).

2010	<i>Écrire l'écrivain : formes contemporaines de la vie d'auteur</i> (Robert Dion et Frances Fortier)
2014	<i>Vies imaginaires : de Plutarque à Michon</i> (Alexandre Gefen, éd.)
2015	<i>Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu</i> (Alexandre Gefen)
2016	<i>Fait et fiction : pour une frontière</i> (Françoise Lavocat)

L'allégation selon laquelle aucun récit ne devrait être qualifié d'« autofictionnel » avant la création de ce terme en 1977 est elle-même sujette à débat. Pour ne donner qu'un exemple, que je juge cependant significatif, en 1989, Jacques Lecarme et Bruno Vercier situaient la première vague autobiographique autour de 1975, avec la publication de *Roland Barthes par Roland Barthes*²⁹ (1975), *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec (1975), *Fils* de Serge Doubrovsky (1977), et *Livret de famille* de Patrick Modiano (1977)³⁰. Or – et il s'agit là d'un fait si connu que j'irais jusqu'à dire qu'il a acquis le statut d'un *topos* dans la mise en récit de la constitution du genre autofictionnel –, c'est bien entendu dans le « prière d'insérer » de *Fils*, c'est-à-dire dans l'un de ces quatre ouvrages, que Serge Doubrovsky a créé le néologisme « autofiction » pour combler ce que Philippe Lejeune a admis avoir été une « case aveugle » dans son premier *Pacte autobiographique* de 1975³¹.

De même, la parution des *Vies minuscules* de Pierre Michon (1984), roman que de nombreux critiques ont identifié comme un texte fondateur du genre biofictif, précède les premières polémiques qui ont divisé la critique autour de la notion d'autofiction au

²⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975. Dans un souci d'alléger le texte, je référerai désormais à cette œuvre comme à *R.B. par R.B.*

³⁰ Jacques Lecarme et Bruno Vercier, « Premières personnes », *Le Débat*, vol. II, n° 54, 1989, p. 54-67.

³¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975. Je rappelle que le noyau dur de ce livre reposait sur l'hypothèse selon laquelle l'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste conduirait nécessairement à une lecture référentielle des récits personnels.

tournant des années 1990. Là encore, Philippe Lejeune a, en quelque sorte, ouvert le bal avec *Moi aussi* (1986). Dans cet ouvrage, il s'adonne à une réévaluation critique de son *Pacte autobiographique* de 1975, en réponse à l'autoportrait que Roland Barthes avait fait paraître la même année aux éditions du Seuil dans la collection « Écrivains de toujours ». Je tiens d'ailleurs à souligner que c'est à ce titre que l'article de Lecarme et Vercier me paraît être un indicateur intéressant du degré auquel la caractérisation générique de l'autobiographie a continué à évoluer au-delà des années quatre-vingt : tous les ouvrages que ces auteurs ont d'abord estimé appartenir à la « première vague » autobiographique en 1989 ont par la suite attiré l'attention de la critique à titre d'autofictions, ou en raison de leur parenté avec le genre autofictionnel³² – voire, à la limite, avec celui du genre biofictionnel, dans la mesure où c'est dans *R.B. par R.B.* que Barthes a développé la notion de « biographème », qu'Alexandre Gefen estime être centrale à la constitution des caractéristiques génériques de la biofiction³³.

Ce type de recadrages conceptuels, qu'il n'est pas rare de rencontrer dans la genèse des genres autobiographique, autofictif et biofictif, témoigne des difficultés

³² C'est ce dont témoignent bien sûr *Fils* (1977) de Doubrovsky et *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), mais également *W ou le souvenir d'enfance* de Perec (1975). En 2003, Laurent Jenny considérait que cette œuvre constituait un cas particulier de ce qu'il a appelé l'« autofiction référentielle », définie comme « un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (...) est faussé par des inexactitudes référentielles » (Laurent Jenny, « Méthodes et problèmes. L'autofiction », publié en ligne en 2003 sur le site du département de français moderne de l'Université de Genève : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>, consulté le 21 août 2016). Quatre ans plus tard, Philippe Lejeune reviendra sur cette définition en démontrant que l'ouvrage de Perec, à la fois autobiographie et autofiction, n'avait « rien à faire » dans un corpus constitué d'autofictions, selon l'expression de Gasparini (P. Gasparini, *Autofiction*, op. cit., 2008, p. 273 ; voir également P. Lejeune, « Georges Perec : autobiographie et fiction », dans *Genèse et Autofiction*, J.-L. Jeannelle et C. Viollet (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p. 143-147). Gasparini contestera pour sa part la manière dont Jenny a interprété la thèse de Vincent Colonna, lequel avait proposé – l'année même où Jacques Lecarme et Bruno Vercier ont fait paraître leur article sur la « première vague » autobiographique – d'étudier l'autofiction selon un pacte *fictionnel* (et non référentiel), ce que Doubrovsky lui a reproché par la suite (Serge Doubrovsky « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », *Le Magazine littéraire*, n° 440, mars 2005, p. 26-28).

³³ Voir A. Gefen, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman et al (dir.) op. cit., 2004, p. 314.

auxquelles l'on peut se heurter en opérant une distinction trop nette entre, d'une part, différentes entreprises de théorisation qui se confondent parfois les unes aux autres et, d'autre part, la production des œuvres littéraires, lesquelles peuvent elles-mêmes détenir un fort potentiel de reconceptualisation générique. Or, outre que la création d'une catégorie générique telle que l'autofiction invalide la recherche de critères internes d'identification générique en faisant de celle-ci une compétence du lecteur, plutôt qu'une caractéristique textuelle qui imposerait un certain mode de lecture, fictionnel ou référentiel, elle s'oppose également à une conception binaire de la fictionnalité en la remplaçant par une conception « par degrés », laquelle permettrait d'aborder un texte comme étant *plus ou moins* fictionnel ou *plus ou moins* référentiel, plutôt qu'uniquement fictionnel ou uniquement référentiel.

Il convient de préciser que, dans son « Pacte autobiographique bis³⁴ », Lejeune a volontiers admis que « l'indéniable aspect normatif³⁵ » du premier *Pacte* de 1975 consistait précisément dans le binarisme qui l'avait incité à affirmer qu'une identité « est ou n'est pas[, qu'il] n'y a pas de degré possible, et [que] tout doute entraîne une conclusion négative³⁶ », ce qui s'opposait directement à la notion d'« espace autobiographique » qu'il a développée par la suite en organisant l'identification générique autobiographique non pas autour de deux pôles fictionnel/référentiel, mais bien autour d'un axe sur lequel figuraient plusieurs positions intermédiaires.

À cet égard, il n'est donc guère étonnant que Lejeune se soit abstenu de critiquer la notion d'« autofiction », proposée neuf ans plus tôt par Doubrovsky, à partir d'un

³⁴ Il s'agit du premier chapitre de *Moi aussi* (*op. cit.*, p. 13-35), le plus connu de cette œuvre, au point d'être assez couramment cité comme un article à part entière.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁶ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.* (1975), p. 15.

questionnement portant sur l'identification *auteur-narrateur* que l'auteur du *Pacte* jugeait nécessaire au repérage du genre autobiographique³⁷. Il est néanmoins curieux que Lejeune ait reproché à Doubrovsky de s'être adonné à une « affabulation » tout en proposant à ses lecteurs une histoire « crédible »³⁸ qui ne comportait aucun élément permettant au lecteur de mesurer l'écart entre le texte et le référent réel à partir d'une analyse que j'appellerai *interne* ou *essentialiste* des indices de fictionnalité, au terme de laquelle le lecteur n'aurait pas besoin de faire appel aux autocommentaires de Doubrovsky, ni de l'écouter parler en public de son œuvre, pour être en mesure de reconnaître l'invention factuelle.

Philippe Lejeune demeure en effet aujourd'hui connu dans l'analyse générique non pas pour avoir identifié des critères *internes* de fictionnalité, mais bien, à l'inverse, pour avoir reporté l'identification générique sur des critères *externes*, ou *conditionnalistes*, de fictionnalité, ce qui a grandement contribué à fragiliser les fondements de la théorie des genres littéraires telle que celle-ci a été appliquée dans l'étude de la littérature contemporaine depuis le fameux « tournant » des années 1980. C'est ce que j'aimerais démontrer dans la prochaine section de ce chapitre, où je me propose d'examiner les considérations génériques que soulèvent l'autobiographie, l'autofiction, la biographie et la biofiction à la lumière des débats récents portant sur la distinction logique et ontologique entre fait et fiction. Je chercherai à établir que les différentes typologies visant à distinguer les récits de vie des trente à quarante dernières années en fonction de

³⁷ Ce problème identitaire se trouve cependant au cœur de la critique que Lejeune adresse implicitement à *R.B. par R.B.* dans son « Roland Barthes sans peine » (1986).

³⁸ P. Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 65-66 : « Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une « autofiction », il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà. (...) Rien de tel ici. L'ambiguïté n'existe que dans l'esprit de Serge Doubrovsky, qui est sans doute le seul (avec son psychanalyste) à mesurer l'écart entre le texte et le « référent » réel. (...) D'où ma surprise quand j'ai découvert, sur un point central, l'existence d'une affabulation. »

leur degré de fictionnalité ou de référentialité adoptent, pour la majorité, une posture que je qualifierais de « conditionnaliste », par opposition aux théories dites « essentialistes » qui, ainsi que l’expliquent René Audet et Alexandre Gefen, « fonde[nt] la fictionnalité sur une analyse immanente et taxinomique des textes³⁹ ».

Les termes « essentialisme » et « conditionnalisme », désormais assez couramment employés par la critique, ont été proposés par Gérard Genette⁴⁰. En fondant la fictionnalité sur une critique du jugement, le conditionnalisme postule l’existence de critères distinctifs de la fiction, mais fait inévitablement varier ces derniers en fonction des usages qu’un lecteur choisit de faire d’un texte donné (ce qui correspond à la démarche de Lejeune). L’essentialisme défend à l’inverse l’hypothèse selon laquelle c’est à l’intérieur des textes eux-mêmes qu’il conviendrait de chercher les signes distinctifs du discours fictionnel (comme c’est le cas de Dorrit Cohn).

Je m’intéresserai à l’impact que ces approches méthodologiques ont produit sur la théorie des genres, en proposant que celle-ci fait aujourd’hui l’objet d’une polarisation entre deux tendances⁴¹. Tandis que la première a abouti à la multiplication de catégories génériques visant à apposer un caractère normatif au « pacte de lecture » qu’instaurent des œuvres singulières, à l’instar de *Fils* de Serge Doubrovsky (1977) et des *Vies minuscules* de Pierre Michon (1984), la seconde consiste en l’effacement des frontières génériques au profit d’une analyse thématique de la littérature contemporaine, laquelle remplace volontiers la triade autobiographie/autofiction/ biofiction par le triple « retour »

³⁹ René Audet et Alexandre Gefen, « Présentation », R. Audet et A. Gefen (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota Bene/ Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. vii-xvii (ici, p. xiii). Voir également la note 8, p. 3.

⁴⁰ Gérard Genette, “Fictional narrative, factual narrative”, *Poetics today*, vol. XI, n° 4, “Narratology Revisited II”, 1990, p. 755-774.

⁴¹ Il s’agit des modèles « digital » et « analogique » dont je reparlerai à la page 157 de ce présent chapitre.

du sujet, du récit et de l'histoire, comme nous l'avons déjà vu avec Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La littérature française au présent* (2005).

Dans un cas comme dans l'autre, j'estime que la mise en parallèle des récits autobiographiques, autofictifs et biofictifs accorde à ces derniers une cohérence qu'ils acquièrent *a posteriori*, moins en vertu de leurs propriétés intrinsèques qu'en raison des mutations des conditions de production et de réception des récits personnels qui ont contribué à redéfinir la relation fictionnalité/référentialité entre les décennies 1970 et 2010.

2) Normativismes critiques et éditoriaux. Le protocole de « L'un et l'autre »

En retraçant les grandes lignes de l'histoire de la théorisation du genre autofictionnel, j'ai déjà eu l'occasion de mentionner la valeur topique de l'événement qui aurait signé l'acte de naissance de cette notion hybride, soit la création, par Doubrovsky, du néologisme « autofiction » deux ans après la parution du premier *Pacte autobiographique* de Lejeune, dans le désir de remettre en question l'hypothèse selon laquelle l'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste conduirait nécessairement à une lecture référentielle des récits personnels. J'aimerais toutefois souligner que l'important succès dont jouit désormais ce terme occulte dans une large mesure ce que Philippe Gasparini estime avoir été son infortune critique initiale.

En effet, à en croire la chronologie que propose ce critique dans son ouvrage de 2008, le mot « autofiction » aurait mis « vingt ans à entrer dans le vocabulaire journalistique⁴² », ce qui correspond au délai qui s'est écoulé entre la parution initiale de

⁴² Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 69.

le « prière d'insérer » du « fils monstrueux » de Doubrovsky (1977), dont la valeur de manifeste est passée pour ainsi dire inaperçue par la critique de l'époque⁴³, et celle où la *Revue des libraires* a affiché ce néologisme en couverture pour son numéro de l'été 1998, « signe indubitable qu'il désignait désormais un genre identifiable et largement consommable comme tel par le grand public » selon Gasparini⁴⁴.

Il est certes difficile de déterminer ce qui a contribué davantage à créer l'horizon d'attente qui s'est avéré nécessaire à la reconnaissance de l'autofiction en tant que catégorie générique, entre, d'une part, le processus de lexicalisation qui s'est graduellement effectué au sein de la recherche universitaire durant les années 1970 à 1990 et, d'autre part, la multiplication de « romans du moi » qui, en se donnant simultanément à lire comme des récits référentiels et des ouvrages de fiction pendant cette même période, ne pouvaient qu'être rangés dans une catégorie « fourre-tout » que Jacques Lecarme a d'ailleurs qualifié en 1982 de cas « indécidables⁴⁵ ».

Cinq ans après l'aventure de *Fils*, cet article de Lecarme a néanmoins achevé de remplir la « case aveugle » de Lejeune en identifiant au moins cinq autres romans parus entre 1962 (*La vie rêvée* de François-Régis Bastide) et 1981 (*Biographie* d'Yves Navarre) qui mettaient en œuvre le dispositif énonciatif ambigu exploité par Doubrovsky. Quatre ans plus tard, c'est ce qui a permis à Lejeune d'effectuer un important *aggiornamento* de ses propositions théoriques, sans pour autant se départir de la

⁴³ Voir le « prière d'insérer » de *Fils*, dont la valeur de manifeste a, depuis lors, largement été commentée : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau » (Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, éd. Galilée, 1977).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁵ Bruno Vercier, Jacques Lecarme et Jacques Bersani, *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982, « Indécidables et autofictions », p. 150-155.

conception intersubjective de l'acte littéraire qui avait fait le succès du *Pacte autobiographique* de 1975⁴⁶.

Comme l'a habilement démontré Gasparini dans son premier ouvrage consacré au genre autobiographique datant de 2004⁴⁷, c'est en abordant la problématique de l'autobiographie du point de vue de sa réception, plutôt que de sa légitimité poétique ou éthique, que Lejeune s'est distingué le plus nettement de ses prédécesseurs⁴⁸. En effet, sous l'influence de la linguistique pragmatique, il n'a plus fait de la référentialité de l'écriture autobiographique une donnée qu'il conviendrait de rechercher au sein du texte lui-même, mais plutôt un effet de lecture, issu de la situation de communication que ce texte instaurait. Lejeune est parvenu de la sorte à déplacer la question difficile de « l'effet de réel » et des stratégies narratives mettant en place une illusion de référentialité, dont on connaît la centralité au sein des travaux de la narratologie classique à l'époque structuraliste, vers une interrogation portant sur l'acte de jugement qui accompagnerait nécessairement le décodage d'un texte autobiographique.

À mon avis, Lejeune a suffisamment mis en lumière les postulats théoriques qui sous-tendaient cette entreprise de théorisation de l'acte de lecture des « récits de soi » dans son « Pacte autobiographique bis » paru en 1986, pour qu'il ne soit pas pertinent d'y revenir au sein de cette étude. J'aimerais cependant souligner qu'en substituant à une approche prescriptive/normative des caractéristiques du genre autobiographique une

⁴⁶ Dans « Le pacte autobiographique bis » (p. 24), Lejeune renvoie aussi à une étude américaine, datant également de 1982, qui s'intéressait déjà à la disparition des frontières entre l'autobiographie et le roman autobiographique, soit le huitième chapitre de *Autobiographical Occasions and Original Acts* (Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1982), intitulé : "Factual Fictions" (p. 265-324).

⁴⁷ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, : voir en particulier la section intitulée « Poétiques pragmatiques », p. 326 à 332.

⁴⁸ Des extraits de la section qui suit ont fait l'objet d'une publication, disponible en libre accès : Miruna Craciunescu, « Fictionnalité et référentialité. Interrogations génériques : de l'autobiographie à la biofiction », *Itinéraires. Littérature textes, cultures*, « Biographie et fiction », vol. I, 2018.

approche descriptive/typologique des situations d'énonciation qui inviteraient le lecteur à conclure qu'il se trouve face à un dispositif fictionnel ou référentiel, la démarche de Lejeune a instauré un nouveau paradigme dans l'étude des genres littéraires, dont l'influence se fait nettement sentir jusque dans les travaux les plus récents d'Alexandre Gefen⁴⁹.

En effet, si l'on replace les problèmes théoriques abordés dans les travaux sur l'autobiographie, sur l'autofiction et sur la biofiction dans le contexte plus général des débats portant sur les « frontières de la fiction » dont Françoise Lavocat a récemment fait paraître une synthèse exhaustive⁵⁰, l'on s'apercevra, comme je compte le démontrer, que les typologies visant à distinguer les récits de vie des trente à quarante dernières années en fonction de leur degré de fictionnalité ou de référentialité adoptent, pour la majorité, une posture que Gérard Genette⁵¹ a qualifiée de « conditionnaliste », par opposition aux théories dites « essentialistes » qui fondent la fictionnalité sur une analyse immanente et taxinomique des textes.

J'estime que le paradigme instauré par Lejeune est à la fois nouveau et particulier dans la mesure où il combine des éléments des deux modèles analytiques qui ont traditionnellement été associés à la théorie des genres littéraires. À l'approche

⁴⁹ Je songe ici aux travaux que j'ai déjà mentionnés précédemment : son article « Le genre des noms » (*op. cit.*, 2004), l'ouvrage collectif *Frontières de la fiction* (*op. cit.*, 2001) qu'il a dirigé avec René Audet, son anthologie intitulée *Vies imaginaires : de Plutarque à Michon* (*op. cit.*, 2014), dont la préface peut se lire comme une défense de sa lecture conditionnaliste du genre biofictif, de même que le plus récent *Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu* (Paris, Les Impressions Nouvelles, 2015), dont la préface est signée par Pierre Michon – ce qui contribue évidemment à renforcer le *topos* critique faisant de ses *Vies minuscules* (1984) la première œuvre représentative du genre biofictif.

⁵⁰ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016. Le lecteur consultera également avec profit l'ouvrage collectif dirigé par Alexandre Gefen et René Audet, *Frontières de la fiction*, Québec, Nota Bene, paru en 2001.

⁵¹ Gérard Genette, "Fictional narrative, factual narrative", *Poetics today*, vol. XI, n°4, "Narratology Revisited II", 1990, p. 755-774. Françoise Lavocat commente l'article de Genette dans le contexte plus général du débat portant sur les frontières de la fiction issu, en partie, des théories « différentialistes » de Käte Hamburger, dans *Fait et fiction : pour une frontière* (*op. cit.*), p. 34 à 41.

prescriptive, à propos de laquelle Jean-Marie Schaeffer estime qu'elle a constitué le paradigme dominant de la critique jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, s'opposerait une approche descriptive, plus moderne⁵². Tandis que la première trouve son point d'ancrage dans l'étude des conventions littéraires, la seconde se veut plus attentive à la singularité de chaque démarche auctoriale qu'à des critères génériques ayant valeur de règle générale.

Il est difficile d'indiquer quels ouvrages théoriques exemplifieraient au juste ces deux tendances dans la mesure où celles-ci ne s'excluent pas mutuellement, comme le souligne fort bien Schaeffer lui-même. Le nom d'Aristote est sans doute celui qui est le plus couramment associé à l'attitude prescriptive, en dépit du fait que la réception du corpus aristotélicien au XVII^e siècle français, relayée par les travaux d'humanistes italiens tels que Jules César Scaliger, fonctionne davantage selon un modèle normatif que ne le fait *La Poétique*.

Désormais, peu de critiques se réclament ouvertement de cette méthodologie, et pour cause : en établissant des normes de lecture à partir de corpus existants, les réflexions issues d'une démarche prescriptive se prêtent mal à l'identification de textes novateurs, susceptibles de modifier les pratiques d'identification générique en instaurant des points de rupture dans la tradition littéraire. Aussi, lorsqu'ils s'attachent à définir de nouvelles règles de catégorisation générique à partir de l'analyse de tels textes, les systèmes prescriptifs courent-ils le risque de s'avérer rapidement surannés.

De nombreuses tentatives pour circonscrire le phénomène autofictionnel à partir de l'analyse d'œuvres singulières témoignent de ce problème. Ainsi, la codirectrice du site *autofiction.org*, Isabelle Grell, énumère-t-elle une vingtaine de néologismes ayant

⁵² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 24.

connu « la disgrâce et la célébrité pour des raisons obscures », depuis les « anti-mémoires » à la Malraux jusqu'à l'« Autobiographie Génétiquement Modifiée » de Vilain, en passant par l'« auto-hétérobiographie » de Robbe-Grillet, l'« autofiction biographique » de Colonna et le « récit auto-socio-biographique » d'Annie Ernaux⁵³.

Un phénomène similaire semble affecter aujourd'hui le genre biofictif, comme j'ai déjà eu l'occasion de le préciser au tout début de ce chapitre en rappelant les diverses appellations par lesquelles la critique s'est intéressée au phénomène critique, littéraire et éditorial que constitue le « nouvel imaginaire biographique »⁵⁴. Cette hésitation typologique, qui n'est pas problématique en soi, le devient à partir du moment où une appellation générique n'acquiert une légitimité – et, de ce fait, une véritable utilité – critique que lorsqu'elle suscite un horizon d'attente auprès d'un public assez large, ce qu'illustre très bien Philippe Gasparini à propos de l'autofiction.

Or, précisément, une notion littéraire ne saurait être aisée à reconnaître sans avoir préalablement fait l'objet d'une conceptualisation théorique. Ce long processus de lexicalisation est certes occulté par la popularité dont jouit aujourd'hui la notion d'autofiction, ce qui explique peut-être pourquoi tant de critiques sont encore tentés par l'adoption d'un modèle normatif, comme en témoigne de manière exemplaire le volumineux *Roman français au tournant du XXI^e siècle* édité par Bruno Blanckeman, Alain Mura-Brunel et Marc Dambre (2004). Comme je l'ai déjà évoqué, les contributeurs de cet ouvrage collectif offrent pour ainsi dire autant d'explications au phénomène

⁵³ Isabelle Grell, « À propos de la chose commune : l'autofiction », entretien avec Konan Kouassi Samuel, *autofiction.org* (URL : <https://tinyurl.com/y8cqgzc5>, consulté le 24 août 2016).

⁵⁴ Dorrit Cohn, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites » (*op. cit.* 1997 [1989]) ; Robert Dion, Frances Fortier *et al.* (dir), *Vies en récit* (*op. cit.*, 2007) ; Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent* (*op. cit.* 2005).

biofictionnel qu'il y a de corpus étudiés⁵⁵. Toutefois, certaines caractéristiques génériques internes de la biofiction ne s'en dégagent pas moins de l'ensemble de ces analyses, ce que l'article d'Alexandre Gefen met en lumière en comparant les récits de vie dits « biofictifs » à des genres plus anciens, tels que l'hagiographie, la biographie et la « vie imaginaire », selon une tradition instaurée par Marcel Schwob à laquelle l'on rattache communément un certain nombre d'écrivains contemporains⁵⁶.

De Schwob, les auteurs de « vies imaginaires » auraient retenu son aversion pour la biographie positiviste à la Boswell, préférant évoquer le vécu de leur biographé à travers de menus détails ayant trait à ses goûts, à sa corporalité, ou par le biais de saynètes qui prennent la valeur de « biographèmes », plutôt que de produire un document exhaustif aux sources vérifiables qui puiserait sa valeur dans son objectivité⁵⁷. Ils se rapprocheraient davantage en cela de ce que Daniel Madelénat appelle la biographie continentale, ou de ce que Dominique Viart estime être la biographie « française », plutôt que de la tradition biographique anglo-saxonne. À ce goût pour la brièveté, que Gefen illustre en retranscrivant au sein de son article la vie « hyper-brève » de M. Hamon

⁵⁵ J'ai brièvement présenté les contributions réunies dans ce volume plus tôt dans le chapitre (p. 131-132).

⁵⁶ Dans un ouvrage collectif consacré à Marcel Schwob, Christine Jérusalem, Agathe Salha et Ariane Eissen citent, à titre d'exemples : Pierre Michon, Gérard Macé, Pascal Quignard, Jacques Roubaud, Jean Echenoz (Jérusalem, p. 261-270), Yann Gaillard (Salha, p. 271-278), ainsi que les auteurs argentins et italiens Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock et Antonio Tabucchi (Eissen, p. 279-290). Voir : Christian Berg, Alexandre Gefen, Monique Jutrin et Agnès Lhermitte (dir.) *Retours à Marcel Schwob : d'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007. Je signale cependant qu'en dépit de l'engouement critique qui a été suscité par sa « redécouverte » à l'occasion de la foulée de travaux sur la biofiction qui se constate à partir du début des années 2000, Marcel Schwob demeure un auteur méconnu du public, ce dont témoigne notamment le fait que la dernière édition de ses œuvres complètes date de la fin des années 1920 (*Œuvres complètes de Marcel Schwob*, vol. 3, Paris, F. Bernouard, 1927-1930 [1896]).

⁵⁷ J'inviterais le lecteur à consulter à ce sujet la préface des *Vies imaginaires*, dans laquelle Marcel Schwob définit ce nouveau genre à partir d'une opposition entre ce qu'il estime constituer les qualités et les défauts de la biographie de Samuel Johnson par James Boswell et des *Vies brèves* de John Aubrey. À propos de Boswell, voir notamment p. 17-18 : « Si le livre de Boswell tenait en dix pages, ce serait l'œuvre tant attendue. [...] Seulement ce catalogue pesant ressemble aux dictionnaires mêmes du docteur : on pourrait en tirer une *Scientia Johnsoniana*, avec un index. » (Marcel Schwob, « Préface » aux *Vies imaginaires*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1896, p. 1-21).

extraite des *Petits traités* de Pascal Quignard qui ne fait qu'une dizaine de lignes⁵⁸, il faut encore rajouter un certain nombre d'éléments correspondant au protocole éditorial de la collection « L'un et l'autre » chez Gallimard, dont Agnès Blesch et Pauline Mulin ont commenté la valeur de manifeste en signalant son importance sur le plan théorique⁵⁹.

Présent sur la couverture de rabat des 131 œuvres réunies dans cette collection, le protocole éditorial rédigé par Jean-Bertrand Pontalis exerce une fonction normative, dont la force prescriptive est étroitement liée au prestige de Gallimard. Est-ce principalement en raison de ce prestige que cette collection est devenue un lieu privilégié d'institutionnalisation du genre biofictif, alors que des collections similaires chez J.C. Lattès, Robert Laffont et Mercure de France n'ont reçu à peu près aucune attention critique, si ce n'est lorsque leurs auteurs se trouvaient avoir été publiés dans les deux collections à la fois⁶⁰?

Il est vrai que l'insuccès critique des collections concurrentes à celle de Pontalis se justifie peut-être par des méventes, lesquelles doivent elles-mêmes être liées aux contraintes imposées par des protocoles éditoriaux plus restrictifs que ceux de Gallimard.

⁵⁸ Pascal Quignard, XIX^e Traité : « Traité de M. Hamon », *Petits Traités*, tome V, Maeght éditeur, 1986, p. 107-108 (cité par Gefen dans « Le genre des noms », *op. cit.*, p. 310).

⁵⁹ Voir à ce sujet l'article d'Agnès Blesch et de Pauline Mulin, « L'un et l'autre », disponible sur le site « Écritures contemporaines : atelier de recherche sur la littérature actuelle », <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique62> (consulté le 2 mars 2015), sur lequel je reviendrai.

⁶⁰ Dans un article qui s'intéresse aux relations entre l'autobiographique et le biographique, Brigitte Ferrato-Combe donne l'exemple de Christian Bobin, qui a fait paraître son « autoportrait » *Prisonnier au berceau* dans la collection « Traits et portraits » chez Mercure de France en 2005, rapidement suivi de *La dame blanche*, une biographie d'Emily Dickinson parue chez « L'un et l'autre » en 2007, ouvrages entre lesquels elle signale de nombreux points communs. Ferrato-Combe établit par ailleurs un lien explicite entre ces deux collections soulignant qu'« une des origines de « Traits et Portraits » se trouve dans la collection « L'un et l'autre » chez Gallimard qui a contribué au développement du genre de la fiction biographique [en insistant sur] la relation entre biographe et biographé » (p. 117). C'est qu'illustre assez bien le fait que les directeurs de ces deux collections se sont mutuellement publiés, puisque Colette Fellous a fait paraître *Le petit casino* chez « L'un et l'autre » en 1999 ; après quoi Jean-Bertrand Pontalis a signé un des premiers volumes parus dans « Traits et portraits », *Le dormeur éveillé* en 2004. Voir Brigitte Ferrato-Combe, « La maison natale, berceau de l'écriture : Christian Bobin entre autoportrait et portrait d'Emily Dickinson », p. 117-131, dans Robert Dion et Frédéric Regard (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, Lyon, ENS éditions, 2013.

Les récits publiés dans « Elle était une fois » chez Laffont par exemple ne portent que sur des biographés féminins, tandis que chez J.C. Lattès, la collection « Une journée particulière » exigeait de ses œuvres que l'ensemble de leur intrigue se déroulât en l'espace de vingt-quatre heures, ce qui ferait de ces romans, selon l'expression de Robert Dion et de Frances Fortier, des « micro-biographies⁶¹ ».

Bien qu'inaugurée en beauté par une biographie de Sarah Bernhardt rédigée par Françoise Sagan, « Elle était une fois » a ainsi été discontinuée après n'avoir fait paraître que vingt-deux titres entre 1987 et 1993 sous la direction de la romancière et biographe Marie-Josèphe Guers⁶². Plus contraignante, « Une journée particulière » ne compte quant à elle que huit publications. Le hasard a pourtant voulu qu'un de ses tout premiers titres ait été signé par Alain Buisine qui, je le rappelle, s'avère être à l'origine du terme biofiction. Son roman *Proust : samedi 27 novembre 1909* – dont le titre est composé comme tous les ouvrages d'« Une journée particulière » par le nom de l'écrivain biographé, suivi de la journée que l'auteur-biographe s'est proposé de « recomposer » en détail de manière subjective –, a en effet été publié l'année même où le néologisme « biofiction » a fait sa première apparition⁶³.

Cette conjoncture favorable à Lattès aurait très bien pu inciter les théoriciens du « nouvel imaginaire biographique » à porter leur attention sur cette collection ainsi que sur son protocole éditorial plutôt que sur les critères dictés par Jean-Bertrand Pontalis, ce

⁶¹ Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain*, op. cit, 2010, p. 144.

⁶² Pour en savoir plus sur cette collection, j'inviterais le lecteur à consulter l'ouvrage de Janet L. Beizer qui qualifie les œuvres parues dans « Elle était une fois » de « biographies salvatrices » (*salvation biographies*) et de « bio-autographies » en raison du lien personnel qu'elles installent entre des femmes biographes contemporaines et les femmes biographées qui leur servent de « héros secret », pour reprendre les termes que Jean-Bertrand Pontalis a inscrits sur le texte de rabat de « L'un et l'autre ». (Janet L. Beizer : *Thinking Through the Mothers: Reimagining Women's Biographies*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2009, p. 26-36).

⁶³ C'est-à-dire en 1991, dans la préface d'un numéro spécial de la *Revue des Sciences humaines* consacré au « retour du biographique » ainsi qu'à ses interactions avec le genre romanesque.

qui témoigne à mon avis de la nature quelque peu aléatoire de l'hégémonie exercée par « L'un et l'autre » dans la définition normative du genre biofictif.

Cela dit, que l'on attribue le succès de ses ouvrages à de meilleures stratégies publicitaires ou bien à une rigueur éditoriale qui augmenterait leur littérarité-par-diction, il est généralement admis que la collection dirigée par Pontalis s'est imposée à titre de figure de proue d'une ligne éditoriale qui a contribué à « cristallise[r] un effet d'époque⁶⁴ ». C'est ce dont témoigne par exemple l'influence que Brigitte Ferrato-Combe estime que Pontalis a exercée sur Colette Fellous, une de ses auteures, successivement devenue directrice de la collection « Traits et portraits » chez Mercure de France.

J'estime cependant que l'on pourrait effectuer la même remarque au sujet de l'influence que Marie-Josèphe Guers a pu exercer sur Jean-Bertrand Pontalis, à en juger par les deux argumentaires de leurs collections respectives – alors que le premier titre paru chez « Elle était une fois » précède de deux ans la création de « L'un et l'autre » chez Gallimard en 1989. À en croire Pontalis, pour qui « la saisie par la marge – par l'autre – de sa propre identité demeure le propre de l'exercice ainsi proposé⁶⁵ », l'intérêt des biofictions repose moins dans le récit biographique en tant que tel que dans la relation qui s'établit entre un biographe écrivain et son biographé, ce qui explique pourquoi Robert Dion et Frances Fortier ont choisi d'étudier exclusivement la fiction biographique comme une forme de *Künstlerroman*, ou de « roman d'artiste⁶⁶ ».

⁶⁴ Le terme est d'Agnès Blesch et de Pauline Mulin dans « L'un et l'autre » (*op. cit.*).

⁶⁵ Toutes les références au protocole éditorial de la collection « L'Un et l'autre » dans ce paragraphe sont tirées de la page de présentation, disponible sur le site de Gallimard : [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/L-Un-et-l-autre/\(sourcencode\)/116293](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/L-Un-et-l-autre/(sourcencode)/116293), consulté le 12/12/2015.

⁶⁶ Il convient ici de préciser que l'appellation *Künstlerroman*, comme l'indique son appellation allemande, renvoie à un « roman d'artiste », un terme que l'on associe habituellement au domaine des arts visuels davantage qu'à la littérature. À la différence de Robert Dion et de Frances Fortier (*Écrire l'écrivain : formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010 ; *Portraits de l'écrivain en biographe*, Montréal, Nota Bene, 2012), l'usage que je fais de ce terme exclut pour cette

Or, il suffit de juxtaposer les textes présents sur la couverture de rabat de « L'un et l'autre » et celle d'« Elle était une fois » pour s'apercevoir que la ligne éditoriale adoptée par les directeurs de ces deux collections est sensiblement la même, puisqu'elle repose, dans un cas comme dans l'autre, sur la nature *dialogique* de l'échange qui s'opère lorsqu'un écrivain devient biographe et se place en conséquent en position de lecteur d'un biographé dont l'œuvre, ou tout simplement le parcours, informe et influence sa propre vie :

Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle. L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière? Les uns et les autres : aussi bien ceux qui ont occupé avec éclat le devant de la scène que ceux qui ne sont présents que sur notre scène intérieure, personnes ou lieux, visages oubliés, noms effacés, profils perdus [Jean-Bertrand Pontalis, « L'un et l'autre », Gallimard].

C'est une collection de rencontres entre une femme d'aujourd'hui et une femme du temps jadis. L'une écrit, l'autre chante, peint, courtise, pose, compose ou joue. C'est une collection de biographies, mais des biographies littéraires où la voix de l'auteur, sa musique, son style comptent autant que le personnage auquel il s'attache. C'est une collection de biographies-miroirs, où deux femmes se reflètent, se font écho, se répondent. Ainsi s'instaure entre elles, par-delà les époques, un échange insolite qui renouvelle les lois du genre et fait de ces livres beaucoup mieux que des biographies : de surprenants dialogues de femmes [Marie-Josèphe Guers, « Elle était une fois », Robert Laffont].

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'examiner plus avant les circonstances particulières ayant mené la critique à favoriser « L'un et l'autre » au détriment de ses concurrents sur la scène éditoriale française des années 1980 à 1990, afin de mettre en lumière le rôle normatif qu'a joué cette collection dans la constitution d'un horizon d'attente spécifique au genre biofictionnel. Il importe toutefois de retracer quelques-unes des étapes de cette consécration afin de mieux comprendre pourquoi les réflexions génériques portant sur la biofiction se sont inscrites dans la lignée directe des efforts de

raison les romans mettant en scène un personnage de lettré, pour lesquels j'ai forgé le néologisme *Schrijftstellerroman*, ou « roman d'auteur ».

conceptualisation des genres autobiographique et autofictif, selon un modèle qui conjugue les démarches prescriptive et descriptive.

J'ai déjà démontré que l'autobiographie et l'autofiction ne constituent pas des phénomènes littéraires, critiques et éditoriaux successifs, mais bien contemporains, dans la mesure où les premiers textes importants qui ont contribué à théoriser ces genres ont à peu près tous été publiés pendant la décennie 1975 à 1989⁶⁷. Il en va de même pour la biofiction. À vrai dire, aujourd'hui encore, ces entreprises de théorisation générique continuent sans doute de se poursuivre parallèlement les unes aux autres, longtemps après que le colloque *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, organisé par Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha à l'Université Stendhal de Grenoble du 11 au 14 mai 2004 donne véritablement le coup d'envoi à la foulée de travaux portant sur ce nouveau genre⁶⁸ et une douzaine d'années après la tenue du premier colloque consacré à l'autofiction à Paris-Nanterre les 20 et 21 novembre 1992⁶⁹.

Comptant parmi les premiers critiques à avoir tenté de délimiter ce qu'on a rapidement appelé le « nouvel imaginaire biographique » du tournant des années 1980, les organisatrices de ce colloque ont posé les balises servant aujourd'hui à ce que j'ai appelé une analyse tripartite de la littérature contemporaine en conceptualisant la fiction biographique à partir d'un corpus extrêmement hétéroclite qui a, d'emblée, placé ces nouvelles réflexions génériques dans la continuité directe des travaux portant sur

⁶⁷ Voir le tableau situé aux pages 133 à 134 de ce présent chapitre.

⁶⁸ Il convient de noter que les actes de ce colloque, parus en 2007 sous le titre *Fictions biographiques, XIX^e-XX^e siècles* (Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), avec la participation scientifique de Brigitte Ferrato-Combe, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007), sont hélas présentement épuisés.

⁶⁹ Dans *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008 (p. 154-171), Philippe Gasparini analyse l'importance de ce colloque dans la genèse du genre autofictif. Ses actes sont parus en 1994 sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (*Autofictions et Cie. Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre*, n°6 de la revue *RITM*, Université Paris-X-Nanterre, 1993).

l'autobiographie et sur l'autofiction⁷⁰. Aussi ont-elles proposé, dès l'ouverture du recueil, une généalogie de la « fiction biographique » qui a fait des *Vies minuscules* de Pierre Michon l'ouvrage fondateur du genre, tout en notant que l'année 1984 avait aussi vu paraître un important ouvrage théorique sur le genre biographique de Daniel Madelénat, qui s'est rapidement imposé comme une référence en la matière.

À en croire les directrices de cet ouvrage collectif, le point commun de ces œuvres serait d'afficher « une fictionnalité et une subjectivité assumées dans le contexte plus vaste d'un retour au sujet », et de brouiller, ce faisant, les frontières entre la biographie et l'autobiographie en faisant de la « relation » liant un biographe à son biographé l'objet principal de l'écriture biographique⁷¹. Depuis lors, cette interprétation du phénomène biofictionnel a fait l'objet de tant de reprises qu'elle semble désormais à peu près faire l'objet d'un consensus. Elle trouve notamment son origine dans la réitération d'une hypothèse formulée par Jean-Pierre Richard en 1990, qui a acquis depuis lors un statut de *topos* de la critique contemporaine, voulant que la biofiction soit « une sorte d'autobiographie oblique et éclatée⁷² ».

Répétée à l'envi, cette expression consacrée fait parfois violence à la chronologie des événements éditoriaux et critiques qui ont graduellement donné naissance à la biofiction en tant que genre littéraire. Agnès Blesch et Pauline Mulin, pour une part,

⁷⁰ J'inviterais le lecteur à consulter la liste, située en annexe, de « fictions biographiques » qui ont été étudiées comme telles par des critiques tels que Dorrit Cohn (2001 [1999]), Anne Marie-Monluçon et Agathe Salha (2004), Alexandre Gefen (2004, 2005, 2014, 2015), Martine Boyer-Weinmann (2005), Robert Dion et Frances Fortier (2007, 2010, 2012). Cette liste réunit 38 œuvres parues entre 1835 (pour *Lenz* de Georg Büchner) et 2009 (pour *Une biographie autorisée* d'Yves Savigny).

⁷¹ A. M. Monluçon et A. Salha, *op. cit.*, p. 11.

⁷² Ce *topos* de la critique contemporaine consacrée à la biofiction se retrouve notamment dans l'article d'Agnès Blesch et de Pauline Mulin, sur le site de l'ENS de Lyon (cité précédemment), et dans un article de Florence Playe paru dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle* dirigé par Bruno Blanckeman *et al.* (*op. cit.*) : « Les proses de Pierre Michon : « autobiographie du genre humain » ? Ambiguïté générique et statut du narrateur », p. 223-230 (p. 224). Voir également Jean-Pierre Richard, *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990 (l'expression « autobiographie oblique et éclatée » apparaît dans la première page de l'essai consacrée aux *Vies minuscules* de Michon, p. 87).

associent « l'autobiographie oblique et éclatée » à la création de la collection « L'Un et l'autre », quoique cette dernière antedate d'un an la parution de *L'état des choses* de Jean-Pierre Richard.

Affirmer que l'une comme l'autre auraient contribué à cristalliser un « effet d'époque », cela passe encore. Il est plus étonnant que noter qu'en 2004, dans *La littérature française au tournant du XXI^e siècle*, Florence Playe soutenait que Jean-Pierre Richard avait proposé deux expressions pour qualifier les textes de Pierre Michon : « “biographie oblique”, car c'est toujours par le biais d'un témoin du personnage focal que le récit est abordé, et “autobiographie oblique et éclatée”, pour parler des *Vies minuscules* et de *Rimbaud le fils* où l'adéquation auteur-narrateur s'impose à la lecture⁷³ ». Outre que l'expression « biographique oblique » n'apparaît pas dans le chapitre que Richard avait consacré à Michon dans *L'état des choses*, l'auteur de cet ouvrage que Dominique Viart avait qualifié, toujours en 2004, d'un des rares titres « qui ont tenté de comprendre ce qui se passe présentement dans la littérature contemporaine⁷⁴ » aurait difficilement pu proposer une lecture de *Rimbaud le fils* en 1990, dans la mesure où ce roman – lequel s'avère être la quinzième parution de la collection « L'Un et l'autre » – n'a été publié... qu'en 1991⁷⁵.

À l'instar d'Alexandre Gefen, il ne me semble pas pertinent de regrouper toutes les formes d'écriture de la mémoire sous le terme désormais générique d'« autofiction », pas plus qu'il n'est justifié de réduire le genre biofictif, lequel demeure avant tout « un

⁷³ Florence Playe, *op. cit.*, p. 224.

⁷⁴ D. Viart, « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ? », dans B. Blanckeman et J.C. Millois, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁵ Reprenant ce *topos* de la critique biofictive pour en retracer l'histoire, j'ai moi-même fait cette erreur dans un article paru en juin 2016 consacré aux caractéristiques génériques de la biofiction (« La biofiction : essai de définition générique », Actes de la journée d'étude Alumni CLE à l'Université de Thessalonique, 25 et 26 juin 2015, Bologna, éd. Odoya : I libri di Emil, juin 2016, p. 143-165).

dispositif visant à dégager de l'altérité⁷⁶ », à ce lieu commun de la critique qu'est rapidement devenu l'autoportrait oblique de la collection « L'Un et l'autre ». De telles considérations empêchent cependant d'étudier la biofiction comme un phénomène distinct de l'autobiographie et de l'autofiction, puisqu'il apparaît indéniable que l'apparition successive de ces trois notions dans le vocabulaire critique est liée, sinon par les thèmes et les stratégies narratives qui sous-tendent l'ensemble de ces corpus, du moins par une communauté d'intérêts qui a justement permis à la critique de rapprocher des ouvrages dont les thèmes et les stratégies narratives diffèrent considérablement.

II. De l'analyse des genres littéraires aux frontières de la fiction

Pour en revenir à Lejeune, ainsi qu'à l'influence exercée par ses travaux sur les réflexions génériques portant sur les récits de vie caractérisés par l'hybridation d'éléments fictionnels et référentiels, je dois dire qu'en dépit du normativisme somme toute assez modeste exhibé par ces différents commentateurs du phénomène biofictionnel, il ne me semble pas que des contributions de ce type puissent être perçues comme relevant d'une démarche prescriptive. À la différence des systèmes néo-aristotéliens, les tentatives de schématisation des genres autofictionnel et biofictif ne s'articulent généralement pas au sein d'une définition étroite de la fiction, en raison de ce que Françoise Lavocat nomme « la victoire de la perspective pragmatique sur la proposition logico-linguistique de Käte Hamburger » pour expliquer l'érosion des

⁷⁶ A. Gefen, « Le genre des noms. La biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 312.

frontières entre récits fictionnels et récits factuels qui a fortement marqué le champ de la narratologie depuis le début des années 2000⁷⁷.

Celle-ci a donné lieu à ce que des chercheurs comme Jan Alber et Monika Fludernik (2010) appellent désormais la « narratologie postclassique », d'après la définition qu'en a donnée David Herman dans son introduction à l'important volume *Narratologies* :

La narratologie postclassique (qui ne devrait pas être confondue avec les théories poststructuralistes de la narration) contient la narratologie classique [issue du structuralisme français] comme un de ses « moments » tout en étant marquée par une profusion de nouvelles méthodologies et d'hypothèses de recherches, lesquelles ont donné lieu à de nouvelles perspectives portant sur les formes et les fonctions de la narration elle-même⁷⁸.

Caractérisées par un « tournant narratif » (*narrative turn*), que l'on appelle parfois aussi le phénomène du *storytelling*, les analyses issues de la narratologie postclassique débordent largement du domaine des études littéraires pour englober l'ensemble des textes factuels et fictionnels qui auraient pour caractéristique commune de partager une même identité narrative, depuis la présentation des événements du 11 septembre dans les médias par exemple⁷⁹, ou dans le roman *Windows on the World* de Frédéric Beigbeder

⁷⁷ Tandis que les théories de Käte Hamburger postulent l'existence de marqueurs internes de fictionnalité, John Searle et Gérard Genette ont fait reposer la fictionnalité sur des critères externes au texte, tels que l'intention illocutoire de l'auteur. Voir Françoise Lavocat, *Frontières de la fiction* (op. cit., 2016), p. 33.

⁷⁸ David Herman, "Introduction. Narratologies.", D. Herman (dir.) *Narratologies. New Perspectives in Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, p. 1-30 (ici, p. 2-3). Ma traduction : "Postclassical narratology (which should not be conflated with poststructuralist theories of narrative) contains classical narratology as one of its "moments" but is marked by a profusion of new methodologies and research hypothesis: the result is a host of new perspectives on the forms and functions of narrative itself."

⁷⁹ Voir par exemple Per Krogh Hansen, "When fact becomes fiction: facts, fiction and unreliable narration", paru dans Lars-åke Skalin (dir.) *Fact and fiction in Narrative: an Interdisciplinary Approach*, Örebro, O. University Press, 2005, p. 285-307. Dans un article intitulé "Literariness, Fictionality and the Theory of Possible Worlds" (paru dans: Lars-åke Skalin (dir.), *Narrativity, Fictionality and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, Örebro, Örebro Studies in Literary History and Criticism, n°7, 2008, p. 57-76) Marina Grishakova estime que cet article de Hansen illustre bien les difficultés qui consistent à trouver des marqueurs spécifiques d'une narration fictionnelle, dans la mesure

(2003), jusqu'à la transmission d'informations dans les récits historiographiques, les histoires de cas médicales, les transcriptions de procès et la publicité.

De ce fait, ces travaux effectuent couramment une adéquation entre narrativité et fictionnalité en postulant, à la suite de Hayden White, que toute « mise en récit » de faits ou d'événements engendre nécessairement un processus de fictionnalisation. C'est ce qui a entre autres amené la théoricienne Monika Fludernik à concevoir la création de récits fictionnels comme un acte « naturel », comparable à une conversation spontanée⁸⁰. Aussi Luc Herman et Bart Vervaeck considèrent-ils, dans le même ordre d'idées, que « tandis que [la narratologie classique] structuralis[te] a tenté d'articuler une théorie générale de la narrativité, la narratologie postclassique préfère étudier les circonstances faisant de chaque acte de lecture un acte différent⁸¹ », ce qui, il convient de le noter, rend l'adoption d'une démarche descriptive pour ainsi dire inévitable.

1) La tentation descriptive et ses impasses méthodologiques

Il est difficile de déterminer au juste la nature des échanges qui ont pu s'opérer entre la théorie des genres littéraires et les nouvelles perspectives en narratologie pendant les décennies 1970 à 2010, et surtout dans quelle mesure leurs mutations respectives résultent d'une influence réciproque, ou tout simplement d'une évolution parallèle. Bien avant que David Herman ne donne le coup d'envoi de la narratologie postclassique, le

où Hansen applique ici le concept, traditionnellement associé aux textes fictionnels, de « narrateur incertain » (*unreliable narration*) dans une étude portant sur la diffusion médiatique des attaques du 11 septembre (Grishakova, *op. cit.*, 2008, p. 64 ; Hansen, *op. cit.*, 2005, p. 285-287).

⁸⁰ Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, London, Routledge, 1996, p. 13-14.

⁸¹ Luc Herman et Bart Vervaeck, "Postclassical Narratology", D. Herman, M. Jahn et M. L. Ryan (dir.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, Routledge, 2005, p. 450-51. Ma traduction : "Whereas structuralism was intent on coming up with a general theory of narrative, postclassical narratology prefers to consider the circumstances that make every act of reading different" (ici, p. 450).

paradigme conversationnel avait déjà amené certains théoriciens des genres à concevoir le texte littéraire comme un support communicationnel pourvu d'une intentionnalité⁸², au sein duquel la question de l'identité générique serait indissociablement liée au contexte accompagnant l'acte discursif qu'instaure un texte littéraire, ce dont les travaux de Lejeune témoignent de manière exemplaire.

Depuis, Martin Löshnigg note que ce n'est guère en raison d'un soupçon post-structuraliste généralisé envers les notions de « vérité » et d'« authenticité⁸³ » que la distinction entre fait et fiction n'attire plus autant l'attention des théoriciens du genre autobiographique, mais bien parce que la narrativité est désormais perçue comme un facteur décisif dans la construction de l'identité auctoriale. Cette conclusion, directement héritière de la réflexion lejeunienne, en inverse pourtant les prémisses. En effet, loin d'affirmer qu'« une identité est ou n'est pas⁸⁴ », et que tout doute concernant l'adéquation auteur/narrateur/personnage amènerait le lecteur à conclure qu'il se trouve face à un pacte fictionnel, et donc non autobiographique, la narratologie postclassique considérerait à présent l'autobiographie comme un acte fondateur de l'identité auctoriale. C'est ce qu'illustrent bien les propos de Löshnigg :

Au lieu de mettre l'accent sur la dualité du narrateur et de la personne qui a subi les expériences narrées, il serait plus approprié d'envisager l'acte autobiographique comme un site expérimental, comme une manière de revivre l'expérience narrée, plutôt que comme une tentative, effectuée par un Sujet détaché, de s'interpréter soi-même comme objet. [...] L'autobiographie ne peut en effet plus être perçue en tant

⁸² Voir par exemple Jean-Marie Schaeffer (*op. cit.*, 1989), p. 80-82 : « une œuvre littéraire, comme tout acte discursif, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle ; de ce fait, la question de son identité ne saurait avoir de réponse unique [...]. Pour qu'il y ait un acte discursif, il faut que le support communicationnel soit investi d'une intention de communication [...]. Le support matériel ne devient une réalité sémantique et syntaxique que parce qu'il est investi par un acte communicationnel [...] : il est un événement, mais un événement qui exprime une intentionnalité ».

⁸³ Martin Löshnigg, "Postclassical Narratology and Autobiography", J. Alber et M. Fludernik (dir.), *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 255-274 (ici, p. 256).

⁸⁴ L'expression est de Lejeune dans son premier *Pacte autobiographique* de 1975 (*op. cit.*), p. 15.

que reconstitution rétrospective d'une identité déjà formée, mais devrait plutôt être considérée comme un acte fondateur de cette identité⁸⁵.

Ce faisant, la narratologie postclassique semble avoir poursuivi la voie empruntée par Lejeune lorsque celui-ci s'est adonné à une réévaluation critique de ses premiers travaux en remarquant que « l'indéniable aspect normatif du « Pacte » [de 1975 tenait] essentiellement à la présentation tranchée du problème de l'identité⁸⁶ », alors même que sa notion d'« espace autobiographique » avait donné lieu à une multitude de positions intermédiaires qui tolèrent, pour ne pas dire favorisent, l'existence d'ambiguïtés dans l'identification générique.

En d'autres termes, dans le débat essentiellement narratologique portant sur les « frontières de la fiction », Lejeune a explicitement assumé, depuis le « Pacte autobiographique bis », ce que Marie-Laure Ryan a par la suite appelé un modèle « analogique », lequel conceptualise la distinction entre fictionnalité et référentialité en terme de degrés, par opposition à un modèle « digital » qui l'envisage comme une frontière nettement délimitée :

Le modèle digital considère les modes fictionnel et non fictionnel de la lecture comme les deux voies d'un aiguillage ferroviaire : le lecteur peut soumettre un texte donné à chacun des deux modes. Le sous-titre générique nous aiguille dans une voie ou dans une autre, mais il est toujours possible d'ignorer l'intention de l'auteur ou de sauter d'une voie à l'autre. [...] Un tel changement de voie ne peut être expliqué dans un modèle analogique, puisque l'idée d'un axe linéaire continu présuppose soit un seul mode de lecture susceptible de degrés, soit deux modes qui croissent et décroissent aux dépens de l'autre⁸⁷.

⁸⁵ Martin Löshnigg (*op. cit.*, 2010), p. 259, ma traduction : "Instead of emphasizing the duality of narrator and experiencer, it might be more appropriate to regard the autobiographical act as an experiential site, as a re-living of experience rather than as an attempt by a detached subject to interpret itself as object. This is because autobiography [...] may no longer be viewed in terms of a retrospective rendering of an already formed self, but should best be regarded as an act of identity-construction."

⁸⁶ Philippe Lejeune, *Moi aussi* (*op. cit.*, 1986), p. 20.

⁸⁷ Marie-Laure Ryan, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique? », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, *op. cit.*, 2001, p. 17-41 (ici, p. 33).

Il existe actuellement plusieurs terminologies concurrentes pour caractériser ces deux postures, dont la plupart ne se recoupent pas tout à fait, en raison des présupposés théoriques adoptés par chaque théoricien. Françoise Lavocat par exemple s'est montrée critique envers la nomenclature connotée de Thomas Pavel, qui a distingué les théories postulant une différence entre fait et fiction de celles qui admettent leur chevauchement ou leur brouillage, en qualifiant les premières de « ségrégationnistes » et les secondes, d'« intégrationnistes »⁸⁸. Dénonçant ce qui lui a semblé être une absence de neutralité à l'égard du binarisme, au sein d'un ouvrage qui s'avère être un plaidoyer en sa faveur, Lavocat a proposé de rebaptiser ces deux notions « monisme » et « différentialisme » – en précisant toutefois qu'elles sont plus larges que celles de Pavel, dans la mesure où elle estime que la théorie pavélienne de la fiction « tend vers le monisme, mais repose sur une différenciation de degré, et non de nature, entre factuel et fictionnel, réalité et imaginaire⁸⁹ ».

On observe ici un phénomène similaire à la multiplication de néologismes qui a caractérisé la conceptualisation du genre autofictif, pour des raisons qui m'apparaissent semblables. Dans un cas comme dans l'autre, la consécration d'une terminologie plutôt qu'une autre implique l'adoption d'une posture particulière à l'égard des pratiques de reconnaissance de la fictionnalité et de la référentialité, qu'il s'agisse uniquement d'un contexte d'analyse textuelle ou bien, de manière plus globale, de la distinction entre fait et fiction, « vérité » et « fabrication », « invention » ou « mensonge ». Or, cette distinction est aussi bien historique que culturelle, ce que révèlent éloquentement les

⁸⁸ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, trad. de l'anglais et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, 1988 [1986].

⁸⁹ Françoise Lavocat, *op. cit.*, 2016, p. 385. Pour sa critique de la terminologie de Pavel, voir p. 34.

analyses de Dominique Viart et de Daniel Madelénat en confrontant les pratiques française (ou « continentale ») et anglo-saxonne de la biographie.

Dans l'article liminaire d'un numéro spécial consacré aux « Paradoxes du biographique » dans la *Revue des sciences humaines* paru en 2002, Dominique Viart a tout d'abord associé la fascination contemporaine envers le minuscule dans les récits de vie à ce qu'il a appelé les « gestions du détail » que les pratiques française et anglo-saxonne de la biographie mettent chacune traditionnellement en œuvre⁹⁰. En 2007, Daniel Madelénat a par la suite repris cette distinction en l'identifiant comme deux « régimes de vérité » permettant d'accentuer la référentialité des textes biographiques selon des conventions culturelles qui varient en fonction des attentes de chaque public⁹¹.

Ainsi, tandis que la tradition anglo-saxonne tendrait à produire des biographies « monumentales [...] qui visent à l'exhaustivité, traquent l'infime pour l'accumuler et produisent finalement une restitution de vie comme *quantité*⁹² », la tradition française se caractériserait en revanche par son goût marqué pour l'herméneutique préférant, à l'accumulation de faits insignifiants, subordonner un nombre restreint de « biographèmes » à l'interprétation d'un projet existentiel. Selon Madelénat, la mauvaise réception dont la biographie de Georges Perec par David Bellos a fait l'objet en France en 2003 s'expliquerait par cette différence culturelle, attribuant à la quête de vérité qui sous-tend tout projet biographique des procédés d'écriture radicalement différents.

⁹⁰ Dominique Viart, « Dis moi *qui* te hante », *Revue des Sciences humaines*, « Paradoxes du biographique », n° 263, 2002, p. 7-33.

⁹¹ Daniel Madelénat, « Le vrai, le faux, le figuré : à propos de David Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots* (Seuil, 1994) et d'*Antibiotiques* (Cahiers Georges Perec n° 7, Le Castor Astral, 2003), dans A.-M. Monluçon (dir.), *Fictions biographiques XIX^e-XX^e siècles*, *op. cit.*, 2007, p. 289-304.

⁹² D. Viart, *op. cit.*, 2002, p. 15. Les italiques sont présentes dans le texte originel.

Comme l'avait précédemment souligné Dominique Viart, ces procédés d'écriture se distingueraient le mieux par leur usage du détail : au « factuel paratactique » anglo-saxon prônant l'anecdote et la dénotation réaliste, s'opposerait la « fascination [continentale] pour les continuités profondes d'une vie » visant une vérité qui est « dévoilement » ainsi qu'une connaissance qui est « symbolique »⁹³. Une telle dichotomie se retrouve aujourd'hui dans l'écriture biofictive dont Marcel Schwob aurait articulé les prémisses dans sa préface désormais célèbre aux *Vies imaginaires* (1896), où les styles « anglo-saxon » de James Boswell et « continental » de John Aubrey servent à la fois de modèle et de contre-modèle à la création d'un « nouvel imaginaire biographique ».

Il s'agit d'ailleurs là d'une des raisons pour lesquelles la plupart des contributeurs de l'ouvrage dirigé par Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, au nombre desquels se trouve Madelénat, estiment avoir trouvé dans Pierre Michon un successeur de Schwob, bien que ce dernier s'estime avoir été plus influencé par les *Vies parallèles* de Plutarque que par les *Vies imaginaires*⁹⁴ : conformément aux vœux exprimés par Schwob dans sa préface à valeur de manifeste du nouveau genre de la « vie imaginaire », Michon aurait retenu d'Aubrey la forme courte, et de Boswell la singularité des anecdotes, permettant de « raconter avec le même souci les existences *uniques* des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres ou criminels⁹⁵ ».

⁹³ D. Madelénat, « Le vrai, le faux, le figuré », *op. cit.*, 2007, p. 298.

⁹⁴ Tel est également le cas de Christian Garcin, auteur des *Vidas* parues en 1993 chez Gallimard dans la collection « L'un et l'autre ». C'est ce dont témoigne Garcin (qui a d'ailleurs fait paraître par la suite plusieurs autres ouvrages dans la même collection) dans un entretien publié en ligne dans lequel il déclare avoir lu les *Vies imaginaires* de Schwob après avoir écrit ses *Vidas*, mais avant d'avoir achevé la correction de ses épreuves, ce qui lui a permis de glisser *a posteriori* quelques allusions à Schwob. (voir « Entretien avec Christian Garcin », *Recherches & Travaux*, n° 68, 2006, p. 136 ; mis en ligne le 06 novembre 2008 et consulté le 11 janvier 2017. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/index140.html>). Ces deux exemples illustrent la nature conditionnaliste de la démarche adoptée, entre autres, par Alexandre Gefen, laquelle consiste à créer une tradition littéraire qui informerait la réception contemporaine des corpus biofictionnels.

⁹⁵ Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1896, p. 1-2., 1896 (ici, p. 21).

Cette opposition entre les « régimes de vérité » français, ou continental, et anglo-saxon, me paraît être un bon exemple de l'aisance avec laquelle des procédés *narratifs* d'identification de la fictionnalité et de la référentialité se transfèrent d'un plan textuel à un plan extratextuel.

D'une part, le « factuel paratactique⁹⁶ » anglo-saxon dénote la référentialité en créant l'illusion qu'il s'agit essentiellement d'une compilation de données, de références et de documents d'archives, lesquelles n'auraient que minimalement fait l'objet d'une réorganisation, et donc d'une « mise en récit », de la part du biographe. Les présupposés théoriques qui sous-tendent cette tradition biographique sont donc en grande partie celle de la narratologie postclassique, dans la mesure où la narrativité y devient synonyme de fictionnalité, et que l'accumulation – qui est en soi un procédé narratif – vise à diminuer la part de subjectivité intervenant dans l'écriture biographique. Le cadre de référence définissant la « vérité » est donc implicitement celui du protocole de travail en laboratoire qui caractérise les expériences scientifiques. Celles-ci ne sont considérées objectives que parce qu'elles sont *reproduisibles*, ce qui implique que toute personne qui tenterait de réécrire une biographie anglo-saxonne rédigée selon un modèle factuel paratactique procéderait à une accumulation des mêmes données, produisant au bout du compte un document similaire.

D'autre part, en se basant sur un modèle analytique subordonnant les faits narrés à une hypothèse englobante, la biographie continentale adopte implicitement pour cadre de référence de la « vérité » une définition pour tout dire romantique du travail de l'artiste,

⁹⁶ « Paratactique, adj. (*Propositions*) *paratactiques*. (*Propositions*) juxtaposées sans outil de coordination ou de subordination. (Ds Mar. *Lex.* 1951). *LING.* Juxtaposition de deux propositions entre lesquelles le lien de dépendance n'est qu'implicite, la courbe mélodique commune dispensant de l'usage d'un outil de coordination ou de subordination. » (Source : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/paratactique>, consulté le 8 octobre 2016).

dont la connaissance du monde surviendrait à la suite d'un dévoilement, ou *aletheia*⁹⁷, qui fonde sa légitimité épistémologique dans la subjectivité. Le but du biographe continental n'est donc pas de produire un récit reproductible, mais au contraire unique dans le lien de sympathie qu'il crée entre un biographe et son biographé. Pour parvenir à faire « sortir » ce dernier de l'oubli, le biographe a pour devoir de comprendre celui dont il met en récit l'existence, afin d'en sélectionner les événements les plus marquants. Il doit ainsi chercher à modeler sa propre voix narrative sur celle de son biographé afin d'adopter une perspective, sinon homodiégétique, du moins aussi près que possible de celle qu'aurait adoptée son biographé.

Le résultat visé n'est pas une accumulation de faits, mais leur *simulation*, conformément à la définition de la biographie proposée par Paul Murray Kendall, qui serait une « simulation, par des mots, d'une vie d'homme, à partir de tout ce qu'on connaît sur cet homme⁹⁸ ». Or, ce faisant, une biographie « vraie », au sens où l'entend la tradition continentale, mettrait en œuvre ce que Dorrit Cohn estime être le principal marqueur « interne » de fictionnalité au sein d'un texte, c'est-à-dire l'application systématique de techniques de focalisation interne à des personnages « réels », laquelle a pour effet de confondre les propos du biographe avec ceux de son modèle historique, au point où le lecteur n'est, parfois, plus à même de dire « où s'arrête le fait établi, et où commence l'invention⁹⁹ ». De là résulte qu'un même procédé narratif peut constituer un marqueur de fictionnalité ou de référentialité, dépendamment du contexte culturel, et surtout théorique, qui informe sa réception auprès de la critique.

⁹⁷ Daniel Madelénat, « Le vrai, le faux, le figuré », *op. cit.*, 2007, p. 298.

⁹⁸ Paul Murray Kendall, *The Art of Biography*, Londres, George Allen & Unwin, 1965, p. 15.

⁹⁹ Dorrit Cohn, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », tr. fr. J.-P. Mathy, *Littérature*, n° 105, p. 24-48, 1997 [1989], p. 34.

Un tel constat n'est pas sans renforcer la thèse, essentiellement moniste, selon laquelle toute analyse descriptive contient une part de normativisme en raison du cadre socioculturel qui détermine quelles sont les conditions de production de la factualité.

2) Problèmes terminologiques, du modèle « analogique » au modèle « digital »

Quelle terminologie permettrait de cerner le plus efficacement les enjeux qui sont à l'œuvre dans ces différentes manières de penser les « frontières de la fiction » ? J'ai déjà mentionné que l'opposition entre « essentialisme » et « conditionnalisme » (Audet et Gefen, 2001), « ségrégationnisme » et « intégrationnisme » (Pavel, 1988 [1986]), et « monisme » et dualisme » (Lavocat, 2016) ne se recoupe pas tout à fait, tout comme on ne saurait réduire ces différentes notions aux deux modèles d'appréhension de la fiction proposés par Marie-Laure Ryan (2001).

En vérité, si ces terminologies ne permettent pas de décrire les mêmes phénomènes, c'est parce qu'elles abordent la fictionnalité selon des perspectives distinctes. Tandis que Françoise Lavocat interroge, dans *Fait et fiction* (2016), le problème qui consiste à distinguer ces deux notions selon une perspective ontologique, les contributions réunies par René Audet et Alexandre Gefen dans *Frontières de la fiction* (2001) – lequel s'ouvre d'ailleurs sur un article de Thomas Pavel – explorent pour la plupart la problématique éponyme selon une perspective logique. Or, celle-ci vise à différencier non pas la *nature* du réel de la *nature* de l'imaginaire, mais bien les *propositions référentielles* des *propositions fictionnelles*, selon un schéma hérité de la linguistique pragmatique qui semble informer autant les réflexions génériques contemporaines que les analyses issues de la narratologie dite « postclassique ».

Il est toutefois difficile de séparer tout à fait ces deux perspectives, car la définition pragmatique de la fiction comme une « feintise ludique partagée¹⁰⁰ » n'est pas entièrement dépourvue de conséquences ontologiques. C'est ce que souligne fort bien Pavel en indiquant qu'une conception de l'univers fictionnel qui réduit celui-ci à un acte de langage, dont la valeur performative se limiterait à un jeu gouverné par « une convention culturelle stable¹⁰¹ », risque de nous faire perdre de vue une de ses finalités les plus importantes, qui est de « nous exhorter à réfléchir à l'organisation normative et axiologique du monde que nous habitons¹⁰² ».

Aussi, sur le plan éthique, le « tournant linguistique » (*linguistic turn*), dont Hayden White constitue l'un des principaux défenseurs, a-t-il fait l'objet de nombreuses critiques en raison du relativisme ontologique auquel conduirait la volonté de mettre entre parenthèses la valeur de vérité et les conséquences pratiques immédiates d'un discours, afin de se concentrer exclusivement sur son mode de fonctionnement. Dans un ouvrage collectif qui explore la réception des thèses de White dans les études historiques portant sur l'Holocauste, Carlo Ginzburg¹⁰³ remarque à ce propos que, si la vérité d'un discours historique consistait en son efficacité, l'interprétation sioniste de l'Holocauste ne se distinguerait de celle de Faurisson qu'en raison de sa capacité à justifier un large éventail

¹⁰⁰ L'expression est de Jean-Marie Schaeffer, dans : *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil, 1999.

¹⁰¹ Thomas Pavel, « Comment définir la fiction? », R. Audet et A. Gefen (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota Bene/ Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 3-13 (ici, p. 5).

¹⁰² *Ibid.*, p. 10.

¹⁰³ Carlo Ginzburg, "Just One Witness", dans S. Friedlander (dir.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1992, p. 82-96. Je me suis permise ici de traduire librement le passage suivant : "The Zionist historical interpretation of the Holocaust, White says, is not a *contre-vérité* (as has been suggested by Vidal-Naquet) but a truth: "its truth, as a historical interpretation, consists precisely in its *effectiveness* (my italics) in justifying a wide range of current Israeli political policies that, from the standpoint of those who articulate them, are crucial to the security and indeed the very existence of Jewish people." In the same way, "the effort of the Palestinian people to mount a politically *effective* (my italics) response to the Israeli policies entails the production of a similarly *effective* (my italics) ideology, complete with an interpretation of their history capable of endowing it with a meaning that it has hitherto lacked." We can conclude that if Faurisson's narrative were ever to prove *effective*, it would be regarded by White as true as well", p. 93.

de politiques israéliennes, là où l'interprétation de Faurisson ne permet pas aux Palestiniens d'articuler une contre-idéologie capable de s'opposer efficacement à la mise en œuvre de ces politiques.

Quoi qu'il en soit, le choix d'adopter une perspective logique et linguistique face à la question « qu'est-ce que la fiction? » semble entraîner l'adhésion plus ou moins explicite, sur un plan ontologique, à une perspective moniste qui n'accorde pas à la fictionnalité et à la référentialité des identités distinctes. Sur le plan de l'analyse textuelle, cela se traduit par la mise en œuvre d'une démarche conditionnaliste qui suppose que la fiction résulterait d'un usage que l'on choisit de faire du texte, et non de ses propriétés intrinsèques. En postulant d'une part l'ubiquité de la narrativité et en effectuant, d'autre part, une adéquation entre narrativité et fictionnalité, les analyses issues de la narratologie postclassique s'opposent de ce fait à ce que Lavocat appelle le « différentialisme », dans la mesure où elles étendent la définition de la fiction à l'ensemble des productions discursives et non discursives comportant une part de narrativité.

Leurs critères d'identification de la fictionnalité tendent ainsi à s'effectuer selon un modèle « intégrationniste » plutôt que « ségrégationniste » d'après la terminologie de Pavel, ou « analogique » plutôt que « digital » d'après celle de Ryan. L'accord de « feintise ludique partagée » qui s'établit par exemple à la lecture d'un texte fictionnel ne peut effectivement pas être conceptualisé selon une opposition binaire entre « fait » et « fiction » : la conception lejeunienne d'« espace autobiographique » témoigne à cet égard, contre la binarité tant critiquée du « pacte », du fait que la référentialité est fréquemment conçue en terme de degrés dans la théorie des genres littéraires, ce qui

constitue toute la difficulté d'établir des critères normatifs permettant de distinguer l'autobiographie de l'autofiction.

Dans le même ordre d'idées, ce n'est pas parce que la biographie de Georges Perec par David Bellos ne correspondait pas au « régime de vérité » continental qu'elle a, pour autant, fait l'objet d'une réception fictionnelle. Cependant, l'analyse de Madelénat (2007) révèle que, même si l'on admet que l'identification référentielle de ce texte s'est effectuée par le biais de facteurs extratextuels, tels que le paratexte et la réception médiatique de l'œuvre, c'est avant tout parce que la biographie de Bellos ne mettait pas en œuvre les *procédés narratifs* qui sont traditionnellement associés à la référentialité biographique française qu'elle a fait, en France, l'objet de critiques acerbes.

Tout porte donc à croire que l'opposition entre monisme et différentialisme, conditionnalisme et essentialisme, ou intégrationnisme et ségrégationnisme, n'informe pas les réflexions génériques de façon binaire, puisque la reconnaissance « conditionnaliste » de la nature historique et culturelle de la fictionnalité n'exclut pas l'identification « essentialiste » de procédés narratifs à travers lesquels s'exprime cette référentialité, et vice-versa.

Ceci dit, il me semble évident que, dans le paradigme qui informe actuellement la théorie des genres littéraires depuis les travaux de Lejeune, la démarche essentialiste ne jouit pas d'une popularité égale à celle du conditionnalisme. Ainsi, l'ascendant exercée par les travaux de Searle sur la théorie des genres littéraires des quarante dernières années a régulièrement incité la critique à accepter le postulat voulant qu'« il n'y [ait] pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme

une œuvre de fiction¹⁰⁴ », ce qui, au dire de Lavocat, aurait « supplanté » les théories de Käte Hamburger (1986 [1957]) sans que l'on ait démontré leur caractère inopérateur¹⁰⁵.

Il faut dire que les narratologues qui se réclament de cette théoricienne allemande sont en effet peu nombreux¹⁰⁶. Dorrit Cohn compte parmi les plus connus, en dépit du caractère volontairement restrictif de sa perspective qui refuse, toujours selon Lavocat, « de considérer que la fiction pourrait être autre chose que du roman¹⁰⁷ ». Contrairement aux travaux issus de la narratologie postclassique, cela aurait amené Cohn à concevoir la distinction entre fictionalité et référentialité de manière binaire, en définissant la fiction comme « un récit non référentiel [excluant] donc toutes les propositions générales vérifonctionnelles qui caractérisent le discours théorique, philosophique, explicatif, spéculatif ou critique¹⁰⁸ ».

Il est aisé de concevoir pourquoi l'adoption d'une définition étroite de la fiction favorise les réflexions génériques prescriptives au détriment des démarches descriptives. En ce qui a trait à la théorie des genres littéraires, la marginalisation de la perspective de Hamburger contre celle de Searle n'a pas seulement encouragé la critique à favoriser les facteurs externes de fictionnalité, puisque l'identification générique a elle-même subi un processus d'externalisation. C'est ce qu'illustre Schaeffer en définissant la constitution d'une classe textuelle comme « un processus discontinu lié à une causalité externe¹⁰⁹ »,

¹⁰⁴ Ces propos sont de John R. Searle dans « Le statut logique du discours de fiction » [“The logical status of fictional discourse”], dans *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, traduction et préface de Joëlle Proust, Paris, Minuit, 1982 [1975], p. 101-119 (ici, p. 109).

¹⁰⁵ Françoise Lavocat, *op. cit.*, 2016, p. 34.

¹⁰⁶ Françoise Lavocat (2016 : 35) cite, à titre d'exemple : Banfield (1995 [1982], Martin (1986), Cohn (2001 [1999]), Martinez et Scheffel (2003), Nünning (2005), Skalin (dir.) (2005). J'inviterais le lecteur à consulter la bibliographie pour obtenir les titres complets de ces ouvrages.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁸ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, *op. cit.* 2001 [1999], p. 28.

¹⁰⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 71.

ce qui la distinguerait nettement de la classification biologique qui lui a longtemps servi de modèle :

De ce fait, il est vain d'espérer pouvoir déduire causalement les classes génériques à partir d'un principe interne sous-jacent : même s'il existe une compétence générique, elle ne saurait être que celle des auteurs et des lecteurs, et non pas celle des textes¹¹⁰.

Cette approche contribue à invalider une recherche essentialiste des caractéristiques génériques de la biofiction en favorisant les explications *post factum*. Celles-ci consisteraient, par exemple, à conclure que, si l'autofiction était peut-être « une issue aléatoire à l'impossibilité de l'autobiographie et à l'illusion d'y trouver une identité narrative forte », la biofiction pourrait n'être à son tour qu'une variante de l'écriture autofictionnelle¹¹¹, conformément à la définition que propose le protocole éditorial de « L'un et l'autre » rédigé par Jean-Bertrand Pontalis.

En dépit de la grande diversité des œuvres qui ont retenu l'attention de la critique à titre d'autobiographies, d'autofictions ou de biofictions, l'ensemble de cette production littéraire peut ainsi être placée dans un même continuum plutôt que de faire l'objet d'une tripartition laissant entendre que ces corpus appartiendraient à des phénomènes distincts les uns des autres. Une telle interprétation offre l'avantage de dégager des lignes directrices fortes aussi bien dans la théorie des genres littéraires que dans la production littéraire française depuis le « tournant » des années quatre-vingt, en organisant l'une comme l'autre autour de quelques axes de réflexion thématiques liés au triple retour du sujet, du récit et de l'Histoire, qui aurait marqué la fin des avant-gardes. C'est, je l'ai déjà

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹¹¹ Voir Jacques Lecarme, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13-23 (ici, p. 19). L'ouvrage auquel Lecarme fait ici référence est de Régine Robin et s'intitule : *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1998.

évoqué, ce que font plusieurs études qui s'appliquent à « donner des repères dans ce qui fonde la littérature aujourd'hui », dont *La littérature française au présent* de Dominique Viart et de Bruno Vercier (2005) est sans doute la plus emblématique.

Or, cette quête des causes profondes des mutations que l'on observe dans les pratiques d'écriture contemporaines à partir des années quatre-vingt s'est avérée tout aussi défavorable à la théorie des genres littéraires que ne l'est, sur le plan théorique, la double externalisation des critères d'identification générique ainsi que des critères de fictionnalité.

Il est en effet beaucoup plus difficile d'établir des critères permettant de distinguer *in abstracto* des textes appartenant à un régime factuel (autobiographie, biographie) des textes appartenant à un régime fictionnel (autofiction, biofiction) en fonction d'une situation d'énonciation impliquant un lecteur, un texte et un auteur, plutôt qu'à partir d'une seule analyse de texte. C'est bien ce qui explique la perméabilité des critères d'identification générique : pour parvenir à décrire l'ensemble des pactes de lecture possibles tout en tenant compte de la singularité de chacun, il est nécessaire de multiplier les propositions typologiques afin d'établir des normes susceptibles d'informer à la fois la lecture de corpus existants ainsi que la composition d'œuvres à venir.

Les démarches prescriptives/normatives s'avèrent intenables dans un tel contexte puisque, en l'absence de marqueurs *invariables* de fictionnalité, il y a pour ainsi dire autant de degrés de fictionnalisation de récits référentiels qu'il n'y a de textes biographiques, autobiographiques, autofictifs et biofictifs. Aussi, l'adoption du postulat searliien conduit-elle, sur le plan méthodologique, à une démarche

descriptive/typologique qui tente de dégager les principes organisateurs d'un genre à partir de ses interactions avec d'autres genres.

Il me semble par conséquent que la multiplication de néologismes et de typologies qui caractérise la théorie des genres littéraires depuis Lejeune résulte d'un compromis entre la posture moniste niant la possibilité de distinguer entre fait et fiction, implicite chez Searle, et la posture différentialiste postulant l'existence de « marqueurs » de fictionnalité, défendue par Dorrit Cohn (1997, 2001 [1999]) dans la lignée de Hamburger. L'adoption d'une posture moniste peut difficilement aboutir à autre chose qu'à une dissolution des frontières génériques au profit d'une hybridation généralisée, ce qu'explique éloquentement Dominique Viart, pour qui le brouillage conceptuel résultant d'une conception analogique de la fictionnalité aurait « créolisé » l'écriture contemporaine au point de remettre définitivement en question la pertinence de la critique générique :

Toute entreprise [qui vise à considérer les genres littéraires] se perd en catégories, étiquettes et classements, dont les marges se brouillent. S'il faut inventer un nouveau nom pour chaque nouvelle œuvre, que devient le classement? Nous savons tous que l'emploi de la première personne « ne garantit pas le sujet de l'énonciation » [...] et que c'est toujours en quelque façon de soi-même aussi que l'on parle, quelle que soit la forme du discours. [...] Sans doute faudrait-il alors substituer à la *critique des genres*, au moins pour la littérature contemporaine, une *critique des enjeux* – et des moyens mis en œuvre pour les atteindre¹¹².

Un tel compromis viserait donc à soustraire la théorie des genres de l'impasse à laquelle la condamne l'adoption de critères externes de fictionnalité, en la contraignant à systématiser des expériences de lecture qui ne sauraient être que singulières.

¹¹² Dominique Viart, « Dis moi *qui* te hante », *Revue des Sciences humaines*, « Paradoxes du biographique », n° 263, 2002, p. 7-33 (ici, p. 28-29).

III. Complémentarité de la genericité et des approches thématiques sur le plan formel

Que faut-il de retenir de cette mise en perspective de l'institutionnalisation du genre biofictif qui occupe, comme j'espère l'avoir démontré, une place de plus en plus importante au sein de la recherche en littérature contemporaine? En rappelant les principales étapes de construction de l'édifice autobiographique, autofictionnel et biofictionnel qui a profondément marqué la scène éditoriale française depuis le début des années 1980, j'aimerais tout d'abord souligner que mon analyse m'a amenée à illustrer l'importance des échanges qui s'effectuent entre les œuvres littéraires et les réflexions génériques des commentateurs, dans ce qui s'avère être une construction commune des critères de reconnaissance de la factualité et de la fictionnalité.

En dépit de l'hybridité généralisée qui caractériserait la production littéraire contemporaine, l'identification des caractéristiques génériques de l'autobiographie, de l'autofiction et de la biofiction dépend effectivement de la création d'un horizon d'attente précis, dont la reconnaissance est elle-même subordonnée à la spécificité des schèmes, ou des événements, qui constituent sa genèse. Plus ces schèmes font l'objet de reprises dans le discours critique, au point d'atteindre le statut d'un *topos*, plus elles contribuent à renforcer cet horizon générique.

C'est ce qu'atteste par exemple, pour la biofiction, la prévalence de l'expression « autobiographie oblique et éclatée » empruntée à Jean-Pierre Richard (1990) pour définir les *Vies minuscules* de Michon (1984), laquelle ne vise plus seulement à décrire ce roman, ni même les ouvrages parus ultérieurement dans la collection « L'un et l'autre » créée en 1989, mais bien un ensemble de « fantaisies biographoïdes modernes » que notre

regard moderne rapprocherait de genres archaïques tels que les hagiographies ou les récits mythiques de l'Antiquité, à en croire l'analyse d'Alexandre Gefen¹¹³. Le récit de la découverte par Doubrovsky de la fameuse « case aveugle » laissée par Lejeune dans son premier *Pacte autobiographique* de 1975, laquelle aurait inspiré sa rédaction de *Fils* (1977), constitue quant à lui un autre *topos* de ce type – certes plus connu que celui de Richard, puisque, contrairement au mot « biofiction » qui est encore employé parallèlement à d'autres terminologies concurrentes, le néologisme « autofiction » constitue depuis un certain temps déjà l'appellation la plus répandue pour qualifier un phénomène littéraire, critique et éditorial que l'œuvre de Doubrovsky a contribué à nourrir.

Mon analyse m'a également amenée à identifier un certain nombre de problèmes liés aux rapprochements théoriques entre les différents types de récits de vie fondés sur un socle biographique commun que constituent l'autobiographie, l'autofiction et la biofiction. Ces trois catégories génériques soulèvent en effet une série de questionnements portant sur la possibilité d'établir des critères de reconnaissance d'une écriture référentielle.

Les liens encore mal connus qu'entretiennent ces trois genres avec les débats narratologiques et historiographiques portant sur les frontières de la fiction justifient selon moi peut-être davantage leur rapprochement sur un plan théorique que sur un plan littéraire, puisque l'étude des textes qui ont été rapprochés par la critique à titre de

¹¹³ Alexandre Gefen, *Vies imaginaires, de Plutarque à Michon*, op. cit., 2014, p. 11 : « Ce que notre sensibilité contemporaine au genre de la biofiction fait résonner de commun dans tous ces textes, même les plus érudits et les plus neutres, c'est une attention inquiète à la temporalité humaine, une fascination pour la diversité des corps, des caractères et des mœurs, un désir de connaissance concrète d'autrui, un besoin de sacralisation du propre et de sanctification des noms. Pour notre regard moderne, les hagiographies ou les récits mythiques de l'Antiquité ne sont guère différents des romans biographiques et autres fantaisies biographoïdes modernes. »

« biofictions », plutôt que de se limiter à quelques traits aisément repérables, a plutôt généré une constellation d'ouvrages multipliant les traits spécifiques à chaque démarche auctoriale¹¹⁴.

Cependant, ce qui m'apparaît plus problématique encore du point de vue de la constitution d'un corpus biofictif, c'est la volonté critique et éditoriale de placer la biofiction dans l'héritage direct des phénomènes autobiographiques et autofictionnels, dont elle constituerait un développement ultérieur.

1) Pourquoi choisir, malgré tout, une approche générique?

J'ai démontré qu'une telle schématisation, qui se dégage aussi du découpage thématique que l'on retrouve à travers différents manuels destinés à l'enseignement de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles, peut s'avérer problématique d'un point de vue chronologique¹¹⁵. En effet, de même que les premières réflexions génériques portant sur la nature littéraire et fictionnelle de la biographie ont commencé à émerger dans les années 1980 à 1990, alors que l'autofiction faisait encore l'objet de vifs débats visant à le faire reconnaître comme un genre distinct de l'autobiographie, j'ai pris soin de souligner à travers l'ensemble de mon analyse que l'autobiographie n'a guère disparu de la scène

¹¹⁴ Daniel Madelénat souligne la difficulté de théoriser le genre biofictif dans : « L'auteur! L'auteur! Biographie, l'as-tu vu? » (Robert Dion et Frédéric Regard (dir.). *Les nouvelles écritures biographiques*, Lyon, ENS éditions, 2013, p. 59-72) : « Énumérer des noms – Pierre Michon, Pascal Quignard, Patrick Modiano, Claude Louis-Combet, Jean-Benoît Puech, Gérard Macé, Richard Millet... - et des traits (déflation, parfois jusqu'au laconisme ; transgression multipliée des limites génériques; « contrevie », comme auto-, hétéro-, biofiction ; autocommentaire et métadiscours du biographe; irruption du conditionnel, de l'incertitude ou de la contrefactualité... demanderait tout un essai (hasardeux s'il prétendait rationaliser la fluidité d'un mouvement diffus) » (ici, p. 69-70).

¹¹⁵ Voir les exemples analysés dans la première du présent chapitre (aux pages 126 à 139) : Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.). *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004 ; Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 ; Denis Labouret, *Littérature française du XX^e siècle : 1900-2010*, Paris, Armand Colin, 2013 ; Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

littéraire après que l'autofiction ait reçu une telle reconnaissance de la part de l'institution littéraire, ce qui témoigne bien de la contemporanéité de ces trois phénomènes.

Cela dit, il me semble que l'analyse tripartite demeure malgré tout utile en tant que paradigme permettant d'appréhender l'évolution de la littérature contemporaine, dans la mesure où une analyse comparée de la consécration des genres autofictif et biofictif permet de relever de nombreux points communs dans la manière dont ils ont été institués en tant qu'objets littéraires. Il suffit de rappeler quelques-unes des étapes du long processus de lexicalisation du terme « autofiction » pour constater qu'un tel rapprochement peut s'avérer utile à la compréhension du phénomène biofictif.

Après que l'autofiction eut pris quelque temps un sens « étroit », ce terme s'est graduellement vu attribuer une acception « maximaliste » à la suite des débats qui ont opposé Serge Doubrovsky à Vincent Colonna au sujet de la nature fictionnelle des événements narrés. Ainsi, ce n'est que lorsque l'autofiction a été comprise comme une forme d'autofabulation que l'« amnésie initiale » de la critique – laquelle avait tout d'abord identifié dans le néologisme proposé par Doubrovsky un phénomène inédit, et pour tout dire marginal, de la production littéraire contemporaine –, a cédé la place à une démarche qui se proposait de situer l'émergence du genre autofictif dans la longue durée.

Comme le souligne Philippe Gasparini, cette approche a consisté à élargir la définition du genre de l'autofiction de façon à englober pour ainsi dire l'ensemble des productions textuelles au « contenu narratif [...] authentiquement fictionnel » qui formuleraient ce que Gérard Genette estimait être un pacte de lecture « délibérément contradictoire¹¹⁶ », en raison de l'hybridation des marqueurs de référentialité et de

¹¹⁶ Gérard Genette, *Fiction et diction* (op. cit., 1991, p. 86-87) : « Je parle ici des vraies autofictions – dont le contenu narratif est, si j'ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de *La Divine*

fictionnalité par lesquels l’auteur d’une œuvre au contenu « manifestement imaginaire » effectuerait néanmoins l’association auteur-narrateur-protagoniste, identifiée par Lejeune comme étant le propre du régime autobiographique.

Or, alors même que l’on assiste, dans les années 1990, au foisonnement d’une terminologie visant à circonscrire le phénomène « éminemment contemporain » du retour du sujet dont l’autofiction serait révélatrice, la propension à voir dans ce genre un phénomène d’époque, emblématique du *Zeitgeist* postmoderne, coexiste avec l’impulsion contraire qui consiste à en faire l’aboutissement d’une tradition littéraire dont les origines se sont vues déplacées jusqu’au XIV^e siècle – ce qui implique que l’autofiction, loin de relever uniquement d’un phénomène récent, informerait depuis déjà longtemps les processus largement culturels de distinction entre un texte rédigé en régime factuel et un texte rédigé en régime fictionnel.

Quelle est l’utilité, cependant, d’une théorisation générique échappant à toute délimitation temporelle, au point de pouvoir servir d’outil d’analyse à des œuvres aussi éloignées que le sont *La Comédie humaine* et *La Recherche* proustienne? Quoique cette question se soit posée davantage pour l’autofiction – ce « genre litigieux », « pas sérieux », voire « mauvais¹¹⁷ » – que pour la biofiction, il me semble qu’elle demeure pertinente à l’analyse de mon objet d’étude, puisque c’est partiellement à cause de la coexistence paradoxale de ces deux schémas explicatifs que la théorie des genres

Comédie – et non des fausses autofictions ». Voir également Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, op. cit., 2008, p. 116, qui commente le retour de Genette à une conception spécifiquement fictionnelle du genre autofictif à partir de l’analyse qu’en fait son doctorant, Vincent Colonna.

¹¹⁷ C’est ce que rappelle Arnaud Genon dans : « AutofictionS », *Acta fabula*, vol. 5, n° 3, Automne 2004, (URL : <http://www.fabula.org/revue/document658.php>, page consultée le 30 janvier 2017). Ces expressions sont respectivement de Michel Contat, de Marie Darrieussecq et de Jacques Lecarme.

littéraires, sur laquelle repose certaines de mes hypothèses de recherche, a été marginalisée au profit d'une analyse thématique de la littérature contemporaine.

Aussi ai-je cherché à expliquer ces contradictions en replaçant les problèmes génériques soulevés par la juxtaposition d'éléments fictionnels et référentiels dans le contexte plus général des débats narratologiques autour des frontières de la fiction. Cette analyse m'a permis d'accentuer davantage le parallélisme qui se constate à la lecture de la prise en charge de ces trois genres par les commentateurs, en soulignant que celle-ci s'est heurtée, dans les trois cas, aux impasses méthodologiques auxquelles aboutissent les tentatives de concilier des postulats monistes, tels que l'externalisation serlienne des marqueurs d'identification de la fictionnalité, avec une vision différentialiste de l'analyse générique, soucieuse de rendre compte des pratiques d'hybridation qui sont à l'œuvre dans la littérature contemporaine. Or, si la constitution d'un corpus biofictif relève, il est vrai, à la fois d'un phénomène littéraire dont témoignerait la parenté de certaines œuvres, à l'instar de la « triade » formée par Marcel Schwob, Pierre Michon et Gérard Macé¹¹⁸, ainsi que d'un phénomène éditorial qui tend à soumettre cette même production aux contraintes d'une poignée de collections, placées sous l'égide de quelques grandes maisons éditoriales françaises (« L'un et l'autre » chez Gallimard, « Une journée particulière » chez J.C. Lattès, « Elle était une fois » chez Laffont, « Traits et portraits » chez Mercure de France...), il n'en reste pas moins que l'hétérogénéité de ce corpus, et les difficultés auxquelles l'on se heurterait conséquemment en cherchant à en définir les

¹¹⁸ Gérard Macé s'est effectivement revendiqué le dépositaire d'une « tradition » biofictive dans la quatrième de couverture de ses *Vies antérieures*, ce que souligne aussi bien Dominique Viart (« Dis moi qui te hante », *op. cit.*, 2002, p. 18) qu'Alexandre Gefen (*Inventer une vie*, *op. cit.*, 2015, p. 14). Voir également à ce sujet Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain*, *op. cit.*, 2010, p. 128 : « Ressaisies dans un même paradigme titulaire, les *Vies minuscules* (Michon, 1984), les *Vies antérieures* (Macé, 1991) et autres *Vies oubliées* (Mauriès, 1988) instaurent une constellation générique où l'art le dispute à l'invention ».

limites, s'explique à mon avis par le fait que la création d'un horizon d'attente biofictif procède avant tout, dans une large mesure, d'un phénomène critique.

Étant donné la marginalisation actuelle de l'analyse générique au profit d'une analyse thématique de la littérature contemporaine, il est aisé de comprendre pourquoi les biofictions ont fini par prendre une acception particulière à chaque étude qui leur a été consacrée : les variations de leur corpus dépendent en réalité des intérêts de recherche de ses commentateurs. Quel type de récit de vie peut-on donc qualifier de « biofiction » ? Il peut s'agir tout aussi bien de monographies que de recueils de texte¹¹⁹ ; d'œuvres destinées à être lues dans un régime ludique, c'est-à-dire essentiellement fictionnel, ou bien d'ouvrages dont les démarches d'écriture se situent plus près de l'analyse essayistique, « sérieuse » et « factuelle », que de la biographie romancée – à la manière des « fictions critiques » de Dominique Noguez (1986), de Wolfgang Hildesheimer (1981) et de Pascal Quignard (1984), pour ne nommer que ceux-là¹²⁰.

Si le nombre de vies racontées ne constitue guère un critère de généralité, partagent-elles du moins un certain nombre un schéma narratif commun? Même

¹¹⁹ Les recueils sont moins nombreux, mais certains d'entre eux comptent parmi les textes les plus étudiés du genre biofictif, puisqu'ils auraient contribué à former les « canons » de cette tradition littéraire. Je songe par exemple aux *Vies imaginaires* de Schwob (1896), à *L'histoire universelle de l'infamie* de Borges (1935), aux *Vies minuscules* de Michon (1984 – bien qu'il ne s'agisse pas véritablement d'un recueil), aux *Vies antérieures* de Macé (1991), à *Rêves de rêves* d'Antonio Tabucchi (1992), ou encore aux *Vidas* de Christian Garcin (1993). Outre les *Vidas*, certains ouvrages de mon corpus témoignent pour cette raison d'une parenté esthétique avec ces œuvres, mais ils ne sont guère nombreux : *Il me semble mesdames* de Florence Delay (2012) ; *Au temps où la Joconde parlait* de Jean Diwo (1992) ; *Montaigne au bordel et autres surprises* de Dominique Noguez (2011), qui demeure beaucoup plus connu pour ses *Trois Rimbaud* (1986) ; ainsi, qu'à la limite, le *Léonard et Machiavel* de Patrick Boucheron (2008) en raison de la comparaison qu'effectue l'auteur entre ces deux figures. Pour les références complètes à ces ouvrages, voir les annexes 2 et 3 de cette thèse (p. 541-543).

¹²⁰ La référence complète à ces ouvrages se trouvera dans la liste de « fictions biographiques » qui ont été étudiées comme telles par la critique, en annexe de ce chapitre. Dans ma bibliographie statistique de romans ayant pour toile de fond le XVI^e siècle (voir l'annexe 1), *La réfutation majeure* de Pierre Senges (2004) correspond le plus à cette catégorie, puisqu'aucun indice interne au texte ou au paratexte de l'œuvre ne permet au lecteur de déterminer qu'il s'agit d'une « imitation en régime sérieux », ou d'une « forgerie », selon le vocabulaire qu'emploie Gérard Genette son explication du mimo-texte. Pour une brève explication de ce concept, voir Camillo Bogoya, « *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia*: à la recherche du manuscrit perdu », *L'Esprit Créateur*, volume LII, n°1, printemps 2012, p. 12-21.

lorsqu'elles sont manifestement rédigées dans un régime fictionnel – à la différence, par exemple, des récits de vie issus de la micro-histoire (Ginzburg, 1976 ; Zemon Davis, 1982 ; Levi, 1985 ; Corbin, 1998¹²¹) –, le mode d'énonciation des biofictions n'est pas nécessairement narratif. Il peut en effet s'agir de textes destinés à faire l'objet d'une représentation scénique¹²², ou bien, pour reprendre les termes d'une analyse que Robert Dion a consacrée à deux œuvres « biographoïdes » de Michel Schneider sur Baudelaire et sur Proust, respectivement publiées au Seuil et chez Gallimard dans « L'un et l'autre »¹²³ ; les biofictions peuvent consister en une « collection de réflexions – reflets et pensées – reliées sur un mode assez lâche¹²⁴ », lesquelles comportent une part, sinon minimale, du moins réduite de mise en récit.

Dans ce cas, comportent-elles certains éléments stylistiques qui introduisent, de manière analogue, un brouillage énonciatif particulier entre les modes de repérage de la fictionnalité et de la factualité ? Même lorsqu'elles mettent en scène la subjectivité d'un auteur-biographe et qu'elles s'attachent à décrire la fascination que celui-ci éprouve

¹²¹ Pour les références complètes à ces ouvrages, voir la bibliographie.

¹²² Outre *Le Printemps* de Denis Guénoun (1985), qui se trouve à titre indicatif dans ma bibliographie statistique dans l'annexe 1, je songe par exemple, dans le contexte québécois auxquels se sont intéressés Robert Dion et Frances Fortier, à la pièce *Sophie et Léon* de Victor-Lévy Beaulieu (1992), ainsi qu'au *Monsieur Bovary ou mourir au théâtre* de Robert Lalonde (2000). Je précise ici que le « tournant linguistique » qui a favorisé l'émergence de la nouvelle narratologie permet évidemment de parler d'œuvres théâtrales et d'essais littéraires comme ayant une structure narrative, et – sans doute – par là même, fictionnelle, si l'on souscrit à la thèse de l'ubiquité de la narrativité et à celle d'une adéquation entre narrativité et fiction.

¹²³ Michel Schneider : *Baudelaire, les années profondes*, Paris, Seuil, 1994 et *Maman*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1999.

¹²⁴ Voir Robert Dion, « Les biographies critiques, ou comment faire avec l'auteur (sur deux ouvrages de Michel Schneider) », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 45-59 : « Les différences entre le livre sur Baudelaire et celui sur Proust peuvent bien sûr tenir aussi au contexte de publication. *Maman* appartient en effet à la prestigieuse collection « L'un et l'autre » dirigée par J.-B. Pontalis. Cette série, qui a d'ailleurs été lancée par le *Glenn Gould piano solo* de Schneider (Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1988), appelle la mise en résonance non seulement de l'homme et de l'œuvre, dans une optique psychobiographique, mais également des deux psychés du biographe et de son biographié, de « l'un » et de « l'autre ». Cet investissement du biographe requis par le principe même de la collection constitue sans doute un fort incitatif à la mise en récit » (note 33 p. 58). Plus haut, la citation de Dion est également tirée de cet article, p. 57.

envers une figure du passé, un grand nombre de biofictions affichent une plus grande proximité avec le discours biographique qu'avec les démarches autobiographique et autofictionnelle, ce qui explique pourquoi certains critiques n'ont guère insisté sur cette composante du genre biofictionnel¹²⁵.

Ainsi, tandis qu'Alexandre Gefen a rapproché la biofiction du genre archaïque des vies afin de mieux expliquer leur statut « indécidable », lequel reproduirait les structures mentales d'une époque où la littérature et l'histoire étaient communément rapprochées en raison de leur nature discursive¹²⁶, d'autres commentateurs, à l'instar de Robert Dion et de Frances Fortier, ont ressenti le besoin de créer un outil conceptuel polyvalent tel que la « transposition » afin de parvenir à regrouper sous un même étendard les diverses modalités à l'aide desquelles les biographies d'écrivain effectuent un déplacement, souvent ludique, du vécu du biographé vers un univers contrefactuel (Koch, *Prix Nobel pour Goethe*, 1998), soit en inversant les rapports entre un auteur et son œuvre, soit en insérant le discours critique sur un auteur dans le récit même de son existence (Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, 1984)¹²⁷.

De nombreux analystes ont remarqué l'importance, au sein de ces récits, de ce qu'on appelle parfois « l'esthétique du fragment » pour désigner une écriture marquée par

¹²⁵ Pour en revenir à un exemple que j'ai déjà évoqué, dans son article intitulé « Le genre des noms » (*op. cit.*, 2004), Alexandre Gefen a décrit la biofiction comme « un dispositif visant à dégager de l'altérité ».

¹²⁶ Dans son ouvrage consacré à ce qu'elle appelle la « métafiction historiographique postmoderne » (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres/ New York, Routledge, 1988), Linda Hutcheon a commenté l'évolution parallèle de ces deux disciplines en notant qu'avant leur éloignement au cours du XIX^e siècle, période pendant laquelle le discours historiographique a été soumis à l'impératif d'objectivité qui caractérise les biographies dites positivistes, la littérature et l'histoire étaient envisagées comme « des constructions linguistiques, qui reposent sur des formes narratives ainsi que des configurations intertextuelles », ce qui implique que, loin de réactiver l'esthétique de la *tabula rasa* qui caractérisait les avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle, les théories « postmodernes » de la fin du XX^e siècle, en récusant cette séparation, opéreraient en réalité un retour à des schémas analytiques plus anciens. Dans son article consacré à l'étude du « roman historique contemporain ou la voix/ voie marginale du passé » (*French Cultural Studies*, vol. XX, juillet 2009, p. 273-285), auquel j'ai emprunté la citation ci-dessus (p. 277), Névine El Nossery résume bien la position de Hutcheon.

¹²⁷ Voir Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain*, *op. cit.*, 2010.

les ellipses narratives et la brièveté, conformément au modèle schwobien, dont l'influence se ferait ressentir jusque dans la « Vie des hommes infâmes » inachevée de Foucault (1977), elle-même calquée sur l'*Histoire universelle de l'infamie* de Borges (1935). C'est d'ailleurs en commentant cette dernière œuvre – laquelle, malgré son titre « grandiloquent », ne réunit que sept vies « dont l'histoire n'est pas plus universelle que les biographies ne sont totales » – que Michel Lafon a établi, dès le premier colloque de 2004 qu'Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha ont consacré à la fiction biographique, une liste assez complète de ce qui caractériserait cette « tradition » littéraire dont Alexandre Gefen s'évertuera par la suite à retracer la genèse :

Ces étapes borgésiennes, du journal au magazine, du magazine à la revue, de la revue au recueil, exhibent bon nombre des caractéristiques clés de notre genre possible : l'urgence, la brièveté, l'infime, le résumé, l'ellipse, la fragmentation, le saut, le trou narratif ; le culte du biographème, de l'effet de réel, de l'effet de biographie ; l'écriture blanche, entre pathétique et parodique, la quête d'un certain classicisme ; une vocation au rassemblement, au recueil, au réinvestissement, à la recontextualisation ; la connivence culturelle [...], le deuxième degré, le recul, la parodie encore ; l'autobiographisme, parfois discret, parfois irrépressible ; une double pente, à la fois au littéraire et au dictionnel, indissociablement, qui semble bien être devenue une signature majeure du genre quand la modernité le voit proliférer¹²⁸.

Après avoir été liée à l'histoire de la biographie et à ses récents développements à l'ère du « tournant narratif » (D. Madelénat), à la résurgence de la figure de l'auteur dans la littérature contemporaine (A. Buisine, R. Dion, F. Fortier), ou à la « relation biographique » qui a participé à la littéralisation croissante de la biographie en faisant de ce genre factuel un artefact verbal (I. Bruce Nadel, M. Boyer-Weinmann), ou encore à la fonction heuristique des « fictions critiques » (D. Viart), de même qu'à la manière dont ces dernières, en imitant un discours factuel, permettraient ou non l'identification de

¹²⁸ Michel Lafon, « Histoires infâmes, biographies synthétiques, fictions : Vies de Jorge Luis Borges », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *op. cit.*, 2007, p. 191-202 (ici, p. 201-202). La citation que j'ai incluse dans le corps du texte est tirée de la page 194 du même article.

marqueurs internes de fictionnalité (D. Cohn, F. Lavocat), il est grand temps que la biofiction, laquelle se trouve au cœur de la recherche portant sur les conditions de production de la fictionnalité et de la factualité à l'ère contemporaine, soit étudiée en lien avec un genre qui se trouve être au carrefour de « l'histoire » et de la « fiction » depuis déjà deux siècles, c'est-à-dire avec ce qu'on appelle traditionnellement le « roman historique » (M. Craciunescu).

2) Mesurer l'écart entre l'écriture romanesque et le vocabulaire théorique : l'exemple de la sexualité des personnages référentiels

Comme je le démontrerai dans les chapitres suivants, le corpus de biofictions que j'ai sélectionnées revisite des figures isolées ou atypiques de l'historiographie renaissante à la lumière des études culturelles, dont l'intérêt croissant pour la marginalité coïncide avec la mise en place d'une relation non binaire entre la fictionnalité et la référentialité depuis le début des années 1970.

À cet égard, la théorie des genres littéraires demeure essentielle à la démonstration de mes hypothèses de recherche en raison des contraintes spécifiques qui accompagnent l'écriture informée par le parcours biographique d'une figure référentielle. Comme je le démontrerai dans le chapitre 3, la sexualité des personnages référentiels occupe une place de premier plan dans les œuvres qui mettent en scène un personnage d'artiste, ce qui n'est pas sans soulever certaines difficultés sur le plan générique, en ce qui a trait à la référentialité des événements que ces romans contemporains prétendent mettre en scène. Quoique l'émergence du genre biofictif dépende de la mise en place d'un rapport non binaire à l'historicité, il me semble que les biofictions retenues

cherchent à produire un effet de référentialité qui n'est pas sans lien avec la force de reconceptualisation que contiennent ces discours à l'égard de l'époque renaissante. La propension à entourer ces récits d'un large appareil paratextuel témoigne bien à ce titre du désir d'énoncer une certaine *vérité* sur le passé, en élaborant à travers la fiction un contre-discours à l'historiographie vasarienne, voltairienne ou burckhardtienne de la Renaissance.

D'ordinaire, il me semble que le vocabulaire théorique auquel ont recours les auteurs dans leurs notes ne leur permet pas de décrire le fonctionnement des textes romanesques eux-mêmes, où la distinction entre la *res gestae* et l'*historia rerum gestarum* – ou entre le passé et le récit de ce qui s'est passé – fait fréquemment l'objet d'interrogations de la part du narrateur ou des personnages. En dépit de la prudence qu'ils manifestent à leur égard, les notions de « vraisemblance » et d'« authenticité » continuent à être convoquées par les romanciers lorsqu'ils tentent de décrire des mécanismes textuels qui reposent pourtant sur une conception non binaire de la référentialité.

L'écart qui se constate entre les sources, primaires ou secondaires, qu'ont consultées les auteurs pour documenter leur récit et la réélaboration ultérieure de ces discours sous une forme romanesque, constitue malgré tout une problématique qu'ils abordent volontiers de manière explicite, en la rapportant généralement à la conceptualisation du roman historique, c'est-à-dire à la difficile juxtaposition de l'« histoire » et de la « fiction ». En revanche, j'ai été quelque peu surprise de constater que le parti pris de saisir l'existence d'une figure référentielle à travers son rapport à la sexualité ne fait pour ainsi dire jamais l'objet de commentaires de la part des auteurs, en dépit des interrogations que ce choix peut soulever en ce qui a trait à « l'authenticité » et

à la « vraisemblance » de leur texte. Sur ce sujet, les romanciers parviennent en effet à des conclusions très différentes.

Chez certains auteurs, l'absence de sexualité semble dénoter la référentialité d'un texte et le sérieux d'une démarche de romancier historique, tandis que d'autres créent au contraire un tel lien de dépendance entre ces deux notions que « l'historicité » de leur récit en vient pour ainsi dire à dépendre de la sexualité de leur protagoniste. Le caractère paradoxal de ces postures se constate particulièrement bien chez Gilles Herztog et chez Roland Le Mollé, dans la mesure où ces derniers cherchent curieusement à augmenter la crédibilité de leurs propos en renvoyant leurs lecteurs à une source qui adopte une attitude pour ainsi dire opposée à la leur, en ce qui a trait au rapport entre la sexualité et la référentialité.

La « note de l'auteur » qui accompagne *Le séjour des dieux* (2004) me paraît à la fois assez brève et assez caractéristique de cette tendance pour être reproduite dans son entièreté. Dans ce texte, Gilles Hertzog cite les sources sur lesquelles il s'est appuyé pour rédiger son œuvre, afin de démontrer qu'il a tenté, dans la mesure du possible, de combler la distance entre l'*historia rerum gestarum* et la *res gestae* en restant aussi fidèle que possible à la « vérité » historique :

Le Séjour des Dieux est un roman. Mais, le lecteur s'en sera très tôt avisé, c'est un roman (presque) vrai.

Sans jamais renoncer aux artifices de la fiction ni au mélange des genres et des situations, les personnages de ce roman sont aussi fidèles que possible à ce qu'ils furent dans leur vie. Autant qu'il a été loisible, leurs propos reprennent leurs propres paroles, confessions, lettres, écrits, ou les témoignages et relations de l'époque.

Les deux sources majeures, à cet égard, furent les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, de Vasari, et les *Lettres* et les comédies de l'Arétin.

Enfin, de tous les historiens français et italiens de la Renaissance dont les travaux m'ont guidé, ma reconnaissance va à Roland Le Mollé, spécialiste de Vasari, et à Paul Larivaille dont le *Pietro Aretino* – non traduit à ce jour – reste un maître livre¹²⁹.

¹²⁹ Gilles Hertzog, *Le séjour des dieux*, Paris, Grasset, 2004, p. 281.

Bien qu'il prenne la parole d'outre-tombe, le Vasari d'Hertzog existe beaucoup par son corps : bon gré, mal gré, l'amitié que noue le narrateur avec Pierre L'Arétin l'expose aux mêmes habitudes de vie que le « *Condottiere* de la plume », qui ne se départit jamais longtemps dans ce roman de ses chères Arétines. Les dialogues que rapporte Vasari dans ce même *Séjour des dieux* sont donc couramment agrémentés d'interactions galantes avec les courtisanes Zaffetta et Perina, lesquelles se relaient à tour de rôle pour divertir le célèbre hôte du poète. Ainsi, lorsque Gilles Hertzog reproduit par exemple des extraits de *La Talante*, les deux représentations de cette comédie de l'Arétin sont sans cesse interrompues par les interactions entre les comédiennes et les spectateurs.

Le narrateur Giorgio Vasari devient alors l'outil à travers lequel Zaffetta, interprétant le personnage de Nanna, lui explique les rudiments de son métier en l'« asticot[ant] » sans qu'il ne puisse « se dérober¹³⁰ » –, ou en lui prenant la main pour la glisser sur le mont de Vénus qu'elle décrit à travers son discours. Dans ce roman où les personnages répètent autant que possible « leurs propres paroles », les activités sexuelles de l'artiste découlent sans problème de l'environnement discursif dans lequel il se trouve. On pourrait même aller jusqu'à dire que les écrits scabreux de l'Arétin *exigent* que Vasari participe à ses débauches au moment où l'historien de l'art visite ce célèbre libelliste à Venise. De cette manière, la distance entre l'*historia rerum gestarum* et la *res gestae* est abolie par le pouvoir performatif de la parole érotique, qui fait advenir la stimulation sensuelle. À en croire l'explication de l'auteur, l'abolition de cette distance serait elle-même garante de référentialité.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 61.

Comment se fait-il que Gilles Hertzog ait précisément convoqué les travaux de Roland Le Mollé pour étayer cette hypothèse, alors que cet auteur est pratiquement le seul romancier de mon corpus à exclure toute allusion aux activités sexuelles de ses personnages référentiels, sous peine d'in vraisemblance?

D'une certaine façon, Le Mollé renoue avec la lecture originelle de Freud, qui considérait que l'homosexualité de Léonard se serait surtout exprimée par le biais d'une sensibilité propre à cette orientation sexuelle, et non à travers les relations sexuelles que celui-ci aurait effectivement entretenues avec les jeunes garçons de son atelier¹³¹. Dans son récit, la préférence qu'aurait manifestée Pontormo pour les garçons se réduit donc à une remarque, esquissée à demi-mot, lorsque le narrateur Gianbattista Naldini (1537-1591) mentionne qu'il n'aimait pas poser nu pour son maître, car ce dernier, « sous prétexte de modifier la pose, [...] abandonnait un peu trop longtemps sa main sur [s]on épaule¹³² ». Le romancier garde autrement le silence sur la vie sexuelle des peintres florentins. Aussi n'y a-t-il qu'assez peu de recoupements entre ce texte et la mise en récit de la vie de Pontormo que propose Dominique Fernandez dans *La société du mystère*, même si les personnages ainsi que les événements historiques évoqués dans ces deux œuvres sont essentiellement les mêmes.

¹³¹ Pour une analyse de l'origine freudienne de l'association topique entre les artistes de la Renaissance et l'homosexualité, voir le chapitre 3 de cette thèse aux pages 235 à 241. Dans son essai intitulé *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Freud met en garde les biographes modernes qui seraient tentés d'attribuer à Léonard une importante activité sexuelle avec les beaux garçons qu'il prenait comme élèves : « Sans partager la certitude de ses modernes biographes, qui excluent naturellement la possibilité d'un commerce sexuel entre lui et ses élèves, comme un outrage non fondé au grand homme, on peut tenir pour beaucoup plus vraisemblables que les tendres relations de Léonard avec les jeunes gens qui, selon les habitudes des écoliers d'alors, partageaient sa vie, n'aboutirent pas à une activité sexuelle. On ne peut sans doute lui attribuer une importante activité de ce genre. » (Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. de l'allemand par Janine Altounian, Adré et Odile Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, avec une préface de J. B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1991 [1910], p. 75.)

¹³² Roland Le Mollé, *Pontormo : portrait d'un peintre à Florence au XVI^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 75.

Avant de comparer le Pontormo de Dominique Fernandez à celui de Roland Le Mollé, j'aimerais cependant expliciter les raisons pour lesquelles la référentialité semble entretenir une relation inversement proportionnelle à la sexualité chez ce dernier auteur. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, le corps de son protagoniste est bien présent dans son récit historique. D'une certaine façon, il l'est même davantage que chez Gilles Hertzog, dont le narrateur défunt n'évoque son enveloppe corporelle qu'au moment où celle-ci fait l'objet de stimulations de la part d'une des Arétines. À la différence de Vasari dans *Le séjour des dieux*, le narrateur Gianbattista Naldini ne franchit cependant jamais le pas entre la *res gestae* et l'*historia rerum gestarum*, car la référentialité ne consiste pas chez cet auteur à annuler la distance entre la « chose passée » et les différents discours qui tentent d'appréhender cette réalité dont nous ne percevons que des traces. Chez Le Mollé, le corps de Pontormo existe d'abord, et surtout, sur le plan du discours.

À bien des égards, la manière détournée à travers laquelle Le Mollé permet à son lecteur d'accéder à l'intériorité de son protagoniste rejoint les préoccupations formelles qui ont marqué l'émergence du genre biofictif. C'est ce dont témoigne notamment le début de sa « Note de l'auteur », dans lequel il dit s'être transporté dans « l'intimité » de Pontormo à partir des événements anodins qui ont vraisemblablement ponctué son existence, plutôt qu'à travers les épisodes marquants qui constituent une biographie « selon la norme » :

Ceci n'est pas un roman. Juste un portrait. Allons un peu plus loin : une vie reconstituée. Reconstituer une vie ! L'expression peut choquer, tout autant que le projet. Et pourtant que savons-nous d'une vie en dehors des quelques temps forts qui la scandent de loin en loin : naissance, amours, métier, mort ? Ce sont là les seuls grands moments que nous livre l'histoire. Mais le quotidien, la vie de tous les jours [...] tout cela échappe au découpage chronologique, à la biographie selon la norme¹³³.

¹³³ Roland Le Mollé, *op. cit.*, p. 371.

Cette préoccupation se constate au sein de l'œuvre elle-même, dans laquelle Le Mollé met en scène le travail de documentation qui sert habituellement d'appui au récit d'un biographe, en citant toujours un document, pictural ou textuel, à chaque fois qu'un de ses personnages se livre à des spéculations relatives à l'état d'esprit de Pontormo. Or, cette intériorité « reconstituée » se confond, chez Le Mollé, avec le corps maladif et vieillissant de son protagoniste, puisque le *Diario* de Pontormo se résume surtout à la description de son régime alimentaire, à son état de santé, ainsi à ses travaux de peinture, qu'il réduit à une activité mécanique¹³⁴. C'est ainsi que l'on apprend par exemple, que « jeudi [Pontormo] fi[t] un bras vendredi l'autre bras¹³⁵ » dans une phrase qui n'a pas davantage de ponctuation que la description de ses repas et de ses indigestions, dont voici un exemple :

Je mangeai du porc bouilli dans du vin ce 11 janvier vendredi soir onze onces de pain endives un poisson d'œufs le 12 je soupai un poisson d'œufs salade d'endives douze onces de pain [...] Non que je pense aller bien car toutes les trois heures me vient la diarrhée vendredi soir je soupai avec Piero et je crois que les douleurs de ces coliques sont passées[.]¹³⁶

En découvrant ce livre de raison à tout le moins inhabituel, Naldini consulte à plusieurs reprises Agnolo Bronzino et Alessandro Allori pour tenter d'en extraire la signification cachée. Pourquoi leur maître ne relate-t-il que les informations les plus triviales de son quotidien? Cet exercice de lecture et d'analyse répété désempare d'autant plus le narrateur que celui-ci a déjà appris, ayant surpris une conversation entre Bronzino

¹³⁴ Ce texte de Jacopo Carucci, dit Pontormo, a fait l'objet d'une publication intégrale pour la première fois, dans sa version originale, dans la monographie que Frederick Mortimer Clapp a consacrée à cet artiste en 1916 (*Jacopo Carucci da Pontormo : His Life and Work*, New Haven, Yale University Press, 1916, appendice III, p. 295-307).

¹³⁵ Roland Le Mollé, *op. cit.*, p. 183.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 190.

et Allori, que ses collègues le considèrent comme un « double¹³⁷ » de Pontormo en raison des similitudes de leur caractère et de leur parcours biographique. Tous les deux sont orphelins de mères ; « abandonnés » par leur famille, ils ont développé le même « sale caractère¹³⁸ » qui les pousse à fuir les mondanités. L'incompréhension de Naldini face au *Diario* du protagoniste cerne donc une lacune importante. Si Bronzino et Allori ont bien raison de le comparer à Pontormo, cela démontre jusqu'à quel point il est demeuré un étranger vis-à-vis de lui-même.

Le rapprochement entre les enjeux soulevés par l'autobiographie et la biofiction est évidemment le fait de la critique littéraire du début des années 2000 : en plaçant de tels enjeux au cœur de son récit, Roland Le Mollé fait résolument le choix d'ancrer ce texte dans la contemporanéité, ce qui se constate de manière encore plus explicite à partir de l'analyse que formule Bronzino des écrits de Jacopo Pontormo. Ce personnage semble en effet décrire les mécanismes textuels à travers lesquels Roland Barthes met en scène sa propre corporalité dans son « autoportrait » paru en 1975¹³⁹, plutôt qu'un texte du *Cinquecento*. Le Mollé, qui se dit pourtant très soucieux d'écarter de son récit toutes les « extravagances » qui peuvent conduire à la « trahison » ou à l'« invraisemblance » dans les récits historiques¹⁴⁰, ne voit aucune objection à placer un vocabulaire barthien dans la bouche d'un peintre maniériste de la seconde moitié du XVI^e siècle. Abolissant la distance temporelle entre le livre de raison de Pontormo et la sémiotique, celui-ci projette

¹³⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁹ Roland Barthes, *R.B. par R.B., op. cit.*, 1975, voir par exemple les pages 64 à 66 pour les fragments intitulés « Mon corps n'existe... », « Le corps pluriel » et « La côtelette », dans lesquels le narrateur de Barthes fait similairement état des désagréments ou des petits plaisirs à travers lesquels son corps signale son existence à lui-même (« Mon corps ne m'existe à moi-même que sous deux formes courantes : la migraine et la sensualité », p. 64). Toutes les références à cet ouvrage se basent sur l'édition de 1990 parue chez Seuil dans la collection « Microcosme ».

¹⁴⁰ Roland Le Mollé, *op. cit.*, p. 372.

sur les écrits privés de son maître une vocation esthétique dont les caractéristiques s'accordent sans peine avec celles de la littérature contemporaine qui serait, elle aussi, fortement marquée par « l'insignifiance et la trivialité¹⁴¹ » de récits où les auteurs font à leur tour « scrupuleusement l'inventaire de l'insignifiant¹⁴² ».

Il est vrai que les notes réunies dans le journal de Pontormo se prêtaient bien à une telle analyse. À aucun moment ce dernier ne livre à ses lecteurs des réflexions concernant la vie politique mouvementée de Florence ou sur l'histoire de l'art. La vive émotion provoquée par le suicide de son ami Rosso Fiorentino, pour ne citer qu'un exemple, donne lieu à des propos d'une trivialité qui échappe totalement à la compréhension du narrateur de Roland Le Mollé. Tout ce que Pontormo relate ce jour-là, c'est qu'il a très bien soupé, qu'il a « chi[é] deux étrons secs et [que] de l'intérieur il en sortait des espèces de longues mèches de coton, comme un gras blanc¹⁴³ ». Aussi, Bronzino ne demeure-t-il pas longtemps le seul personnage à se faire le porte-voix de la critique littéraire contemporaine.

Dans l'exégèse du narrateur Gianbattista Naldini, l'on retrouve en effet plus loin la fonction commémorative qu'Alexandre Gefen assigne à la biofiction lorsque celle-ci prend la forme d'une « mystique¹⁴⁴ », de même que ce que Jacques Poirier nomme plus généralement le « pas grand-chose » et le « presque rien » – c'est-à-dire le goût prononcé

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 213.

¹⁴² *Ibid.*, p. 221.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 213.

¹⁴⁴ Alexandre Gefen, « Le genre des noms. La biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 305-319 (ici, p. 317-318) : « Le nominalisme de la biographie, genre des noms, devient résurrectionniste lorsque le désespoir propre à un récit intrinsèquement tragique devient suggestion du sens. Par la grâce d'un mysticisme assumé chez Michon, par une poétique « résurrection de la chair dans la lumière du rêve » chez G. Macé, par la violence performative du verbe dénudé chez P. Quignard, répéter une vie, « redoubler l'illusion réaliste » comme dit Michon, hors de toute finalité pratique dans le champ esthétique, c'est en chasser radicalement la contingence. Et plus la vie sera altérée, réduite, et plus l'existence sera minuscule, médiocre, plus apparaîtra, par la simple nomination de celui qui a existé, la présence irréductible d'un presque rien qui engage tout l'être du biographe. »

qu'affichent certains auteurs envers le minimalisme, lequel aurait pour but d'évoquer « sur le mode du neutre une réalité essentielle¹⁴⁵ » ou encore de refléter, par la médiocrité de leur écriture, « la pauvreté de l'existence¹⁴⁶ » :

Ce qui me frappe chaque fois que je lis son *diario* [écrit le narrateur de Roland Le Mollé], c'est que [Pontormo] note toujours ce qu'il y a de moins intéressant dans la journée, ce qu'il y a de moins intéressant dans sa vie. Il note une foule de toutes petites choses sans intérêt, des détails du quotidien, futiles, insipides : ce qu'il mange, le temps qu'il fait, là où il a mal, ce qu'il peint. Et puis il mélange tout ça quand il l'écrit. Mais il n'explique jamais, il ne juge jamais, il ne commente pas. Comme s'il ne pensait pas. Il écrit de l'insignifiant, de l'inessentiel. À travers ce *diario*, il se reconstitue une vie sans événements. Il enregistre du rien. Il abolit le monde pour n'écrire que sa seule solitude. Il remplit du vide en attendant la mort¹⁴⁷.

De toute évidence, Roland Le Mollé ne situe pas la référentialité d'un récit historique dans le degré d'adéquation entre le discours de ses personnages et celui qui se lit à travers les documents de l'époque. Il serait donc utile de reprendre ici la distinction proposée par Daniel Madelénat (2007)¹⁴⁸ entre ce qu'il appelle les « régimes de vérité » de la biographie anglo-saxonne et de la biographie continentale afin de mieux comprendre ce qui distingue la démarche de Gilles Hertzog de celle de Roland Le Mollé.

L'impressionnant appareil paratextuel dont Le Mollé entoure son récit laisse croire que l'accumulation de données serait synonyme de « vérité historique ». Dans les 63 pages qui suivent l'épilogue, l'on retrouve, outre la note de l'auteur qui comprend une bibliographie commentée ainsi qu'une bibliographie complémentaire¹⁴⁹, un glossaire de termes latins et italiens dont cet auteur a parsemé le discours de ses personnages dans un

¹⁴⁵ Jacques Poirier, « Le pas grand-chose et le presque rien », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambrey (dir.), *op. cit.*, p. 371-380 (ici, p. 371).

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Roland Le Mollé, *Pontormo*, *op. cit.*, p. 264-265.

¹⁴⁸ Daniel Madelénat, « Le vrai, le faux, le figuré », *op. cit.*, 2007. Voir le chapitre 1 de cette présente étude, pages 160 à 161.

¹⁴⁹ Roland Le Mollé, *Pontormo*, *op. cit.*, p. 371-375.

souci d'authenticité historique¹⁵⁰, ainsi qu'un véritable dictionnaire biographique détaillant brièvement la vie des 149 figures historiques mentionnées à travers ce roman¹⁵¹. On ne pourrait prétendre à davantage d'exhaustivité. L'auteur se prémunit d'ailleurs des critiques qui pourraient lui reprocher son « anachronisme » en soulignant qu'un romancier historique ne doit « en aucune façon se soustraire à ce préalable¹⁵² » qui consiste à rassembler une documentation aussi touffue que possible. Le Mollé estime avoir échappé à cette dérive en essayant de réunir dans ce livre « la totalité du peu que l'on sait sur Pontormo¹⁵³ ».

C'est précisément pour cela que ce romancier a écarté de son texte toute allusion à la vie sexuelle du maître. Si Le Mollé nous en apprend davantage sur les troubles intestinaux de Pontormo que sur ses partenaires ou sur ses compagnons de débauche, c'est parce que Pontormo lui-même a gardé le silence sur ce pan de sa vie. Aucun des « éléments épars de son existence¹⁵⁴ » qui a survécu jusqu'aux années 2010 ne permet d'inférer la manière dont il aurait vécu sa sexualité au quotidien sans s'adonner à la spéculation.

Pour reprendre la typologie de Daniel Madelénat, si Roland Le Mollé adopte manifestement le régime de vérité « anglo-saxon » dans la manière dont il entreprend ses recherches historiques, son écriture romanesque ne répond pas moins aux attentes d'un modèle « continental » qui ne prétend pas situer la *vérité* d'une œuvre dans son

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 377-383.

¹⁵¹ *Ibid.*, « Notices concernant les personnages cités dans le roman », p. 385-430. J'ai dénombré 149 entrées biographiques, composées à la manière d'un dictionnaire à partir de trois sources qu'il cite à la page 430 : l'*Enciclopedia dell'arte* publiée chez Garanzi à Milan en 1973, le *Dictionnaire de la Renaissance italienne* paru chez Thames & Hudson à Londres en 1977, et du *Robert* (l'auteur ne précise pas de quelle année datait le volume qu'il a consulté).

¹⁵² *Ibid.*, p. 372.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 371.

¹⁵⁴ *Ibid.*

objectivité. Étymologiquement, Madelénat décrit cette seconde vérité comme une *aletheia*¹⁵⁵, ou comme le « dévoilement » d'un sens caché que le biographe serait le plus à même de révéler à propos de son biographé. La lecture barthienne et biofictive du livre de raison de Jacopo Pontormo illustre particulièrement bien ce cas de figure, dans la mesure où elle situe sa « vérité » intrinsèque dans la subjectivité du regard, évidemment contemporain, qu'elle pose sur le *Cinquecento*.

Là encore, il est frappant de constater que Roland Le Mollé tente de justifier l'écart entre sa démarche de chercheur et son approche de l'écriture romanesque en s'appuyant sur la notion de vraisemblable, en dépit du caractère inopérateur d'une notion qui peut avoir autant de définitions que de locuteurs qui l'emploient. L'exemple convoqué par l'auteur ne pouvait être mieux choisi pour illustrer le fossé qui sépare l'appareil théorique de la création littéraire biofictive proprement dite.

Dans ce texte qui précède de sept ans la parution de *La société du mystère*, Le Mollé défend ironiquement la manière dont il dit avoir « reconstitué » la vie de Jacopo Pontormo à travers une citation de nul autre que... Dominique Fernandez, dont l'« imaginaire » parviendra, comme je le démontrerai dans le chapitre suivant¹⁵⁶, à une tout autre conclusion concernant la *vérité* de ce personnage, et le degré auquel la description de sa vie sexuelle équivaldrait à imaginer « n'importe quoi » :

On sait fort peu de chose sur la vie de Pontormo. Toutefois ce n'est pas la quête de l'information à tout prix qui a guidé mon approche, mais la *vérité du personnage*. J'ai essentiellement recherché la vraisemblance car c'est bien à travers la vraisemblance des situations que l'on trouve la vérité de l'homme. [...] Le portrait se reconstitue peu à peu de cette interaction entre réel et imaginaire. Mais il faut se méfier des dérives du genre et ne pas sombrer dans l'extravagance ou l'élucubration. En excellent connaisseur du genre et de ses risques, Dominique

¹⁵⁵ Daniel Madelénat, « Le vrai, le faux, le figuré », *op. cit.*, 2007, p. 298.

¹⁵⁶ Voir deux sections du chapitre 3, intitulées « Portrait du Caravage en Cerbère. *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez (2002) » (p. 218-233), ainsi que « Filiations artistiques. De la virilité des pinceaux : une réponse à l'historiographie vasarienne » (p. 254-273).

Fernandez nous prévient du danger : « Imaginer ne signifie pas imaginer n'importe quoi... Les documents d'archives sont nécessaires, ils donnent le cadre et le milieu, ils évitent de déraiper dans l'anachronisme ou la contre-vérité manifeste, ils servent de garde-fou à l'imagination¹⁵⁷. »

En dépit des différences notables qui opposent pour tout dire leurs récits respectifs de la vie et de l'œuvre de Jacopo Pontormo, il convient cependant de noter que Roland Le Mollé et Dominique Fernandez ont recours à des procédés similaires pour renforcer l'effet de référentialité qui se dégage de leur œuvre. Tout comme le Bronzino de Roland Le Mollé commente le *Diario* de Jacopo Pontormo pour en extraire la signification profonde, le narrateur anonyme qui commente les mémoires de ce même peintre maniériste assume, chez Fernandez, le rôle d'un vulgarisateur de savoir, à la manière d'un biographe ou d'un historien. Les remarques d'ordre stylistique, historique ou linguistique qu'il formule sur le texte de Bronzino visent supposément à rendre celui-ci plus accessible au lecteur contemporain, mais il ne s'agit pas là de leur fonction première.

Cette exégèse vise avant tout à convaincre le lecteur qu'à l'instar du *Diario* de Pontormo, les mémoires d'Agnolo Bronzino existent bel et bien, ce qui explique la présence occasionnelle d'italianismes dans le texte français¹⁵⁸ – lorsque le narrateur contemporain n'interrompt pas tout à fait son récit dans des passages où la traduction de l'italien vers le français se serait avérée difficile. Cela semble surtout être le cas pour le vocabulaire relatif aux activités sexuelles du protagoniste. Au début de son récit, lorsque le Bronzino de Fernandez est encore soucieux de traduire la pudeur qu'il éprouvait à l'égard du corps et de la sexualité à l'aube de sa vie, il forge par exemple le terme

¹⁵⁷ Roland Le Mollé, *op. cit.*, p. 372. Cette citation de Dominique Fernandez est tirée de *L'art de raconter* (Paris, Grasset, 2006, p. 42).

¹⁵⁸ Voir par exemple le passage où l'ancien favori de Benvenuto Cellini, du nom de Diego, se laisse déprimer par jalousie, lorsqu'Agnolo Bronzino usurpe la place qu'il occupait auparavant dans son cœur et dans son atelier : « [Diego] refusait les desserts dont pourtant il *allait fou* [*andava matto*]. Il maigrit, s'étiola, devint hâve et laid. À Florence, la politique du pire ne paie pas, ne réussit jamais, et celui qui veut attirer la pitié ne récolte que le mépris » (Dominique Fernandez, *La société du mystère*, Paris, Grasset, 2017, p. 149).

masculin de « *coso* » pour ne pas « écrire crûment¹⁵⁹ » pénis [*cazzo*]. Le jeune homme évite ainsi d'employer un mot féminin pour se référer aux organes génitaux masculins, puisqu'une telle chose aurait été « ridicule¹⁶⁰ », au dire du narrateur contemporain.

Il arrive que l'éditeur francophone du récit de Bronzino commette quelques erreurs d'interprétation du texte « original », ce qui contribue de beaucoup à renforcer l'impression selon laquelle il s'agirait effectivement d'une traduction contemporaine d'un texte italien datant du XVI^e siècle. Au moment où Bronzino partage pour la première fois la couche de Benvenuto Cellini, celui-ci lui dit : « Ce l'hai ancora *piccolo*, ma *egli* crescerà *usandolo*¹⁶¹ », ce que le narrateur anonyme transpose au féminin en faisant dire à l'amant plus expérimenté que son compagnon l'a « encore petite », mais qu'elle « grandira à l'usage ». Compte tenu de la nature de cette remarque, il est difficile de comprendre pourquoi le narrateur contemporain justifie cette transposition au féminin en déplorant que « l'organe de la virilité » (que Fernandez appelle presque toujours la « queue ») ne s'écrive pas au masculin au pays de Descartes, comme c'est le cas pour *cazzo* en Italie. Ce passage fait de toute évidence référence à la même partie du corps dont le Bronzino de Fernandez célèbre l'existence dans son poème intitulé *L'oignon*, dont « l'anneau » ne peut être rejoint sans un effort « dur et obstiné » au terme duquel l'on parvient à « toucher le fond », le « bout de l'entonnoir¹⁶² ». Or, l'*ano* [anus] est un substantif masculin aussi bien en français qu'en italien.

Le narrateur contemporain est donc loin d'être un lecteur parfait. Une seconde « erreur », tout aussi évidente, concerne le degré de familiarité de Bronzino avec l'œuvre

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 144. Les italiques renvoient ici aux termes qui sont soulignés dans le texte originel.

¹⁶² *Ibid.*, p. 193.

de Nicolas Machiavel. Dans un passage où le protagoniste s'étonne du mépris avec lequel Benvenuto Cellini traite ses commanditaires pour souligner les dangers auxquels s'expose un artiste en ne démontrant aucune déférence à l'égard des puissants, l'éditeur fictif mentionne que l'ancien secrétaire de la république de Florence a fait paraître *Le prince* peu avant que Bronzino ne rédige ses mémoires. Il évoque cette information en supposant que Machiavel n'a « fait que concentrer dans son livre la tendance naturelle de ses concitoyens¹⁶³ », ce qui expliquerait les recoupements qu'il observe entre certaines observations de Bronzino et l'analyse de Machiavel. Il prend toutefois le soin de préciser que de tels recoupements sont sans doute fortuits, puisqu'il « doute [du fait] que Bronzino ait lu ce texte ; il ne le mentionne jamais¹⁶⁴ ». « Nous avons tous lu *Le Prince* de Machiavel¹⁶⁵ », affirme pourtant par la suite le même Bronzino à propos des Florentins, dans une phrase où l'usage de la première personne du pluriel suggère naturellement qu'il s'inclut dans cette affirmation.

À mon avis, de tels passages visent surtout à faire croire au lecteur que le narrateur contemporain de *La société du mystère* correspond à une instance auctoriale différente du Bronzino de Fernandez. Les remarques stylistiques que le lecteur francophone ajoute sur le texte qu'il édite remplissent à ce titre une fonction similaire. Le narrateur anonyme de Fernandez justifie ainsi l'usage du verbe « faire » (*fatto*) chez Bronzino, dans un contexte où ce terme aurait pu être remplacé « par un substitut plus “coloré”, plus “expressif¹⁶⁶” », en expliquant que le souci d'un vocabulaire varié aboutit souvent à des clichés, là où les auteurs devraient se contenter de chercher les mots

¹⁶³ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 397.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 168.

justes¹⁶⁷. L'admiration dont témoigne l'éditeur fictif vis-à-vis des qualités littéraires de ces mémoires apocryphes n'empêche toutefois pas ce personnage de nourrir des sensibilités esthétiques qui divergent parfois de celles de Bronzino : plus loin, le narrateur contemporain se permet par exemple d'interrompre le récit du peintre lorsque celui-ci décrit son accouplement avec un neveu de Léonard de Vinci répondant au nom de Pierino, parce qu'il juge « l'ellipse plus suggestive et attrayante que la minutie descriptive¹⁶⁸ » qui caractérise la littérature érotique, pourtant « impuissante à rendre compte des progrès de la séduction [...] autrement que par des clichés¹⁶⁹ ».

Cela dit, les recoupements entre le texte de Roland Le Mollé et celui de Dominique Fernandez ne se limitent pas à des préoccupations formelles. Dans une certaine mesure, les opinions que ces auteurs imputent à Jacopo Pontormo font de ce personnage l'un des rares Italiens à incarner une vision sombre de la Renaissance, alors même que le *Jugement dernier* disparu de ce maître maniériste est censé incarner l'une des principales croyances que cette époque aurait héritée de la Grèce classique, à savoir la conviction selon laquelle l'homme nu, miroir de l'univers, « résume [...] la perfection du monde [...] dans la beauté d'un corps viril¹⁷⁰ », au dire du Bronzino de Dominique Fernandez.

Chez Roland Le Mollé, Pontormo estime au contraire que de profondes ruptures épistémologiques séparent irrémédiablement ses contemporains de leur modèle antique, au point où il serait dérisoire d'espérer faire revivre une époque aussi optimiste en ce qui

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 168-169 : « Il n'y a qu'une façon de dire bien une chose. [...] Bronzino s'en est tenu au mot le plus juste. Quelle leçon de style! Fait en dit beaucoup plus que les convenus *peint* et *teint*, en dépit de l'avertissement qu'on lit dans le *Dictionnaire* » de l'Académie française, dont Dominique Fernandez fait partie.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 357.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 510.

a trait à l'importance de « l'homme » ou à ses capacités à contrôler le monde qui l'entoure. Le maître explique au narrateur que, si l'image que la Grèce classique se faisait de l'univers ne posait guère problème au *Quattrocento*, « [l'] enchaînement de catastrophes et de révolutions en tous genres¹⁷¹ » qui a marqué la première moitié du XVI^e siècle aurait définitivement mis fin aux « grandes espérances¹⁷² » qui caractérisaient le début de la Renaissance. Aussi, affligés de constater que « l'homme n'est plus au centre de la création¹⁷³ », les artistes de sa génération ajoutent-ils ce désespoir à celui d'être venus au monde trop tard, lorsque des « génies comme Raffaello, comme Leonardo, comme Michelangelo, ont tout dit¹⁷⁴ ».

« Avons-nous le droit d'ignorer plus longtemps ce qui en découlera pour ce fameux *humanisme* dont on nous rabat les oreilles¹⁷⁵? » demande Pontormo dans *La société du mystère* en dressant similairement une liste des malheurs publics – « guerres [...] de plus en plus vastes », faillite des souverains « de moins en moins capables de rembourser les banques »¹⁷⁶ –, dans une angoisse que le Bronzino de Fernandez attribue aux premiers signes des dérèglements mentaux de son maître, sur lesquels il s'interrogera plus longuement par la suite¹⁷⁷.

¹⁷¹ Roland Le Mollé, *op. cit.*, p. 290.

¹⁷² *Ibid.*, p. 294.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 292.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 293. J'ai conservé ici la graphie italienne des noms propres tels qu'ils apparaissent dans le texte originel.

¹⁷⁵ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁶ Roland Le Mollé, *op. cit.*, p. 290.

¹⁷⁷ Lorsque le Bronzino de Dominique Fernandez découvre le journal de Pontormo, il conclut qu'il faut être « fou pour confier sa gloire à un document aussi misérable » (Fernandez, 2017, p. 500). À la différence du Bronzino de Roland Le Mollé, il suppose toutefois par la suite qu'en souhaitant publier son *Diario*, Pontormo aurait tenté de protéger sa fresque scandaleuse d'une destruction certaine en faisant croire à ses contemporains qu'il s'agissait de l'œuvre d'un aliéné, puisqu'un « dérangé mental n'excite ni la colère ni la réprobation, il n'éveille que le rire ou la compassion. Il peut s'exprimer comme il veut, puisqu'il est fou » (*ibid.*, p. 501).

Les deux romans examinent toutefois la possibilité selon laquelle l'incurable mélancolie de Pontormo ne puiserait pas son origine dans sa prétendue folie, mais plutôt dans les enseignements de Benedetto Varchi (1503-1565) et de Juan de Valdès (1500-1541) dont les traités ont contribué à répandre, en dépit de la censure, les idées de la réforme protestante en Italie¹⁷⁸. C'est d'ailleurs ainsi que Roland Le Mollé explique l'infortune qu'a connue le *Jugement dernier* de Pontormo : ses personnages révèlent en effet que Pontormo aurait obtenu l'appui du secrétaire et majordome du duc de Florence pour exécuter cette œuvre où « toute hiérarchie religieuse est abolie¹⁷⁹ » et où les élus se confondent aux damnés, « comme si la damnation était devenue universelle¹⁸⁰ ». Or, celui-ci était également en possession de l'unique copie manuscrite du *Beneficio di Cristo* avant d'être démis de ses fonctions en raison de ses sympathies réformistes, ce qui laisserait peu de doutes quant au sort qui attendra par la suite le chef-d'œuvre tout aussi hérétique de Pontormo.

De son côté, le Bronzino de Fernandez hésite à attribuer tant d'influence au protestantisme, dont il reconnaît lui aussi l'écho dans le flot de paroles décousues de son maître vers la fin de sa vie. Le pessimisme de Pontormo n'est pas seulement lié à des circonstances historiques qui auraient incité le maître à adopter des croyances religieuses susceptibles de refléter son propre désenchantement à l'égard de la condition humaine :

¹⁷⁸ Roland Le Mollé explique en quoi consistent ces textes notamment aux pages 122 à 123 (*op. cit.*) : « Le *Bienfait du Christ* était un petit traité anonyme et confidentiel, très lu à Florence dans les milieux de la réforme catholique. Il faut reconnaître que l'auteur de ce petit opuscule s'était quelque peu inspiré des idées de la réforme protestante. Beaucoup de catholiques sincères, désespérés par la corruption de l'Église et par son incapacité à se régénérer, pour ne pas dire à se réformer, l'avaient adopté pour tenter de résorber en les minimisant, voire les éliminant, les théories de Luther. [...] Pontormo était très influencé par ce mouvement. » Le narrateur de Roland Le Mollé attribue la paternité du *Bénéfice du Christ* à Valdès (*ibid.*, p. 329), et il estime que Varchi aurait écrit son *Sermon du Christ* « pris d'une belle émulation » pour cette œuvre.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 331.

¹⁸⁰ *Ibid.*

étant « sans causes, infondé, absolu, métaphysique¹⁸¹ », il n'est pas sans rappeler le mythe de la malédiction littéraire, auquel Dominique Fernandez se réfère toujours avec ironie, comme en témoigne de manière particulièrement exemplaire un roman antérieur intitulé *La course à l'abîme* (2002)¹⁸².

Défini par ses croyances hérétiques et par son homosexualité dans le roman de Dominique Fernandez tout comme dans celui de Roland Le Mollé, le peintre Pontormo s'avère véritablement être une figure exceptionnelle, puisqu'il permet de réunir en un seul personnage les deux principales topiques à travers lesquelles les romanciers biofictifs contemporains revisitent le XVI^e siècle à travers ses « marges », en élaborant une rhétorique dont je m'attacherai à étudier les mécanismes dans les chapitres suivants.

¹⁸¹ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 506 : « Dans ce flot de paroles décousues [...] je reconnaissais les enseignements de Juan de Valdés et de Benedetto da Maiano, mais d'abord l'expression de son propre désespoir. Il avait trouvé dans les écrits des Réformés italiens l'écho et la justification du pessimisme qui le rongait depuis toujours. Enfant, n'avait-il pas vu ses parents et toute sa famille ravis en quelques heures par la peste? [...] et puis, non, j'essaie de trouver une origine à ses convictions et à sa mélancolie, de les expliquer, alors que la grandeur de son pessimisme était d'être sans causes, infondé, absolu, métaphysique. Jacopo souffrait dans sa chair la tragédie de l'homme irrémédiablement tombé. »

¹⁸² Voir le chapitre 3 de cette présente étude, pages 21 à 37 : « Portrait du Caravage en Cerbère. *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez (2002) ».

Chapitre 3.

Historiographie contemporaine et
marginalité : le cas de la relecture
homocentrique de la *rinascità*

I) L'inverti, l'hérétique et le pauvre diable. Prolégomènes pour une définition de la marginalité

Voilà déjà longtemps que les « grands hommes » n'ont plus bonne presse, comme le remarque l'historienne Anne-Emmanuelle Demartini dans un ouvrage récent consacré à l'étude des fictions biographiques dans la littérature contemporaine¹. Depuis 1929, date de la création de la revue des *Annales*, et ce jusqu'à la fin des années soixante-dix, le paradigme dominant a consisté à aborder l'Histoire non plus comme un récit, mais bien, à l'instar de Lucien Febvre, comme un « problème » à résoudre, ce qui a fortement contribué à dévaluer l'individu au profit des « masses » pendant cette période. C'est pourquoi l'étude de personnages exemplaires, typique de l'historiographie « désuète, incarnée et moralisante » qui avait encore cours sous la Troisième République, a disparu pendant plusieurs décennies de la scène intellectuelle française au profit d'explications englobantes, conçues pour expliquer les changements historiques dans la longue durée.

Or, si les sciences humaines sont fortement marquées par un « retour de l'individu » depuis le début des années quatre-vingt, les critiques ne cessent de répéter qu'il ne saurait s'agir d'une « reprise du même² ». C'est pourquoi le Sujet dont on constate la « réémergence » correspond rarement au type de figures auxquelles les

¹ Anne-Emmanuelle Demartini. « Le retour au genre biographique en Histoire : quels renouvellements historiographiques? », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.). *Fictions biographiques, XIX^e-XX^e siècles*, avec la participation scientifique de Brigitte Ferrato-Combe, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 77-89.

² C'est ce que rappelle par exemple Bruno Blanckeman dans sa préface à une section intitulée « Fiction(s) en question » dans un ouvrage consacré à la littérature française au tournant du XXI^e siècle : « « Parler de retour c'est créer le trouble. Les générations précédentes ont clamé si fort la nécessité de la table rase que l'on se sent quelque peu honteux de revenir à des modèles éprouvés. Mais, à l'évidence, ce retour – de la fiction en l'occurrence – n'est en rien une régression ni une reprise du même. Il est plutôt un pari que fait la modernité pour assouvir le désir de fable d'une époque sans renoncer aux expériences autrefois tentées et aux soupçons largement justifiés. Le souci de l'histoire, l'observation des foules et des réprouvés, l'intérêt pour l'intimité du sujet ont à nouveau droit de cité dans la littérature narrative. » (Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 287).

historiens de l'Ancien Régime étaient susceptibles de s'intéresser, comme en témoignent notamment les travaux issus de la « micro-histoire » italienne entrepris sous l'impulsion de Carlo Ginzburg, à propos duquel Demartini rappelle qu'il fut le premier à affirmer la possibilité d'un savoir généralisable à partir d'un individu, « fût-il atypique et isolé³ ». Sans aller jusqu'à conclure que les meuniers hérétiques, les paysans enrichis et les prêtres exorcistes sont aujourd'hui plus susceptibles de faire l'objet d'une monographie que ne le sont les rois de France, force nous est d'admettre que des ouvrages tels que la biographie monumentale de *Saint Louis* par Jacques Le Goff parue chez Galimard en 1996 semblent de plus en plus faire office d'exception plutôt que de règle générale⁴.

Un phénomène similaire caractérise les fictions biographiques contemporaines qui ont pour toile de fond la période renaissante. En effet, un grand nombre des protagonistes de ces romans historiques s'avèrent être des figures moins connues de l'historiographie renaissante, à l'instar du métaphysicien Giordano Bruno dans *L'homme incendié* de Serge Filippini (1990), ou encore de l'imprimeur et instituteur suisse Thomas Platter le Vieux dans *L'Usage et la raison* de Madeleine Tiollais (2013). Certes, il n'est pas rare de rencontrer des récits qui mettent en scène des personnages célèbres, dont la plupart s'avèrent d'ailleurs être des artistes⁵. Ceci n'est guère surprenant quand on songe que,

³ Anne-Emmanuelle Demartini, *op. cit.*, p. 84. Outre Carlo Ginzburg (*Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, trad. de l'italien par Monique Aymard, Paris, Aubier, 1980 [1976]), elle commente également les travaux de Giovanni Levi (*Le pouvoir au village : histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, trad. de l'it. par Monique Aymard, Gallimard, 1989 [1985]) et de Nathalie Zemon-Davis (Jean-Claude Carrière, Daniel Vigne et Natalie Zemon Davis, *Le retour de Martin Guerre*, Paris, Robert Laffont, 1982).

⁴ Bien entendu, il ne faudrait pas oublier que c'est précisément en raison de leur parcours singulier, tout comme du manque de documentation qui leur est associée, que des figures aussi mineures ont attiré l'attention de Carlo Ginzburg, de Giovanni Levi et de Nathalie Zemon Davis. Courant le risque de tomber dans l'anecdotique, la reconstitution hypothétique de leur vie intérieure n'est intéressante que dans la mesure où elle enrichit notre compréhension de l'histoire des mentalités.

⁵ Voici quelques titres qui témoignent de cette tendance : Harry Bellet, *Les aventures extravagantes de Jean Jambecreux, artiste et bourgeois de Bâle : assez gros fabliau*, Arles, Actes Sud, 2013 (Hans Holbein), Sophie Chauveau, *L'obsession Vinci*, Paris, Télémaque, 2007 (Léonard de Vinci), Jean Diwo, *Au*

avant d'être théorisée comme une époque à part entière, la « Renaissance » servait à désigner un mouvement exclusivement artistique et littéraire, si bien que l'attrait qu'elle exerce aujourd'hui encore sur la culture populaire semble être lié en grande partie à la diffusion de ses images les plus emblématiques, comme l'a avancé William Caferro :

La popularité dont jouit la Renaissance auprès d'un public non académique constitue un facteur important lié à la survivance de cette notion. Le charme durable de Burckhardt s'explique en partie par le fait qu'il percevait la Renaissance italienne à la manière d'un touriste excité. La même impulsion a entraîné des gens des quatre coins du monde à voyager à Florence, Venise et d'autres endroits où les effets de la Renaissance, et plus particulièrement les ouvrages de ses artistes et de ses architectes, sont les plus apparents. Les images [emblématiques de la Renaissance] contribuent à garder cette période vivante, à stimuler l'imagination, comme elles l'ont fait préalablement pour John Addington Symonds, William Roscoe, Robert Browning et tant d'autres. La culture populaire a garanti à la Renaissance une « niche stable », qui a inclus des reproductions de célèbres œuvres d'art sur des aimants à réfrigérateur et sur des calendriers, ainsi que l'application du terme [Renaissance] à des chaînes d'hôtels et à des projets de renouvellement urbain⁶.

Il n'en est pas moins curieux de constater que, dans le cas où le protagoniste d'une fiction biographique s'avère être le peintre d'une de ces œuvres d'art emblématiques, telles que la *Joconde* ou *Le Jugement dernier*, les romanciers tendent à manifester un intérêt démesuré pour les « déviances » de leur vie sexuelle, comme en témoignent de manière exemplaire le Léonard de *L'Obsession Vinci* (2007) et le Caravage de *La course à l'abîme* (2002)⁷.

temps où la Joconde parlait, Paris, Flammarion, 1992 (mettant en scène de nombreux peintres, depuis Antonello de Messine jusqu'à Benvenuto Cellini), Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, Paris, Grasset, 2002 (Caravage), Yves Jaffrenou, *Le nombril d'Ève*, Turquant, éd. L'Apert, 2012 (Dürer).

⁶ William Caferro, *op. cit.*, p. 19: "An important factor in the persistence of the Renaissance is its currency with the non-academic public. Burckhardt's enduring appeal owes in part to the fact that he viewed Renaissance Italy in the manner of an excited tourist. It is the same impulse that has induced people from all around the world to travel to Florence, Venice and other places where the effects of the Renaissance, notably the work of artists and architects, are most apparent. The images keep alive the period, stimulate the imagination, as they did earlier for John Addington Symonds, William Roscoe, Robert Browning, and others. Popular culture has afforded the Renaissance a "stable niche", which has included reproductions of famous artwork on refrigerator magnets and calendars and the application of the term for hotel chains and urban renewal projects." Ma traduction.

⁷ Sophie Chauveau, *L'Obsession Vinci*, Paris, Télémaque, 2007, et Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, Paris, Grasset, 2002. Dans ce chapitre, je me pencherai également sur le cas de Michel-Ange, qui semble être de loin l'artiste qui a intéressé le plus grand nombre d'auteurs de biofictions renaissantes.

Aussi, en observant ces tendances, j'en suis venue à me poser la question suivante : quels liens existe-t-il entre les mécanismes de mise en marge de ces figures référentielles et la mise en texte de la Renaissance qui est en œuvre à travers ces récits? En d'autres termes, dans quelle mesure la marginalité des protagonistes de fictions biographiques situées à la Renaissance apparaît-elle comme une condition nécessaire pour que l'on considère ces derniers comme étant caractéristiques – ou, pour reprendre l'expression utilisée plus tôt, *emblématiques* – de leur époque, ainsi que le postule la micro-histoire?

1) Rhétoriques de la mise en marge

Afin d'aborder cette problématique, il convient de s'arrêter sur le concept de marginalité. Une des manières de définir ce terme consiste à le confronter à des notions analogues, telles que la déviance et l'exclusion, afin de mieux comprendre en quoi il s'en distingue. C'est ce que fait Ève Feuillebois-Pierunek⁸ en établissant tout d'abord que la marginalité est toujours relative, dans la mesure où elle résulte de la mise en relation de deux objets, dont le premier acquiert – de par cette mise en relation même – une valeur normative, dont l'objet qualifié de « marginal » se distingue.

C'est bien ce qui explique le succès de cette notion auprès des historiens : s'il est vrai qu'« une société se définit par ce qu'elle rejette », pour reprendre la formule de

⁸ Ève Feuillebois-Pierunek et Zaïneb Ben Lagha (dir.), *Étrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 9. Pour en savoir plus sur le concept de marginalité, j'inviterais le lecteur à consulter également un ouvrage paru en 2003 sous la direction d'Arlette Bouloumié (*Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, « Recherches sur l'imaginaire », Cahier XXIX, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 2003) qui réunit différentes analyses de la figure du marginal. Dans cet ouvrage, ce concept se décline sous l'angle de la « monstruosité » (marginalité d'ordre physique), de l'effraction sociale (libres penseurs, hérétiques, délinquants) et de « l'altérité douloureuse » de l'artiste.

Foucault, l'étude de la marginalité devient alors un moyen privilégié de comprendre quels sont les mécanismes de cohésion implicites qu'une société donnée met en œuvre pour assurer sa pérennité, et auxquels les marginaux échappent, volontairement ou non⁹.

Lorsque cet écart vis-à-vis de la norme est patent et volontaire, il s'agirait d'une déviance. Selon Pierunek, l'« exclusion » n'a lieu que lorsque l'absence de conformité aux normes entraîne une réaction de rejet de la part de la société en question, ce qui n'advient pas dans tous les cas de déviance. Cependant, à en croire son acception du terme, un tel rejet ne peut advenir dans le cas des marginaux puisque, à la différence des exclus, ces derniers se situeraient « à l'intérieur même de la société » dont ils définiraient *a contrario* les normes.

D'un côté, cette approche définitionnelle offre l'avantage de rappeler que la marginalité d'un personnage ne dépend pas de son incapacité à s'insérer au sein de la société, même s'il est vrai que la place qui est réservée aux marginaux est souvent peu enviable, comme c'est le cas des pauvres et de la plupart des femmes à la Renaissance. Cela implique que les personnages marginaux ne forment pas nécessairement des exceptions ou des minorités au sein de la société qui les marginalise. Loin de là, je crois qu'il convient d'appliquer à la société de la Renaissance l'idée de « marginalité de masse » théorisée par Stéphane Boisselier pour penser la période médiévale¹⁰. Comme le souligne Pierunek, lorsqu'une « étroite élite s'impos[e] comme référence pour la totalité du corps social [...] les normes et [l]es références mises en avant ne fonctionnent de

⁹ Voir Ève Feuillebois-Pierunek et Zaïneb Ben Lagha (dir.), *op. cit.*, p. 11 : « l'idée qui domine chez les historiens, c'est qu'on saisit d'autant mieux les consensus et préoccupations de la société globale que l'on l'approche par le biais de sa frange marginale (...) Pour reprendre la belle formule de Michel Foucault, "une société se définit par ce qu'elle rejette" ».

¹⁰ Voir Stéphane Boisselier, « De la différenciation sociale à la minoration en passant par la régulation, quelques propositions », dans Stéphane Boisselier, François Clément et John Tolan (dir.), *Minorités et régulations sociales en Méditerranée médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 17.

manière optimale que pour le cercle de décideurs¹¹ », ce qui implique qu'une portion massive de la population du XVI^e siècle ne pouvait exister autrement qu'en étant « mise en marge ». Ce que j'ai appelé le « pauvre diable » chez Madeleine Tiollais illustre ce cas de figure.

D'un autre côté, l'inconvénient d'une telle approche définitoire, c'est qu'elle permet plus difficilement de se pencher sur les cas où la marginalité d'un protagoniste résulterait d'une déviance religieuse ou sexuelle. Métaphysicien violemment opposé à la scolastique aristotélicienne et fervent défenseur des thèses de Copernic, Giordano Bruno est contraint de s'exiler dans plusieurs pays pour échapper aux persécutions dont il fait l'objet dans *L'homme incendié*. Quant à Léonard dans *L'Obsession Vinci*, son homosexualité lui vaut de risquer la mort dès le début du récit dont le premier chapitre s'intitule, de manière significative, « Les hurlements de la prison ». À en croire la définition de Pierunek, les figures de l'« hérétique » chez Anne Cuneo et de l'« inverti » chez Sophie Chauveau ne feraient donc pas l'objet d'une « mise en marge » dans les récits dont ils sont les protagonistes, mais plutôt d'une rhétorique de « mise en exclusion », ce qui impliquerait paradoxalement qu'ils ne feraient pas *partie* de la société dont ils sont tenus pour être des personnages « emblématiques ».

Or, il est difficile d'affirmer la possibilité d'un savoir généralisable à partir d'un individu – « fût-il atypique et isolé », comme l'a fait le théoricien de la micro-histoire –, si les déviances de son comportement entraînent une coupure radicale entre l'individu en question et la société de l'époque dont le récit de sa vie offrirait une « mise en texte ». Pour résoudre ce paradoxe, je me propose donc de confronter la définition de Pierunek à

¹¹ Pierunek, *op. cit.*, p. 14.

une analyse philologique et transdisciplinaire des différentes rhétoriques de la mise en marge que j'ai tirée d'un article de Christine Noille-Clauzade¹².

Cette critique établit une liste des fonctions qui ont été attachées à la marginalité, démontrant ainsi que ce terme répond à des logiques bien précises, lesquelles varient en fonction de l'origine étymologique à laquelle l'on se réfère dans différents contextes en parlant de « marges ». Il convient en effet de souligner que ce mot comporte plusieurs acceptions, dont la plupart sont assez éloignées des inflexions marxistes qui ont été rattachées au substantif *marge* après 1968, à partir d'un sens figuré auquel l'ethnologue et africaniste George Balandier avait eu recours pour dénoter ce qui est accessoire ou secondaire, dans une étude consacrée à la construction sociale des inégalités « à partir des différences de sexe, d'âge, d'activité sociale ou de groupe familial¹³ ». Certes, la déviance et l'exclusion sont bien liées à cette acception abstraite de la « marginalité », mais elles n'ont que peu de choses à voir avec la marge comme *bordure*, auquel renvoie l'étymologie latine *margo, marginis*, ou encore à la marge comme *région frontalière*, ce qui correspond à l'étymologie germanique *marka*.

Ayant acquis depuis le XIII^e siècle le sens particulier d'« espace blanc autour d'un texte écrit », la marge comme *bordure* occupe, selon Noille-Clauzade, une fonction d'encadrement, laquelle répond à une logique de focalisation. La mise en marge d'un objet peut donc avoir pour fonction de diriger les regards vers un objet *autre*, à l'instar du sujet d'un tableau dans le domaine pictural, ou encore d'un texte dans le domaine typographique. Appliquée à la fiction, une telle définition exclut d'emblée les

¹² Christine Noille-Clauzade, « Rhétoriques de la mise en marge », dans Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.) *Théorie des marges littéraires*, Nantes, éd. Cécile Défaud, 2005, p. 39-58.

¹³ C'est ainsi qu'Ève Pierunek décrit son essai *Anthropo-logiques* (1974), dans lequel l'acception figurée de la marginalité se retrouve pour la première fois, *op. cit.*, p. 7.

protagonistes d'un récit historique, dans la mesure où ils occupent une place centrale tant sur le plan matériel du texte que dans la logique de l'intrigue qui les met en scène. Au sein de mon corpus, cette forme de « mise en marge » s'applique donc curieusement à tout ce qui s'oppose à la figure du pauvre diable, de l'hérétique et de l'inverti. En d'autres termes, ce qui permet de focaliser les regards vers des protagonistes tels que Thomas Platter, Giordano Bruno et Léonard de Vinci, ce sont les riches (pour ainsi dire absents du texte de Tiollais), les fanatiques (que le récit de Serge Filippini présente toujours comme des menaces, puisqu'ils sont les seuls à pouvoir déterminer qui sont les « hérétiques » à persécuter), et les hétérosexuels, ce qui inclut, par extension, les femmes (avec lesquelles les nombreux artistes qui traversent le récit de Chauveau, étant homosexuels, n'entretiennent que des rapports lointains).

L'origine germanique de la marge comme *région frontalière* se rapproche déjà davantage de mon hypothèse concernant le lien que j'ai postulé entre la marginalité des protagonistes de fictions biographiques contemporaines et l'effort de reconceptualisation de la période renaissante qui a abouti chez les historiens à ce que Randolph Starn a appelé la « Renaissance postmoderne¹⁴ ». Lorsque la « marge » (aussi appelée *marche*, c'est-à-dire un domaine placé sous le commandement d'un marquis) correspond à un espace limitrophe entre deux États, la fonction qu'elle occupe vise à opérer une transition entre deux domaines distincts. Or, cette logique de délimitation n'est pas sans rappeler la formule de Foucault, citée par Pierunek, voulant qu'une société « se définit par ce qu'elle rejette ». Ainsi, en appliquant cette définition aux fictions biographiques situées à la Renaissance, il me semble que les personnages « mis en marge » se situent à un point de rencontre entre deux systèmes de valeur, dont l'un appartiendrait à une tradition plus

¹⁴ Randolph Starn. « A Postmodern Renaissance? », *op. cit.*

ancienne correspondant à l'héritage médiéval de la Renaissance, tandis que l'autre constituerait déjà les prémisses de l'époque moderne. Une telle lecture du XVI^e siècle, fort courante dans les fictions biographiques contemporaines, tend à faire de la Renaissance une période de transition, dans une perspective téléologique qui augmente d'autant plus la *pertinence* que revêtent ces récits à l'époque contemporaine que ces derniers semblent parler du présent en s'intéressant au passé.

La mise en texte de la Renaissance qui s'opère à travers *L'homme incendié*, *L'obsession Vinci* et *La trilogie des Platter* résulterait par conséquent de la « mise en marge » de ses protagonistes dans la mesure où le parcours de Giordano Bruno, de Léonard de Vinci et de Thomas Platter témoignerait des conflits qui résultent de l'opposition entre les *normes imposées par une étroite élite comme référence pour la totalité du corps social* d'une part, et, d'autre part, le refus de se conformer à ces normes, lequel annoncerait un comportement « moderne ». Dans les trois récits en question, ce refus résulte invariablement de la volonté qu'affichent les protagonistes de se singulariser eu égard à leur classe sociale, à leur famille ou à leur souverain, en adoptant une identité dont la singularité fait « peser une menace sur l'unité du groupe et la solidarité de ses membres¹⁵ ».

Chacun à sa manière, les protagonistes de ces romans historiques revendiquent la liberté de poursuivre leurs propres intérêts et de se distinguer du groupe dont ils sont issus, ce qui s'avère problématique à la Renaissance, puisque la valorisation de la contribution individuelle des membres d'une société caractériserait les sociétés modernes selon Durkheim. À Rome, « on brûle les ouvrages hérétiques [...] et les hérétiques eux-

¹⁵ Pierunek, *op. cit.*, p. 17.

mêmes¹⁶ », dit-on au Giordano Bruno de Serge Filippini, qui ne fait pas moins paraître une quarantaine d'ouvrages au cours de sa vie. « Essaie les femmes (...) c'est la norme et ça rassure tout le monde¹⁷ », conseille-t-on au Léonard de *L'obsession Vinci*, lequel décide à partir de là d'être toujours « fille dans l'amour¹⁸ ». « L'ascension sociale par le biais de l'acquisition du savoir est une œuvre de longue haleine qui se poursuit parfois sur plusieurs générations¹⁹ », affirme le narrateur de *La trilogie des Platter* pour expliquer pourquoi Thomas Platter le Vieux, en demandant en mariage la servante de Myconius, renonce définitivement à la carrière de prêtre que ses proches avaient ambitionnée pour lui.

2) Ce que la Renaissance n'est pas : la « marge de manœuvre » d'une notion historique

Je crois qu'il convient de toucher encore quelques mots à propos de la fonction qu'occupe la « mise en marge » dans le sens figuré qu'a pris ce mot au terme d'une évolution lexicologique qui en fit un synonyme de « déviance » et d'« exclusion » – ce qui, comme l'a fait valoir Ève Feuillebois-Pierunek, s'avère problématique dans la mesure où ces termes renvoient à des acceptions qui ne sont pas réductibles les unes aux autres.

La confusion entre ces trois notions serait due au contexte initial dans lequel le substantif « marginalité » fut créé à partir de l'étymologie latine et germanique de la « marge », ce qui se produisit à deux moments différents, en prenant pour cadre de référence deux disciplines différentes, comme l'explique Christine Noille-Clauzade :

¹⁶ Serge Filippini, *L'homme incendié*, Paris, Phébus, 1990, p. 65.

¹⁷ Sophie Chauveau, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹ Madeleine Tiollais, *L'usage et la raison : la trilogie des Platter*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Au XIX^e siècle, « vivre en marge » renvoie à un mode de vie *excentrique* (au sens où l'astronomie ptoléméenne a dénommé *excentriques* et a ainsi intégré dans son système les axes de rotation qui échappent au géocentrisme strict) ; alors qu'après 1968, la marginalité signifie une *exclusion* dont la dialectique de négation a été formulée dans la philosophie hégélienne de l'histoire, et qui a été récupérée et réinterprétée dans la philosophie politique marxiste²⁰.

Or, étant donné que la « marge comme déviation » et la « marge comme exclusion » correspondent à deux moments distincts de l'évolution lexicologique de la notion de marginalité, il s'avère que les différentes logiques auxquelles répond ce terme peuvent parfois entrer en contradiction les unes avec les autres.

Selon Noille-Clauzade, la marge comme *déviation* occupe une fonction de décentrement qui tend à *renforcer* le système en place lorsqu'elle répond à une logique de récupération, semblable à la théorie des axes excentriques qui a permis au système ptoléméen de perdurer jusqu'à la Renaissance en lui intégrant des éléments susceptibles de le renverser. En appliquant cette définition à la reconceptualisation de la Renaissance qui est à l'œuvre dans *L'homme incendié*, *L'obsession Vinci* et *La trilogie des Platter*, il me semble que la mise en récit de personnages marginaux est susceptible de mettre en avant les différences qui font de la Renaissance une période radicalement *étrangère* à la nôtre, à l'inverse d'une lecture téléologique de l'histoire qui verrait dans le XVI^e siècle les prémisses de l'époque moderne.

Ainsi, la figure de l'« hérétique », de l'« inverti » et du « pauvre diable » peuvent être là pour démontrer, *a contrario*, que le respect des rites religieux était soumis à un contrôle très strict à la Renaissance, de même que l'ensemble de la vie spirituelle, que la dévalorisation de la corporalité, liée à la diffusion de la philosophie platonicienne, tendait à nier la possibilité d'avoir des préférences en matière sexuelle, alors même que

²⁰ Christine Noille-Clauzade, *op. cit.*, p. 47.

l'homosexualité était assez courante (particulièrement à Florence parmi les cercles artistiques et littéraires liés à l'Académie platonicienne formée autour de Ficin), et enfin, qu'en dépit des progrès de l'alphabétisation facilités par l'imprimerie et malgré l'intensification d'échanges commerciaux, qui contribua au développement d'une économie capitaliste en permettant à des jeunes gens intellectuellement doués et ingénieux, issus de la classe paysanne, d'accéder au rang de bourgeois, la plupart des gens qui vécurent à la Renaissance correspondent sans doute à la figure du « pauvre diable », dont les conditions de vie n'ont guère été affectées par les avancées intellectuelles, artistiques et littéraires qui caractériseraient « l'aube de l'époque moderne ».

Cependant, Christine Noille-Clauzade note que la fonction de décentrement peut également répondre à une logique d'invalidation qui rapproche la marge de *dévi*ation de la marge comme *exclusion*, lorsque la prise en compte des éléments déviants aboutit, non pas à un renforcement du système, mais bien à un mouvement de renversement théorique qui entraîne la mise en place d'un paradigme neuf. Dans le protocole de travail en laboratoire, cette situation survient généralement lorsque les éléments déviants entrent en cohérence entre eux, de sorte que les scientifiques ne peuvent choisir d'ignorer les données qui invalident le modèle théorique servant à informer la lecture des résultats de leurs expériences. Aussi, lorsque les éléments marginaux sont dans une relation de séparation, et par là même de négation du système, Noille-Clauzade estime qu'ils répondent à une logique de division interne appartenant à une pensée de la « révolution » qui trouve ses sources dans la « dialectique » de l'Histoire, issue d'une réinterprétation marxiste de la philosophie hégélienne. En ce sens, l'hérétique, l'inverti et le pauvre diable

seraient trois figures emblématiques de la Renaissance, parce qu'ils auraient servi, en quelque sorte, à l'*invalidier* – c'est-à-dire qu'ils auraient permis à la société du XVI^e siècle d'accéder à l'étape ultérieure de son développement historique, en la contraignant à abandonner les éléments qui la caractérisaient encore en tant que société primitive, au dire de Durkheim.

Dans cette optique, les protagonistes marginaux des fictions biographiques situées à la Renaissance seraient « emblématiques » d'une société à laquelle ils n'appartiennent pas, étant donné que la période historique qu'ils servent à reconceptualiser n'*existe pas* à proprement parler, qu'elle se caractérise tantôt par ce qu'elle ne sera bientôt plus, tantôt par ce qu'elle n'est pas encore. Cette fonction des personnages marginaux nous amène donc à une cinquième, et dernière, définition de la marge proposée par Christine Noille-Clauzade, issue d'une évolution lexicologique datant du tournant du XVIII^e siècle servant à désigner une réserve ou une quantité disponible. En effet, l'expression « avoir de la marge » assigne à celle-ci une fonction de *réserve variable* permettant – dans le domaine mathématique du calcul infinitésimal, par exemple – d'ouvrir un système donné à un potentiel infini de variations infimes.

Or, une période historique n'est guère susceptible de faire l'objet d'une tentative de reconceptualisation tant que le modèle théorique qui lui a permis d'émerger en tant que concept ne dispose pas de cette « marge de réserve » en l'absence de laquelle les systèmes clos sur eux-mêmes, étant imperméables au changement ainsi qu'aux critiques qu'on peut leur adresser, tendent à disparaître. C'est ce qui aurait pu arriver avec la Renaissance si, après avoir fait l'objet d'une première tentative de théorisation de la part de Jacob Burckhardt, ce que Wallace Ferguson a appelé la « révolte des médiévistes »

avait permis de démontrer que tout ce qui avait caractérisé les XV^e et XVI^e siècles en tant que période distincte du Moyen âge et de la modernité, était en réalité une reprise de phénomènes qui avaient déjà eu lieu précédemment, par exemple pendant la « Renaissance du XII^e siècle » théorisée par Haskins en 1927.

En somme, ce n'est pas parce que les « grands hommes » de la Renaissance ont cessé d'être grands qu'ils attirent moins l'attention des historiens et des romanciers, mais bien parce qu'il semble que le potentiel de reconceptualisation permis par la mise en récit de leur parcours de vie est moindre, eu égard à celui d'une figure référentielle assumant la fonction d'*encadrement*, de *transition*, de *décentrement* ou d'*invalidation* qui résulte de la « mise en marge ». Je crois que toutes ces fonctions contribuent à maintenir la « marge de réserve » nécessaire au maintien de la conceptualisation d'une période historique à travers le temps, par le biais de reconceptualisations successives.

II. La topique de l'« inversion » sexuelle dans le monde de l'image

« DUCCIO · MASACCIO · VAN EYCK · PIERO · MANTEGNA · BELLINI · LEONARDO · RAPHAEL · » affiche l'inscription profondément gravée sur la façade de pierre [de la Galerie nationale de Londres]. L'image que cette assemblée d'artistes convoque à l'esprit est celle de toiles emplies de lumière, somptueuses dans leurs représentations rayonnantes de saints et de héros mythologiques, riches des couleurs et de la splendeur du monde idéal et idéalisé de la Renaissance. [...] Les tableaux que l'on vient admirer ici sont indubitablement [marqués du sceau de la] « Renaissance ». Pourquoi, dans ce cas, ces peintures ne se révèlent-elles pas à la hauteur de nos attentes? Pourquoi le récit si vif de l'art et de la culture [émergeant des ténèbres] brille-t-il davantage que les œuvres d'art que nous, admirateurs de la culture, rencontrons au gré de notre pèlerinage londonien? Dans un livre qui se propose de renouveler notre compréhension de la Renaissance, voilà un bon endroit pour commencer [notre enquête]. Car des images comme celles que l'on voit à la Galerie nationale de Londres ont forgé notre compréhension de la Renaissance elle-même, au point d'incarner, plus que toute autre chose, sa réussite culturelle²¹.

²¹ Lisa Jardine, *Worldly Goods: A New History of the Renaissance*, Londres, Papermac, 1997 [1996], p. 3-4. Ma traduction : « « DUCCIO · MASACCIO · VAN EYCK · PIERO · MANTEGNA · BELLINI · LEONARDO · RAPHAEL · » runs the inscription deeply incised in the stone facing [of London's National

C'est sur ces mots que Lisa Jardine entame sa superbe étude portant sur les conditions matérielles de production et de vente des œuvres d'art du XVI^e siècle, dans laquelle l'auteure a cherché à combler deux « points aveugles » que l'on a souvent imputés à l'historiographie burckhardtienne, à savoir l'abondante production iconographique de la Renaissance et les structures économiques qui ont rendu possible une telle effervescence.

En effet, si l'on met de côté les affirmations de Burckhardt portant sur l'égalité des sexes aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles (lesquelles constituent sans doute l'un des points les plus faibles de *La civilisation de la Renaissance en Italie* aux yeux de la critique contemporaine), Burckhardt s'est couramment vu reprocher d'avoir éludé ce qui constituait jusque-là le point focal de la *rinascità*, à savoir la notion voulant que les arts visuels aient fait l'objet d'une « redécouverte » progressive dans l'Italie du *Trecento*, du *Quattrocento* et du *Cinquecento*. Quoiqu'il fût lui-même un historien de l'art, il n'a pas cherché à réfuter la thèse vasarienne d'un développement progressif des techniques de représentation de la nature, depuis leur phase « puérile » chez Giotto (1276-1337) jusqu'à atteindre leur « maturité » chez Léonard (1452-1519) et Michel-Ange (1475-1564).

Comme le souligne Robert Kopp, le choix d'exclure de son analyse l'un des éléments les plus importants de la civilisation qui semble avoir pris forme sur la

Gallery]. [...] The image this assembly of artists conjures up is one of luminous canvases, sumptuous in their glowing depiction of sacred and secular figures, rich with the colour and splendor of an idealized and idealistic Renaissance world. [...] The paintings which we come to admire here are indisputably "Renaissance". Why then, do these paintings fail to live up to our expectations? Why does the vivid account of emerging art and culture shine so much brighter than the works of art we cultural votaries actually encounter on our London pilgrimage? In a book whose goal is to understand the Renaissance afresh this is an appropriate place to begin. For visual representations like those in the National Gallery have shaped our understanding of the Renaissance itself, have indeed come to stand pre-eminently for its cultural achievement."

péninsule italienne depuis la chute de la dynastie Hohenstaufen (1250) jusqu'au sac de Rome (1527) ne devait être que « partie remise ». Dans la première édition datant de 1860, Burckhardt signalait son intention de combler « la plus importante lacune de ce livre » en consacrant « dans quelque temps » un ouvrage particulier à l'art de la Renaissance. Le remaniement de cette phrase, qui se retrouve au passé dans la réédition de 1869, témoignerait ainsi de son renoncement à poursuivre ce projet initial²².

À l'instar d'autres critiques, Kopp ne croit pas qu'il convienne de lire ce renoncement comme une tentative de désavouer le pouvoir de fascination qu'exerceraient les images emblématiques de la Renaissance sur le monde « moderne ». Burckhardt n'a-t-il pas lui-même contribué à renforcer la force d'attraction de l'univers pictural du *Cinquecento* en faisant paraître, cinq ans avant *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), l'un des tout premiers « guides touristiques » destinés à faire connaître les chefs-d'œuvres du patrimoine artistique italien auprès des voyageurs qui effectueraient un court séjour dans ce pays²³? Une telle information n'est sans doute pas anodine. Hayden White estime à ce propos que la décision de Burckhardt d'exclure toute considération relative au domaine des arts visuels de son analyse portant sur la civilisation renaissante résulterait d'un choix délibéré, dans la mesure où elle lui aurait permis de rester fidèle à l'une des thèses centrales de son précédent ouvrage, intitulé *Der Cicerone* (1855).

Il faut dire qu'outre sa fonction instructive à l'usage des dilettantes (ou de ce que Lisa Jardine appelle les « pèlerins culturels »), ce « guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie » avait également pour but de démontrer le caractère autoréférentiel des

²² Robert Kopp, « Aux origines de l'histoire culturelle : Jacob Burckhardt et la Renaissance italienne », dans J. Burckhardt, trad. fr., *op. cit.*, p. 7-35 (ici, p. 28).

²³ Jacob Burckhardt, *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, vol. 1, trad. de l'allemand par Auguste Gérard, Paris, Hachette, 2017 [1855]. Le volume 2, qui fait près de 1000 pages, semble n'être disponible pour l'instant que chez Nabu Press (2014).

œuvres d'art, dont la création ne devait pas être liée, d'après Burckhardt, aux circonstances extérieures dans lesquelles elles avaient vu le jour²⁴. Cette hypothèse est intéressante : elle va à l'encontre de l'opinion commune identifiant cette absence d'intérêt envers les structures économiques gouvernant la vie culturelle à une « faiblesse structurelle » dont *La civilisation de la Renaissance en Italie* souffrirait dans son ensemble – au point où il conviendrait pour ainsi dire d'affirmer que cet essai ne permet guère d'envisager la production picturale de la Renaissance en dehors du cadre convenu de la « *rinascità* » (« *Wiedergeburt* »), malgré le soin qu'a pris Burckhardt d'entourer ce terme de guillemets qui sont désormais passés dans l'usage courant²⁵.

Eu égard aux objectifs de la présente étude, il importe peu de mesurer le degré auquel l'œuvre de Burckhardt a su résister aux critiques formulées à son encontre. Il apparaît néanmoins essentiel d'établir dès à présent que la place considérable qu'occupent les artistes du XVI^e siècle dans le processus actuel de reconceptualisation de la notion de Renaissance ne constitue pas premièrement, ni même nécessairement, un « retour » vers la tradition historiographique vasarienne. Les thèses centrales de *La*

²⁴ Hayden White, "Burckhardt: the Ironic Vision", *op. cit.*, p. 252: "The *Cicerone* offered Burckhardt the opportunity to indulge himself in direct and highly personal reflections on historical objects in a way that reflections on the *life* of the past did not (...). In fact, Burckhardt's decision to exclude a consideration of the visual arts from his *Civilization of the Renaissance in Italy* may well have been a product of his desire to discourage the notion that high art was dependent in any significant way on the external circumstances in which it was produced."

²⁵ Cette critique apparaît notamment dans la préface rédigée à l'édition anglaise signée par Peter Burke ("Jacob Burckhardt and the Italian Renaissance", *op. cit.*, p. 13). Voir également Riccardo Fubini pour l'emploi que fait Burckhardt du terme de *rinascità* ("Humanism and Scholasticism, Toward an Historical Definition", dans Angelo Mazzocco (dir.), *Interpretations of Renaissance Humanism*, Leiden/Boston, Brill, 2006, p. 127-136; ici, p. 128): "At the beginning of his book [*Die Kultur tier Renaissance in Italien*], Burckhardt displays his doubts about the suitability of the name for which it was mostly renowned – Renaissance. He states that he had only chosen it « for lack of a better one ». Indeed, it had not been the « revival of antiquity » that marked the coming of the modern era, but more general epoch-making factors of a psychological, political, ideological character that would have developed in the same way even without their formal classical mediation. Consequently, in the plan of the book, the section devoted to antiquity is confined to the third « part », where the term « rebirth » (*Wiedergeburt*) is put in inverted commas; whereas the French name of « Renaissance », chosen for the title of the book, implied the author's intention to challenge the tradition of classicist French rationalism, already questioned elsewhere by Burckhardt."

civilisation de la Renaissance en Italie concernant le développement de l'individualisme, dans un environnement social et politique où le mérite personnel serait valorisé au-delà de la naissance, peuvent tout aussi bien s'appliquer à des personnages de peintres qu'à des figures d'humanistes et de *condottiere*. Il est vrai que certains auteurs, à l'instar de Jean Diwo (1992), ont parfois le souci de faire apparaître la filiation artistique à travers laquelle leurs protagonistes viendraient poursuivre l'œuvre de leurs prédécesseurs grâce à l'établissement d'un réseau de *botteghe* : depuis l'Italie jusqu'aux Flandres, chaque maître de la Renaissance produirait de nouveaux maîtres, en transmettant la méthode de la peinture à l'huile à ses apprentis, ainsi que d'autres techniques similairement inconnues avant la *rinascità*. Toutefois, le récit de cet « éveil culturel » n'occulte pas le souci de rendre compte des existences individuelles des artistes, dans leur marginalité.

Dans la section précédente de cette thèse²⁶, l'analyse que j'ai effectuée de la figure du pauvre diable, de l'hérétique et de l'inverti visait à identifier les modalités de mise en marge des protagonistes de mon corpus primaire, car il me semble que la reconceptualisation de la notion de Renaissance qui prend forme à travers le genre biofictif est directement issue de l'élargissement que les études culturelles ont apposé à la notion d'individu depuis le dernier quart du XX^e siècle. En ce qui a trait à l'usage le plus courant des « marges », j'ai suggéré que les rapports entre l'individu et la communauté sont communément pensés dans un rapport dialectique qui cherche à définir la norme à travers ce qu'elle rejette, ou ce qui lui échappe. Depuis le début des années 1980, dans le champ des études renaissantes tout comme dans les récits littéraires dont l'intrigue est située au XVI^e siècle, ce phénomène se traduit par un constat paradoxal, dans la mesure où la marginalité d'un personnage référentiel s'avère fréquemment être une condition

²⁶ Voir les pages 199 à 211.

nécessaire de son exemplarité. J'ai tenté d'expliquer ce phénomène en associant la notion de marginalité à quatre fonctions principales – de décentrement, de transition, d'invalidation et d'encadrement – qui résultent de la « mise en marge », auxquelles j'ai rattaché quatre topiques qui serviront de point d'ancrage à l'analyse des œuvres : soit celle de l'artiste « inverti », du lettré hérétique, du « pauvre diable » en quête de pouvoir et de la dame impuissante²⁷.

Globalement, les protagonistes des biofictions renaissantes gravitent autour d'un univers aisément identifiable, qui peut être celui de la fabrication des images, du livre ou du « monde » entendu dans son sens large, pouvant se référer à la fois à la conquête de nouveaux territoires ainsi qu'aux cercles dans lesquels gravite l'entourage d'un souverain.

Parmi ces trois pôles, le monde de l'image s'impose sans doute comme celui qui concentre le plus grand nombre de récits à caractère biographique situés à l'époque de la Renaissance. La moitié des trente ouvrages qui forment mon objet d'étude adopte effectivement le modèle du (roman d'artiste), dont l'intrigue repose fréquemment sur une érotisation du corps masculin. Or, celle-ci singularise les artistes par rapport à leur communauté en les incitant à engendrer des traditions iconographiques choquantes et inédites. Chez Dominique Fernandez en particulier, le désir homo-érotique contribue bien plus à faire de l'artiste un être singulier, porteur d'une vision du monde susceptible de remettre en question l'ordre établi, que la pauvreté qui menace de s'abattre sur les

²⁷ Bien que cette correspondance se constate à une échelle globale à travers mon corpus, elle n'est évidemment pas parfaite. Ainsi, il n'est pas rare de constater que les fonctions d'encadrement, de transition, de décentrement et d'invalidation qui résultent de la « mise en marge » coexistent au sein d'une même œuvre, ce qui est également le cas pour les personnages homosexuels, souffrant d'un manque de moyens et faisant l'objet de poursuites pour des motifs religieux. Dans mon analyse, j'effectuerai donc une distinction entre ces fonctions de mise en marge et les topiques elles-mêmes.

personnages de créateurs lorsque ces derniers échouent à s'attirer la protection d'un mécène, à l'instar du Caravage dans *La course à l'abîme* ou de Jacopo Pontormo dans *La Société du mystère*. Aussi la prépondérance de la figure de l'inverti retiendra-t-elle davantage mon attention que les procédés de mise en marge relatifs à l'absence de moyens financiers des artistes, ou aux persécutions résultant du caractère volontairement transgressif de leurs œuvres, sauf dans le cas très particulier de *La course à l'abîme*, où le narrateur identifie explicitement les éléments de son récit qui sont attribuables au mythe romantique de l'artiste maudit, dont l'élaboration n'a rien à voir avec la Renaissance.

En effet, dans sa thèse de doctorat parue en 2005, Pascal Brissette a démontré de manière convaincante que les notions de génie et de mélancolie ont fait l'objet d'une association topique qui a débouché sur le mythe de la malédiction littéraire entre les années 1770 et 1840²⁸. Cette même tradition discursive a étroitement lié la pauvreté d'un artiste à la valeur de son œuvre, au point où la figure de l'artiste solitaire, méprisé de ses contemporains et porté aux nues par la postérité, a longtemps acquis une valeur de paradigme en ce qui a trait à la fonction sociale de la création artistique, et aux « vérités » supérieures auxquelles celle-ci devrait permettre d'accéder²⁹. Il existe dans mon corpus quelques personnages de génies atrabilaires menacés de folie, parachevant une œuvre que nul ne sait apprécier à sa juste valeur : outre le peintre Pontormo, qui est également le protagoniste d'une œuvre de Roland le Mollé (2010), je pense par exemple au Tasse de

²⁸ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2005.

²⁹ À ce sujet, on consultera avec profit les travaux de Paul Bénichou (*Le sacre de l'écrivain 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973, et *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988), qui a démontré que dans la première moitié du XIX^e siècle, la vocation de poète a été conceptualisée comme un « sacerdoce » laïque, ce qui est notamment visible à travers l'œuvre de Lamartine, pour qui la poésie allait de pair avec la vie politique.

Christiane Gil (1984)³⁰. Or, n'étant ni le fait des auteurs de biofictions contemporaines, ni celui d'auteurs de la Renaissance, ces modalités de mise en marge des protagonistes ne feront pas l'objet d'une analyse détaillée au même titre que l'émergence de nouveaux *topoi* propres aux biofictions renaissantes, dont l'association entre le génie et la gynécophobie me semble être l'une des caractéristiques les plus intéressantes.

1) Portrait du Caravage en Cerbère. *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez (2002)

Il m'est d'abord venu à l'idée d'apparenter le Caravage de Dominique Fernandez à ce monstre tricéphale vivant à l'orée des Enfers en raison du point de vue inhabituel qu'adopte le narrateur homodiégétique de *La course à l'abîme*. C'est en effet d'outre-tombe que Michelangelo Merisi raconte l'histoire de sa vie à un lecteur contemporain, auquel il n'hésite pas à signaler toutes les lacunes ou les imprécisions que rassemblent les travaux de ses biographes lorsque ces derniers, faute de documentation, se sont hasardés à fournir des hypothèses qui permettraient d'expliquer, par exemple, les circonstances de sa mort ou encore ce qui a bien pu advenir durant les quatre années qui se sont écoulées entre la fin de son apprentissage à Milan auprès de maître Simone Peterzano et son arrivée à Rome.

Ce choix offre bien sûr l'avantage d'éviter à Fernandez de recourir à la traditionnelle « note de l'auteur » sur laquelle s'achèvent encore bon nombre de récits d'inspiration historique, pour signaler ce qu'il conviendrait de retenir dans le texte à titre

³⁰ Pour la référence complète de ces ouvrages, j'inviterais le lecteur à consulter la bibliographie.

didactique et ce qui relève en revanche de la fantaisie de l'auteur³¹. Outre l'intérêt formel que peut revêtir cette innovation stylistique – à travers laquelle Fernandez récuse implicitement les modèles narratifs adoptant une conception binaire de la fictionnalité, sans abandonner pour autant son goût prononcé pour l'érudition –, cette narration *post-mortem* a surtout attiré mon attention pour une raison thématique, dans la mesure où elle radicalise la mise à l'écart dont le protagoniste fait volontairement l'objet. Quant aux trois têtes de Cerbère, on reconnaîtra ici une juxtaposition de la figure de l'inverti, du pauvre diable et de l'hérétique, qui se réunissent de manière à former ce que la quatrième de couverture de l'ouvrage, publié chez Grasset, qualifie de « marginal-né ».

À vrai dire, cette expression occulte quelque peu l'ironie avec laquelle le narrateur présente le caractère convenu d'une telle mise à l'écart en anticipant de lui-même l'exégèse qu'on pourrait aisément apposer au récit de sa vie. Dès le début du roman, il remarque en effet, sous la forme d'une boutade, que « l'idée » qu'on se fait du Caravage, et surtout de sa mort mystérieuse et sordide, offre l'avantage de combiner le mythe de « l'artiste maudit (...) [refusant] le confort, la carrière et les honneurs » à celui du

³¹ Dans son analyse de la conceptualisation du roman historique, Elisabeth Wesseling (*Writing History as a Prophet, Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, Benjamin, 1991) estime qu'il s'agit là d'une des principales caractéristiques de ce genre, dont on prête volontiers la paternité à Walter Scott, auteur de *Waverly, 'Tis Sixty Years Since* (1805). L'innovation de Scott consisterait dans ce recours systématique à des notes ou à des discours liminaires, là où ses prédécesseurs recouraient plutôt à un effet de référentialité visant à produire l'impression que leurs œuvres étaient des documents « d'époque », lesquels pouvaient prendre la forme de lettres, d'archives, de mémoires, *etc.*, à savoir des récits que Barbara Foley regroupe sous le terme de « fictions pseudo-factuelles » (*pseudo-factual fiction*, dans *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1986). Parmi les romanciers de mon corpus qui témoignent d'un souci marqué d'être des médiateurs du savoir historique dans la tradition scottienne, je pourrais citer à titre d'exemple Anne Cuneo, qui accompagne toutes ses œuvres de postfaces explicatives, suivies d'une bibliographie (*Le trajet d'une rivière*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 1994 ; *Objets de splendeur : Mr. Shakespeare amoureux*, Orbe, B. Campiche, 1996 ; *Le maître de Garamond*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 2002 ; *Un monde de mots : John Florio, traducteur, lexicographe, pédagogue, homme de lettres : un récit*, Orbe (Suisse), B. Campiche, 2011) et Harry Bellet, dont la « Postface pas peu pédante, avec errata et précisions, dettes, emprunts, vols, laisser-aller et autres malversations » est agrémentée de commentaires comiques (*Les aventures extravagantes de Jean Jambecreuse, artiste et bourgeois de Bâle : assez gros fabliau*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 329-364).

« vagabond sans règle ni loi, de l'hérétique voué au vice innommable (...), du sauvage (...) avide de *far sesso* quand l'occasion s'en présente³² ». Ce faisant, le narrateur de *La course à l'abîme* semble indiquer de lui-même ce que la notion de marginalité a de problématique dès lors que l'on stipule que la *nature* du peintre ou du sculpteur serait de désobéir, comme l'indiquera explicitement Pontormo à son apprenti Bronzino dans les toutes premières pages de *La société du mystère*³³. Si la transgression des règles devient elle-même une règle reconnue de tous, le peintre peut-il encore faire l'objet d'une exclusion susceptible d'en faire un élément « déviant », et véritablement singulier? Les transgressions que l'on s'attendrait à le voir commettre sont-elles autre chose que des lieux communs³⁴?

Ces questions trouvent de nombreux échos à travers le récit, dans des passages où le narrateur fait valoir que la marginalité n'est jamais une caractéristique dont on peut se prévaloir par accident, ou par sa seule naissance. Elle participe au contraire à la création d'un *personnage* auquel le Caravage de Fernandez affirme avoir travaillé en renouvelant régulièrement le choix de se placer « en-dehors » de la société, même si, à en croire les remarques que formule le narrateur en lien avec le développement de sa personnalité, celui-ci aurait de toute manière été prédestiné à suivre le chemin de l'infamie en raison de son caractère irascible, qui lui a toujours fait préférer l'opprobre aux louanges. Dans la

³² Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, Paris, Grasset, 2002, p. 16-17.

³³ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 18.

³⁴ Dans une étude publiée cinq ans avant *La course à l'abîme*, Lucille Cairns (*Privileged Pariahdom : Homosexuality in the Novels of Dominique Fernandez*, Bern, Lang, 1996) a mis en lumière l'association topique qui se lit à travers l'ensemble de l'œuvre de Dominique Fernandez entre l'homosexualité et la marginalité de figures référentielles qui choisissent la voie de l'« inversion » comme moyen d'accéder à la grandeur ou de devenir des personnes exceptionnelles. Les deux romans de Dominique Fernandez qui font l'objet d'une étude dans cette thèse n'ont pas encore été analysés à la lumière de cette hypothèse. Pour en savoir plus sur le rapport entre l'homosexualité et la création artistique dans les œuvres de Dominique Fernandez, j'inviterais le lecteur à consulter deux ouvrages que cet auteur a consacrés à cette question, soit *L'amour qui ose dire son nom : art et homosexualité*, paru chez Stock en 2001, ainsi que *Amants d'Apollon : l'homosexualité dans la culture*, publié chez Grasset en 2015.

crainte que ses tableaux n'« embaum[ent] la rose au lieu de puer le soufre³⁵ », c'est ainsi qu'il refuse par exemple de participer aux « samedis » de la marquise Sforza Colonna, où il aurait aisément pu faire monter le prix de ses toiles et trouver d'autres commanditaires, parce que l'idée d'être reconnu comme faisant partie des gens « comme il faut » lui est insupportable.

Dans *La course à l'abîme*, l'aspiration à la gloire est néanmoins indissociable du métier d'artiste, au point que le narrateur se demande comment les apprentis du Cavaliere d'Arpino, de son vrai nom Giuseppe Cesari, pourraient « désirer être peintre[s] sans vouloir rivaliser avec Giotto, Raphaël ou Michel-Ange³⁶ ». Lui-même affirme être entré au service de cette « nullité³⁷ » en 1592 dans le seul but de défier son maître sur son propre terrain et ainsi parvenir à le supplanter au rang de premier peintre de la capitale des beaux-arts. Il est intéressant de noter que l'étonnement qu'il manifeste à l'égard de l'absence d'ambition de ses collègues lui confère un trait de caractère qu'il cherchera à tout prix à dissocier de son *personnage*, dans la mesure où l'idée qu'il cherche à créer du Caravage correspond davantage à un « pauvre diable » qu'à un « prétentieux ».

Contrairement aux autres apprentis du Cavaliere d'Arpino, originaires de régions démunies comme la Campanie, la Sicile ou la Calabre, le Caravage n'a pas eu le « privilège » d'être né tout en bas de la société – ce qui est, à ses dires, un état « aussi extrême que d'être né au sommet³⁸ ». Plutôt que de pousser la médiocrité jusqu'à se satisfaire du bonheur de se savoir nourris et logés par un peintre sans talent qui ne leur apprend rien, il estime que ses collègues pourraient se prévaloir de leur misère en se

³⁵ Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, op. cit., p. 437.

³⁶ *Ibid.*, p. 173.

³⁷ *Ibid.*, p. 172.

³⁸ *Ibid.*, p. 174.

faisant un « manteau de gloire » de l'obscurité totale de leurs origines. Le Caravage, lui, a dû lutter pour acquérir ce que la nature avait accordé à ses camarades dès la naissance en leur faisant connaître les réalités du peuple.

En effet, l'Italie « de la privation et de la douleur³⁹ » lui était entièrement inconnue avant son arrivée à Rome, puisque son parcours ne lui avait jusque-là fait connaître que le bourg aisé de Caravaggio, son village natal, et la ville prospère de Milan, où il avait tenté d'acquérir un semblant d'éducation sociale à travers les images idéalisées dont les peintres remplissaient les églises en ne présentant « que des visages reposés, des corps intacts, des ongles curés avec minutie⁴⁰ ». Le statut de « plébéien » et de « canaille⁴¹ » dont il se prévaut comme d'un signe d'élection divine n'est donc guère qu'une façade destinée à faire oublier qu'il provient d'une « seigneurie alliée par les Colonna à tout ce qui compte de plus distingué à Rome⁴² », comme le lui rappellera son protecteur, le cardinal Del Monte, peu avant qu'il ne décide d'abandonner le nom de Merisi. « Ni ascendance ni descendance : n'exister que par mes tableaux⁴³ », proclame-t-il alors à cette occasion en négligeant ironiquement de constater que l'adoption du patronyme de son village natal ne sera en fin de compte qu'une autre façon de « [s']ancrer dans le passé⁴⁴ ».

Une des particularités de ce personnage consiste sans doute dans ce double mouvement, maintenu tout au long de la narration, à travers lequel le Caravage de Fernandez ne cesse de rappeler l'impossibilité de se placer « en-dehors » d'une société,

³⁹ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴² *Ibid.*, p. 312.

⁴³ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁴ *Ibid.*

d'une époque et d'un monde sur lesquels les peintres de génie se doivent néanmoins de poser un regard extérieur, à la manière de Dieu. N'est-ce pas ainsi qu'ils parviendront à réunir, à travers leur vie et leur œuvre, toutes les contradictions? Fidèle à ces préceptes, bien que le Caravage ne reçoive que des commandes de sujets religieux destinés à la dévotion, il s'évertue à y faire éclater au grand jour sa fascination pour la violence et pour la sexualité, au risque de se faire poursuivre par le Saint-Office pour cause d'obscénité et d'atteinte à l'orthodoxie religieuse.

Le narrateur date d'ailleurs le début de son intérêt pour la peinture de l'époque où, ayant commencé à mettre le nez dans les « absurdités de la théologie chrétienne⁴⁵ », il a cherché à apprendre en quoi consistait l'événement que le pape Grégoire XIII avait décidé d'honorer en faisant coïncider le premier jour du calendrier chrétien avec le début du calendrier civil, le 1^{er} janvier. Le huitième jour après la Nativité correspondait à l'épisode biblique de la Circoncision, terme qui était encore pour lui inconnu. Dans l'espoir d'en apprendre davantage, le jeune Caravage a donc consulté la collection de gravures de son père qui possédait une reproduction des principaux tableaux des diverses écoles italiennes, et ce qu'il a trouvé dans les tableaux de ses prédécesseurs l'a durablement marqué.

Le narrateur adulte ne manquera pas de manifester son incompréhension à l'idée que l'on transforme en une festivité importante ce qui n'est « pas seulement l'unique épisode connu de la vie sexuelle du Christ, mais une scène de cruauté et de sang⁴⁶ ». La leçon qu'il en retire donnera lieu par la suite à l'un de ces nombreux blasphèmes qu'il se

⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶ *Ibid.*

vantera d'avoir introduit, depuis la « pègre » de Rome⁴⁷, jusqu'à la société *comme il faut* que les « vrais » pauvres, dans leur respect des conventions, n'auraient jamais osé salir d'une telle façon. Il déduit de cette association inouïe entre le « sexe, [la] sacralité [et le] sang (...) que le *pisello* [zizi] a un caractère sacré, mais que ce caractère sacré dépend d'un pacte conclu avec le sang (...) et avec la mort⁴⁸ », ce que ses premières expériences sexuelles viendront confirmer par la suite. Se remémorant un passage des *Carnets* de Léonard de Vinci après avoir obtenu son « certificat de virilité⁴⁹ » en couchant avec la femme d'un boulanger à Milan – pour se prouver à lui-même qu'il préférerait les hommes « en toute connaissance de cause⁵⁰ » –, le narrateur est effectivement renforcé dans ses certitudes liées à la sacralité du membre masculin, cet « être [qui] a souvent une vie et une intelligence distinctes de l'homme [au point où celui-ci] devrait « [l']orner et [l']exposer avec pompe, comme un officiant⁵¹ ».

Au moment de travailler à ses toutes premières toiles, cet enseignement débouchera sur une volonté farouche de glorifier la nudité de son amant Mario, qui lui refuse obstinément le plaisir de peindre son sexe sans que celui-ci soit masqué par une *pudenda*. « *Il cazzo, non si mostra*⁵² », lui répète-t-il, sans que leurs innombrables visites des églises de Rome – où le Caravage est déçu de s'apercevoir qu'aucun peintre n'avait effectivement eu le courage de représenter des nus anatomiques – ne le fassent déborder de cette maxime. À cet égard, l'analyse qu'offre le narrateur de trois œuvres de jeunesse, intitulées *Garçon mordu par un lézard*, *Garçon à la corbeille de fruits* et *Jeune Bacchus*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 49-50.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 103. J'ai reproduit ici les italiques qui distinguent les citations de Léonard de Vinci de la narration du Caravage dans le texte original.

⁵² *Ibid.*, p. 202 et p. 205.

malade, visent à démontrer que le respect de cette consigne a eu pour effet de le contraindre à « inventer un style de peinture entièrement nouveau⁵³ », dans lequel toute la jouissance de l'acte sexuel se concentrerait dans l'expression du visage, ainsi que dans la sensualité d'un corps à demi-dénudé.

Le narrateur insiste d'autant plus sur l'impudeur de ces toutes premières toiles que cet examen sera bientôt suivi de la retranscription d'un long interrogatoire au terme duquel il assistera, médusé, à la défense que lui auront préparée ses protecteurs, lorsqu'une commission ecclésiastique donnera l'ordre de vérifier si ses tableaux se conforment bien aux directives du concile de Trente. Quel n'est pas son étonnement de voir des cardinaux vanter sa « connaissance profonde de la symbologie chrétienne et christique⁵⁴ »! Analysant minutieusement des détails tels que l'arrangement des fruits dans la corbeille offerte par le garçon, ou celui des fleurs au sein desquelles se dissimulait le lézard afin d'en révéler la stricte adéquation avec les textes bibliques, les avocats du Caravage réussissent à faire oublier à ses détracteurs l'impudeur évidente des tableaux, dont le sens « profond » consisterait tout simplement dans la lascivité de ses modèles masculins et dans l'érotisme de leurs poses.

Cette glorification de la beauté masculine continuera cependant à poser problème, si bien que les quelques toiles qu'il exécute à la demande du cardinal Del Monte dans le but d'« exalter *l'éternel féminin*⁵⁵ » ne parviendront guère à rassurer le public sur la pureté de ses mœurs. « Les femmes, il ne suffit pas d'en faire le portrait, il faut les épouser⁵⁶ », lui dira son protecteur lorsque celui-ci cherchera à le convaincre d'épouser sa

⁵³ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 275.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 307.

femme de chambre, Violetta, sous prétexte que le Saint-Office consent à se montrer indulgent envers les hommes qui « sauve[nt] les apparences⁵⁷ ».

Eu égard à l'ensemble de mon corpus, il n'est guère étonnant de voir un personnage de cardinal faire preuve d'une telle tolérance à l'égard des préférences sexuelles de son protégé, à condition que ce dernier accepte d'effectuer une distinction très nette entre sa vie privée et sa vie publique. En effet, l'on retrouve assez fréquemment formulée l'idée selon laquelle l'homosexualité, en tant que telle, n'aurait pas posé problème aux yeux de la société renaissante. Ce qui gêne l'entourage des peintres invertis, c'est lorsque leur goût exclusif pour les hommes s'accompagne d'un refus de se plier aux conventions, voulant notamment que l'on exalte en public la beauté féminine, de manière à rappeler la nécessité pour les hommes de s'entourer des créatures d'Ève à des fins de moralité et de perpétuation de l'espèce humaine. Dans la note de l'auteur qui accompagne *L'homme Michel-Ange* (1989), Frédéric Rey affirme par exemple que « la Renaissance a[urait] vu s'épanouir, dans tous les milieux, une bisexualité sans problèmes⁵⁸ », ce que le texte romanesque vient quelque peu nuancer en faisant apparaître les conditions sous-jacentes qu'un homme du XVI^e siècle se devait de respecter afin que la fréquentation d'autres hommes demeure, précisément, non problématique.

Vers la fin du roman, à soixante ans passés, le Michelangelo Buonarroti de Frédéric Rey satisfait enfin l'opinion publique en entretenant une correspondance enflammée aussi bien avec son jeune amant, Tommaso dei Cavalieri, qu'avec la pieuse marquise Vittoria Colonna. La régularité de cette situation n'a cependant rien pour lui

⁵⁷ *Ibid.*, p. 308.

⁵⁸ Frédéric Rey, *L'homme Michel-Ange*, Paris, de Fallois, 1989, p. 589.

plaire car, aussi bien chez Rey que chez Fernandez, les créateurs d'image ont le souci constant d'entretenir leur réputation de marginalité, comme si leur talent découlait directement de la reconnaissance que font les autres d'une forme ou d'une autre de singularité :

La société romaine estimait que Michel-Ange était enfin rentré dans le rang. Ganymède et Vénus régnaient ensemble sur sa vie. On n'avait pas à savoir la réalité de ces passions du moment que les apparences en étaient solides et régulières. Michel-Ange goûta la douceur de ce consensus mais *mesure le danger que s'affaiblisse en lui le sentiment créateur de sa marginalité*. Il ne voulait pas trop de paix intérieure, ni même trop de paix amoureuse⁵⁹.

Cette association topique entre le talent d'un artiste et sa capacité à entretenir l'image de sa marginalité prend toutefois une signification particulière chez Dominique Fernandez. Plutôt que d'en faire un trait de caractère inédit, qui constituerait une innovation artistique propre à la Renaissance, cet auteur choisit à l'inverse de le faire coïncider avec le sens de l'honneur qui découle de la chevalerie, laquelle constitue bien évidemment l'un des traits les plus caractéristiques de la « permanence » de l'héritage médiéval dans ce *Cinquecento* finissant, aux arts déjà « fleuris ».

Parmi les deux livres qui auraient contribué à forger la personnalité du jeune Caravage, le romancier prend effectivement soin de placer une copie française du *Chevalier de la charrette* qui lui aurait été offerte par un négociant arabe de Malte durant sa jeunesse et traduite par un protestant de Genève à l'occasion du premier emprisonnement du peintre, lequel aurait duré quatre ans⁶⁰. Ibn Jafar et ce colporteur des

⁵⁹ *Ibid.*, p. 551. Mes italiques.

⁶⁰ Il s'agit des quatre années qui se sont écoulées entre la fin de l'apprentissage du Caravage à Milan auprès de son premier maître Simone Peterzano, et son arrivée à Rome. Comme au début du roman, Dominique Fernandez se plaît à rappeler les diverses hypothèses des biographes de son personnage, qui ne seraient guère parvenus à éclaircir l'épais « mystère » qui recouvre les « deux extrémités de [sa] carrière » (Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, op. cit., p. 118).

livres de Calvin forment ainsi une « chaîne ininterrompue⁶¹ » de marginaux qui s'oppose bien entendu à celle, biologique, que le protagoniste choisit de rompre en refusant d'être le résultat de toutes les générations qui l'ont précédé « depuis Adam » sous le nom de Merisi. Les deux personnages qui lui ont fait connaître *Le chevalier de la charrette* n'ont pas seulement pour point commun d'être des « hérétiques » aux yeux de l'Inquisition : ils servent surtout à révéler au jeune Caravage le sens caché de sa vie et de son œuvre avant même que celles-ci ne s'accomplissent, car comme l'indique le titre de l'œuvre de Fernandez, le Caravage est appelé par sa peinture et par son caractère à « courir à l'abîme », et « tout [lui] sera bon pour être l'instrument de [sa] destruction⁶² ».

Cette révélation prend la forme de plusieurs symboles à travers le récit, dont l'image de la charrette d'infamie constitue sans doute l'une des concrétisations les plus fortes. Au moment où il prend connaissance du contenu de cette œuvre de Chrétien de Troyes qui l'accompagne dans sa besace depuis qu'il a quitté son village natal, le Caravage est soupçonné de faire partie de la secte des Portugais, dont les « blasphèmes » consistent surtout à s'épouser « mâle à mâle⁶³ » au terme de cérémonies calquées sur les rites catholiques. Or, le narrateur n'a guère le temps d'être initié à cette forme particulière d'épousailles clandestines qui auraient très bien pu constituer une alternative au mariage « honorable⁶⁴ » qu'il rejettera par la suite précisément en raison du « brevet de respectabilité qu'il confère [et de] la sécurité qu'il procure⁶⁵ ». Parvenu à la lisière entre l'adolescence et l'âge adulte, le Caravage n'est encore coupable que de rapports illicites, et non pas de blasphème, car le membre de cette confrérie qui lui a hâtivement enseigné

⁶¹ *Ibid.*, p. 313.

⁶² *Ibid.*, p. 306. Dans le roman de Fernandez, ce chapitre de deux pages est rédigé en italiques.

⁶³ *Ibid.*, p. 300.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 314

⁶⁵ *Ibid.*

les « techniques de l'amour⁶⁶ », prénommé Matteo, est bientôt condamné à disparaître dans les flammes d'un bûcher avec treize autres de ses compagnons.

Le narrateur s'en tire à meilleur compte : grâce au témoignage de la femme du boulanger dont il avait fait sa première conquête féminine, le jeune peintre est finalement libéré, même s'il se fait préalablement marquer au fer rouge d'une fleur de chardon, ce qui signalera un tournant majeur dans sa vie. Cette marque d'infamie deviendra effectivement pour lui le « sceau glorieux d'[un] adoubement⁶⁷ » qui ne cessera de lui indiquer son appartenance à une chevalerie secrète, dont il associe le code d'honneur directement à l'œuvre de Chrétien de Troyes. À partir de ce moment, la « Voie des Garçons⁶⁸ » constitue pour lui la seule avenue honorable dans l'amour, puisqu'elle est la seule à « stimuler [son] courage et [à lui] donner la gloire de l'obstacle vaincu⁶⁹ ».

S'étant donné la satisfaction de savoir que son inversion sexuelle ne provient pas d'un dégoût envers la gent féminine, ni même d'une impuissance à s'attirer ses faveurs – sans quoi sa préférence envers les garçons ne serait qu'un pis-aller, comme l'explique le narrateur en affirmant qu'« être bougre et ne pas souffrir les femmes, c'est boire de l'eau parce qu'on manque de vin⁷⁰ » – le Caravage de *La course à l'abîme* s'aperçoit que la jouissance qu'il éprouvait dans ses rapports avec Matteo était directement liée au sentiment de « commettre avec [lui] une *abomination*⁷¹ ». Le narrateur emprunte cette expression à un verset du Lévitique qu'il citera à plusieurs reprises pour se convaincre que, « faute de participer à la fécondation et au développement d'une créature née de [s]a

⁶⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 133. En italiques dans le texte original.

⁶⁹ *Ibidem*. Également en italiques.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 314.

⁷¹ *Ibid.*, p. 108.

chair et de [s]on sang, [il] restai[t] maudit de Dieu et des hommes⁷² ». En d'autres termes, il s'aperçoit que sa première qualité, en tant qu'« artiste maudit », provient de son refus de faire partie de la « *société ordinaire des hommes*⁷³ », ce qu'il attribue au choix conscient de « *vivre en marge et en fraude*⁷⁴ » en se tenant à l'écart des femmes, dont l'amour, « autorisé, encouragé, sans surprises ni sujets de frayeur, [est] trivial à force de facilité⁷⁵ ».

Dès le début de l'ouvrage, le narrateur attribue le développement de ce trait de personnalité à la disparition précoce de son père, ce qui est plutôt curieux dans le cas d'un protagoniste qui souhaite entièrement maîtriser l'image qu'il projette de lui-même. Les rares passages où il adopte des raisonnements de type psychanalytique visent peut-être à démontrer l'impossibilité d'atteindre le degré de maîtrise qu'il lui aurait été nécessaire d'exercer sur sa propre personne afin de pouvoir s'attribuer l'entière responsabilité de son statut d'artiste maudit.

À en croire le récit de son enfance, lequel occupe une place assez réduite dans l'économie de l'ouvrage, l'audace du Caravage, ses provocations multipliées, de même que les affirmations de force qu'on lui aurait attribuées « par nature », n'auraient été que des « moyens de compenser un manque originel, ce vide du père en [lui]⁷⁶ ». L'insuffisance de l'amour maternel dans le développement de la personnalité infantile

⁷² *Ibid.*, p. 492. Il s'agit du Lévitique XX, 13, cité à la page 107 et repris à la page 133 : « *L'homme qui couche avec un mâle comme on couche avec une femme, tous deux ont fait une abomination, ils seront mis à mort, leur sang est sur eux* » (p. 107), « Caterina... Matteo... Pourquoi avais-je quitté l'une et suivi l'autre? [...] [En raison de] l'intensité plus grande de mes sensations? Non, autre chose comptait davantage à mes yeux : le sentiment, confus à l'époque de mes rencontres avec Matteo, devenu vif et précis à la lumière du procès, que *le sang était sur nous*, selon la métaphore du Lévitique » (p. 132-133).

⁷³ *Ibid.*, p. 134. En italiques dans le texte originel.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 133. Voir Lucille Cairns, *Privileged Pariahdom : Homosexuality the Novels of Dominique Fernandez*, *op. cit.*, 1996.

⁷⁶ Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, *op. cit.*, p. 27.

fait l'objet de considérations explicites de la part du narrateur, lorsque celui-ci apparente l'affection d'une *mamma* à un « pur instinct [...] animal⁷⁷ », semblable à ce que doit ressentir une truie envers son goret. L'amour paternel en revanche n'a, selon lui, rien d'aussi naturel. Ayant longtemps cru que la disparition de son père était due à un abandon, le narrateur en a conclu que l'amour d'un homme ne saurait être conquis sans être mérité, ce qui lui accorderait davantage de prix qu'à l'amour d'une femme.

Ironiquement, cette vision de l'amour est pourtant imputable aux préférences livresques de sa mère, dans la mesure où c'est celle-ci qui l'a d'abord familiarisé avec les œuvres de L'Arioste et du Tasse, avant qu'il ne découvre dans le *Chevalier de la charrette* un moyen de justifier sa préférence sexuelle exclusive envers les garçons et d'en retirer de la gloire, tout en demeurant fidèle à ce qu'on appellerait dans un vocabulaire freudien son « roman familial ». Alors même qu'il est emprisonné pour avoir noué une relation illicite avec un garçon, le jeune Caravage apprend en effet de Chrétien de Troyes que « l'amour authentique a ses devoirs qui ignor[ent] le devoir » et que « ses lois [...] n'ont rien à voir avec les lois ordinaires⁷⁸ ». Pour être digne de servir ce « dieu », le narrateur estime qu'à l'instar de Lancelot, il doit être en mesure de faire un « choix conscient de l'abjection⁷⁹ » et accepter de porter la fleur de chardon qu'on appose sur son épaule à la manière d'un « stigmaté [qui le] hisse à une hauteur incommensurable au-dessus de ceux qui [...] se cantonnent dans ce qui est permis⁸⁰ ».

La référence à cet ouvrage incite d'ailleurs le narrateur à apparenter son châtiment à un rite de passage, au terme duquel le Caravage de Fernandez s'identifie aux héros de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 133. Ce passage est en italiques dans le texte originel.

son enfance en s'aventurant sur un chemin semé d'embûches et de périls de toutes sortes. « Armé chevalier⁸¹ », il prend si bien le soin de cultiver le « sceau glorieux de cet adoubement⁸² » qu'il va jusqu'à choisir délibérément le chemin de la disgrâce lorsqu'il obtient la croix des chevaliers de Malte, dont la présence aux côtés de sa fleur de chardon lui semble constituer un manquement impardonnable à son code d'honneur⁸³. Une fois « monté dans la charrette⁸⁴ », peut-il encore se permettre de recevoir les honneurs dont bénéficie « l'engeance des timorés qui ont peur de suivre le conseil du nain⁸⁵ »?

À partir du moment où il s'approprie ce qu'il estime être le sens caché de ce roman de Chrétien de Troyes, le Caravage de Fernandez demeure fidèle à ce renversement des valeurs qui apparente l'inversion sexuelle à un comportement honorable, jusqu'à en faire un équivalent de l'amour courtois. C'est pourquoi, lorsqu'il lui faut expliquer ce qui motive son refus du mariage, le narrateur n'hésite pas à recourir à un vocabulaire emprunté aux romans de chevalerie pour affirmer que le « *mieux* des garçons consiste en grande partie dans le caractère illégal de leur amour, et le *plus* dans les conséquences périlleuses qui découlent de ce manquement à la loi⁸⁶ ».

Dans l'ensemble de mon corpus, cette référence à l'héritage chevaleresque de la Renaissance demeure toutefois assez exceptionnelle. L'ironie avec laquelle Dominique

⁸¹ *Ibid.*, p. 134.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 588-589 : « Quelle fatalité m'oblige à détruire en quelques minutes ce que j'ai mis des mois, parfois des années à bâtir? [...] Je voulais voir l'effet que [la] croix [de Malte] ferait sur ma peau, et, pour la poser directement sur ma poitrine [...] je me dévêtis de ma chemise [...]. En me tournant de côté et d'autre devant cette glace, quel objet frappe mes yeux? La fleur de chardon, que j'avais complètement oubliée. Mon sceau d'infamie, que je gardais imprimé sur l'épaule. Mon sceau d'infamie? Ou mon brevet de gloire? Tout à coup, s'étendit à mes yeux l'année qui venait de s'écouler ; et je fus saisi de dégoût, devant le spectacle de cette longue trahison. Depuis mon arrivée à Malte, je n'avais cessé de me comporter en traître. Cette course aux honneurs, ces efforts pour entrer dans la haute société [...], était-il rien de plus contraire à ma nature? » Le texte originel est en italiques.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 315.

Fernandez salue l'influence du mythe de l'artiste maudit dans la réception des œuvres caravagesques contribue sans doute à expliquer ce choix, dans la mesure où le narrateur de *La course à l'abîme* refuse explicitement tout ce qui est susceptible d'amoindrir l'originalité de son parcours, et surtout de remettre en question l'idée selon laquelle celui-ci aurait sciemment choisi de suivre la voie de l'infamie plutôt que de rechercher les honneurs.

Tel est loin d'être le cas de toutes les biofictiones renaissantes dont le protagoniste assume la fonction de déviation qui résulte de la marginalité. À la différence de *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez, la plupart des œuvres tendent à replacer leur protagoniste dans un contexte social ou familial qui a pour effet de *normaliser* la topique du peintre inverti en l'accompagnant d'explications visant à démontrer que, si la sexualité déviante de Michel-Ange ou de Léonard de Vinci est directement « responsable » du caractère exceptionnel de leurs œuvres, en revanche, leur homosexualité ne constitue en rien une anomalie dans le cadre de leur parcours personnel. Tout contribue au contraire à faire de l'inversion un effet naturel du développement psychologique de l'artiste durant son enfance, lorsqu'il ne s'agit pas d'une étape avouée de son apprentissage, dans un milieu où l'« amour grec » est tout à fait ordinaire.

En d'autres termes, loin d'y figurer en tant que phénomène singulier, dans ces univers romanesques, l'inversion sexuelle fait intégralement partie de la société renaissante à laquelle l'inverti est attaché par des liens de filiation artistiques ou biologiques, comme en témoigne de façon exemplaire *L'obsession Vinci* de Sophie Chauveau.

2) Filiations biologiques, de la mère à l'artiste. L'inverti renaissant dans son milieu naturel

L'œuvre de Chauveau comporte plusieurs similitudes avec *La course à l'abîme*, à commencer par la manière dont l'orientation sexuelle de l'artiste éponyme se confirme après un séjour en prison. Léonard est emprisonné suite à une dénonciation anonyme – le *tamburo* – qui l'accuse d'avoir eu des relations illicites avec d'autres apprentis de l'atelier de Verrocchio. Cet épisode débouchera rapidement sur une confrontation violente entre le jeune inculpé et son père, au terme de laquelle Léonard ne sera plus jamais en mesure d'avoir des relations sexuelles actives, tant son père l'a frappé entre les jambes afin de l'empêcher d'avoir une descendance.

Ce châtiment ne corrige pas les écarts de son comportement. Ironiquement, celui-ci condamne Léonard à se détourner tout à fait des femmes, ce qui procède à la fois d'un choix et d'une obligation. À partir de là, l'impossibilité d'avoir une érection complète lui indique le chemin à suivre pour assouvir ses pulsions : la réussite dans l'amour ne consistera pas à « essayer les femmes, mais [bien à] en être une⁸⁷ », même si son oncle l'avertit que « les invertis vont en prison, les maris au paradis⁸⁸ ». En effet, tout comme le Caravage de Fernandez ne désirera pas « pousser devant [lui] une épouse pour “[s’]amuser” dans son dos⁸⁹ », le Léonard de Chauveau n'aspirera guère à acquérir la tranquillité d'esprit qui procède du mariage.

Il est intéressant de noter que cette révélation ne contribue ni à valoriser les personnages féminins de ce roman, ni à atténuer les traits qui les distinguent des personnages masculins. À vrai dire, la « transformation » de Léonard de Vinci en femme

⁸⁷ Sophie Chauveau, *L'obsession Vinci*, Paris, Télémaque, 2007, p. 77.

⁸⁸ Sophie Chauveau, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁹ Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, *op. cit.*, p. 314.

s'effectue indirectement à travers une accumulation de stéréotypes misogynes, lesquels ont pour effet de renforcer l'identification du genre biologique à un ensemble de caractéristiques associées à la féminité ou à la masculinité, lesquels font l'objet d'un contrôle très strict. Inconstant, le protagoniste de *L'obsession Vinci* se révélera toujours incapable de s'en tenir à un seul projet, si bien qu'il multipliera les œuvres inachevées. Volage, il accumulera amant après amant, en dépit d'une sentimentalité excessive qui le poussera à se laisser berner à répétitions par son apprenti Salaï. Inculte, il n'apprendra jamais à maîtriser le latin, ce qui lui vaudra de passer aux yeux de son père pour un « illettré⁹⁰ ». Instable, il sera sujet à des passions incontrôlables qui font en sorte qu'il ne « vi[vra] [plus] que dans l'instant, [ce qui] empire[ra] en vieillissant⁹¹ ». Dépensier, il ne sera jamais en mesure de tenir son budget, car il sera toujours porté à dilapider ses biens dans les soins excessifs qu'il accorde à sa personne ainsi qu'aux gens de sa suite. Traître, il ne travaillera jamais pour un seul maître à la fois, si bien que la fuite deviendra « une spécialité chez lui⁹² ». Enfin, le trait « féminin » le plus marqué qui résulte de son impuissance érectile consiste sans doute dans sa résolution à ne plus jamais être « sincère [...], libre et naturel, abandonné dans l'instant présent⁹³ », ce qui, à en croire la quatrième de couverture de l'ouvrage, ferait de Léonard un maître de la dissimulation, obsédé par l'idée profonde de « séduire tous ceux qui l'approchent ».

Il est vrai que cette caractérisation de Léonard de Vinci n'est pas uniquement imputable à l'œuvre de Sophie Chauveau. On la retrouve formulée en des termes similaires dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), un essai de Freud qui

⁹⁰ Sophie Chauveau, *op. cit.*, p. 46.

⁹¹ *Ibid.*, p. 483.

⁹² *Ibid.*, p. 186.

⁹³ *Ibid.*, p. 91.

figure d'ailleurs dans la liste des ouvrages consultés par la romancière⁹⁴. Comme le souligne Jean-Bertrand Pontalis dans sa préface augmentée à l'édition bilingue parue chez Gallimard en 1991, Freud s'est beaucoup inspiré du *Roman de Léonard de Vinci* de l'écrivain russe Dimitri Merejkovski (1896) pour étayer ses thèses concernant le développement d'un fantasme homosexuel passif chez Léonard durant sa petite enfance⁹⁵. Il est donc possible que Freud ait emprunté à ce romancier russe les traits de caractère qu'il attribue à Léonard, bien que Pontalis – qui travaillait vraisemblablement à la création de la collection « L'un et l'autre » au moment où il rédigeait cette préface – hasarde également une seconde hypothèse, faisant de Léonard un double caché de Freud⁹⁶.

Quelle que soit son origine, il ne fait aucun doute que l'analyse que Freud effectue du tempérament de Léonard de Vinci a joué un rôle de premier plan dans la cristallisation de ce que j'ai appelé la topique du peintre inverti. On trouve dans ce texte, comme chez

⁹⁴ *Ibid.*, p. 518. Sophie Chauveau cite l'édition parue chez Gallimard en 1977. Pour ma part, j'ai consulté une édition plus récente : Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. de l'allemand par Janine Altounian, Adré et Odile Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, avec une préface de J. B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1991 [1910]. [Dorénavant : Freud 1991]. En 1972, Dominique Fernandez a consacré pour sa part un essai sur les rapports entre la psychanalyse et la création qui atteste de l'influence que cet essai de Freud a sans doute exercée sur sa lecture des rapports entre l'homosexualité et la création artistique (Dominique Fernandez, *L'arbre jusqu'aux racines : psychanalyse et création*, Paris, Grasset, 1972).

⁹⁵ Dimitri Merejkovski, *Le roman de Léonard de Vinci*, trad. du russe par Jacques Sorrière, Paris, Calmann-Lévy, 1907 [1896]. Voir la bibliographie comprise dans l'annexe 1 : cette œuvre est citée dans les exemples de romans que je n'ai pas retenus dans ma bibliographie statistique de romans ayant pour toile de fond le XVI^e siècle (p. 568), car il s'agit d'un ouvrage paru originellement dans une autre langue que le français.

⁹⁶ D'abord parue en 1987, la préface que j'ai consultée date de 1991 dans sa version augmentée. Jean-Bertrand Pontalis a dirigé « L'un et l'autre » de 1989 à 2013. Plusieurs passages de cette préface font écho à l'argumentaire qui se trouve sur la page de rabat de chaque ouvrage paru dans cette collection, consacrée à « l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle ». Dès l'entame de son propos, Pontalis souligne en effet que « c'est [...] un Léonard par bien des traits proche de Freud qui se découvre au fil des pages de ce gros roman » (Pontalis, préface à *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 8). Il cite ensuite Ernest Jones, un biographe de Freud, qui étaye cette opinion en avançant que : « Les conclusions qu'énonce Freud dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* ont été très probablement tirées de sa propre analyse [...]. En étudiant la personnalité de Léonard, il s'est identifié à celle-ci et s'est décrit lui-même. » (Ernest Jones, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, Paris, P.U.F., 1961, vol. II, p. 456, cité par Pontalis, *op. cit.*, p. 23).

Sophie Chauveau, des commentaires portant sur la « délicatesse féminine⁹⁷ » de Léonard et sur son « incapacité bien connue [...] de terminer une peinture⁹⁸ ». Une analyse des dépenses consignées dans les *Carnets* de Léonard nous apprend qu'un des garçons de son atelier répondant au nom de Salaï avait l'habitude de le voler, ce qui incite Freud à conclure à l'existence d'un lien affectif entre le maître et cet apprenti, qu'une note marginale des *Carnets* décrit comme un « voleur, [un] menteur, [un] entêté [et un] glouton⁹⁹ ». La vanité que Vasari prête à Léonard en insistant sur son amour de la « pompe [et des] beaux vêtements¹⁰⁰ » trouve naturellement chez Freud une explication dans la manière dont le complexe œdipien se serait manifesté chez lui. Ayant grandi en l'absence de sa mère, la paysanne pauvre qu'il aurait convoitée, et en présence d'un père bourgeois avec lequel il serait entré dans une relation « normale¹⁰¹ » de rivalité, Léonard aurait refusé de continuer à s'identifier à son père sur un plan sexuel au cours de son adolescence. Cela n'aurait pas empêché le bâtard talentueux de mener un train de vie au-dessus de ses moyens afin « d'ouvrir les yeux à son père sur ce qu'est la vraie noblesse¹⁰² ».

Par son titre, *L'obsession Vinci* fait explicitement référence au diagnostic clinique que porte Freud sur Léonard, lorsqu'il écrit que la personnalité de ce patient du *Cinquecento* correspondrait « au type névrotique que nous désignons comme "obsessionnel"¹⁰³ ». Pour le reste, l'intertexte freudien demeure toutefois discret à travers cette œuvre, comme en témoigne la place réduite que Sophie Chauveau accorde au seul

⁹⁷ Freud, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁹ Léonard de Vinci, *Carnets*, texte intégral chez Servicen (1942), vol. 2, p. 421-422, cité par Freud, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰⁰ Freud, *op. cit.*, p. 227.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 259.

souvenir d'enfance que l'on connaisse du corpus léonardien. Il est vrai qu'il ne s'agit que d'un texte de quelques lignes, dont Freud fait état en une demi-page. Voici ce qu'il en dit : alors qu'il était occupé à observer le vol d'un milan, Léonard remarque que ce rôle semblait lui avoir été assigné depuis longtemps ; ce à quoi il ajoute qu'étant encore au berceau, un milan serait descendu jusqu'à lui et, lui ayant ouvert sa bouche avec sa queue, aurait fait pénétrer cette même queue plusieurs fois à l'intérieur de ses lèvres¹⁰⁴.

Chez Sophie Chauveau, la rédaction de ce souvenir survient dans un moment particulièrement agité de la vie de Léonard, au cours duquel celui-ci vit le double deuil de sa mère et du gigantesque cheval de bronze qu'il avait fait construire pour le duc de Milan, Ludovic Sforza. « Hanté de cauchemars¹⁰⁵ », le Léonard de Chauveau ne s'occupe pas à ce moment-là d'observations scientifiques sur le vol des oiseaux. Il songe à l'invasion française qui menace l'Italie et tente de lutter contre l'idée que tout s'effondre autour de lui. Ses proches lui reprochent amèrement les dépenses immodérées qu'il a effectuées pour offrir à sa mère « un enterrement de reine¹⁰⁶ », ce qui aboutit à l'une des rares confrontations violentes que Sophie Chauveau imagine entre Léonard et son apprenti Salai qui, dans ce roman, joue auprès de lui le rôle d'« intendant de ses plaisirs nocturnes¹⁰⁷ ».

¹⁰⁴ Freud cite le texte dans sa version italienne d'après l'édition de Nino Smiraglia Scognamigliano (*Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci (1452-1482)*, Naples, R. Marghieri di Gius (éd.), 1900, p. 22) : « *Questo scriver si distintamente del nibio par che sia moi destino, perche nella mia prima ricordatione della mia infantia e mi pareva che essendo io in culla, che un nibio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotessi con tal coda dentro alle labbra* » (dans Freud, *op. cit.*, p. 109). Dans sa préface, Pontalis commente l'erreur de Freud qui s'est fié à une version allemande dans laquelle *nibio* est erronément traduit par « vautour » (*Geier*) plutôt que « milan » (Pontalis, *op. cit.*, p. 25).

¹⁰⁵ Sophie Chauveau, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 250.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 252.

Sans qu'il n'y paraisse, ces circonstances suivent de près l'interprétation de Freud, lequel prend le soin de retranscrire dans son essai la liste de dépenses que Léonard aurait effectuées à l'occasion des funérailles d'une dénommée « Catarina¹⁰⁸ ». À l'exception de son prénom, aucune indication ne nous permet de connaître l'identité de cette femme que Freud suppose avoir été étroitement liée au peintre, par des rapports qui ne relèvent guère, selon lui, d'une intimité amoureuse. Léonard aurait-il dépensé 124 florins et embauché 4 prêtres ainsi que 4 clercs, pour assurer les derniers soins d'une autre femme que sa propre mère? Telle est la question que pose Merejkovski¹⁰⁹, à laquelle Freud répond par la négative en expliquant qu'il « est douteux que Léonard ait jamais étreint amoureusement une femme¹¹⁰ », puisqu'aucune relation n'a publiquement lié Léonard à une femme, à la manière de l'échange épistolaire qu'entretenait Michel-Ange avec Vittoria Colonna. Ce à quoi Freud ajoute une connotation sexuelle absente chez l'écrivain russe, puisque la lecture psychanalytique qu'il formule de cet événement établit un lien de causalité direct entre l'homosexualité supposée de Léonard et la relation érotique qui le lierait à sa mère¹¹¹.

¹⁰⁸ Cette liste de dépenses se trouve à la page 177 de mon édition de Freud (*op. cit.*), mais Freud lui-même la cite à partir du *Roman de Léonard de Vinci* de Dimitri Merejkovski (*op. cit.*, 1902, p. 372). Il précise que « la source d'où émanent les deux versions de ce compte [soit celle de Merejkovski et celle de E. Solmi : *Leonardo da Vinci*, trad. en allemand de l'italien par E. Hirschberg, 1908, p. 104] ne [lui] a pas été accessible ».

¹⁰⁹ Freud, *op. cit.*, p. 179 : « L'écrivain Merejkovski est le seul qui sache nous dire qui était cette Catarina. De deux autres notes brèves il conclut que la mère de Léonard, la paysanne pauvre de Vinci, était venue à Milan en 1493 pour rendre visite à son fils, alors âgé de 41 ans, qu'elle y tomba malade, fut confiée par lui à la tombe avec ce grand luxe d'honneur. »

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 183 : « Il en résulterait que la vie amoureuse de Léonard appartient véritablement au type d'homosexualité dont nous avons pu mettre au jour le développement psychique, et l'apparition de la situation homosexuelle dans sa fantaisie du voutour nous deviendrait compréhensible, car elle ne signifierait rien d'autre que ce que nous avons affirmé précédemment au sujet de ce type. Elle exigerait cette traduction : par cette relation érotique à la mère, je suis devenu homosexuel. » Freud appuie ici son analyse sur les traits de caractère procédant de ce qu'il appelle l'érotisme anal, soit la libido refoulée, le goût du détail et l'intérêt pour l'argent.

Une des différences les plus notables entre l'œuvre de Sophie Chauveau et l'analyse freudienne réside dans la place que ces auteurs accordent à la sexualité de l'artiste dans le cadre de sa vie et de ses activités de création. Bien qu'il concède que, dans sa jeunesse, Léonard a été soupçonné de s'être livré à un « commerce [...] prohibé » avec des gens de l'atelier de Verrocchio¹¹², Freud se contente d'évoquer l'homosexualité de Léonard comme une hypothèse, qu'il impute à la tradition¹¹³. Il n'exclut certes pas la possibilité que Léonard ait concrétisé ce qu'il considère être un fantasme homosexuel passif, à savoir le désir de pénétration orale exprimé dans ce fameux « souvenir » d'enfance¹¹⁴. Cependant, l'absence de sensualité et d'érotisme qui caractérise le corpus léonardien constitue selon lui un indice important de la « chasteté » – voire de l'abstinence – de l'artiste¹¹⁵, au point où Freud met en garde les biographes modernes qui seraient tentés d'attribuer à Léonard une importante activité sexuelle avec les beaux garçons qu'il prenait comme élèves¹¹⁶.

Il convient d'ailleurs de noter que, pour Freud, la particularité de l'inversion ne consiste pas dans « l'activité réelle », mais bien de la sensibilité homosexuelle qui se déduit des œuvres d'un artiste, ce qui est loin d'être le cas chez Sophie Chauveau, pour qui le portrait freudien d'un Léonard chaste et refoulé cède la place à un hédoniste obsédé

¹¹² *Ibid.*, p. 73.

¹¹³ *Ibid.*, p. 125 : « nous nous rappellerons seulement que la tradition désigne effectivement Léonard comme quelqu'un ayant une sensibilité homosexuelle ».

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 121. Freud rapproche la queue du milan de la *coda* qui figure parmi les désignations les plus connues du membre viril : « La traduction tend alors vers l'érotique. Queue, « coda », est du nombre des symboles et désignations substitutives les plus connus du membre viril [...] ; la situation contenue dans la fantaisie [...] correspond à la représentation d'une fellation [...]. Il est déjà étrange que cette fantaisie comporte un caractère si généralement passif ; de plus, elle ressemble à certains rêves et fantaisies de femmes ou d'homosexuels passifs (qui dans le commerce sexuel jouent le rôle féminin) ».

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 67-69 : « Les écrits qu'il a laissés [...] sont chastes – on serait tenté de dire : abstinentes – à un degré qui aujourd'hui encore surprendrait dans une œuvre de littérature. Ils éludent tout ce qui est sexuel ».

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 125 : « il nous est indifférent que l'accusation portée contre l'adolescent Léonard ait été justifiée ou non ; ce n'est pas l'activité réelle, mais la manière de sentir qui nous a fait décider si nous devons reconnaître à quelqu'un la particularité de l'inversion ». Voir la note 131, p. 183 du chapitre 2 de cette thèse.

par ses débauches nocturnes. Cette quête de jouissance commence à partir du moment où le Léonard de Chauveau, encore traumatisé par le châtement que lui a administré son père et par l'impuissance sexuelle qui en a résulté, décide de devenir une « fille dans l'amour¹¹⁷ ». Dans *L'obsession Vinci*, c'est à la périphérie de la ville qu'ont lieu ces rencontres dénuées de sentimentalité. Une fois qu'il « débusque une grande brute qui prend plaisir à l'enculer avec fougue, précision et obstination¹¹⁸ », le protagoniste décide de poursuivre exclusivement ce type de plaisir, lequel comble mieux que toute autre chose son besoin de jouissance. La place très particulière qu'occupe par la suite Salaï dans sa vie consiste à pressentir « où s'épanouissent ses perversions¹¹⁹ » et à leur donner libre cours, en échange de quoi Léonard tolère tous les excès de comportement de cet « animal nuisible¹²⁰ » qui semble prendre « plaisir à admirer les dégâts qu'il cause¹²¹ ».

Décrit à plusieurs reprises comme la « putain » de l'atelier¹²², Salaï doit également son inversion sexuelle à la relation qu'il entretenait avec son père, quoique pour des motifs opposés à ceux de Léonard. Témoin des mauvais traitements que subit Salaï entre les mains de son père, Léonard débourse « un bon prix¹²³ » pour se procurer cet apprenti qui refusera « d'apprendre quoi que ce soit¹²⁴ », pour la seule raison que celui-ci a déjà compris depuis sa plus tendre enfance quel était le meilleur moyen pour lui d'assurer sa subsistance. Chez Chauveau, l'inversion sexuelle de Salaï ne provient pas de ses inclinations personnelles, mais bien du fait qu'ayant grandi dans des conditions précaires,

¹¹⁷ Sophie Chauveau, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 226.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹²¹ *Ibid.*, p. 204.

¹²² *Ibid.*, p. 219.

¹²³ *Ibid.*, p. 198.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 219.

il n'avait aucun autre moyen d'assurer sa survie. Aussi Salaï ne goûte-t-il à ces activités qu'en raison du pouvoir qu'il acquiert sur les hommes auxquels il confère du plaisir¹²⁵.

J'ai déjà avancé que le thème de l'inversion chez Sophie Chauveau contribuait à renforcer une définition binaire des genres en soumettant les personnages féminins à un ensemble de traits qui seraient contenus « par essence » dans la féminité, et que les homosexuels emprunteraient par leur comportement. On pourrait formuler la même observation à propos d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), où Freud commente brièvement la possibilité que l'homosexualité donne lieu à une conception non binaire des genres, pour la réfuter aussitôt¹²⁶. Dans un cas comme dans l'autre, l'inversion sexuelle n'est, précisément, possible en tant qu'« inversion », que lorsqu'un ordre « naturel » sous-tend implicitement la conceptualisation des genres et le comportement qu'un homme ou une femme sont tenus d'adopter.

Dans *L'obsession Vinci*, le sort de Cécilia Gallerani témoigne bien de cette dynamique. Première maîtresse du duc Ludovico Sforza, à l'âge de quinze ans, elle parvient à conquérir le cœur de Léonard de façon inexplicable, quand celui-ci s'aperçoit qu'il l'a « peinte par anticipation¹²⁷ », avant même de la connaître, dans l'ange qui figure dans *La Vierge aux rochers*. Le narrateur commente d'ailleurs le statut exceptionnel de l'amitié qui liera Léonard à Cécilia en remarquant que le protagoniste n'avait jamais aimé

¹²⁵ *Ibid.*, p. 218-219 : « Pour survivre, très tôt, [Salaï] a dû se louer aux hommes toujours friands ou affamés de chair fraîche. Aussi sait-il de loin repérer l'inverti. [...] Assurer sa tranquillité de la sorte a donné l'idée à son père de le louer à son profit. [...] Et là, on peut dire qu'il est bien tombé, tout un atelier d'invertis! En usant de son sexe et surtout du leur, il les tient. »

¹²⁶ Freud, *op. cit.*, p. 161 : « Les homosexuels de sexe masculin, qui, de nos jours, ont entrepris une action énergique contre la limitation imposée par la loi à leur activité sexuelle, aiment à se faire présenter, par les porte-parole de leur théorie, comme une variété sexuelle distincte dès le départ, comme des degrés sexuels intermédiaires, comme un « troisième sexe ». [...] Autant, par considération d'humanité, on souscrit volontiers à leurs revendications, autant on peut à bon droit se montrer réservé à l'égard de[s] théories des porte-parole des homosexuels de sexe masculin] qui ont été établies sans tenir compte de la genèse psychique de l'homosexualité. »

¹²⁷ Sophie Chauveau, *op. cit.*, p. 159.

« physiquement, sensuellement, érotiquement, ni même amicalement¹²⁸ » aucune fille avant elle.

Tout se passe comme si la gent féminine commençait à exister pour le peintre à partir de cette rencontre mystique. L'inversion sexuelle qui est au centre de l'œuvre acquiert son sens propre, au terme de jeux à travers lesquels Cécilia travestit Léonard en fille, tandis que lui-même la travestit en garçon. Cécilia fait alors l'objet d'une idéalisation de la part de Léonard, qui manifeste le désir de la sacrer « roi¹²⁹ », en insistant sur l'usage du terme masculin afin de mieux souligner la singularité de son androgynie. Grâce à Cécilia, le protagoniste « commence à comprendre quelque chose au monde des femmes » et conclut qu'elles ont « mille ans d'avance sur les garçons¹³⁰ ».

La suite du récit assombrira rapidement ce joyeux portrait des femmes. Délaisée par le duc qui épouse Béatrix d'Este alors qu'elle est enceinte de son premier enfant, Cécilia « s'empiffre à exploser¹³¹ » quand le duc la trahit de nouveau en prenant une autre maîtresse peu après la naissance de leur second enfant. Conformément à son habitude, le Léonard de Chauveau fuit cette situation tendue en se consacrant d'abord à la réalisation de *La Cène*, avant d'accepter la commande secrète d'un nouveau portrait – dont le modèle n'est autre que la nouvelle maîtresse du duc, répondant au nom de Lucrezia Crivelli.

Bien que celle-ci se décrive comme le « prototype de la courtisane médisante et blasée¹³² », elle aussi parvient à conquérir l'estime de Léonard, au point où le maître décide de la représenter sous les traits du Christ dans la fresque qui ornera le réfectoire du

¹²⁸ *Ibid.*, p. 160.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 162.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 262.

¹³² *Ibid.*, p. 289-290.

couvent de Santa Maria delle Grazie. Sanctifiée de la sorte, tout comme Cécilia avait été couronnée « roi », la nouvelle maîtresse du duc remet bientôt en question la singularité du lien qui liait Léonard à sa première amie. Lucrezia est digne de louanges tant qu'elle demeure « incroyablement belle », mais l'admiration de Léonard cède progressivement la place à du mépris lorsque, délaissée à son tour par le duc, la nouvelle maîtresse connaît un sort analogue à celui de Cécilia. Obèses, toutes deux s'adonnent à ce qui s'apparente pour Léonard à un « suicide au ralenti¹³³ » en raison de l'avidité avec laquelle elles avalent des sucreries ou profèrent des « énormités¹³⁴ ». L'émulation qui les opposait autrefois l'une à l'autre dans une lutte de pouvoir et d'influence à la cour cède la place à une amitié qui éclot à l'ombre de celle qu'elles appellent « la Tsarine¹³⁵ ».

Tout comme les anciennes maîtresses du duc, Léonard se trouve alors à la cour d'Isabelle d'Este, duchesse de Mantoue. Le séjour très bref qu'il effectuera dans cette ville témoigne du degré auquel l'inversion est difficilement envisageable sous la forme d'une caractérisation « masculine » de personnages féminins. En effet, Sophie Chauveau ne consacre guère plus de cinq pages au seul personnage féminin à exercer une position d'autorité à travers cette œuvre et, si Léonard se trouve « bizarrement inhibé¹³⁶ » par le harcèlement auquel le soumet la duchesse en exigeant qu'il exécute son portrait, il est loin d'être le seul inverti à qui l'image d'une femme « virile » déplaît profondément.

C'est précisément Salaï, la « putain » de l'atelier, qui découvre dans les bas-fonds de Mantoue un réseau de prostitués travaillant à saper les fondements du pouvoir de cette

¹³³ *Ibid.*, p. 316.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 317.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 317.

« amie des arts et des artistes », qui serait « en pratique une ogresse¹³⁷ ». La violence verbale avec laquelle les invertis dénoncent semblable dérogation à l'image traditionnelle de la féminité pourrait s'expliquer par le doute qu'elle fait planer sur la possibilité de vivre dans un univers où l'homme serait « la mesure de toute chose », capable d'exceller dans tous les rôles sociaux et sexuels qu'il choisirait de revêtir. L'envers d'une telle société, entièrement féminine, est-elle envisageable? La réponse des invertis ne laisse pas d'équivoque :

En cette cité dirigée par une maîtresse femme, la misogynie est la règle. Salai ne résiste pas à colporter l'ignominie des plaisanteries contre les femmes et surtout la première d'entre elles. Ses histoires salaces contre les grosses dames moches qui dévorent la chair fraîche des jeunes mâles mantouans font frémir la bande d'introvertis de Léonard. Ces blagues sont tellement ignobles que même un homme qui n'a jamais aimé de femmes, comme Léonard ou Zoroastre, en a des haut-le-cœur. Horifiés par tant de haine et de mépris¹³⁸.

Sur le plan esthétique, cette utopie d'un monde dépourvu de femmes, où les hommes se suffisent à eux-mêmes, s'observe bien à travers les biofictions qui mettent en scène Michel-Ange Buonarroti. C'est ce dont témoigne de façon exemplaire l'ouvrage de Frédéric Rey. Comme le souligne celui-ci dans sa « Note », une des particularités de *L'homme Michel-Ange* consiste dans la place importante que revêtent l'enfance et l'adolescence de l'artiste tant dans la formation de ses goûts personnels que de ses aptitudes artistiques, dont Rey attribue le développement à « la mort prématurée de la mère » ainsi qu'à la « mise en nourrice [de Michel-Ange] dans une famille de carriers de Settignano, où il prit véritablement le goût de la pierre¹³⁹ ». Ce parti pris contribue à ranger ce roman parmi les biofictions qui, en proposant une explication d'ordre psychologique à l'inversion sexuelle, font de l'homosexualité une partie intégrante de

¹³⁷ *Ibid.*, p. 316.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 317-318.

¹³⁹ Frédéric Rey, *L'homme Michel-Ange*, op. cit., p. 587-588.

l'univers renaissant, à travers un rapport de filiation biologique liant l'homo-érotisme au type de relations qu'un artiste entretient avec ses parents.

Dès le début du récit, le narrateur attire l'attention du lecteur sur la nature particulière de l'amour que le Michel-Ange de Rey voue à sa mère, en soulignant qu'à l'âge de six ans, celui-ci en avait fait « le modèle de toutes les beautés et de toutes les vertus¹⁴⁰ ». Aussi sa mort marquera-t-elle la disparition du véritable amour. Ni le dévouement « domestique » de Lucrezia, la seconde épouse de son père pour qui « aimer et nourrir ne faisaient qu'un¹⁴¹ », ni la tendresse de sa grand-mère – que Michel-Ange écarte sans hésiter en affirmant à l'âge de cinquante-sept n'avoir « jamais été aimé ni seulement entouré d'affection¹⁴² » – ne suffiront à pallier le manque originel de l'amour maternel.

Comme il l'explique à son ami Francesco Granacci après l'exécution de sa première œuvre, l'adolescent ressent fortement le besoin de revenir à « la femme tutélaire dont [son] cœur avait faim¹⁴³ », c'est-à-dire à la mère disparue si tôt dans son enfance, que le souvenir qu'il en garde se confond à l'image de « toutes les femmes de trente ans¹⁴⁴ » dont le visage est empreint de douceur et d'apaisement. Le choix du sujet qu'il exécute se prête bien au désir qu'exprime Michel-Ange de se rapprocher de sa mère en l'immortalisant sous les traits de la Vierge, tandis que lui-même se représente en tant que l'enfant Jésus. Convoquant l'exemple d'un prédécesseur anonyme, le Michel-Ange de Rey n'estime pas que son cas représente un exemple rare, puisqu'un artiste de sa connaissance aurait similairement déclaré, à propos de son portrait de la Madone, qu'il

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 508.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 204.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 203.

s'agissait de la « seule femme qu'[il] ai[t] réellement aimée¹⁴⁵ ». Comme cet artiste, Michel-Ange se sent incapable de troquer l'amour qu'il ressentait envers sa mère en faveur de « la première femelle venue¹⁴⁶ », et c'est pourquoi il exprime le désir de ne jamais peindre ou sculpter une autre femme que sa mère.

Loin de donner lieu à une exaltation de la féminité, cette idéalisation de la figure maternelle permet au protagoniste de mieux asseoir son verdict concernant l'absence d'intérêt esthétique que représentent les filles d'Ève, dont le corps, « fait pour la maternité, [...] est peut-être bon pour l'amour mais [...] ne vaut rien pour l'art¹⁴⁷ ». Il développe cette conviction très tôt, à l'occasion de la première séance d'esquisses de nus à laquelle il assiste dans l'atelier de Ghirlandaio. L'hypothèse de l'imperfection de la femme prend toutefois germe dans son esprit dès la première fois où il découvre l'anatomie de cette « autre habitante de la terre¹⁴⁸ ».

Il se trouve encore une fois en présence de son plus proche ami, Francesco Granacci, qui l'invite à espionner un groupe de baigneuses. Leurs habits sont soigneusement surveillés par une vigie dont « l'ennemi masculin¹⁴⁹ » s'évertue à déjouer la garde. Par dégoût – ou bien, comme le suggère Granacci, par dépit de ne pas ressentir la convoitise qui l'attise ce jour-là –, le Michel-Ange de Rey songe que les métaphores poétiques ou ordurières à l'aide desquelles la jeunesse se réfère au sexe des femmes ne désignent en fin de compte qu'un « attribut comme les autres¹⁵⁰ », envers lequel il n'éprouve pas le moindre intérêt. Il décide donc qu'à l'avenir, seule la femme « éternelle,

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 204.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

paisible et nue » mérite d'être dessinée de manière à corriger ce qu'il estime être un « ratage de Dieu¹⁵¹ ».

Si la poitrine de femme n'est qu'une « poitrine d'homme greffée de seins », et que ses jambes ne sont que des jambes d'hommes « sans muscle apparent et sans poils¹⁵² », n'est-il pas préférable de ne représenter que des hommes? Telle est la réflexion qu'il formule lorsqu'on lui fera remarquer que sa deuxième œuvre, à laquelle l'Académie platonicienne de Florence a apposée le titre mythologique de *Combat des Lapithes contre les Centaures*, ne comporte en réalité ni femmes, ni Centaures. Loin de se décourager, le jeune artiste défendra sa deuxième œuvre en avançant que « la femme comme le centaure [...] sont des avatars de l'homme », si bien qu'« en sculptant l'homme, c'est toute l'espèce vivante qu'[il] représente¹⁵³ ».

Il n'est pas rare de rencontrer de semblables jugements de valeur lorsque les auteurs de biofictions analysent ce qui passe le plus souvent pour être l'*opus magnum* de Michel-Ange, c'est-à-dire l'œuvre qui réunirait toutes ses autres œuvres : la chapelle Sixtine. Dans *Michel-Ange ou la sculpture de l'être* (2012) qui prend la forme d'écrits nocturnes rédigés par Tommaso dei Cavalieri longtemps après la mort de Michel-Ange, Roger Baillet ne qualifie jamais explicitement d'homosexualité ou d'« inversion » la forte admiration que ressentait le maître envers ce Romain « si beau et si cultivé [...] et de si noble famille¹⁵⁴ » qu'il osa qualifier de « lumière de notre siècle¹⁵⁵ » alors que celui-ci n'avait que treize ans. Le narrateur explique en effet qu'il ne voyait tout d'abord qu'une

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 236.

¹⁵⁴ Roger Baillet, *Michel-Ange ou la sculpture de l'être*, Paris, l'Harmattan, 2012, p. 62.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 10. En italiques dans le texte original.

« convention littéraire¹⁵⁶ » dans la rhétorique amoureuse dont l'artiste enrobait ses lettres, tout en conservant, à l'égard de celui qu'il appellera toute sa vie « Messire Tommaso », une distance imposée par le « conformisme social¹⁵⁷ » auquel Michel-Ange s'est soigneusement plié.

Ce n'est que bien plus tard, lorsque Michel-Ange adressera à Vittoria Colonna des lettres « si semblables à celles qu'[il] avai[t] reçues, qu'il eût été possible de les échanger sans savoir à qui elles étaient destinées¹⁵⁸ », que la jalousie ressentie par Tommaso lui ouvrira les yeux sur cette « Vérité¹⁵⁹ » qu'il ne nommera qu'une seule fois, en décrivant les *Ignudi* qui ornent le plafond de la chapelle Sixtine. Ces nus masculins, ainsi nommés en raison de leur anonymat, ont une fonction purement décorative qui choque par la « féminité langoureuse¹⁶⁰ » de leur pose et de leur visage. Cependant, outre les réflexions qu'elle engendre sur l'harmonie qui naîtrait de la fusion des éléments masculins et féminins, cette fresque servira surtout à Tommaso de « révélation¹⁶¹ » quant à l'amour incompréhensible que lui portait Michel-Ange. Tout comme Sophie Chauveau imagine que Léonard aurait peint le visage de Cécilia Gallerani avant de la rencontrer, Roger Baillet fait dire à Tommaso dei Cavalieri que Michel-Ange l'aurait immortalisé sous les traits de ses *Ignudi* alors qu'il n'était pas encore né.

Chez Armand Farrachi, dont la biofiction parue dans « L'un et l'autre » met presque uniquement en scène les travaux que Michel-Ange exécute au Vatican, l'idéalisation du corps masculin acquiert une dimension misogyne beaucoup plus

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 73-74.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶¹ *Ibid.*

explicite que chez Roger Baillet, dont le narrateur se contente de relater que Vittoria Colonna était « presque naine¹⁶² » et que Michel-Ange refusait de laisser pénétrer ne serait-ce qu'une servante dans sa maison, sous prétexte que les femmes « sont toutes sales et malhonnêtes¹⁶³ ». Dans *Michel-Ange face aux murs* (2010), comme chez Frédéric Rey, le désintérêt affiché par le maître à l'égard de l'anatomie féminine fait l'objet de nombreux commentaires, lesquels permettent par exemple au narrateur de souligner que le sexe féminin « ne concerne pas¹⁶⁴ » Michel-Ange, et que les seins ne sont chez lui que des « pis » ou des « mamelles¹⁶⁵ » auxquels il n'a plus songé depuis qu'il a été sevré. Aussi, quand vient le moment pour lui de peindre la création du monde, le Michel-Ange de Farrachi se débarrasse-t-il « en une seule journée¹⁶⁶ » de la tâche qui consiste à représenter Ève, dont l'absence de seins et de pubis ne fait d'ailleurs une femme « que par convention¹⁶⁷ ».

Son protagoniste ne craint pas d'exposer son amour envers le corps masculin, « qu'un feu particulier le poussait à peindre¹⁶⁸ » de manière presque exclusive. Les pulsions homo-érotiques qui traversent son œuvre auraient d'ailleurs incité Michel-Ange à représenter bien plus d'hommes au ciel et en enfer qu'il n'y en a sur terre, à en croire le narrateur de Farrachi. Celui-ci justifie cette disproportion esthétique par le mépris que l'artiste aurait nourri de son vivant envers un sexe dont la principale fonction n'était que de servir les intérêts des maris :

¹⁶² *Ibid.*, p. 113.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁶⁴ Armand Farrachi, *Michel-Ange face aux murs*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2010, p. 73.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 79.

Quoique les femmes soient sur terre en quantité égale à celle des hommes, on en compte peu dans le *Jugement dernier*. Michel-Ange n'aimait pas les peindre et n'aimait pas leur corps. D'ailleurs, il n'aimait pas les femmes. Dans une lettre à son neveu, qu'il veut marier, il prévient qu'« elles sont toutes des putains et des salopes » (« *tutte son puttane e porche* »). Quant à leurs qualités, si peu qu'elles en aient, elles se doivent limiter à une noble naissance, étant donné l'importance pour le marié de s'élever dans la société, à la tempérance, car le luxe et la dépense ne peuvent se pardonner, et à l'obéissance, que ce sexe disgracié doit naturellement à l'homme en général et à l'époux en particulier¹⁶⁹.

La fonction procréatrice de la femme, quant à elle, n'a rien pour susciter son admiration, ce qui se traduit dans la plupart des œuvres par un dégoût prononcé à l'égard des enfants. Celui-ci constitue l'un des principaux ressorts de l'intrigue de *Pietra viva* (2013), dans laquelle Léonor Récondo narre le séjour que Michel-Ange a passé à Carrare à la recherche des blocs de marbre qu'il devait utiliser pour construire le tombeau de Jules II. Sans le vouloir, l'artiste se lie d'amitié avec un garçon de six ans nommé Michele, qu'il chasse d'abord de sa présence le jour de l'enterrement de sa mère lorsque le jeune inconnu, cherchant du réconfort auprès du maître, s'agrippe à sa jambe à la sortie de l'église. Michel-Ange affirme alors « déteste[r] les enfants¹⁷⁰ », ce qu'il réitérera par la suite en les traitant d'« insignifiants, [de] morveux et [de] criards¹⁷¹ ».

Considérant que la plupart d'entre eux ne survivent pas après l'âge de cinq ans, le Michel-Ange de Récondo conclut qu'il faudrait mieux faire « comme s'ils n'existaient pas¹⁷² », ce que le narrateur d'Armand Farrachi soulignait déjà dans *Michel-Ange face aux murs* en notant que les personnages du *Jugement dernier* ne pouvaient être représentés que sous leur forme adulte, « les “gosses” ressuscités restant nécessairement ce qu'ils étaient vivants : une “chierie”¹⁷³ ». Il en va de même pour *L'homme Michel-*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷⁰ Léonor Récondo, *Pietra viva*, Carrières-sur-Seine (France), éd. À vue d'œil, 2017 [2013], p. 54.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Farrachi, *op. cit.*, p. 97.

Ange de Frédéric Rey. S'étonnant d'apprendre que certains apprentis de l'atelier de Ghirlandaio avaient abandonné la « joyeuse société¹⁷⁴ » des libres créateurs à laquelle ils appartenaient dans le but de s'assurer une descendance, à quatorze ans, le Michel-Ange de Rey leur répond que « [leurs] vrais enfants, ce sont [leurs] œuvres¹⁷⁵ », et que le monde ne manquera jamais d'êtres humains.

Chez Récondo toutefois, à mesure que Michel-Ange lutte contre la pierre emprisonnée dans les montagnes de Carrare pour faire émerger le bloc destiné à contenir son « enfant », qui est en fait son œuvre, une amitié se noue progressivement entre le maître et le garçon du tailleur de pierres. La fusion qui s'opère entre ces deux êtres atteint son point culminant au moment où le maître, ayant promis d'amener le garçon voir la mer pour la première fois, s'étonne de l'intimité qui s'installe entre leurs corps au moment où le garçon se blottit contre lui alors qu'ils chevauchent vers la plage. Jusque-là, Michel-Ange n'avait « vécu que pour lui-même¹⁷⁶ » et, s'il a parfois été sidéré par la beauté des corps qu'il a pénétrés ou seulement désirés, ce rapport esthétique l'avait laissé inchangé. En revanche, la responsabilité qui le lie au petit Michele opère une profonde transformation sur lui-même. Le parallélisme qui se crée entre lui et l'enfant lui permet de comprendre la manière dont il a surmonté le traumatisme lié à la perte de sa mère, également survenue à l'âge de six ans.

Le Michel-Ange de Récondo croyait n'avoir conservé aucune image de son enfance, qu'il dit avoir enterrée dans une « boîte à souvenirs¹⁷⁷ » le jour où sa nourrice l'emmène visiter la chambre mortuaire où reposait sa mère. L'angoisse qu'il ressent alors

¹⁷⁴ Rey, *op. cit.*, p. 83.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Récondo, *op. cit.*, p. 282.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 290.

le décide à nier l'existence du lien qui l'attache à « cette dame qu'on le force à aller voir¹⁷⁸ », et dont il efface toute trace, jusqu'à devenir « orphelin de mère et de mémoire¹⁷⁹ ». Plus tard, la résurrection de ce souvenir refoulé coïncide avec la découverte d'un énorme bloc de marbre, « cadeau de la montagne¹⁸⁰ » que les tailleurs de pierre trouvent inopinément au sol alors que ses choix de blocs étaient presque tous arrêtés, ce qui renforce l'idée que le travail créateur de l'artiste prend racine dans le lien de filiation maternel qui sert en quelque sorte de matière première à la formation de ses œuvres.

Il arrive couramment que la rupture de ce lien donne lieu à une fascination à l'égard du mystère de la vie, qui est explicitement identifiée à travers plusieurs biofictions renaissantes comme étant à l'origine de l'élan créateur de l'artiste renaissant. À cet égard, l'émulation qui s'installe entre l'artiste inverti aspirant au rôle de « créateur » dans tous les sens du terme, et sa mère disparue, s'observe particulièrement bien à travers les scènes de dissection. Celles-ci deviennent en effet un moment privilégié où l'artiste souhaite déposséder les femmes du pouvoir exclusif d'engendrer la vie qu'il cherche à transmettre dans ses propres œuvres. Pendant la maladie de Catarina, c'est ce qui poussera par exemple le Léonard de Sophie Chauveau à disséquer exclusivement des cadavres de femmes mortes en couches dans le but de « dédramatis[er] ce qui constitue la maternité¹⁸¹ » en réduisant l'enfantement à une simple mécanique que l'artiste parvient à maîtriser, voire à dépasser dans ses œuvres.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 248.

¹⁸¹ Chauveau, *op. cit.*, p. 245.

La dissection peut également constituer une échappatoire à l'état familial, comme le souligne explicitement le narrateur de Chauveau en notant qu'à travers ces recherches, le protagoniste de *L'obsession Vinci* tente de maîtriser l'émotion provoquée par la présence de sa mère. Chez Frédéric Rey (1989), Michel-Ange regrette de ne pas pouvoir dépecer des cadavres de femmes qui vont à la morgue d'un autre couvent, parce que cette activité lui aurait procuré « une difficulté et une douleur supplémentaires¹⁸² » à celle qui consistait déjà à découvrir « l'abjection incompréhensible [renfermée à l'intérieur de l'homme], première merveille de l'univers¹⁸³. La morgue est pourtant aussi le lieu où il échappe aux jugements de ses proches – lesquels, loin de soupçonner qu'il est « hanté par le morbide », le croient incapable de « planter [un] couteau dans [une] miche de pain entière » ou de « tuer un lapin¹⁸⁴ ». C'est là que le Michel-Ange de Rey se lave « de la médiocrité de sa famille, de l'incompréhension dont elle le ber[ce] », allant de pair avec « sa gêne avec les filles [et avec le] souvenir sans cesse ravivé de sa mère¹⁸⁵ ».

Chez Léonor de Récondo (2013), cette thématique a plutôt tendance à donner lieu à des réflexions d'ordre esthétique où l'inversion de l'artiste se déduit du désir immodéré qu'il conçoit à l'égard du moine Andrea, dont il refuse de disséquer le cadavre au début du roman. Incarnant pour lui « *la beauté mortelle à l'état pur*¹⁸⁶ », ce moine disparu – qui représente par sa perfection une sorte de figure christique¹⁸⁷ – le confronte davantage au « mystère du passage de la vie à la mort¹⁸⁸ » que ne le fera le cadavre de la seule femme

¹⁸² Rey, *op. cit.*, p. 264.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 262.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 267.

¹⁸⁶ Récondo, *op. cit.*, p. 91. En italiques dans le texte d'origine.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 14 : « Quand il l'a vu porter un cadavre, la première fois, il a cru à une allégorie du Christ. Sa jeunesse, sa beauté lumineuse, sa force à soulever si franchement la mort ne pouvaient faire de lui que le fils de Dieu. »

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 91.

enceinte qu'il dissèque tout au long du récit. Le Michel-Ange de Récondo a tout juste le temps d'observer l'être « à peine ébauché¹⁸⁹ » qu'il recueille un instant entre ses mains, avant de se détourner du corps de cette femme, pour lequel il n'éprouve aucun désir, et de penser à celui d'Andrea, qui l'emporte « au-delà du désir [...], là où la beauté sublime la décrépitude des chairs¹⁹⁰ ».

3) Filiations artistiques. De la virilité des pinceaux : une réponse à l'historiographie vasarienne

Lorsqu'elle renoue avec ses origines freudiennes, j'ai démontré que la topique de l'artiste inverti tend à marginaliser les femmes qui peuplent les biofictions renaissantes. Chez Frédéric Rey (1989), le souvenir de la mère disparue sert à exclure le corps féminin de l'univers pictural de Michel-Ange à travers une idéalisation paradoxale de la figure maternelle, rivale du créateur. Chez Sophie Chauveau (2007), la « transformation » de Léonard de Vinci en femme, provoquée par les relations conflictuelles qu'il entretient avec son père, s'accompagne d'un refus du pouvoir féminin incarné par « la Tsarine », Isabelle d'Este. De tels cas de figure contribuent à normaliser la figure de l'inverti par le biais de récits qui retracent le développement de ce goût sexuel dans un contexte familial reproduisant les normes de la société renaissante.

Dans le même ordre d'idées, il existe des biofictions où l'homosexualité est présentée comme étant une conséquence directe de la formation d'un artiste, lorsque l'« amour grec » acquiert une valeur normative dans les ateliers de peinture, de sculpture et d'orfèvrerie du XV^e et du XVI^e siècle. Tout en conservant son statut de marginal en

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 160.

regard des autres citoyens des capitales culturelles de la Renaissance, l'inverti de ces romans est conscient de satisfaire aux attentes de son milieu social, où l'enseignement des *botteghe* suit le modèle établi par la pédérastie antique. C'est ce dont témoigne de manière particulièrement frappante *La société du mystère* de Dominique Fernandez, où la relation qui se noue entre un maître et son apprenti remplace largement le rapport de filiation biologique liant par exemple Léonard de Vinci à sa mère Catarina chez Sophie Chauveau (2007).

Dès le début du roman, l'initiation à l'homosexualité est posée d'emblée comme une étape incontournable de la formation artistique, à laquelle tous les grands maîtres de la Renaissance italienne auraient été soumis. Au moment d'initier son apprenti à la « société des mystères » qui a donné son titre au récit¹⁹¹, Pontormo convainc le jeune Bronzino de se soumettre à cette coutume en citant à titre d'exemple Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël, qui auraient tous reçu le même « adoubement » de leurs maîtres respectifs, Verrocchio, Ghirlandaio et Perugino¹⁹². Cette idée fera d'ailleurs l'objet d'une reprise à la fin de l'œuvre lorsqu'Alessandro Allori ajoutera auprès de sa signature, sur la fresque de la Sainte Trinité dont il décore l'église de la Santissima Annunziata, deux médaillons dans lesquels il rend discrètement hommage aux prédécesseurs qui l'ont « engendré¹⁹³ ». Ce faisant, Allori se revendique comme étant l'héritier spirituel d'Andrea del Sarto – « *qui generavit* Jacopo [Pontormo], *qui generavit* Bronzino, *qui*

¹⁹¹ L'expression n'apparaît explicitement que dans un seul passage, lorsque Bronzino, après avoir composé un sonnet intitulé *L'oignon*, lequel peut se lire alternativement comme une ode au mariage ou comme une célébration des relations homosexuelles masculines, présente celui-ci comme étant « assez énigmatique pour garantir à son auteur l'impunité, assez audacieux pour se faire admettre dans la « société du mystère » (comme ils s'appelaient entre eux) », Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 195. [En italiques dans le texte originel]

¹⁹² *Ibid.*, p. 49. On notera la reprise du vocabulaire chevaleresque en lien avec l'homosexualité, qui semble particulière à l'œuvre de Dominique Fernandez. Ce vocabulaire est cependant moins présent dans *La société des mystères* que dans *La course à l'abîme* (2002).

¹⁹³ *Ibid.*, p. 467.

generavit Sandro [Allori]¹⁹⁴ », dans un rapport de filiation duquel la femme se retrouve naturellement exclue.

Le texte romanesque sert en quelque sorte de démonstration à cette hypothèse. Un narrateur français anonyme découvre le « trésor¹⁹⁵ » que représentent les mémoires d'Agnolo Bronzino dans une librairie de livres anciens dans la Florence du vingt et unième siècle et nous offre une exégèse de ce manuscrit inconnu, qui se lit à la manière d'un contre-récit de l'historiographie vasarienne. Celle-ci fait effectivement l'objet d'amples discussions dans le récit qu'Agnolo Bronzino livre de son parcours artistique, depuis le début de son apprentissage dans l'atelier de Pontormo jusqu'aux funérailles de Michel-Ange Buonarroti. À vrai dire, dans ces mémoires apocryphes, les thèses de Vasari sont mentionnées trente et un ans avant la première parution des *Vies*, dans le cadre d'une conversation entre Pontormo et Rosso Fiorentino qui précède de peu le seizième anniversaire de Bronzino, vers 1519¹⁹⁶.

Pontormo vient de représenter le jeune Bronzino dans une fresque décorant une villa médicéenne à Poggio a Caiano et, comme tout le monde, Rosso Fiorentino demande raison à Pontormo de l'audace qui l'a poussé à représenter les détails anatomiques de son disciple sans aucune *pudenda*. Ce choix choque d'autant plus les sensibilités des spectateurs que l'éphèbe dénudé de sa fresque est placé aux côtés d'un chien dont la posture met en relief de façon obscène, la « queue, *coda*, à demi-dressée¹⁹⁷ », ce qui aurait pour effet d'apparenter le sexe masculin à une « queue de nature purement

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁶ La première édition des *Vies* de Vasari date de 1550. Agnolo Bronzino est né en 1503. Dans le même chapitre où Pontormo expose des thèses identiques à celles de Vasari, le Bronzino de Fernandez précise qu'il a seize ans (*ibid*, p. 71).

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 72.

animale¹⁹⁸ » plutôt que de le désigner, comme les doctes, « sous le nom pompeux de *phallus*¹⁹⁹ ».

Pontormo défend cette audace en soutenant qu'elle serait porteuse d'une vérité historique eu égard à l'histoire de l'art de la Renaissance, dont il représenterait, avec Benvenuto Cellini et Rosso Fiorentino, la « quatrième génération ». L'auteur de la fresque décriée a recours plus d'une fois à cette notion historique sans expliquer précisément ce qu'il entend lorsqu'il affirme que son œuvre coïncide avec « la phase finale » ou avec « le terme ultime de la Renaissance²⁰⁰ ». Aussi ces idées feront-elles l'objet d'une reprise lorsque Agnolo Bronzino débattrait ouvertement des thèses de Vasari avec son disciple, Alessandro Allori.

Récusant la classification de Vasari qui ne lui semble pas rendre justice aux peintres de sa génération, Allori questionne la pertinence de la métaphore évolutive apparentant l'époque de Cimabue et de Giotto à un « *éveil* » auquel aurait succédé la « *maturité* » du XV^e siècle et la « *perfection* » d'un XVI^e siècle qui s'achèverait avec la disparition de Michel-Ange en 1564²⁰¹. Bien que Bronzino prenne le soin de souligner que Vasari ne décrit jamais l'époque de ses contemporains comme une « *décadence*²⁰² », son disciple revendique le caractère innovateur des artistes que Vasari qualifie de « *maniéristes* » sous prétexte que les successeurs de Michel-Ange ne pourraient peindre qu'à la « *manière* » du maître. Pourquoi Michel-Ange serait-il indépassable? N'avait-il

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ Toutes les citations de ce paragraphe sont extraites de la page 76 (*ibid.*).

²⁰¹ *Ibid.*, p. 403 : « La peinture à Florence, en ascension continue, serait passée par trois âges : l'*âge de l'éveil*, au sortir de la barbarie gothique (Cimabue, Giotto, Orcagna, valeureux pionniers) ; un *deuxième âge*, celui de la *maturité* (Paolo Uccello, Fra Angelico, Masaccio, Piero della Francesca, le quinzième siècle en général) ; le *troisième âge*, le nôtre, celui du seizième siècle, l'âge de l'accomplissement, de la *perfection*, qui s'est ouvert avec Botticelli, épanoui avec Léonard, pour culminer, de nos jours, avec Michel-Ange ».

²⁰² *Ibid.* J'ai repris les italiques présentes dans le texte d'origine.

pas reconnu lui-même la nécessité de se trouver un style personnel, afin de démontrer que la peinture n'est pas une activité mécanique, mais bien une « *cosa mentale*²⁰³ » dont l'artiste serait l'unique créateur?

Il importe de souligner que tous ces débats autour des thèses vasariennes participent à la construction d'une historiographie propre à l'œuvre de Dominique Fernandez, laquelle fait coïncider le développement artistique de la Renaissance avec un âge d'or de l'homosexualité masculine. Les critiques qu'articule Alessandro Allori à l'encontre de Vasari font en effet écho à une opinion exprimée par plusieurs personnages, conformément à laquelle les « progrès » accomplis par les artistes de la *rinascità* consisteraient essentiellement dans le développement d'un double langage qui leur aurait permis de glorifier avec de plus en plus d'audace leur goût exclusif pour le corps masculin, dont le sexe devient un symbole de triomphe de l'individu sur la collectivité. Le narrateur contemporain qui commente le récit de Bronzino résume bien cette hypothèse en concluant que Pontormo « réduisait les sexes à un seul [et] les hommes à leur queue²⁰⁴ », et que c'est précisément pour cette raison que son œuvre constituerait un « complément indispensable de la Renaissance²⁰⁵ ».

La principale fonction de cet « éditeur » francophone – à propos duquel l'on ne sait rien d'autre, sinon qu'il se passionne pour l'histoire de l'art de la fin du *Cinquecento* – semble d'ailleurs être de démontrer le bien-fondé de cette hypothèse et la solidité de ses fondements, lorsque le texte (pourtant déjà très explicite) du Bronzino de Fernandez ne s'attarde pas suffisamment sur la glorification du pénis qui aurait marqué l'apogée de la Renaissance. L'utilisation extensive du mot « queue » pour se référer à

²⁰³ *Ibid.*, p. 444.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 592.

²⁰⁵ *Ibid.*

l'organe masculin, par exemple, fait l'objet d'une explication de la part du commentateur anonyme, lorsqu'il admet avoir voulu nommer « la présente adaptation du livre florentin, tout simplement : *Queues*²⁰⁶ », afin de lutter contre le « déni de réalité » qui aurait contraint la langue française à vouloir écarter ce terme de son vocabulaire, alors que les siècles précédents, « plus libres », ne s'embarrassaient pas autant de périphrases²⁰⁷.

La nécessité de devoir mettre fin à « l'aversion » nourrie à l'encontre de ce terme, « fourni par la nature²⁰⁸ » se constate bien entendu chez Jacopo Pontormo, qui est le premier personnage de ce récit à « s'infatu[er]²⁰⁹ » de ce mot. Dès la jeunesse de Bronzino, lorsque le Pontormo de Fernandez expose par anticipation les idées de Vasari, il se réfère en effet aux peintres de sa génération comme à la « *queue* de[s] grands siècles²¹⁰ » qui le séparent d'artistes comme Masaccio, Léonard et Ghirlandaio de Michel-Ange et Raphaël, et précise que c'est devant le « supplément », l'« appendice », ou l'« extrémité²¹¹ » de l'histoire de l'art florentine que la postérité viendra faire « la *queue*²¹² ». Rosso Fiorentino prend la répétition de ce terme pour un calembour, mais tout

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 195-196.

²⁰⁷ Le narrateur de Fernandez illustre ce propos en citant deux traductions du terme « coda », présent chez Boccace, qu'une édition récente aurait restitué dans son sens originel (*ibid.*, p. 195) : « Je me permets d'ajouter une réflexion personnelle. Bronzino dit que le détour par l'exagération burlesque était nécessaire au XVI^e siècle pour traiter de certains sujets. Siècle déjà embourgeoisé. Comme on était plus libre deux siècles auparavant! Je lis dans Boccace qu'une abbesse, au moment d'embaucher un jardinier muet [...], estimait que “*egli così senza coda come senza favella fosse*”. *Coda*, le terme est net, direct, sans ambiguïté. Consultant la traduction de M. Jean Bourciez, professeur à la faculté des lettres de Montpellier, parue en 1952 dans les “Classiques Garnier”, version française de référence, constamment rééditée, je lis : “*Elle jugeait sans doute que son tâcheron était inapte à l'amour comme à la parole.*” [...]. « La belle édition Diane de Sellier (1999, reprise dans “La Petite Collection”, 2010) rétablit le texte, supervisé par Christian Bec : “L'abbesse imaginait sans doute qu'il n'avait pas plus de queue que de langue” ». Les références ne sont pas suffisamment précises pour que l'on tente de vérifier ces affirmations en consultant les éditions mentionnées.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 196.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 77.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

²¹¹ *Ibid.*, p. 76.

²¹² *Ibid.*, p. 77.

porte à croire qu'aux yeux de Pontormo, « l'émulation de la queue²¹³ » ne vise pas uniquement à donner à son jeune apprenti l'impulsion nécessaire pour le convaincre de réaliser ses ambitions artistiques. Il s'agit plutôt d'un effort de conceptualisation visant à décrire une époque tout entière, d'une manière qui sera acceptée et reprise par ses contemporains.

Et, de ce fait, Pontormo parvient à transmettre son obsession phallique à Bronzino. Lorsque celui-ci fait connaissance avec Francesco Mazzolo, dit Il Parmigianino, il en vient ainsi à se demander si ce jeune peintre serait admis « avec Benvenuto, Rosso Fiorentino et [lui], dans la grande et mystérieuse famille de la *queue*²¹⁴ » – appellation par laquelle Bronzino désigne, à la suite de son maître, les derniers artistes de la Renaissance. La suite du récit vient d'ailleurs confirmer cette intuition dans un des rares passages dans lesquels Bronzino exprime son inquiétude à l'idée de ne pas pouvoir publier un passage aux connotations sexuelles trop explicites, ce que souligne le narrateur anonyme de Fernandez en insérant une « note »²¹⁵ qui n'était pas destinée à être imprimée dans le récit de Bronzino. Réfléchissant aux motifs qui pourraient expliquer le suicide du Parmigianino, Bronzino explique que le cou allongé des Madones de cet artiste visait à « arracher ses modèles à la loi de la pesanteur²¹⁶ », ambition qu'il aurait lui-même affectionnée au point de se donner la mort. Le narrateur contemporain se hâte toutefois d'ajouter que l'auteur n'était pas dupe de cette explication puisqu'il aurait avoué, dans cette note manuscrite, que l'obsession secrète du Parmigianino pour « l'éirement exagéré des formes » n'aurait pas eu d'autre but que

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 159.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 277.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 275.

« d'exalter la *queue, la queue seule*, isolée dans le gonflement dû à l'excitation érotique²¹⁷ ». Adoptant à son tour sa vision phallogcentrique du monde, un médecin, ami de Bronzino, confirme par la suite cette lecture de l'œuvre du Parmigianino par un diagnostic médical : après avoir observé l'un de ses dessins, l'homme de science affirme en effet que le Parmigianino « s'est tué parce qu'il ne réussissait plus à bander²¹⁸ ».

J'ai déjà mentionné que le cadre théorique qui sous-tend des remarques relatives aux œuvres et aux courants artistiques du XVI^e siècle italien demeure tributaire de l'historiographie vasarienne. Cela s'observe également dans le discours de Pontormo, lequel exprime l'idée selon laquelle les générations antérieures auraient assuré à la peinture florentine la première place sur la scène italienne et européenne en y introduisant toutes les innovations qu'on a pu y apporter. Désespérant de parvenir à se démarquer de ses prédécesseurs, le maître de Bronzino se désole ainsi de constater que « Perugino a pris le sentiment, Fra Angelico les anges, Titien le coloris, Raphaël la forme, Michel-Ange l'expression, Corrège la grâce, Léonard le mystère²¹⁹ », si bien qu'il ne resterait plus rien pour les maniéristes qui chercheraient à se « singulariser²²⁰ », comme le désire ardemment Alessandro Allori.

Là où Bronzino diffère le plus de Pontormo, c'est qu'il ne cesse de mettre en garde son élève contre les dangers inhérents à toute entreprise de singularisation, à une époque où les mœurs font l'objet d'une surveillance de plus en plus étroite. Après la chute de la République et l'assassinat du duc Alexandre par son cousin Lorenzaccio, il

²¹⁷ *Ibid.*, p. 276. Étant donné que tous les commentaires du narrateur contemporain sont en italiques, ces mots sont de plus soulignés dans le texte originel, afin de mieux les mettre en évidence, ce que j'ai choisi de traduire ici par des italiques.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 277.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 338.

²²⁰ *Ibid.*, p. 446.

prend le soin de souligner que le retour des Médicis à la tête de Florence coïncide avec un souci croissant de faire respecter la morale publique. Plusieurs mesures sont mises en place afin d'« éradiquer le “vice” florentin²²¹ » et de repeupler la Toscane : une nouvelle taxe est introduite pour pénaliser les célibataires de plus de vingt-cinq ans, et Bronzino mentionne qu'à la demande des Médicis, les verrous des auberges ont été dévissés et revissés à l'extérieur, afin de permettre à la police de vérifier à tout moment le sexe des personnes couchées dans le même lit²²². Les mésaventures de Benvenuto Cellini témoignent à cet égard du fait que les relations puissantes dont jouit un artiste, si célèbre soit-il, ne le mettent pas à l'abri des poursuites juridiques. Après avoir provoqué à deux reprises un de ses rivaux, nommé Baccio Bandinelli, à « déclarer tout haut ce que chacun prononçait tout bas et sans conséquences pour l'intéressé²²³ », cet impétueux orfèvre ne parvient pas à échapper à l'application de la peine exigée par la loi, lorsque les espions d'un Inquisiteur découvrent la relation « contre nature²²⁴ » qu'il entretient avec son apprenti.

Que l'emprisonnement prévu dans « l'affreuse prison des Stinche²²⁵ » soit commué en quatre années de réclusion à domicile ne change rien à l'épouvantement qui s'empare à ce moment-là des membres de la « meute²²⁶ », surnom dont le narrateur affuble parfois ses compagnons de la société du mystère. La condamnation de Cellini leur démontre que la célébration de l'homosexualité masculine soulève des dangers bien réels, auxquels tous les suspects n'échappent d'ailleurs pas à si bon compte. Alors que les

²²¹ *Ibid.*, p. 459.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 139.

²²⁴ *Ibid.*, p. 435.

²²⁵ *Ibid.*, p. 436.

²²⁶ *Ibid.*, p. 436.

membres de la meute déplorent l'interdiction récente qui leur a été faite de peindre des enfants de plus de cinq ans sous la forme de putti – « plus de queues, seulement des quéquettes²²⁷ », blague Alessandro Allori –, leur groupe se tait brusquement en assistant à la pendaison d'un homme, sur le dos duquel est accroché un écriteau annonçant son crime en lettres capitales : « SODOMITE²²⁸ ». Cette découverte a pour effet d'assombrir Allori, lequel approuve alors la sagesse qui a poussé son maître à introduire un grand nombre de femmes nues dans son dernier tableau – même si Bronzino juge qu'en renforçant l'« ordre moral », cette concession à l'esthétique phallocentrique des artistes renaissants a également pour effet d'accélérer « le déclin de la peinture florentine²²⁹ ».

Pontormo, de son côté, se révèle plus prudent que Cellini. Sachant que son amour exclusif de la virilité risque de le compromettre tout autant que ses mœurs, il a recours à plusieurs stratégies afin de protéger ses œuvres. Vers la fin de son récit, Bronzino le soupçonne de feindre la folie afin qu'on ne cherche pas à détruire ses ouvrages, puisque les propos d'un aliéné ne « tire[nt] pas à conséquence » et que seul un fou peut donc « s'exprimer comme il veut²³⁰ ». Plus jeune, Bronzino s'étonnait déjà des efforts que déployait Pontormo, « un homme de si profondes ressources et merveilleux talent²³¹ », pour passer pour un idiot aux yeux de ses contemporains en s'isolant, en s'habillant de guenilles et en adressant à ses collègues des propos souvent choquants ou décousus. Son maître est pourtant si soucieux de sa réputation qu'il va jusqu'à demander à Bronzino de

²²⁷ *Ibid.*, p. 470.

²²⁸ *Ibid.*, p. 471.

²²⁹ *Ibid.*, p. 471.

²³⁰ *Ibid.*, p. 501.

²³¹ *Ibid.*, p. 215.

lui accorder la faveur de peindre un tableau de femme nue qu'il signerait de son nom, afin de prouver que « Pontormo [ne] bande [pas] que pour les garçons²³² ».

Or, dans ce tableau qui devait prodiguer à son maître un « certificat de bonnes mœurs²³³ », le Bronzino de Fernandez se révèle parfaitement incapable de glorifier le corps féminin, qu'il n'avait d'ailleurs étudié jusque-là qu'à partir de cadavres dessinés à la morgue. Réalisant que « [s]a veine, [s]on métier, jusqu'à [s]on envie de peindre » l'abandonnent devant un corps féminin, le narrateur déplore la force inconsciente qui l'a poussé à faire de sa Galatée un « mammifère²³⁴ » incapable de disputer aux hommes la primauté de la beauté physique, tandis que son Pygmalion n'est qu'un « benêt²³⁵ » suggérant qu'on ne peut adorer une femme sans adopter une attitude de « niaise idolâtrie²³⁶ ».

Aussi cet échec convainc-t-il Bronzino que, pour se prémunir des attaques auxquelles il s'expose en demeurant à Florence, il devrait désormais éviter de peindre des modèles masculins, jusqu'à ce qu'il ait créé un style « dépassionné, détaché, lointain²³⁷ », ce à quoi il parvient en ne peignant pendant un certain temps « que des “dames”²³⁸ » – à commencer par la mère du duc dont Dianora, la mère d'Alessandro Allori, loue l'image « d'une ferme et intraitable gardienne des mœurs²³⁹ ». À partir du moment où il prend la résolution de se cacher derrière le masque du « peintre *officiel*, qui s'applique à la minutie des détails sans rien faire apparaître de sa vie privée²⁴⁰ », Bronzino met au point un

²³² *Ibid.*, p. 221.

²³³ *Ibid.*, p. 217.

²³⁴ *Ibid.*, p. 220.

²³⁵ *Ibid.*, p. 221.

²³⁶ *Ibid.*, p. 219.

²³⁷ *Ibid.*, p. 286.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*, p. 287.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 445.

procédé qu'il nomme la « *double lecture*²⁴¹ » ou le « double langage²⁴² », destiné à détourner la censure tout en demeurant irréprochable aux yeux de tous ceux et celles qui n'ont pas été initiés, comme lui, à la société du mystère. Ainsi, lorsqu'il immortalise Alviso, un amant de passage, sous les traits de saint Sébastien, le narrateur se félicite d'avoir été en mesure d'inclure dans un tableau infusé de « piété catholique²⁴³ » un message érotique explicite aux yeux des invertis. Percé par les flèches de Cupidon, ce modèle transformé en martyr parvient ainsi à duper les prêtres qui s'appuient « sur le “dit” pour ne pas interroger [l'auteur de ce tableau] sur le “non-dit”²⁴⁴ ».

De même, au moment de peindre son deuxième modèle féminin, le narrateur profite du scandale qui entoure la liaison extraconjugale de la Signora Panciatichi, une « beauté idéale²⁴⁵ » dont la « réserve hautaine [sert] de masque à ses débordements²⁴⁶ », pour affiner sa technique picturale, laquelle consiste dans ce cas précis à insérer dans son tableau un détail en apparence insignifiant qui « confon[drait] la sainte nitouche » aux yeux de la postérité, sans la « déshonorer grossièrement²⁴⁷ ». De cette manière, le narrateur est libre d'attirer l'attention des membres de la meute sur les deux mascarons qui ornent l'accoudoir sur lequel repose le bras de son modèle, afin de démontrer qu'il a su sauvegarder son honneur de peintre en même temps que celui des Panciatichi – puisque sans y paraître, Bronzino est parvenu à représenter la « laideur morale²⁴⁸ » de l'épouse infidèle, au lieu de chercher uniquement à plaire à ses clients, comme l'aurait fait un courtisan.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 292.

²⁴² *Ibid.*, p. 230.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 292.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 290.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 291.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 292.

Quoique l'audace, somme toute modeste, du Bronzino de Fernandez ne soit pas de taille à rivaliser avec celle d'un Caravage pour qui les honneurs associés à la réussite mondaine constituent l'humiliation suprême, la facilité avec laquelle ce « peintre de cour » associe le talent d'un artiste à sa capacité de contrevenir aux normes morales imposées par son milieu contribue bien entendu à le rapprocher du narrateur de *La course à l'abîme*. Les deux protagonistes partagent en effet une conception assez semblable de l'histoire de l'art en général, et des défis auxquels auraient été confrontés les artistes italiens de la fin du XVI^e siècle en particulier.

Chez Dominique Fernandez, le clivage entre l'époque médiévale et la « Renaissance » semble être aisément identifiable à l'époque où il situe ses récits, comme en témoigne par exemple la réaction amusée de Bronzino face aux scènes dépeignant la destruction de Sodome dans la cathédrale de Pise, qu'il date du « Moyen âge, époque, heureusement révolue, de peste, [de superstitions] et d'épidémies²⁴⁹ ». Il en va de même pour l'impulsion destructrice qui pousse le Caravage à détruire la stèle antique d'un éphèbe avant d'entrer à Rome, sous prétexte que la Renaissance est un mot « stupide » et indigne du « second Michelangelo », lequel refuse fermement de se plier à la « dictature du passé²⁵⁰ ».

²⁴⁹ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 360. De même, messire Panciatichi, un client de Bronzino, lui reprochera plus tard de s'être inspiré du Christ « encore gothique de Santa Croce » en précisant que cette œuvre « reflète les croyances du Moyen âge [...], une époque que nous pouvons considérer comme révolue » (*ibid.*, p. 423). Ce présentisme est encore plus accentué dans le dialogue final entre don Agostino et Bronzino lorsque le premier, décrivant la postérité de l'histoire de l'art florentine, prédit que « tous les manuels d'histoire de l'art, tous les spécialistes de la sculpture florentine, tous les laudateurs de la Renaissance, tous les professeurs d'université [et] tous les guides qui conduiront les visiteurs dans le Palazzo Vecchio » (*ibid.*, p. 578-579) feront entrer la production sculpturale de Michel-Ange dans le « cadre convenu de la Contre-Réforme » (*ibid.*, p. 579), au lieu de lier la nudité de ses modèles masculins à sa passion privée pour les éphèbes.

²⁵⁰ Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, op. cit., p. 142.

On remarquera également que son maître romain, le Cavaliere d'Arpino, partage le désenchantement de Pontormo lorsqu'il confie au Caravage que les artistes de leur génération, ne pouvant rivaliser avec les Prophètes géants dont Michel-Ange a orné la chapelle Sixtine, doivent miser sur les détails pour être « origina[ux]²⁵¹ ». Après quoi il remarque que son brillant élève, dans sa toute première toile, a misé sur le plus petit détail possible en insérant un ver dans la pomme qui orne sa corbeille de fruits. Cette pomme représentera par la suite le « danger intérieur²⁵² » qui poussera inévitablement le Caravage de Fernandez à courir à l'abîme, afin qu'on se souvienne de lui, dans cette époque « naine », comme « le Michel-Ange du minuscule, comme l'autre a été le Michel-Ange du grandiose et du sublime²⁵³ ».

« Courtisan [...] exempt de courtoiserie²⁵⁴ », le Bronzino de Fernandez affirme quant à lui avoir modelé sa conduite politique sur celle de Léonard de Vinci, qui n'avait pas dédaigné la protection qu'avait voulu lui offrir François I^{er}, et dont l'« œuvre était aussi *accommodante* que son caractère²⁵⁵ ». À l'instar de cet illustre prédécesseur, le narrateur de *La société du mystère* recherche activement « l'impunité et [l]es privilèges associés [au] titre [de] peintre de cour²⁵⁶ ». Or, pour échapper au déshonneur qui découlerait du fait de se « commettre avec [des] princes²⁵⁷ », Bronzino ressent le besoin de déjouer les contraintes qu'il s'est imposées de lui-même en développant un style « froid » et « impersonnel²⁵⁸ ». Les poèmes burlesques qu'il fait circuler un peu partout à travers Florence font donc office d'enseigne de son caractère tout autant que ses œuvres,

²⁵¹ *Ibid.*, p. 192.

²⁵² *Ibid.*, p. 305.

²⁵³ *Ibid.*, p. 192.

²⁵⁴ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, *op. cit.*, p. 336.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 342.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 338.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 342.

et il se réjouit à plusieurs reprises de l'ingéniosité qui lui permet de « rattrap[er]²⁵⁹ » les compromis auxquels il accepte de se rabaisser par des effronteries qui ne sont perceptibles que par les « initiés²⁶⁰ ».

On notera que la reconceptualisation de la notion de Renaissance qui s'opère à travers ces deux œuvres de Dominique Fernandez est intimement associée à un travail de réhabilitation des peintres maniéristes de la fin du XVI^e siècle, lesquels forment ce que le Pontormo de la *Société du mystère* appelle la « queue » de leur époque. Ces récits tentent en effet de démontrer que, faisant l'objet d'une surveillance accrue de la part des autorités – pour qui leurs œuvres ne relèvent plus seulement du travail manuel, décoratif, mais bien de la *cosa mentale*, porteuse d'idées potentiellement subversives –, les peintres de la fin du *Cinquecento* ont dû composer leurs œuvres dans un climat de contrainte, ce qui les aurait empêchés de créer de la même manière que leurs prédécesseurs. Pour parvenir à exploiter leur talent, les maniéristes seraient donc devenus des « maîtres de l'allégorie et du langage crypté²⁶¹ », si bien que seul un lecteur possédant la clé de lecture de ce double langage parviendrait à comprendre la véritable signification de la Renaissance florentine, que Dominique Fernandez associe à une célébration de la beauté masculine et de l'homosexualité.

Comme je l'ai déjà exposé, dans ses œuvres, « l'inversion » acquiert une sorte d'universalité dans un milieu social où cette orientation sexuelle devient non seulement la norme, mais où elle est synonyme d'excellence sur le plan artistique. Les narrateurs ne

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.* Le narrateur retranscrit dans ce passage deux de ses poèmes : *L'anguille*, et *Prison*, qui exemplifient ce qu'il entend par le « double langage ». Ainsi, l'anguille qui « grésille », « frétille » et « gigote » (*ibid.*, p. 342-343) dans le fond de la poêle renvoie-t-elle de nouveau à l'obsession phallique que lui a transmise son maître ; et il en va de même pour la prison « dure et ferme » où il désire rester, parce qu'il n'y a pas « d'endroit plus doux » (*ibid.*).

²⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

cessent cependant de réitérer l'idée selon laquelle cette célébration de l'homosexualité doit demeurer secrète pour qu'une telle association topique demeure encore possible, comme le soutenait déjà le narrateur de *La course à l'abîme* à propos du Caravage en liant intimement le talent d'un artiste aux périls auxquels il s'expose en défiant les lois humaines – et divines – de son époque. Il est curieux de constater que dans *La société du mystère*, Fernandez attribue ce discours à un Inquisiteur, c'est-à-dire à l'ancien prieur de San Lorenzo, don Agostino Lupini, lequel tente de convaincre Bronzino que les artistes de leur époque n'auraient jamais produit des œuvres aussi extraordinaires s'ils avaient été libres de créer à leur guise.

« Privé de contraintes, l'esprit s'étiolé²⁶² », explique le religieux pour qui la médiocrité procède de la volonté de plaire, ainsi que de la propension à ne dire que ce qui est permis. Il soutient en revanche que le talent ne devrait son éclosion qu'à ce qui « dresse [un artiste] contre la société²⁶³ », sans quoi une œuvre d'art qui afficherait ouvertement les inclinations personnelles de son auteur se transformerait en un « banal aveu de sa vie privée²⁶⁴ ». La destruction du chef-d'œuvre de Pontormo sur laquelle s'ouvre et se clôt *La société du mystère* témoignerait en ce sens de l'impossibilité de « tout dire²⁶⁵ ».

Il s'agit là d'un des fils conducteurs les plus forts du récit de Bronzino. Aussitôt que l'éditeur francophone relate la manière dont il s'est procuré ces mémoires dans une librairie de livres anciens de la Florence du XXI^e siècle, il suppose que Bronzino aurait rédigé ce témoignage aussi « direct » de son époque dans le but de répondre aux

²⁶² *Ibid.*, p. 576.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 579.

²⁶⁵ *Ibid.*

« malveillances et aux calomnies de Giorgio Vasari²⁶⁶ », dont il dispute les jugements esthétiques en raison de la condamnation qu'il a prononcée à l'encontre de Jacopo Pontormo et du *Jugement dernier* dont celui-ci a orné le chœur de l'église San Lorenzo.

Au dire du narrateur contemporain, cette fresque aurait été détruite sur l'ordre de Clément XII en 1735, après avoir été masquée pendant près de deux siècles dans l'attente d'une décision pontificale ayant trait à sa moralité²⁶⁷. Le Bronzino de Fernandez ne fait aucun mystère du véritable motif qui sous-tend la destruction de ce chef-d'œuvre où Pontormo « n'a fait que porter à son apogée les principes de la Renaissance florentine²⁶⁸ ». Elle aurait pour origine une vieille rivalité entre Pontormo et Vasari, dont l'opposition permet d'une part à Fernandez d'illustrer la difficulté d'écarter le mythe romantique de la malédiction littéraire des œuvres contemporaines mettant en scène un artiste marginal, tout en sapant d'autre part les fondements de l'historiographie vasarienne. Pour ce faire, les deux narrateurs de ce récit tentent de discréditer les opinions de cet artiste « médiocre²⁶⁹ » et avide d'honneurs, en démontrant que Vasari aurait

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁶⁷ Dans *Jacopo Carucci da Pontormo: His Life and Works*, (New Haven, Yale University Press, 1916, p. 263), Frederick Mortimer Clapp date la destruction des fresques de San Lorenzo de 1742, mais il mentionne une autre source qui l'aurait datée de 1738 : "These paintings occupied Pontormo during the last ten or eleven years of his life. The lower part of the "Deluge" and the "Resurrection" were finished by Bronzino after his master's death (Vasari, VI, 288, n. VII, 602; Moreni, op. cit., II, 119). They were never popular and in 1742 they were destroyed in rehandling the choir (Manni, *I Carri di San Giovanni*, gives the date as 1738)". Je n'ai pas réussi à retrouver la référence à Manni, mais il est douteux que Dominique Fernandez se soit appuyé sur cette source, puisque la date qu'il a retenue est 1735. Dans l'épilogue de son roman, Roland Le Mollé reprend la date retenue par Mortimer en précisant que cette destruction aurait été entamée dès 1738 : « [Le narrateur de ce roman] Giambattista Naldini est mort en 1591. Je me substitue maintenant à lui pour expliquer, en racontant la triste fin des fresques du chœur de San Lorenzo, comment Pontormo est mort une seconde fois. [...] Moins de deux siècles après, en 1738, on se rendit compte que les structures murales du chœur étaient en train de céder et que les murs s'affaissaient [...] si bien que ce jour-là, on détruisit dans l'indifférence générale toutes les fresques de Pontormo. On raconte que la partie latérale des fresques qui avaient plus ou moins échappé aux pics des maçons fut blanchie à la chaux en 1742. L'historien Bottari dit en 1759 que cette démolition se fit même « à l'applaudissement de tous » (Roland Le Mollé, *Pontormo : portrait d'un peintre à Florence au XVI^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 366-367).

²⁶⁸ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 510.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 574.

compromis la renommée de son rival Pontormo par pure jalousie, plutôt que de faire coïncider comme lui l'histoire de la Renaissance avec celle d'une éclosion de l'homosexualité dans l'art.

Adulé en « héros²⁷⁰ » par une foule d'admirateurs qui organisent une procession en son honneur au moment de la publication des *Vies*, Giorgio Vasari incarne pour Bronzino le « type de l'intrigant sûr de lui²⁷¹ », un « cafard²⁷² » dont il devra solliciter les bonnes grâces dans le but de protéger la fresque de San Lorenzo. Pontormo croise son chemin alors que l'historien de l'art se dirige vers les presses ducales pour récupérer son ouvrage. Or, tandis que Vasari fait publiquement étalage de sa richesse et de sa renommée, Pontormo s'humilie par le spectacle qu'il offre de la « mine hâve d'un homme qui ne mange pas à sa faim²⁷³ », revêtu des « guenilles [d'un] bohème²⁷⁴ ». Le narrateur prend alors le soin de détacher le « statut social d'un artiste²⁷⁵ » de sa valeur véritable, ce que d'autres personnages feront systématiquement par la suite en opposant l'absence de talent de Vasari à l'excellence de Pontormo.

La lutte qu'ils se livrent est bien entendu inégale. Autrefois chassé de l'atelier d'Andrea del Sarto par les moqueries de Pontormo, le Vasari de Fernandez est si bien parvenu à s'immiscer dans les cercles de pouvoir qu'il est désormais en mesure de décider si l'œuvre de son rival est digne de passer à la postérité. Au dire du narrateur, la destruction d'une œuvre d'art ne pouvait être justifiée uniquement par des motifs religieux, dans une ville comme Florence où « l'amour de l'art a toujours triomphé des

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 395.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 347.

²⁷² *Ibid.*, p. 536.

²⁷³ *Ibid.*, p. 397.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

oppositions morales²⁷⁶ ». Dans une édition ultérieure des *Vies*, l'on demande donc à Vasari de se prononcer sur la valeur artistique du *Jugement dernier* dont Pontormo a orné le chœur de l'église San Lorenzo, pour savoir s'il convenait de la détruire ou de la conserver.

Bronzino précise bien que seul un « spécialiste indiscutable²⁷⁷ » de l'histoire de l'art italien était en mesure de rétablir la vérité sur ce qui faisait l'excellence de Pontormo. Or, au lieu d'obéir à la « probité scientifique²⁷⁸ » qui exigeait qu'il décrive cette « apothéose d'hommes nus [...] embrassés, enlacés, [...] agglutinés, dans les positions les plus lubriques soulignées par les détails les plus scabreux²⁷⁹ » comme une ode à l'homosexualité, Vasari aurait jeté le discrédit sur ce chef-d'œuvre sans remplir le devoir d'« objectivité²⁸⁰ » attendu d'un historien.

Le narrateur anonyme revient plusieurs fois sur ce verdict, qu'il estime être d'autant plus « perfide²⁸¹ » qu'il reproche à l'auteur des *Vies* d'avoir feint de ne pas voir ce qui sautait aux yeux. Critiquant Pontormo pour la confusion avec laquelle il aurait peint la Résurrection, Vasari a effectivement écrit à propos de ce *Jugement dernier* qu'il aurait « trop de têtes » et qu'elles seraient « toutes pareilles²⁸² », ce à quoi le Bronzino de Fernandez se hâte de rectifier que cet euphémisme visait en réalité une tout autre partie du corps que l'historien de l'art n'aurait pas eu le courage de nommer.

Dans cet « amoncellement de chairs exclusivement masculines²⁸³ », Pontormo aurait été le premier à peindre chaque membre masculin avec « le souci de l[e]

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 525.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 526.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 508.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 402.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

²⁸² *Ibid.*, p. 526.

²⁸³ *Ibid.*, p. 508.

différencier²⁸⁴ », et c'est précisément ce qui aurait fait l'originalité de son œuvre. Aussi, rejoignant le discours explicitement phallocentrique du narrateur contemporain, Bronzino souligne-t-il que cette fresque contient « le précepte le plus sacré²⁸⁵ » que la Renaissance florentine aurait reçu de la Grèce, à savoir que toute « la perfection du monde [est] résumée dans la beauté du corps viril²⁸⁶ ». C'est ce qu'il conclut en proposant de se référer sans détours au chef-d'œuvre de son maître comme à un « triomphe des queues²⁸⁷ » :

Des queues, oui : je ne trouve pas d'euphémismes pour adoucir ce qui s'exposait si crûment. Il y en avait de toutes les tailles et de toutes les sortes, au repos, flasques, à demi gonflées, toutes raides, tendues, pendantes, dressées, jeunes, vieilles, fripées, debout, repliées au creux du ventre ou volumineuses entre les jambes écartées, molles comme de la flanelle ou dures et glorieuses comme de l'onix. Le Christ en gloire au centre du chœur, jeune, nu, souriant, ne semblait être cloué sur la croix que pour faire admirer la sienne, à demi bandée²⁸⁸.

Il convient de souligner ici que le parti pris de faire de la Renaissance florentine une ode au phallus n'est pas uniquement attribuable à Dominique Fernandez. À mon avis, *La course à l'abîme* (2002) et *La société du mystère* (2017) témoignent de manière éclatante de certaines tendances qui caractérisent la plupart des *Künstlerromane* contemporains dont l'action est située au XVI^e siècle. Je démontrerai dans le prochain chapitre que cette célébration de plus en plus ouverte de l'homosexualité masculine s'accompagne d'une marginalisation importante des personnages féminins, lesquels se trouvent écartés de l'iconographie renaissante tant sur le plan esthétique, à titre de modèles, que sur le plan artistique, en tant que créatrices à part entière de l'univers pictural de la *rinascità*.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 526.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 510.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 508.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 508-509.

Chapitre 4.

Mais où sont les dames d'antan? Autres usages de la marginalité dans le monde de l'image

I. Le mythe de l'androgynie : une alternative au « triomphe des queues » ? Considérations sur les artistes hétérosexuels.

Il est frappant de constater que, sur trente romans portant en partie ou en totalité sur un artiste de la Renaissance, je n'ai trouvé qu'un seul exemple de *Künstlerroman* féminin¹. Celui-ci débute et s'achève sur la mort en couches de Marietta Robusti, dite La Tintoretta (Michèle Teyssseyre, 2011). Et pourtant, au XVI^e siècle, les femmes qui ont réussi à exercer un métier artistique et à vivre de leur art sont relativement nombreuses. Outre Marietta Robusti (1554-1590) qui a été l'apprentie de son père Jacopo Robusti, dit Le Tintoret, on pourrait citer à titre d'exemple Sofonisba Anguissola (1535-1625), qui a exercé la fonction de portraitiste à la cour de Philippe II d'Espagne, Artemisia Gentileschi (1593-1652), qui a été promue au rang de peintre de cour sous le patronage

¹ Je ne me réfère pas ici aux œuvres qui ont fait l'objet d'une analyse au sein de cette étude, mais bien à un dépouillement préliminaire effectué à partir des 176 titres répertoriés en annexe, pour la période 1980 à 2017, dans ma bibliographie statistique de romans ayant pour toile de fond le XVI^e siècle (voir l'annexe 1, pages 528 à 540). Les œuvres mettant en scène un ou plusieurs artistes référentiels de la Renaissance sont les suivantes : Paul Christophe Abel, *Vénus en révolution*, Barr (France), éd. du Verger, 2014 ; Metin Arditi, *Le Turquetto : roman*, Arles, Actes Sud, 2011 ; Roger Baillet, *Michel-Ange ou la sculpture de l'être*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; Harry Bellet, *Les aventures extravagantes de Jean Jambecreuse, artiste et bourgeois de Bâle : assez gros fabliau*, Arles, Actes Sud, 2013 ; René de Ceccaty, *Objet d'amour*, Paris, Flammarion, 2015 ; François Cérésa, *Antonello, Léonard de Vinci et moi*, Paris, Plon, 2010 ; Sophie Chauveau, *Le rêve Botticelli*, Paris, Télémaque, 2005 et *L'obsession Vinci*, Paris, Télémaque, 2007 ; Jean Diwo, *Au temps où la Joconde parlait*, Paris, Flammarion, 1992 ; Mathias Énard, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Cergy-Pontoise, À vue d'œil, 2011 ; Armand Farrachi, *Michel-Ange face aux murs*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2010 ; Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, Paris, Grasset, 2002 et *La société du mystère*, Paris, Grasset, 2017 ; Christian Garcin, *Vidas*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1993 et *L'encre et la couleur*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1997 ; François Guérin, *Messire Benvenuto*, Marieville (Québec), éditions JCL, 2001 ; Gilles Hertzog, *Le séjour des dieux : le roman de Titien et Michel-Ange*, Paris, Grasset, 2004 ; Yves Jaffrennou, *Le nombril d'Ève*, Turquant, éd. L'Apert, 2012 ; Éric Le Bot, *Le cousin de Bruegel*, Serres-Morlaàs (France), éd. In8, 2014 ; Roland Le Mollé, *Pontormo : portrait d'un peintre à Florence au XVI^e siècle : roman historique*, Arles, Actes Sud, 2010 ; Pierre Lepère, *Les lèvres de la Joconde*, Paris, L'Archipel, 2003 ; Agnès Michaux, *Codex Botticelli*, Paris, Belfond, 2015 ; Léon Morell, *Le ciel de la chapelle Sixtine*, Paris, Honoré Champion, 2014 ; Éva Prud'homme, *Le testament du Titien*, Paris, Flammarion, 2001 ; Léonor de Récondo, *Pietra viva*, Paris, Sabine Wespieser éd., 2013 ; Frédéric Rey, *L'homme Michel-Ange*, Paris, Fallois, 1989 ; Gonzague Saint-Bris, *L'enfant Vinci*, Paris, Grasset, 2005 ; Michèle Teyssseyre, *La Tintoretta*, Toulouse, Clairsud, 2011 ; Guy Walter, *Le Caravage, peintre*, Paris, Seuil, 2001 ; André-Paul Weber, *Le Caravage de Lucelle : roman : rêve et réalité au pays des trois frontières*, Colmar, J.D. Bentzinger, 2013.

des Médicis et de Charles I^{er} d'Angleterre, et Levina Teerlinc (1510-1576), une miniaturiste de Bruges qui a succédé à Hans Holbein le Jeune comme portraitiste à la cour d'Henri VIII d'Angleterre².

La rareté de ce type de *Künstlerromane* féminins, qui ne manquent pourtant pas de modèles référentiels dans l'historiographie de la Renaissance, contribue à renforcer une des hypothèses centrales de cette étude, voulant que, lorsque les biofictions renaissantes prennent la forme d'une quête de l'indépendance féminine, celle-ci se solde inévitablement par un échec, ce qui ne semble pas être le cas des personnages marginaux masculins.

De manière plus générale, la marginalisation dont font l'objet les figures féminines diffère sensiblement de celle qui caractérise les personnages masculins, ce qui se traduit dans les *Künstlerromane* à travers une assimilation problématique de la femme aux impératifs auxquels doivent se soustraire les artistes afin d'accéder à leur véritable grandeur. Lorsque la vie et l'œuvre d'artistes du XVI^e siècle développent une valeur exemplaire, il me semble que la marge comme *transition* et la marge comme *déviation* sont les deux modalités à travers lesquelles s'effectue une reconceptualisation de l'époque renaissante. Les personnages féminins pour leur part ne peuvent assumer un tel rôle au sein de ce corps car ils font l'objet d'une essentialisation qui, en les plaçant « hors du temps », nie toute possibilité de changement dans la condition féminine et finit par reléguer les femmes dans les marges du texte lui-même.

² Pour en savoir plus sur l'historiographie féministe de la Renaissance, le lecteur consultera avec profit le *Dictionnaire biographique des femmes extraordinaires du Moyen âge et de la Renaissance* de Carole Levin, Debra Barrett-Graves, Jo Eldridge Carney, W. M. Spellman, Gwynne Kennedy et Stephanie Witham (*Extraordinary women of the Medieval and Renaissance World: a biographical dictionary*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 2000). Outre Levina Teerlinc (1510-1576), dans ces quarante-sept contributions, l'on retrouve notamment une vie de Sofonisba Anguissola (1532-1625) et de Lavinia Fontana (1552-1614), portraitiste et peintre de retable italienne.

Dans les cas que j'ai soumis à l'étude, ce processus de marginalisation des figures féminines s'effectue principalement à travers le développement d'une esthétique picturale qui déprécie la féminité au profit d'une célébration exclusive de l'anatomie masculine. Cette esthétique est liée à une relecture homocentrique³ de l'historiographie vasarienne, qui assimile les « progrès » accomplis par les artistes italiens du *Cinquecento* à l'essor de l'homosexualité dans les *botteghe* florentines.

Il est frappant de constater que cette marginalisation des figures féminines se constate également dans les *Künstlerrroman* qui proposent une satire de cette relecture homocentrique de la Renaissance vasarienne en mettant en scène un personnage d'artiste hétérosexuel, et cependant pourvu d'une sexualité « hors normes », comme c'est par exemple le cas dans *Les aventures extravagantes de Jean Jambecreuse, artiste et bourgeois de Bâle* (2013).

1) Un pinceau hors normes : la satire de la topique de l'inversion sexuelle dans *Les aventures extraordinaires de Jean Jambecreuse* (2013)

Dans cette œuvre, le théologien Myconius informe Hans Holbein qu'en latin, *penis* désigne non seulement « le pinceau des peintres », mais également la « queue » des animaux bipèdes et quadrupèdes⁴, ce qui viendrait étymologiquement confirmer la virilité

³ Je précise que je n'emploie pas ce terme dans son acception géométrique se rapportant à des courbes ou des surfaces ayant le même centre. Je l'ai plutôt calqué sur le néologisme « hétérocentrisme » pour signifier le renversement de la valeur normative habituellement assignée à l'hétérosexualité, qui tend à découler de la topique de l'artiste inverti dans les *Künsterromane* renaissants. Dans le cadre de cette étude, ce terme est à distinguer de l'« androcentrisme », qui désigne l'orientation fortement masculine dont témoigne la reconceptualisation de la notion de Renaissance dans les biofictiones contemporaines.

⁴ Harry Bellet, *Les aventures extravagantes de Jean Jambecreuse, artiste et bourgeois de Bâle : assez gros fabliau*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 97. Myconius latinise le nom de Jean Jambecreuse et de son frère Ambroise en « Ambrosius et Ioannes Holpenius » : « La beauté de la chose, c'est qu'en latin, *penis* désigne le pinceau des peintres, l'instrument que vous nommez une brosse, je crois. L'inconvénient, c'est que cela

de la profession d'« ymagier⁵ » ainsi que de ce protagoniste, dont le « pinceau » ne cesse de provoquer l'admiration des personnages qu'il rencontre. Lorsque l'ymagier en question rencontre Léonard de Vinci en France, il en vient même à tuer le maître qui « dénoua prestement » son aiguillette pour mieux voir le « miracle de la nature [...] [qu'a Jean] entre les jambes⁶ », dans une scène caractéristique de l'humour grivois de ce « gros fabliau⁷ ».

Cet épisode témoigne du fait que la traduction française du nom « Hans Holbein » par « Jean Jambecreuse » n'est pas seulement un jeu de mot destiné à rappeler l'époque à laquelle se déroule le roman à travers un pastiche de l'écriture rabelaisienne⁸. Un tel choix a également pour effet de rapprocher l'œuvre de Harry Bellet des biofictions qui tendent à réduire leurs protagonistes aux déviances de leur vie sexuelle, puisque l'anatomie exceptionnelle du protagoniste, pourvu d'une troisième « jambe », démontre

veut dire aussi une « queue », celle des quadrupèdes bien sûr, hélas celle des bipèdes également si vous voyez à quoi je fais allusion. »

⁵ Lorsque ce mot est employé pour la première fois dans le roman, le protagoniste explique à un soldat de passage que l'« ymagier » est au peintre ce que l'artisan est à l'artiste. Citant Léonard qui estime que la peinture est un art libéral et non pas mécanique, Jean Jambecreuse souhaite se faire peintre afin de faire reconnaître sa production picturale à sa juste valeur. Dans une note en bas de page, l'auteur ajoute : « Nous avons, après Remy de Gourmont et Alfred Jarry, tenu à réhabiliter le joli mot d'*ymagier*, « fabricant d'images », qui au Moyen âge pouvait désigner aussi bien les peintres que les sculpteurs » (Bellet, *op. cit.*, p. 32). Par souci de cohérence, je conserverai la graphie proposée par Harry Bellet dans le cadre de cette étude.

⁶ *Ibid.*, p. 255-256 : « Comme Jean hésitait, la senestre de Léonard, celle qu'il utilisait pour peindre et qui tremblait plus que de coutume, fila vers son aiguillette qu'il dénoua prestement, libérant l'objet de sa curiosité. Jean eut un hoquet, moins grand cependant que celui qui échappa à Léonard lorsque se déploya le vit majestueux. Il leva des yeux énamourés vers lui, puis vers son propriétaire. [...] À sa confusion, Jean se mit à bander [...]. Soudain, la respiration de Léonard s'accéléra, comme s'il manquait d'air, ses yeux exorbités se révoltèrent, sa main droite se porta vers sa poitrine et, dans un grand râle, il expira. »

⁷ Il s'agit en effet du sous-titre de cette œuvre.

⁸ *Ibid.*, p. 329 : L'auteur explique lui-même à la fin de l'ouvrage comment il est venu à donner ce nom à son personnage, pourtant inspiré de la vie de « l'ymagier » Hans Holbein (1497-1543). Il s'agit d'un jeu de mot construit autour de la signification de son nom en allemand (*holh* – creux, *bein* – jambe) ; jeu de mot qui aurait sans doute plu à Rabelais, auquel Bellet a emprunté plusieurs tournures de phrases, ce dont atteste notamment la bibliographie incluse à la fin de la « postface pas peu pédante » (p. 329) du roman (voir par ex. Sainéan Lazare, *La langue de Rabelais*, tome II, « Langue et vocabulaire », Paris, De Boccard, 1923, cité p. 361).

bien qu'il y a plusieurs manières dont un personnage peut être pourvu d'une sexualité « hors normes ».

Toutefois, à la différence du Léonard de Chauveau et du Bronzino de Fernandez dont l'« inversion » fait l'objet de condamnations explicites de la part de la société renaissante, Jean Jambecreuse est parfaitement intégré à son milieu social, et ce n'est qu'aux yeux d'un lecteur contemporain que sa sexualité apparaît déviante. La première scène érotique du roman témoigne bien de cet écart de jugement. « Fièremment campé sur ses deux jambes à la manière d'un héros antique⁹ », le protagoniste vole au secours d'une bergère de treize ans qui se fait agresser par un lansquenet, dans une forêt où il cheminait en direction de Bâle. L'artiste contemple ensuite la jeune fille dont le col laisse entrevoir la poitrine à moitié dénudée, dans un passage qui rappelle effectivement l'iconographie des nombreux raptus inspirés de l'histoire ou de la mythologie gréco-romaine. Et, comme de fait, l'ymagier opère un rapprochement entre la culture classique et le christianisme en calquant sa conduite sur celle des demi-dieux qui peuplent les anciennes légendes, tout en jugeant cependant de leur moralité au moyen d'un vocabulaire religieux dont il ne paraît guère relever l'inadéquation dans ce contexte précis.

Contrairement aux « preux chevaliers » auxquels il songera après cet incident, l'ymagier n'agit pas différemment de la brute qu'il vient d'assassiner. C'est en « bon chrétien » qu'il poursuit la besogne du soudard en respectant les directives de l'Église et de sa région natale, qui lui recommandent de ne pas s'accoupler avec une femme autrement que par-devant, et, s'il s'agit d'un viol, de ne pas partir avant d'avoir gratifié la victime d'une compensation monétaire :

⁹ *Ibid.*, p. 37.

La taille inaccoutumée dont le Ciel avait pourvu Jean rendit la chose difficile. La donzelle n'aidait guère, en se débattant. Il l'eût bien prise à quatre pattes – ainsi le font les chiens –, mais encore eût-il fallu qu'elle fût consentante, et c'eût été crime de bestialité selon l'Église. Or, Jean était bon chrétien. Il engagea dans le pertuis un doigt, puis deux, puis trois, rendus forts et habiles par le maniement du fusain et du pinceau. [...] Quand elle sentit en elle s'introduire le diable bouillant, elle hurla. [...] Après avoir ceint le baudrier, il se retourna vers la bergère, toujours sans connaissance, et, puisant dans la bourse du Souabe, prit trois piécettes qu'il lui déposa sur le ventre [...]. Dans son Augsbourg natal, un dicton ne disait-il pas : « Viol payé est à moitié pardonné ? » Pour le reste, il s'en arrangerait en confession avec le prochain curé, « ils adorent ces histoires-là », se dit-il en se remettant en chemin, chantonnant le cœur léger une ancienne ritournelle où il était question de gentes dames et de preux chevaliers¹⁰.

Il va sans dire que la teneur ironique des propos du narrateur – qui évoque d'ailleurs à peine la souffrance de la jeune fille violée – ne reflète aucunement l'état d'esprit de l'artiste. Le protagoniste d'Harry Bellet n'a pas mauvaise conscience.

S'étonnant par la suite de retrouver sa jeune bergère dans une maison close de Bâle, Jean Jambecreuse apprend qu'il l'a « convertie mieux qu'un prêtre à la prostitution¹¹ » en lui faisant comprendre que les hommes étaient prêts à payer pour ce que des filles « bien niaiseuse[s]¹² » donnaient gratuitement. La petite s'enfuit donc de chez elle après avoir tué son père qui tentait de lui infliger le même sort que Jambecreuse, et elle parvient même à se venger de l'artiste qui lui a ravi sa virginité en lui enfonçant un godemichet « poli par des générations d'utilisatrices [...] dans le fondement¹³ », pendant qu'il jouit entre les bras d'une maquerelle nommée Landica, qui ne lui laisse pas non plus d'autre choix que de s'unir à elle, tant elle se déclare impressionnée par la taille de son « engin¹⁴ ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 38-40.

¹¹ *Ibid.*, p. 181.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 184.

¹⁴ *Ibid.*, p. 183.

La suite du récit ne sera pas aussi clément envers la jeune prostituée. Appréhendée par l’Inquisition qui découvre chez la maquerelle « des membres virils en grand nombre [...] pareillement aux idoles païennes¹⁵ », la bergère est ensuite soumise à la question en même temps que Landica. Elle a ainsi les os des pieds brisés par des brodequins de bois et broyés par des « souliers de cuir abondamment graissés, puis passés à la flamme¹⁶ » – une méthode de torture que Harry Bellet dit avoir trouvée chez Jean Gessler, empruntant la procédure générale du procès à Michelet¹⁷. Les deux femmes sont par la suite condamnées au bûcher.

Elles échappent toutefois à cette nouvelle forme de torture et bénéficient, si l’on peut dire, de la clémence du bourreau. L’exécuteur des hautes œuvres fait en effet modestement entendre son désaccord avec le verdict de l’Inquisiteur en privant celui-ci du spectacle de leur supplice, ce qui provoquera un « cri de rage » chez le dominicain ainsi qu’un « cri de désappointement¹⁸ » de la part du public. Il étrangle d’abord la bergère – comme c’est l’usage pour les accusés ayant avoué leurs crimes – et, avant de mettre le feu au fagot, il prend la liberté d’expliquer à la maquerelle comment abrégier ses tourments. Grâce à ses conseils, Landica emploie alors sa « légendaire souplesse qui lui faisait prouesses au lit¹⁹ » pour se rompre la nuque à l’aide de la longue chaîne qu’on lui a mise autour du cou. Il s’agit cependant d’une bien maigre victoire sur la société renaissante qui l’expulse de son sein, après lui avoir longtemps assigné une place marginale.

¹⁵ *Ibid.*, p. 203.

¹⁶ *Ibid.*, p. 206.

¹⁷ Jean Gessler, « Tortures et supplices « modérés » (?) sous l’Ancien Régime », *Revue belge de philologie et d’histoire*, tome XXVIII, fascicule I, 1950, cité p. 358. Voir également la note 40, p. 348 : « Le procès de la maquerelle et de la bergère est très influencé par Jules Michelet ; l’utilisation par les tortionnaires de souliers enduits de graisse, puis passés au feu, se trouve chez Jean Gessler. »

¹⁸ Harry Bellet, *op. cit.*, p. 216.

¹⁹ *Ibid.*

Les interactions entre les personnages masculins et les figures féminines ne débouchent certes pas toujours sur des issues tragiques dans l'univers romanesque de Harry Bellet, et il arrive parfois que ces dernières acquièrent à leur tour le pouvoir de venir en aide aux hommes. C'est ce dont témoignent particulièrement les apparitions surnaturelles qui assaillent le protagoniste alors qu'il se dirige vers Milan dans l'espoir d'y rencontrer Léonard de Vinci. La première vision est funeste : tandis que Jean Jambecreuse navigue sur un lac sous un ciel clair et dégagé, il aperçoit la jeune morte au fond de l'eau « vêtue de la chemise ensanglantée qu'il lui avait connue au premier jour²⁰ », et cette hallucination coïncide avec le début d'une tempête dans laquelle un enfant perd la vie. La seconde fois, la bergère sauve la vie de l'ymagier en l'intimant à reprendre son chemin au moment où il s'était endormi sur une route de montagne, si bien qu'un moine, reconnaissant les facultés extraordinaires de l'ancienne bergère, en vient à se demander s'il s'agissait d'« un ange ou [d']un démon²¹ ».

Il n'est pas anodin que les manifestations du pouvoir féminin surviennent sous la forme de rêves ou d'hallucinations, dans un roman qui est autrement dépourvu d'événements fantastiques. En situant ces épisodes dans le domaine du surnaturel, Harry Bellet contribue à renforcer les limites en deçà desquelles les personnages féminins peuvent agir sur le monde qui les entoure, dans un XVI^e siècle où peu de gens leur reconnaissent « une autre utilité que celle de la nature²² ».

C'est avec surprise que l'ymagier lui-même parvient à ce constat, lorsqu'une certaine Barbara, jeune épouse d'un gonfalonier parti en guerre peu après leur mariage, le

²⁰ *Ibid.*, p. 224.

²¹ *Ibid.*, p. 241. Voir également la note 49, p. 349, dans laquelle Harry Bellet dit s'être inspiré des mémoires de Thomas Platter, qui relate « semblable hallucination » d'une bergère aperçue dans une tempête de neige.

²² *Ibid.*, p. 108.

fait avancer dans sa carrière en le présentant à son beau-frère, un « protégé de l'évêque²³ ». La belle exprime de cette façon sa gratitude envers Jean Jambecreuse, qui lui a permis de satisfaire « le désir de la chair [qui] lui chatouillait bestialement la nature²⁴ », même si la sexualité féminine fait l'objet d'une surveillance très stricte dans l'ensemble de l'œuvre et que les écarts de comportement ne sont pas aisément pardonnés.

À vrai dire, il s'agit là d'une des premières choses qu'apprennent les frères Jambecreuse en assistant à la noyade d'une femme adultère le jour de leur arrivée à Bâle. À l'image du bourreau qui participe à la mise à mort des jeunes femmes, bien qu'il réprouve intérieurement le verdict de l'Inquisiteur lorsqu'il allume le bûcher « avec un brin de nostalgie pour le bon vieux temps²⁵ », les artistes se contentent d'afficher un air réprobateur en apprenant que les bourgeois de cette ville ont l'habitude de plonger les suspectes dans l'eau du Rhin pendant une période pouvant varier entre dix minutes et une heure. Comme aucune inculpée n'est encore sortie indemne de cette épreuve, le passant qui leur explique en quoi consistent les ordalies estime que cela prouve « la duplicité de ces femmes et l'excellence de [leurs] juges²⁶ », si bien que cette coutume ne fait pas l'objet de plus de discussions de leur part.

L'impassibilité de tels spectateurs n'étonne guère dans une œuvre où, quelle que soit leur profession, leur richesse ou leur degré d'instruction, les personnages masculins ne cessent de réitérer la même opinion relative à la gent féminine. Le premier porte-parole de ce discours misogyne s'avère être l'un des meneurs des révoltes paysannes qui ont déstabilisé le sud du Saint-Empire romain germanique de 1524 à 1525. Citant un vers

²³ *Ibid.*, p. 107.

²⁴ *Ibid.*, p. 91.

²⁵ *Ibid.*, p. 215.

²⁶ *Ibid.*, p. 100.

de Jean de Meun qui écrit dans *Le Roman de la Rose* : « Toutes êtes, serez ou fûtes/ de fait ou de volonté, putes!²⁷ », le soldat Joss Fritz (1470-1525) estime qu'il est inutile de contraindre les prostituées à se vêtir de jaune afin de distinguer les « garces des honnêtes bourgeoises²⁸ », puisqu'une telle différenciation serait en vérité impossible. L'imprimeur et écrivain Pamphile Gengenbach (1480-1525?), que Harry Bellet transforme ici en tenancier d'une auberge, paraphrase par la suite sans le savoir cette condamnation de la gent féminine en affirmant que « dès l'enfance, l'homme est dissolu et la femme déjà pute²⁹ ».

Dans ce « gros fabliau », la croyance commune en la nature corrompue des femmes a pour effet de justifier la violence systémique et individuelle qu'on perpétue à leur endroit. C'est ainsi, par exemple, que Jean Jambecreuse apprend de la part du frère Tetzal que « trousseur une paysanne [...] ne prête guère à conséquence³⁰ », lorsqu'il s'enquiert par hasard du montant auquel s'élèverait une indulgence qui le purifierait du viol d'une bergère. Pour ce prêtre, il y a de toute évidence des péchés plus graves, c'est-à-dire plus susceptibles de remettre en question les fondements de la société renaissante, telles que les « pratiques sodomites », la masturbation et « l'excès de luxure entre gens mariés³¹ ».

Outre le fait de ne plus être perçues comme déviantes aux yeux d'un lecteur contemporain du monde occidental, ces pratiques sexuelles ont un dénominateur commun. L'« excès de luxure au sein du mariage » compromet en effet la passivité des

²⁷ *Ibid.*, p. 55. Voir à ce propos la note 9, p. 333 : « Les amateurs de poésie et de belles lettres auront reconnu dans la citation de Joss Fritz (« Toutes êtes, serez ou fûtes... ») le vers 9155 de la seconde partie du *Roman de la Rose*, celle due à Jean de Jeun. Les dames lui pardonneront en songeant qu'il s'agit là de la diatribe d'un mari jaloux, et (ou parce que) souvent absent... ».

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 78. Harry Bellet précise l'identité de ce « Pamphile » à la note 10, p. 333.

³⁰ *Ibid.*, p. 66.

³¹ *Ibid.*

femmes, car il risque fort d'inciter les « honnêtes bourgeoises » à prendre goût au devoir conjugal au point de chercher à satisfaire leurs pulsions ailleurs qu'auprès de leur mari, comme le fait Barbara dans *Les aventures extraordinaires de Jean Jambecreuse* (2013). L'inversion sexuelle et la masturbation constituent pour leur part des moyens de nier le pouvoir d'attraction des « filles d'Ève », conjointement à la nécessité de se mettre en ménage.

Aussi, qu'ils demeurent insensibles aux charmes du beau sexe, qu'ils s'abstiennent de tout commerce charnel ou qu'ils s'adonnent joyeusement à la fornication avec ou sans le consentement de leurs compagnes de débauche, les protagonistes des *Künstlerromane* situés au XVI^e siècle réfléchissent souvent à la place qu'il conviendrait d'accorder à la féminité dans l'univers pictural de la Renaissance. Dans ces romans, la possibilité d'annuler les distinctions physiques, morales et psychiques entre les hommes et les femmes se traduit d'ordinaire par un questionnement portant sur le mythe de l'androgynie tel qu'il apparaît dans *Le banquet* de Platon. En effet, il arrive couramment que ce dialogue fournisse un cadre de référence théorique aux artistes qui cherchent à savoir si un tel rapprochement entre les sexes est bien possible, ou même souhaitable, dans le domaine pictural, qui sert ici de modèle à la vie quotidienne. Or, tout comme l'inverti qui, en combinant des caractéristiques « masculines » et « féminines », contribue paradoxalement le plus souvent à renforcer l'essentialisation des genres – ce dont témoigne de manière exemplaire *L'obsession Vinci* de Sophie Chauveau –, il est intéressant de constater que l'idéal de l'hermaphrodite est loin de justifier l'adoption d'un comportement « viril » chez des personnages féminins.

2) De la valorisation de l'hermaphrodite à l'échec de la « Renaissance vénitienne » : problèmes liés à la représentation du corps féminin

Il arrive quelquefois que des protagonistes souhaitent incarner, à travers leurs œuvres ou à travers leur chair, cet hermaphrodisme dont ils évoquent précisément la nature idéale. Dans *Michel-Ange ou la sculpture de l'être*, c'est à ce titre que Tommaso Cavalieri commente la « perfection perdue de l'unité masculin-féminin³² » célébrée par les *Ignudi* dont Michel-Ange a décoré la chapelle Sixtine, pour conclure que la « féminité langoureuse³³ » de leurs poses découle de la recherche d'une harmonie difficile à atteindre tant que l'homme sera considéré comme « le contraire de la femme³⁴ » et que le terme « androgyne » constituera une « dénomination infamante³⁵ ». Les *Ignudi*, qui deviennent ainsi des icônes de l'hermaphrodisme, agissent donc à titre de « révélation³⁶ » de l'amour que Michel-Ange portait au narrateur dans sa jeunesse, ce qui laisse supposer que le mythe platonicien aurait pu fournir une occasion au protagoniste de satisfaire le désir sous-jacent de l'amitié qui le liait à cet artiste célèbre. L'expression de cet érotisme demeure cependant refoulée dans le roman de Roger Baillet, où, pour éviter de faire face aux conséquences auxquelles l'exposerait son orientation sexuelle, le narrateur refuse de devenir cet androgyne dont il imitera la posture en « contrapposto » le soir, dans sa chambre, sans oser se déshabiller³⁷.

Quoique le mythe de l'androgyne serve habituellement à expliquer pourquoi les relations entre les hommes et les femmes sont aussi difficiles à l'époque renaissante, tous

³² Roger Baillet, *Michel-Ange ou la sculpture de l'être*, op. cit., p. 47.

³³ *Ibid.*, p. 46.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 47.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁷ *Ibid.*, p. 46.

les protagonistes des biofictions renaissantes n'expriment pas de la même manière le « regret³⁸ » de l'union parfaite que connaissaient les hermaphrodites, ni même le désir d'actualiser de leur vivant cette androgynie irrévocablement disparue. Dans *Le nombril d'Ève* (2012), l'Albrecht Dürer d'Yves Jaffrennou ne contrevient pas davantage aux normes sociales que ne le fait Tommaso Cavalieri chez Roger Baillet. Remettant « entre les mains de Dieu³⁹ » la réussite d'un mariage qui s'avère malheureux, le maître laisse à son épouse Agnès le soin de remédier aux « questions d'intendance du quotidien⁴⁰ », ce qui ne l'empêche pas de rechercher discrètement ses plaisirs ailleurs que dans le lit conjugal.

Comme l'explique le narrateur Hieronymus – un Juif chassé de Prague qui a trouvé un emploi auprès de Dürer à Nuremberg, « ville prospère et tolérante⁴¹ » –, de telles infidélités sont aisément acceptées parmi les marchands fortunés de Venise, à condition de respecter « l'honneur⁴² » du mari bafoué en ne laissant rien paraître des écarts de comportement des bourgeoises. Sachant « tenir sa place⁴³ », Francesca Da Gioffo correspond tout à fait à cette description. Aussi cette riche cliente distrait-elle quelque temps Dürer de sa solitude, avant de lui fournir une occasion inattendue d'augmenter sa gloire.

Voici comment la rupture de cette idylle tourne à l'avantage de l'artiste adultère. Un profond dépit saisit l'amant le jour où Francesca reçoit une lettre de son époux absent, qui lui annonce que ses affaires le tiendront éloigné de son foyer « plus que [son] cœur et

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁹ Yves Jaffrennou, *Le nombril d'Ève*, Turquant (France), éd. L'Apart, 2012, p. 16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴² *Ibid.*, p. 69.

⁴³ *Ibid.*, p. 66.

[ses] sens ne le désirent⁴⁴ ». La belle désire alors se repentir de sa faute en mettant prématurément fin à cette union illicite, plutôt que de tirer profit de cette absence prolongée. Dürer, qui louait autrefois cette « *più bella e sottile e sensuale e colta Veneziana*⁴⁵ » dans une correspondance au style ampoulé, exprime soudain le désir de gifler cette « mijaurée [au] conin satiné⁴⁶ » pour lui apprendre à tourner en ridicule un artiste de sa trempe. Sa colère est cependant de courte durée, et le désir d’immortaliser son ancienne amante succède bientôt à celui de se venger de l’offense qui lui a été faite.

Le portrait qu’il peint alors de Francesca est si parfait que le Doge lui-même présente ses compliments à l’artiste. Il le remercie d’avoir accru la notoriété de la Sérénissime, en y attirant de plus en plus d’étrangers « curieux de voir et d’admirer ce qui se faisait dans les diverses corporations d’art⁴⁷ ». Giovanni Bellini déclare de son côté que le talent de Dürer dépasse « celui de tous ceux qui manient le pinceau et la palette dans cette République⁴⁸ ». Ainsi, le maître se voit symboliquement dédommagé du malheur qui aurait frappé l’espèce humaine suite à la séparation de l’antique androgyne en une engeance mâle et une engeance femelle. L’artiste apprend en effet au cours de ce récit qu’à travers l’accouplement, les amants tenteraient de satisfaire le manque originel de l’autre sexe, occasionné par cette coupure irréversible. Or, la félicité qui découle de cette union charnelle ne prodigue aux amants qu’un plaisir temporaire et le plus souvent assez difficile à satisfaire, comme l’exemplifie le cas de Dürer. C’est la raison pour laquelle, dans *Le nombril d’Ève*, le mythe de l’androgyne n’est jamais envisagé comme un idéal de vie, susceptible d’être actualisé dans le présent.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 93.

La conceptualisation de la notion de Renaissance qui se lit à travers cette œuvre découle toutefois directement de cette lecture du *Banquet* de Platon. Comme l'évoque le titre, l'action de ce petit roman est principalement centrée sur l'élaboration de deux grands panneaux représentant Adam et Ève, années au cours desquelles l'Albrecht Dürer d'Yves Jaffrennou ne cesse de se demander pourquoi la tradition iconographique attribue toujours un nombril aux deux premiers représentants de l'espèce humaine. Dans un premier temps, Dürer refuse de croire que la « tentation de toute science, de toute sagesse⁴⁹ » qui a depuis peu contribué à rétablir l'usage des « sciences » et de la « raison⁵⁰ » en Italie, aurait été susceptible d'entraîner la chute de l'espèce humaine. C'est pourquoi il attribue une pomme à Adam, avant qu'Ève ne lui présente « une autre sorte⁵¹ » de tentation, incarnée par la pomme qu'elle est en train de cueillir.

Le narrateur fournit à Dürer une occasion d'expliquer la présence, toujours aussi mystérieuse, du nombril de la première femme, en avançant qu'Ève aurait été créée en même temps que le premier homme, et que tous les deux auraient été conçus à l'image de Dieu. Or, un oncle de Hieronymus qui « avait peur des femmes, comme beaucoup d'hommes⁵² », concluait à la lecture de ce passage de la Genèse (I, 27) qu'Adam aurait été créé hermaphrodite, et que son malheur viendrait de sa dépendance ultérieure envers une femelle pour perpétuer sa race.

Le nombril de la première femme serait donc une marque de la malédiction divine, comme le confirme par la suite un humaniste allemand en narrant le mythe platonicien de l'androgynie à l'occasion d'une réception lors de laquelle Dürer dévoile ses

⁴⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 107.

⁵² *Ibid.*, p. 112.

deux derniers chefs-d'œuvre. Ce n'est qu'à ce moment-là que le peintre décide d'apporter quelques retouches à la tête du serpent, qu'il avait originellement tournée vers le sexe d'Adam, avant de concentrer la malédiction divine dans les capacités procréatrices de la première femme. En faisant pointer le « *Tentateur, la Bête des Ténèbres*⁵³ » vers le nombril d'Ève, le Dürer de Jaffrennou remet ainsi en question le degré auquel il y aurait eu un « avant » et un « après » de l'époque renaissante, comme le résume le narrateur au début du récit en expliquant que l'*avant* représentait, pour Albrecht Dürer, « ces longs siècles pendant lesquels on avait vécu sans cette extraordinaire facilité de connaître les pensées d'autrefois, de maintenant et d'ailleurs⁵⁴ » au moyen de l'imprimerie, tandis que l'*après* désignait tout ce qui a suivi la découverte du Nouveau Monde et de l'héliocentrisme.

À la fin du roman, cette foi en l'avenir cède la place à un certain fatalisme. Le nombril d'Ève finit par incarner « le signe même qui marque, de génération en génération, notre dépendance de ceux qui nous précèdent et de ceux qui nous suivent⁵⁵ », c'est-à-dire l'échec des entreprises révolutionnaires qui auraient pour ambition de changer la condition de l'homme, lequel ne peut aspirer à l'immortalité autrement qu'en concevant des enfants. Une cohérence s'établit de telle manière entre la philosophie de Dürer et l'inertie avec laquelle il paraît accueillir les problèmes qui l'opposent à son épouse, dont il ne tente guère de se rapprocher au sein de son foyer, ainsi qu'à sa maîtresse, qu'il n'essaie pas de retenir auprès de lui. Le maître contribue en effet à répandre l'opinion, renforcée par le mythe platonicien de l'androgynie, selon laquelle les relations conflictuelles entre les hommes et les femmes s'expliqueraient par une raison

⁵³ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 131.

ontologique, auquel cas il serait inutile de chercher à les améliorer dans le présent. Cet exemple témoigne du fait que l'idéal de l'hermaphrodite peut donc paradoxalement contribuer à renforcer l'essentialisation des genres, dans la mesure où il situe l'harmonie entre les sexes dans un passé mythique, impossible à atteindre.

Dans *Le séjour des dieux*, Gilles Hertzog démontre pour sa part que les artistes flamands n'ont pas été les seuls à résister au platonisme florentin qui aurait débouché, par son idéalisme, sur un homoérotisme découlant du désir de réunir à nouveau les caractéristiques de l'homme et de la femme. Venise, capitale des courtisanes, représente dans ce récit un second pôle de l'histoire de l'art italien du *Cinquecento*, où le corps de la femme est célébré de la même manière que Florence glorifie ses éphèbes. Dans *La société du mystère*, Dominique Fernandez résume l'émulation entre ces deux Républiques en opposant l'esthétique de Florence – ville de « l'homme nu, vertical, mince et agile⁵⁶ » – à celle de La Sérénissime – à la « femme nue, couchée, affaissée et replète⁵⁷ ». À travers cette œuvre, Gilles Hertzog tente toutefois de répondre à une question que Dominique Fernandez se contente d'évoquer, en affirmant que les *Vies* de Vasari n'auraient pas eu d'autre but que d'établir « la suprématie artistique de l'Italie sur le reste du monde, de la Toscane sur le reste de l'Italie, et de Florence sur la Toscane⁵⁸ ». À quoi peut-on attribuer l'« échec » relatif de la Renaissance féminine, qui se serait pour ainsi dire effacée de la mémoire collective?

Le narrateur d'Hertzog, qui n'est autre que Giorgio Vasari, prend la plume *post mortem* dans le but de dévoiler l'envers de l'historiographie qu'il a rédigée de son vivant. La lutte entre les deux Renaissances italiennes prend ici la forme d'une rivalité opposant

⁵⁶ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 52.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 402.

Titien, le peintre officiel de la Sérénissime, au « divin » Michel-Ange. Rome devient la terre d'élection où se livre ce combat, dont l'issue est déterminée par les commandes prestigieuses que parviennent à s'attirer ces artistes, déjà élevés au rang de maîtres incontestés de leur terre natale. Or, la défaite du géant vénitien ne fait aucun doute. Au terme de cet affrontement, au cours duquel Michel-Ange déplore que son rival se soit privé du « secours de l'art pour remédier à [l'] anatomie » de sa Danaé, qui serait loin d'être aussi « parfaite⁵⁹ » qu'il le croit, Titien est nommé citoyen romain au Capitole, mais aucune commande substantielle n'accompagne cet honneur purement symbolique, si bien que, lors de son passage Florence, le duc Cosimo « humilie⁶⁰ » à son tour le Vénitien en déclinant de se faire portraiturer par lui dans sa ville de Poggio a Caiano.

Le narrateur signale pourtant que la postérité reconnaîtra en ce dernier le « grand maître de l'avenir⁶¹ », car elle fera de lui l'inventeur d'une peinture « souverainement libre, réaliste, directe, universelle⁶² », alors que l'idéalisme de Michel-Ange apparaîtrait comme un « rêve⁶³ » pour les générations futures, qui le relégueront au passé. Si Titien avait reçu l'ordre de décorer une chapelle susceptible de défier la Sixtine, le Vasari d'Hertzog suppose qu'il aurait choisi d'y faire figurer un de « ces grands thèmes féminins méprisés par Michel-Ange⁶⁴ ». Ayant perdu son épouse Cecilia quinze ans plus tôt et « la pleur[ant] encore parfois⁶⁵ », le Vénitien aurait ainsi pu célébrer son amour conjugal en peignant une Annonciation, une Nativité ou une Assomption en réponse aux « fameux

⁵⁹ Gilles Hertzog, *Le séjour des Dieux*, Paris, Grasset, 2004, p. 252.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 267.

⁶¹ *Ibid.*, p. 275.

⁶² *Ibid.*, p. 274.

⁶³ *Ibid.*, p. 275.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 276.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 278

*Ignudi*⁶⁶ » dont le narrateur fait habilement mention pour la première fois après l'« amour platonique⁶⁷ » que Michel-Ange avait accordé à Tommaso Cavalieri.

C'est à travers l'opposition de ces artistes qu'Hertzog tente de saisir la Renaissance telle qu'elle aurait été, et telle qu'elle aurait pu être. Cette description prend néanmoins la forme d'un questionnement, comme s'il s'agissait avant tout d'attirer l'attention sur l'état d'inachèvement d'une historiographie en perpétuel mouvement :

Si c'était l'homme Michel-Ange qui l'avait surclassé, lui, Titien, le pauvre, le pâle Titien? Si c'était l'exilé florentin, le rebelle ascétique et hautain, rêvant d'un monde plus pur et d'un homme idéal, défiant papes et princes, rejetant les titres et les écus, amoureux tourmenté des jeunes nobles, des voyous et des pages, qui l'avait emporté sur le bourgeois vénitien, épris du monde tel qu'il est, aimant l'or, les honneurs et les femmes, recherchant l'amitié et l'onction des puissants, chantant haut et fort les prestiges et les fastes de ce temps⁶⁸?

Le récit accompagne malgré tout ces conjectures de quelques précisions relatives aux motifs personnels qui auraient sous-tendu cet antagonisme, puisqu'il signale qu'un conflit opposant Michel-Ange au satiriste Pierre l'Arétin se trouverait à l'origine de l'animosité manifestée par le maître de la chapelle Sixtine à l'encontre de Titien.

Dans *Le séjour des dieux*, Vasari devient rapidement un familier de l'Arétin à l'occasion d'un séjour à Venise, lors duquel il boit, festoie et philosophe aux côtés de ce « Condottiere de la plume⁶⁹ », surnom dont l'historien de l'art gratifie parfois son ami pour signaler les pratiques peu recommandables avec lesquelles s'est enrichi ce satiriste, particulièrement fécond en « libelles assassins⁷⁰ ». L'Arétin se targue en effet qu'il est

⁶⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 277.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29. Ce terme n'est pas disposé en italiques dans le texte original. À la suite d'Hertzog, je conserverai donc l'expression « Condottiere de la plume » sans italiques lorsque je ferai référence au *Séjour des dieux* (2004).

⁷⁰ *Ibid.*

fait de telle sorte « qu'empereur et rois répondent à [ses] lettres⁷¹ », sachant trop bien ce qu'il en coûterait d'ignorer le « Fléau des princes⁷² », titre que le poète s'est lui-même arrogé. Du haut de sa stature de « démiurge saturnien démonstr[ant] une âme perpétuellement inquiète⁷³ », Michel-Ange ne fait guère preuve de davantage de déférence envers l'Arétin qu'à l'égard de ses mécènes, les papes, avec qui il se dispute continuellement. Aussi néglige-t-il de répondre à une lettre de l'Arétin, qui lui demandait de lui faire cadeau d'un des dessins que le maître destinait habituellement aux « flammes de [sa] cheminée⁷⁴ ».

La réponse du satiriste ne se fait pas attendre. Sans jamais avoir vu les fresques du Jugement dernier, l'Arétin s'indigne publiquement de « l'indécence⁷⁵ » avec laquelle Michel-Ange représente les martyrs dans des poses langoureuses qui « feraient baisser les yeux de honte dans un bordel⁷⁶ ». Dénonçant ce chef-d'œuvre comme un « long fleuve de chair et une galerie sans fin de nus masculins⁷⁷ », le poète se venge ainsi du mépris avec lequel Michel-Ange a reçu sa requête. En dépit de l'intervention de Titien qui le prie, au nom de leur amitié, de bien vouloir « arrêter sa campagne⁷⁸ », l'Arétin poursuit si bien sa cabbale qu'il finit par obtenir gain de cause dix ans plus tard, lorsque le cardinal Carafa, chef de l'Inquisition, monte sur le trône de saint Pierre sous le nom de Paul IV et dénature le testament artistique du Florentin en donnant l'ordre de recouvrir les nus de la chapelle Sixtine de « caleçons et de voiles⁷⁹ ».

⁷¹ *Ibid.*, p. 216.

⁷² *Ibid.*, p. 31.

⁷³ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 240.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 241.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 267.

Quoiqu'il laisse entendre que Titien aurait fait les frais de cet échange de tirs sans y avoir véritablement pris part, le Vasari d'Hertzog opère un rapprochement évident entre l'artiste et le poète de Venise, dont la vision du monde s'opposait nettement à celle du Florentin. Une des caractéristiques les plus frappantes de l'Arétin, tel qu'il apparaît chez Gilles Hertzog, consiste en effet dans l'avidité avec laquelle il jouit de tous les plaisirs de la vie, au premier plan desquels il situe sans grande surprise les plaisirs de la chair. Le libelliste a le regard aussi fermement ancré vers la terre que celui de Michel-Ange est « tendu sans relâche vers les plus hautes sphères de [la] religion⁸⁰ » et, à la différence du peintre, ses préférences sexuelles sont tout entières tournées vers les femmes.

L'Arétin profite donc pleinement de ce « cabinet des plaisirs⁸¹ » qu'est la Sérénissime, en vivant entouré d'un grand nombre des « douze mille créatures [qui y font] profession de galanterie⁸² ». Zaffetta et Perina comptent parmi ses amies de cœur les plus fidèles, à en juger par la régularité avec laquelle le narrateur les retrouve dans l'entourage de son hôte. Le plus souvent, l'arrivée des courtisanes coïncide avec celle de « l'horrible guenon⁸³ », à laquelle l'Arétin a ironiquement attribué le nom de Monna Lisa au grand dépit de Vasari, pour qui « le divin Léonard, à ouïr ce beau nom souillé, devait se retourner dans sa tombe⁸⁴ ». Bien que l'animal ne cesse d'interrompre les réjouissances par ses « piailllements saccadés⁸⁵ » et par ses flatulences, le poète prétend que cette guenon « comprend tout [et] sent tout⁸⁶ » de lui, puisqu'elle tiendrait, comme

⁸⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

⁸² *Ibid.*, p. 64.

⁸³ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 190.

lui, « la pauvreté en horreur⁸⁷ ». Le choix de ce nom témoigne évidemment de la piètre opinion que nourrit ce personnage à l'égard des chefs-d'œuvres de l'idéalisme florentin. À mon avis, la cohabitation continuelle de cette bête intempestive avec les courtisanes en dit aussi beaucoup sur le lien qu'entretient l'Arétin avec ses « Arétines », en dépit du fait que celui-ci prétende « appart[enir] aux femmes⁸⁸ ».

Il est vrai que le poète n'exclut pas entièrement son entourage féminin des activités intellectuelles auxquelles il lui arrive de prendre part, comme lorsqu'il demande à ses protégées de divertir ses invités en interprétant des scènes tirées de *La Talante*, sa comédie la plus récente. « Exposant outrageusement leurs formes⁸⁹ », Perina et Zaffetta acceptent de jouer les « putains de Venise », et chacune de leurs actions entraîne une réaction de la part de Monna Lisa. Ainsi, lorsqu'elles se préparent à interpréter leurs rôles, la guenon se juche sur la cheminée « comme pour mieux jouir du spectacle à venir⁹⁰ », et son rire fait écho à celui de Perina au moment où celle-ci subtilise deux ducats à Vasari, qui ne cesse de pester contre la « stupidité animale⁹¹ ».

Il va cependant de soi qu'au moment où les Vénitiens s'entretiennent de sujets philosophiques en débattant de l'idée du Beau et du Bien chez Platon, ou encore de la nature de l'art et de celle du réel, les courtisanes sont tout aussi exclues de la conversation que l'est la guenon. Zaffetta en explique elle-même la raison à Perina, dans une scène où elle interprète une mère qui enseigne à sa fille « l'art puttanisque à Venise⁹² », car l'Arétin fait dire à ce personnage que, si elle était un homme, elle

⁸⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 63.

⁹² *Ibid.*, p. 58.

voudrait, elle aussi, « aller au lit avec une femme à la langue de miel, et non avec une oie savante⁹³ ».

Aussi, lorsque Perina, que l'Arétin avait pourtant qualifiée peu de temps auparavant de « tourment de [son] existence⁹⁴ », en vient à expirer sur son lit d'une cause inconnue, la sollicitude dont il fait preuve à l'égard de sa protégée – qu'il ne chasse pas de sa chambre à coucher, comme il l'avait d'abord voulu – est-elle assez limitée. Ayant lui-même échappé de peu à un attentat à sa vie, le poète est occupé à méditer un projet susceptible de lui rendre Titien, qu'il croit avoir perdu au profit de la Ville éternelle, tout en cherchant à se venger de Michel-Ange pour le mépris que ce dernier lui a témoigné. C'est donc pendant l'agonie de Perina que lui vient l'idée de nourrir une rivalité entre les deux hommes, afin que Michel-Ange, monté contre Titien en raison des attaques lancées depuis Venise contre son *Jugement dernier*, contraigne le pape à restituer aux Vénitiens ce qu'il considère être leur plus grand artiste. Exténué par ces cogitations, le poète s'endort ensuite sur un fauteuil « sans un regard pour Perina⁹⁵ », laissant ainsi entendre qu'il ne plaisantait guère quand il se targuait d'avoir appris à goûter ses compagnes « le temps seul de l'acte auquel il [les] soumet⁹⁶ », s'étant débarrassé de l'amour, « la chaîne la plus vile qui puisse lier un cœur humain⁹⁷ ».

Malgré tout, le Titien de Gilles Hertzog s'apparente davantage à ce truculent personnage qu'au Dürer d'Yves Jaffrennou ou au Bronzino de Dominique Fernandez. Le maître de Venise est bien loin de regretter que ses tableaux puissent servir à alimenter la

⁹³ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 64.

« concupiscence publique⁹⁸ », comme le fait Michel-Ange. À vrai dire, il emploie tout son ardeur à défendre le corps de la femme, « chef-d'œuvre de la création⁹⁹ », contre les attaques de l'humaniste Francesco Priscianese (1494-1575), quand ce dernier soutient, en bon platonicien, que « seul l'homme [serait] parfait dans ses proportions¹⁰⁰ ». Chez Hertzog, le désaccord entre les deux peintres, et par extension entre les deux grandes écoles de peinture italiennes de la Renaissance, ne s'explique donc pas par des divergences esthétiques, mais bien idéologiques – et, comme c'est souvent le cas dans les biofictiones renaissantes, ce différend se cristallise autour de la représentation du corps féminin.

Lorsque Titien décide d'immortaliser Zaffetta sous les traits de Danaé, c'est la raison pour laquelle la Léda de son rival servira précisément de modèle à sa composition. Chez Hertzog, cette Léda n'est féminine que « par mégarde¹⁰¹ » et Michel-Ange déplore beaucoup sa prétendue « lascivité¹⁰² », car la peinture est à ses yeux une activité religieuse, destinée à élever l'esprit loin des sens. La virilité exacerbée de ses nus découle à ce titre du désir de représenter la perfection de la création divine, avant la seule « mauvaise action » que Michel-Ange impute à Dieu : « avoir partagé l'homme en deux¹⁰³ ».

À sa façon, le Vénitien s'insurge contre une philosophie qui, sous couvert de vouloir « effacer la chute des âmes dans les corps et de gommer la division de l'être en homme et femme à jamais séparés¹⁰⁴ », équivaut à déplorer l'existence de la gent

⁹⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 85.

féminine. Il n'éprouve pas le moindre désir de situer l'union parfaite des deux sexes dans une Antiquité aussi lointaine qu'inaccessible. Fidèle aux préceptes les plus sacrés de la Sérénissime – dont les autorités tiennent beaucoup à préserver leurs citoyens des « ravages de l'amour grec¹⁰⁵ », au point où le Conseil des Dix a ordonné aux prostituées d'exhiber publiquement leurs jambes et leur poitrine sur le « pont des Tétons¹⁰⁶ » –, Titien souhaite faire en sorte qu'à la vue de Danaé, « tout homme usé par les ans et les sens endormis se sente réchauffé¹⁰⁷ ».

Il n'est guère étonnant de constater que Michel-Ange estime que le tableau de son rival est raté : cette toile représente bien le mépris avec lequel l'Arétin, traitant Platon de « jean-foutre » et qualifiant ses thèses de « foutaises d'impuissant¹⁰⁸ », accueille l'analyse que fait Priscianese du mythe de l'androgynie. Qui plus est, la juxtaposition des deux œuvres a le mérite de résumer les deux seules postures que semblent adopter les peintres de la Renaissance à l'égard de la femme, qui est évacuée de l'univers pictural du *Cinquecento* aussitôt qu'elle cesse d'être un objet du désir masculin. En d'autres termes, Danaé, la femme de chair, toujours prête à se donner à l'homme en échange d'une pluie d'or, s'oppose inévitablement à Lédä, la femme idéale, dont l'enfantement mystique n'est qu'une projection des fantasmes homo-érotiques de l'artiste.

L'échec de la Renaissance vénitienne déplorée par le Vasari d'Hertzog n'équivaut donc guère à une tentative d'opposer, au « triomphe des queues », une possible Renaissance « féminine ». Dans mon corpus, cette troisième voie ne semble tout

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 91.

simplement pas être une alternative possible à la masculinité exacerbée d'une époque sur laquelle l'on ne cesse de projeter la construction de la modernité depuis le XIV^e siècle.

II. De la marginalité des personnages féminins. Sur l'association topique entre le génie artistique et la gynécophobie

Que l'on choisisse de faire de Pontormo un artiste inverti célébrant ouvertement la beauté d'un corps masculin, ou bien un peintre abstinent, tourmenté et solitaire, il est frappant de constater que, dans un cas comme dans l'autre, les personnages féminins sont pratiquement absents de ces deux biofictiones renaissantes, où elles n'apparaissent qu'à titre de « mégère[s]¹⁰⁹ » et de « harpie[s]¹¹⁰ ». Comme je l'ai déjà évoqué, la gynécophobie constitue sans doute l'un des traits les plus caractéristiques des *Künstlerromane* ayant pour toile de fond le XVI^e siècle.

Chez Dominique Fernandez, la fréquentation des femmes représente un réel danger sur lequel plusieurs personnages s'expriment ouvertement en effectuant une association topique entre le mariage et la médiocrité. La nécessité de devoir se tenir éloigné des femmes pour conserver son intégrité artistique est particulièrement bien illustrée par l'Inquisiteur don Agostino Lupini, lequel explique à Bronzino que, si le « génie » de Pontormo est d'abord lié à son homosexualité, la « médiocrité » de Vasari provient de ce qu'il s'est marié :

La postérité dira : Michel-Ange Buonarroti, Benvenuto Cellini, Agnolo Bronzino, Alessandro Allori ont vécu *en marge, en opposition* à ce qui leur aurait rendu la vie plus confortable. Parfois en guerre ouverte avec l'ordre établi ; sinon, exposés aux aléas et aux risques d'une vie clandestine. Giorgio Vasari, lui, s'est toujours conformé à la religion, à la morale. Il s'est marié, il n'a jamais contrevenu à la

¹⁰⁹ Roland Le Mollé, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁰ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, p. 111.

décence, il s'est gardé de tout écart. Un homme au-dessus de tout soupçon, le modèle du bon citoyen. [...] Je ne l'admire pas, je le plains. [...] Des quatre artistes [qu'on a choisis pour rendre hommage à Michel-Ange lors de ses funérailles], c'est le seul qui soit resté médiocre¹¹¹.

Il s'agit là du second passage de *La société du mystère* où la marginalité des protagonistes est non seulement explicitement nommée, mais également liée à la pernicieuse influence féminine. Auparavant, le Bronzino de Fernandez avait déjà expliqué qu'il avait choisi de quitter la demeure de Dianora, la mère de son apprenti et amant, Alessandro Allori, par crainte d'une dénonciation. Son compagnon était alors d'accord pour qu'ils s'établissent loin du centre, «réflexe de « marginaux » qui ne veulent pas vivre sous l'œil du pouvoir¹¹²», mais il est évident que cet exil volontaire du centre géographique de Florence visait d'abord à les éloigner de l'intransigeance morale de cette gardienne des mœurs, qui est la seule à demander à Bronzino si son célibat ne s'explique pas par une « peur des femmes¹¹³ ».

À vrai dire, bien avant que Bronzino n'initie le jeune Alessandro au métier de peintre, l'« obstination [de Dianora] à vouloir [le] marier¹¹⁴ » avait longtemps constitué un obstacle à sa décision de venir s'installer dans le foyer de la famille Allori. Cette insistance traduit d'abord une sollicitude à son égard : bonne mère, bonne épouse et bonne commerçante, elle souffre de voir le jeune Bronzino demeurer célibataire, dans la mesure où un « *homme sans femme* [est] pour elle aussi inconcevable qu'une épée sans fourreau¹¹⁵ ». C'est pourquoi elle ne cesse d'offrir ses services d'entremetteuse à ce

¹¹¹ *Ibid.*, p. 574-575. Les italiques sont dans le texte originel.

¹¹² *Ibid.*, p. 462.

¹¹³ *Ibid.*, p. 190.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 261.

¹¹⁵ *Ibid.* J'ai conservé les italiques, présentes dans le texte d'origine. La métaphore de l'épée et du fourreau est inspirée du commerce que dirige Dianora avec son époux Cristofano, armurier de profession. Celui-ci meurt ironiquement assassiné à l'aide d'une arme qu'il avait lui-même forgée pour le duc Alessandro de Médicis, avant de se la faire voler par le cousin et assassin du duc, Lorenzaccio (*ibid.*, p. 265).

« garçon sage, les pieds sur terre, auquel il ne manque qu'une épouse et des enfants¹¹⁶ » pour atteindre le bonheur et la prospérité. En retour, Bronzino ne manque pas de nourrir une certaine estime à son égard. Ainsi, lorsque Pontormo lui commande une femme nue, et que son manque d'inspiration devant sa Galatée – qui est aussi laide qu'une « guenon¹¹⁷ » – lui vaut de comparer les femmes à des « mammifère[s]¹¹⁸ », le narrateur convoque intérieurement l'exemple de cette « femme si distinguée, dont les nombreuses maternités n'avaient pas altéré la silhouette¹¹⁹ », pour se convaincre qu'il a tort de nourrir cette opinion à l'encontre de l'engance féminine.

À l'époque où Bronzino s'installe dans son foyer, Dianora est si loin de se douter de l'existence de la « société du mystère » que le jeune peintre fait d'elle la première lectrice de son sonnet, *L'oignon*, afin qu'elle lui accorde sans le savoir l'*imprimatur* en l'absence duquel il n'aurait jamais osé faire circuler un texte dans lequel il avoue ses préférences en matière sexuelle par des allusions fort « explicite[s] » pour les « initiés »¹²⁰. La trouvaille fonctionne et le narrateur se félicite d'avoir su filer une métaphore qui n'acquiert curieusement son double sens que si l'on traduit erronément le terme italien *ano* par *anneau*, plutôt que par « anus¹²¹ ».

Pendant plusieurs années, Dianora s'avèrera ainsi être une alliée inestimable du peintre, auquel elle accorde sa protection toutes les fois où un personnage menace

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 190.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 220.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 194.

¹²¹ *Ibid.*, p. 194 : «Les neuf couches de pelures renvoient, par une allusion fort claire pour les initiés, aux neuf opérations préparatoires d'une entreprise aléatoire, même quand on est aussi aguerré que Benvenuto. La trouvaille de ce langage codé qui présente un sens et en dissimule un autre me plut beaucoup. C'était le compromis idéal, qui rend possible le dire sans dire. [...] [Dianora] me dit que j'avais forcé un peu le vocabulaire en appelant *anneau* ce qui pour un oignon devrait être appelé avec moins d'impropriété *cœur du bulbe*, mais elle me pardonnait cette approximation, si j'avais voulu rendre plus explicite l'allusion à la « bague de mariage »».

d'exposer le « désordre de sa vie privée¹²² ». Prenant le parti d'ignorer les rumeurs qui circulent sur son compte plutôt que d'expulser leur unique locataire, dont le loyer constitue d'ailleurs une de leurs principales sources de revenus depuis la mort de son mari, elle fait taire son fils aîné Sebastiano qui se dit scandalisé de la lascivité avec laquelle Bronzino a peint son saint éponyme, entièrement nu. Puis, quand l'Inquisition s'installe à Florence et que l'on commence à redouter la « salle de torture » qu'on la soupçonne d'avoir installée « dans les caves du Palazzo Vecchio¹²³ », c'est encore Dianora qui se porte au secours de Bronzino en le prévenant qu'un de ses clients, Messire Panciatichi, l'a « compromis à son insu¹²⁴ » en lui demandant d'apposer une inscription hérétique affirmant « l'infinie circularité de l'amour de Dieu envers les hommes » sur le portrait de sa femme Lucrezia¹²⁵.

Il est quelque peu ironique que cet élément compromettant se trouve dans un tableau où Bronzino lui-même s'était exercé au « double langage » en peignant deux mascarons sur l'accoudoir de la chaise où reposait Lucrezia, dans le but de révéler l'infidélité de cette épouse, en apparence idéale, aux yeux de la « postérité ». L'enthousiasme avec lequel Bronzino avait porté cette accusation témoigne bien du fait que la liberté sexuelle est une prérogative que les membres de la société du mystère ne reconnaissent pas aux femmes¹²⁶. Aussi n'est-il pas étonnant de voir les personnages

¹²² *Ibid.*, p. 383.

¹²³ *Ibid.*, p. 410.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 415.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 418. Bronzino mentionne à deux reprises qu'il a inséré, à la demande de son client, les mots « AMOUR DURE SANS FIN » dans le collier de la dame, en lettres capitales (*ibid.*, p. 289 ; p. 418).

¹²⁶ *Ibid.*, p. 292 : « Ah! Beauté idéale, tu croyais nous avoir grugés! me répétais-je en accentuant à chaque mot la grimace des mascarons. Déesse qui nous écrasais sous tes airs supérieurs, voici la vérité rétablie et le fourmillement de tes instincts mis à nu [...]. Cette cohabitation de la laideur morale et de l'élégance mondaine t'accusera devant la postérité ». Cette attitude n'est pas sans rappeler le comportement qu'adoptent les « invertis » à l'égard des femmes dans *L'obsession Vinci* de Sophie Chauveau (2007), et

féminins de ce roman adopter le rôle de gardiennes des mœurs que Bronzino a d'ailleurs lui-même assigné à Dianora, alors que celle-ci n'avait pourtant témoigné que de la bienveillance à son égard.

Avec le temps, les recommandations de Dianora Allori cèdent en effet la place à des injonctions qui se font d'autant plus insistantes, à mesure que les choix de vie de Bronzino risquent d'affecter le bonheur de son fils Alessandro. Prenant l'exemple de Bazzi, un célibataire qui serait mort « dans la misère¹²⁷ », elle enjoint à Bronzino de ne pas vivre plus longtemps sans s'exposer à une influence féminine, car elle juge que seule une épouse serait à même de veiller à toutes ces viles besognes et préoccupations matérielles dont un véritable artiste – qui ne vit que pour son art, et dans les hautes sphères de la pensée – ne se soucie pas lui-même. « Quand il doute », ajoute-t-elle, « elle a la foi pour deux¹²⁸. »

La foi de Dianora n'empêche certes pas Bronzino de persister dans son doute, si bien que celui-ci en vient bientôt à déplorer l'intransigeance avec laquelle elle défend ses principes. Comme le Léonard de Chauveau qui s'était détourné de Cécilia Gallerani lorsque celle-ci avait cessé de correspondre à son idéal de la femme¹²⁹, le Bronzino de Fernandez met un terme à ses rapports avec la mère de son apprenti, au moment où celle-ci exprime son désaccord avec les principes d'éducation qui forment « la grande et mystérieuse famille de la *queue*¹³⁰ ». Leur dernière querelle a lieu peu après que Benvenuto Cellini eut installé chez lui deux apprentis, en dépit du fait que ces derniers

tout particulièrement les railleries dont fait preuve Salaï à l'égard de la « Tsarine », Isabelle d'Este (Sophie Chauveau, *op. cit.*, 2007, p. 317-318). Voir la page 244 du chapitre 3.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 376.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 376.

¹²⁹ Voir les pages 242-243 du chapitre 3.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 159.

n'avaient pas encore atteint l'âge légal. Devant l'indignation de Dianora qui prédit que l'esprit de famille ne sera jamais inculqué à ces « malheureux¹³¹ » et que Cellini ne peut que les « corrompre¹³² », Bronzino regrette l'époque où elle se contentait de lui venir en aide sans tenter d'imposer véritablement ses jugements :

Elle perdait la tête, elle déparlait dès qu'on mettait en doute les principes d'éducation classiques. La « mère » en elle, la genitrix possessive qui se croit seule capable d'élever des enfants et en revendique la direction exclusive, avait supplanté la femme généreuse, la femme de cœur¹³³.

Ce commentaire n'est pas sans rappeler l'avertissement que le même Benvenuto Cellini avait formulé à Bronzino au tout début du récit, en affirmant que « chaque femme est une harpie et une goule¹³⁴ », si bien que « la plus grande sottise que puisse commettre un homme [...] est de se marier¹³⁵ ».

L'orfèvre choisit de citer comme exemple le cas d'Andrea del Sarto et de son mariage malheureux avec une jeune veuve d'une grande beauté répondant au nom de Lucrezia di Baccio di Fede. Il soutient que le maître de Pontormo aurait pu devenir « le premier peintre de sa génération¹³⁶ » s'il n'avait pas épousé cette « mégère¹³⁷ », qui l'a tant accablé de crises de jalousie qu'elle n'aurait jamais autorisé une autre femme qu'elle-même à poser dans les tableaux de son mari. Cellini narre cette histoire à Bronzino devant la *Madone des Harpies* d'Andrea del Sarto¹³⁸, en concluant que l'époux torturé aurait ridiculisé non seulement Lucrezia sous les traits des harpies ornant le

¹³¹ *Ibid.*, p. 461.

¹³² *Ibid.*, p. 460.

¹³³ *Ibid.*, p. 461.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁸ Exécutée en 1517, cette œuvre se trouve actuellement au musée des Offices à Florence.

piédestal de cette œuvre quelque peu originale, mais bien « l'engeance féminine tout entière¹³⁹ », dont il souhaitait dénoncer le caractère dévastateur.

Sur le plan conceptuel, le parti d'écarter toute allusion à la vie sexuelle des personnages historiques constitue sans doute l'un des principaux motifs pour lesquels Roland Le Mollé n'effectue pas l'association topique entre le talent d'un artiste et sa capacité à contrevenir aux normes sociales qui caractérise les œuvres de Fernandez. Aussi son œuvre n'exprime-t-elle pas aussi clairement la notion selon laquelle la médiocrité d'un artiste proviendrait de son mariage, ce qui, dans *La société du mystère*, vaut non seulement pour Giorgio Vasari, mais également dans une certaine mesure pour Alessandro Allori – à propos duquel le narrateur contemporain souligne « qu'il y avait en lui une tendance conformiste dont Bronzino l'avait protégé, et par laquelle il s'est laissé vaincre une fois qu'il s'est trouvé orphelin¹⁴⁰ ».

Dans la notice biographique que Roland Le Mollé consacre à ce peintre maniériste, on apprend qu'Allori a décoré « le salon de la villa médicéenne de Poggio a Caiano¹⁴¹ », mais à la différence du narrateur de Fernandez, celui-ci ne dit rien des efforts que le dernier membre de la « meute¹⁴² » aurait investis dans cette fresque qu'Andrea del Sarto avait laissée incomplète, afin de souligner l'existence d'une filiation, résumée par

¹³⁹ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 111.

¹⁴⁰ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 590. Dans l'épilogue qu'il insère à la fin de son récit, le narrateur anonyme de Fernandez poursuit l'interprétation de don Agostino Lupini, en ce qui a trait à la nécessité, pour un peintre, de se tenir éloigné de la conformité sociale, qui serait un gage de médiocrité artistique : « Pour le reste, [Alessandro Allori] ne s'est pas montré aussi ferme, et la qualité de sa peinture s'en est ressentie. Disons d'un mot qu'il s'est rangé, à tous points de vue. D'abord, quatre ans après la mort de Bronzino, il s'est marié, ce qui relance la conjecture que sans sa dévotion inconditionnelle à Bronzino il se fût tourné plus tôt vers les femmes – mais je ne crois pas à cette hypothèse, étant d'avis qu'il y avait en lui une tendance conformiste dont Bronzino l'avait protégé, et par laquelle il s'est laissé vaincre une fois qu'il s'est trouvé orphelin » (*ibid.*, p. 589-590). La tendance « conformiste » d'Allori fait également l'objet de remarques de la part de Bronzino un peu plus tôt dans le récit, lorsque celui-ci s'étonne de voir que son amant « par peur de se singulariser [...] se met à la colle avec une fiancée » (*ibid.*, p. 475).

¹⁴¹ Roland Le Mollé, op. cit., p. 386.

¹⁴² Dominique Fernandez, *La société du mystère*, p. 588.

l'antienne : « Andrea del Sarto, *qui generavit* Jacopo Pontormo, *qui generavit* Agnolo Bronzino, *qui generavit* Alessandro Allori...¹⁴³ ». Le Mollé ne conclut pas non plus qu'après le mariage d'Alessandro Allori qui a suivi de quatre ans la mort de son maître, la qualité de sa peinture s'en serait « ressentie¹⁴⁴ », ce qui, chez Dominique Fernandez, vient renforcer l'opinion voulant que les artistes florentins doivent leur talent « en grande partie à [leur] vice¹⁴⁵ », défendue par l'Inquisiteur don Agostino Lupini.

Loin de considérer que Giorgio Vasari aurait produit des œuvres « si ternes et si vilaines qu'on n'en voudrait pas chez soi¹⁴⁶ », Roland Le Mollé précise à vrai dire qu'Agostino Lapini – patronyme que Dominique Fernandez transformera en « Lupini » – aurait écrit dans son *Diario fiorentino* que Vasari était un « excellent peintre et un architecte toujours rapide dans son travail, et un homme de très grande créativité¹⁴⁷ ».

Dans un tel contexte, il est donc étonnant de remarquer que Le Mollé ne consacre pas moins de trois pages à décrire le caractère « diablement acariâtre¹⁴⁸ » de Lucrezia di Baccio di Fede, alors qu'on ne dénombre que six notices biographiques consacrées à des personnages féminins, sur les 149 entrées qui constituent le dictionnaire biographique dont Le Mollé accompagne la publication de son texte romanesque¹⁴⁹. On retrouve en

¹⁴³ *Ibid.*, p. 589. À la fin de son récit, le narrateur anonyme de Fernandez commente cette fresque décorant la villa Médicis de Poggio a Caiano de la manière suivante : « Il tenait à son idée, Sandro, car sous le socle qui soutient le dindon et auquel s'appuie le jeune garçon nu, il a tracé en lettres capitales : « ANNO DNI M.D. XXI ANDREAS SARTIUS PINGEBAT ET A.D. MDLXXXII ALEXANDER ALLORIUS SEQUEBATUR ». *Sequebatur* : il « suivait », il continuait, en 1582, fidèle à sa famille spirituelle, la grande aventure commencée en 1521. Andrea n'avait pas signé sa fresque. En mettant l'un sur l'autre leurs deux noms, Sandro posait le dernier sceau d'alliance sur quatre générations de peintres. »

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 573.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 575.

¹⁴⁷ Roland Le Mollé, *op. cit.*, p. 404.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁹ Lucrezia di Baccio di Fede, l'épouse d'Andrea del Sarto, n'a d'ailleurs aucune entrée à son nom parmi les 149 « notices concernant les personnages cités dans le livre » (*ibid.*, p. 385). On y retrouve principalement des femmes de la famille des Médicis, qui se distinguent par leur rôle de mère (Maria Salviati, p. 411), d'épouse (Eleonora di Toledo, p. 413) ou de maîtresse du duc régnant, Cosimo I^{er}

effet dans la bouche du Pontormo de Mollé, à peu de choses près, le même avertissement que Dominique Fernandez attribue à Benvenuto Cellini, lorsque le personnage éponyme apprend au narrateur comment il en est venu à ouvrir l'une des *botteghe* les plus importantes de Florence, lui qui « n'aurait [jamais] prétendu devenir le maître de quelqu'un¹⁵⁰ ».

Là encore, le récit détaillant les mésaventures que cette jeune veuve fait subir à Andrea del Sarto après leur mariage reprend les anecdotes rapportées par Vasari dans la « Vie d'Andrea del Sarto », qui a sans doute servi de source commune à ces deux romans¹⁵¹. « Soumis aux quatre volontés de cette femme orgueilleuse et autoritaire¹⁵² », le maître de Pontormo y est décrit comme la victime d'une « vraie mégère¹⁵³ » qui, non contente de « terroris[er] les apprentis¹⁵⁴ » de son époux, poussait la prétention jusqu'à exiger de ces derniers qu'ils la « pei[gnent] et repei[gnent]¹⁵⁵ » dans le but de maintenir de bonnes relations avec elle.

(Eleonora degli Albizzi, p. 386). On apprend également que la lignée de Cosimo s'éteint avec Anna Maria Luisa de Médicis (1667-1743) qui fait don de la riche collection de sa famille à l'état toscan (p. 414). Les autres femmes sont mentionnées à titre de modèles de Bronzino : il s'agit de la poétesse Laura Battiferri (p. 390) et de la bourgeoise Camilia Tealdi (p. 426), lesquelles font l'objet d'une mention très anecdotique dans le roman.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵¹ Voir la « Vie d'Andrea del Sarto » par Giorgio Vasari, qui a vraisemblablement servi de source commune à Roland Le Mollé et à Dominique Fernandez dans la description du caractère de Lucrezia di Baccio di Fede : « Ma essendosi d'una giovane innamorato e poco appresso, essendo rimasta vedova, toltala per moglie, ebbe più che fare il rimanente della sua vita e molto più da travagliare che per l'adietro fatto non aveva; perciò che, oltre le fatiche e fastidii che seco portano simili impacci comunemente, egli se ne prese alcuni da vantaggio, come quello che fu ora da gelosia et ora da una cosa et ora da un'altra combattuto. » Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, primo volume della terza parte, Florence/Sienne, Giunti, 1568 [1550], p. 155 (URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54559371/f198.image>, consulté le 13 janvier 2019). Dans cette édition, la vie de Propertia di Rossi, sculptrice de Bologne (p. 172-174), suit immédiatement celle d'Andrea del Sarto, ce qui témoigne de la présence des femmes artistes dans l'historiographie vasarienne, qui semble être évacuée dans sa réélaboration romanesque la plus récente au sein des biofictiones renaissantes.

¹⁵² Roland Le Mollé, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

Il convient de noter qu'à l'image de la Vénitienne Francesca Da Gioffo dans *Le nombril d'Ève* d'Yves Jaffrennou, la plupart des personnages féminins que j'ai eu l'occasion d'analyser jusqu'à présent savent « tenir [leur] place¹⁵⁶ ». En s'imposant comme une figure d'autorité dans l'atelier de peintre d'Andrea del Sarto, Lucrezia di Baccio di Fede expose ouvertement les mécanismes de pression sociale à l'aide desquels les personnages des biofictions renaissantes fustigent l'inconduite des femmes qui ne restreignent pas l'ensemble de leurs actions à la sphère domestique. À mon avis, la présence de ces dispositifs rhétoriques au sein du roman de Roland Le Mollé, où les personnages féminins occupent une place pour ainsi dire inexistante, démontre à quel point ces mécanismes semblent être étroitement associés à la conceptualisation de la société renaissante qui sous-tend ce corpus.

J'ai déjà avancé que la thématique de l'« inversion » sexuelle dans ces romans ne permettait pas de concevoir l'envers d'une société entièrement masculine. Dans *L'obsession Vinci* de Sophie Chauveau, la violence avec laquelle les « invertis » gravitant autour de de Léonard condamnent la « Tsarine », Isabelle d'Este, témoignait déjà de la propension à caractériser les femmes au pouvoir par la vanité avec laquelle elles feraient étalage de leur beauté, et par la jalousie, ou bien l'avidité sexuelle, qui gouvernerait leurs rapports avec leur entourage masculin¹⁵⁷. Dans les rares cas où une femme parvient à occuper une position de pouvoir d'une manière qu'on juge illégitime, l'on retrouve les mêmes tendances exposées de façon beaucoup plus explicite, comme en témoigne la haine que suscite Bianca Cappello dans *La société du mystère*.

¹⁵⁶ Yves Jaffrennou, *Le nombril d'Ève*, op. cit., 2012, p. 66.

¹⁵⁷ Voir les pages 241 à 244 du chapitre 3.

La condamnation de Bianca commence par celle de sa belle-mère, Lucrezia Grimani, que le Bronzino de Fernandez qualifie de « vraie marâtre [...] sèche, possessive, jalouse¹⁵⁸ », pour expliquer la hâte avec laquelle cette patricienne de Venise s'est enfuie de son foyer paternel, après avoir été séduite par un Pietro de passage. Le narrateur précise bien que la séduction d'une jeune fille patricienne était un crime passible de la peine capitale à Venise, ce qui lui permettra par la suite à d'imputer à Bianca une longue liste de morts dont elle se serait rendue coupable en faisant passer son bonheur devant la sécurité des gens qui ont facilité sa fuite¹⁵⁹. « Déterminée comme toujours [...] de devenir, quoique mariée elle-même, la femme légitime du nouveau souverain¹⁶⁰ », Bianca est également soupçonnée de complicité dans l'assassinat de Pietro, qu'elle épouse après avoir obtenu la protection, puis l'amour de l'héritier du grand-duché de Toscane, Francesco de Médicis. Un tel parcours vaut donc rapidement à la Vénitienne de s'attirer les quolibets des Florentins : dans les rues, on chante des chansons qui lui conseillent de revêtir « le costume et l'attirail des prostituées¹⁶¹ », et on plaint volontiers Jeanne d'Autriche, la première épouse de Francesco, dont les vertus ne parviendront jamais à faire oublier « la tare d'être vraiment trop laide¹⁶² », et qui « no[iera] » pour cette raison « son chagrin dans la bière¹⁶³ ».

¹⁵⁸ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 529.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 555-556 : « Et de lui énumérer les morts qui auraient dû charger sa conscience, si elle avait été accessible au remords : Giovan Battista Bonaventuri, le directeur de la banque Salviati à Venise, mort de pleurésie en prison ; le majordome du palais Cappello, châtré et pendu ; la chambrière de Bianca, amputée de la langue et pendue ; les deux gondoliers qui avaient favorisé sa fuite, pendus après avoir eu les mains coupées ; Pietro, assassiné traîtreusement ; la duchesse Jeanne d'Autriche, jetée à terre et piétinée. – Et moi, violé, murmura Sandro. » Jeanne d'Autriche est la première épouse de Francesco de Médicis, lorsque celui-ci hérite du grand-duché de Toscane. Je reviendrai dans un instant au viol que dénonce ici Alessandro Allori.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 543.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 533.

¹⁶² *Ibid.*, p. 545.

¹⁶³ *Ibid.*

Adoptant comme toujours une politique de prudence, Bronzino ne compte pas moins parmi les premiers artistes à s'attirer les bonnes grâces de Bianca lorsque celle-ci accède enfin au rang de grande-duchesse de Florence. Il accepte de peindre son portrait et conseille à son disciple de faire de même en dépit du mépris qui pousse d'abord Alessandro Allori à nourrir le projet « sinon d'enlaidir Bianca, du moins d'en rabaisser la superbe¹⁶⁴ », ce à quoi il échoue visiblement, à en juger par « l'ambition immodérée [et] l'opiniâtreté prédatrice » qui se dégagent de son propre tableau.

À son grand désarroi, le disciple de Bronzino découvrira bientôt à quel point il avait vu juste, car la Bianca de Dominique Fernandez n'est pas seulement « vaniteuse » au point de commander un portrait d'elle-même à « tous les peintres de quelque renom¹⁶⁵ ». Le seul personnage féminin de ce roman à se distinguer par son caractère ambitieux est également décrit comme une « garce¹⁶⁶ », une « prédatrice¹⁶⁷ » sexuelle qui n'hésitera pas à s'immiscer dans l'atelier de Bronzino en menaçant de dénoncer la relation qu'il entretient avec Alessandro Allori si ce dernier refuse d'« écarte[r] les colonnes de [s]on temple » ou en « for[çant] la porte de [s]on précipice », comme elle l'y invite poétiquement dans un « charabia » auquel Allori met fin en la « fout[ant] d'un coup¹⁶⁸ ».

L'artiste « violé¹⁶⁹ » se résout rapidement à dévoiler publiquement l'âme « noire¹⁷⁰ » de Bianca en inscrivant des vers obscènes sur un mur des jardins Rucellai dont elle est récemment devenue propriétaire. Pour éviter de se faire reconnaître, il

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 534.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 551.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 535.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 551. Les deux citations précédentes de cette phrase se trouvent à la même page.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 556.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 555.

emprunte l'écriture de Cornelia, une jeune femme qu'il fréquente parfois et qui, en dépit de l'affection qu'elle porte à son amant agressé, hésite à retranscrire un texte dans lequel un poète anonyme déclare à cette « jolie Altesse » avoir « foutu [s]on vagin¹⁷¹ ». Bronzino lui tient alors un discours où l'on retrouve la plupart des accusations dont l'opinion publique a chargé Bianca Cappello dans les biofictions que lui consacrent par exemple Christiane Gil (1983) et Jacqueline de Monsigny (2003)¹⁷².

Le portrait à charge que trace Dominique Fernandez de la grande-duchesse comporte malgré tout un élément commun avec ces entreprises de réhabilitation, dans la mesure où l'animosité avec laquelle les Florentins accueillent son ascension sociale n'implique pas que cette figure aurait nécessairement exercé le pouvoir qu'on la soupçonne de s'être approprié en faisant usage de ses charmes. L'indifférence totale dans laquelle elle expire en même temps que le duc Francesco – le couple ayant été empoisonné par l'héritier au trône, Ferdinand de Médicis, d'après une interprétation qui semble faire consensus dans les biofictions renaissantes¹⁷³ – soulève d'ailleurs une interrogation de la part du narrateur anonyme de Fernandez, lorsque celui-ci remarque à la fin du récit que le cadavre « unanimement détesté » de Bianca a fini dans la « fosse

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Christiane Gil, *La puttana*, Paris, éd. Stock, 1983 et Jacqueline Monsigny, *Bianca la rebelle*, Monaco, éditions du Rocher, 2003. On pourrait croire qu'à l'instar de Jeanne Bourin, ces deux auteures mettent en scène Bianca Capello comme une héroïne de la Renaissance en revisitant cette période à travers une historiographie féministe mais, bien que ces romancières valorisent explicitement cette figure historique au lieu de condamner l'émancipation sexuelle de la « puttana » comme le font la plupart des personnages de *La société du mystère* (2017), il s'agit en réalité de récits d'échec.

¹⁷³ L'hypothèse de l'empoisonnement de Bianca Cappello et du duc Francesco par Ferdinand de Médicis est aussi relayée par Christiane Gil (1983) et par Jacqueline de Monsigny (2003). On la retrouve également chez Roger Baillet, lorsque Tommaso dei Cavalieri évoque les circonstances dans lesquelles son fils Emilio a quitté Florence, en voulant « se mettre à l'abri des intrigues mortelles qui lui ont valu la disgrâce du Prince » : « Nous n'avons jamais parlé des rumeurs qui couraient sur la mort par poison de Francesco de Médicis et de son épouse Bianca dans leur villa de Poggio a Caiano, dont le frère cadet Ferdinando aurait été l'instigateur. Le droit d'aînesse, les lustres du pouvoir, achetés par un plat de lentilles empoisonnées? [...] Emilio a voulu se mettre à l'abri des intrigues mortelles qui lui ont valu la disgrâce du Prince. [...] La suite lui a donné raison : l'assassinat d'Alexandre par ce Lorenzaccio. » (Roger Baillet, *Michel-Ange ou la sculpture de l'être*, op. cit., 2012, p. 18-19)

commune¹⁷⁴ ». Il se demande alors pourquoi « notre époque, si friande en réhabilitations, n'a pas songé à ériger en icône¹⁷⁵ » cette figure qu'on ne perçoit qu'à travers le regard réprobateur d'un artiste qui, de son propre aveu, ne s'est jamais aventuré très loin de l'univers masculin des *botteghe* florentines.

Ne « connai[ssant] le corps féminin que par les cadavres qu'[il] a dessinés à la morgue¹⁷⁶ », le Bronzino de Fernandez ne semble pas être davantage en mesure de dépeindre leur intériorité que de représenter la beauté féminine sur une toile. La virulence avec laquelle ce personnage dénonce le comportement de Bianca ne représente donc sans doute pas une tentative de saisir ce que Roland Le Mollé appellerait la « vérité [*de ce*] personnage¹⁷⁷ ». Je crois plutôt qu'il s'agit d'une réponse à la menace que cette Vénitienne fait peser sur la Renaissance florentine, en contraignant Alessandro Allori à peindre un tableau qui représente symboliquement l'envers du chef-d'œuvre perdu dont Jacopo Pontormo ornera le chœur de l'église San Lorenzo.

Dans cette commande secrète, Bianca adopte la pose de la « femme nue, couchée, affaissée et replète¹⁷⁸ » qui caractérise les toiles de sa ville natale. Le narrateur précise bien qu'en dépit du sommeil qui ceint ses paupières, elle ne se départit pas de son « maintien souverain ». Aussi est-ce avec une « froide majesté¹⁷⁹ » qu'elle caresse son pubis d'une main qui ne laisse apercevoir que la première phalange de son majeur.

Contrairement à la Danaé de Titien dans *Le séjour des dieux*, Bianca ne s'offre pas ici au désir d'un spectateur masculin dont elle chercherait à satisfaire la

¹⁷⁴ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 591.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹⁷⁷ Roland Le Mollé, op. cit., p. 372.

¹⁷⁸ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, op. cit., p. 52.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 553.

« concupiscence¹⁸⁰ », pour reprendre la formule du Michel-Ange d'Hertzog. Tout porte à croire qu'elle place une « foi aveugle [...] dans le pouvoir des images¹⁸¹ », comme l'affirme Bronzino, en raison de la force conceptuelle que Dominique Fernandez prête lui-même à l'iconographie phallocentrique du *Cinquecento* qu'il construit à travers son œuvre. La femme seule, allongée, qui se masturbe, ne pourrait s'opposer plus parfaitement à l'« amoncellement de chairs exclusivement masculines¹⁸² » du *Jugement dernier* de Pontormo, dans lequel les élus et les damnés s'élanceraient indistinctement vers la terre ou le ciel, dans des positions qui viseraient avant tout à faire apparaître cet organe qu'on devrait « orner et exposer avec pompe, comme un officiant¹⁸³ ». D'une certaine manière, en contraignant Alessandro Allori à la représenter ainsi, elle oblige son portraitiste à clore lui aussi les yeux sur le « triomphe des queues¹⁸⁴ » qui paraît incarner la seule manifestation possible d'une sexualité sans entraves pour les membres de cette secte exclusive qu'est la société du mystère, afin de contempler son antithèse terrifiante : soit l'image d'une femme « parfaitement autonome », qui « se suffisait à elle-même et ne courait après les hommes que pour vérifier l'efficacité de ses charmes¹⁸⁵ ».

Curieusement, la description de ce tableau n'est pas sans rappeler celle d'un viol dont le même Alessandro Allori a été un témoin involontaire, mais dont il est loin d'avoir fait une dénonciation publique en s'insurgeant contre l'« âme [...] noire¹⁸⁶ » de celui qui a commis cette agression sexuelle. Allori aidait alors Vasari à décorer la Salle des Cinq Cents dans le *Palazzo Vecchio* où siégeait autrefois la Seigneurie, du temps où Florence

¹⁸⁰ Gilles Hertzog, *op. cit.*, p. 148.

¹⁸¹ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, *op. cit.*, p. 553.

¹⁸² *Ibid.*, p. 508.

¹⁸³ Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, *op. cit.*, p. 103. J'ai reproduit ici les italiques qui distinguent les citations de Léonard de Vinci de la narration du Caravage dans le texte original.

¹⁸⁴ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, *op. cit.*, p. 508.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 553.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 555.

était une république. Il avait accepté cet emploi en espérant que ce travail suffirait à infléchir le jugement de Vasari en faveur de Pontormo, dont l'historien de l'art s'apprêtait à condamner les fresques. C'est dans ces circonstances que Bronzino confie à ses lecteurs un événement qu'il dit ne pas vouloir « passer sous silence¹⁸⁷ », mais dont il ne fera aucune mention dans la suite du récit :

Ignorant qu'[Alessandro Allori se trouvait sur un échafaudage], se croyant à l'abri des regards, [Isabelle de Médicis] tire les rideaux, enlève sa robe, abaisse les bretelles de son justaucorps, découvre sa gorge, petite, ronde, bien dure. Elle se couche sur un divan et s'endort. Bientôt Cosimo [de Médicis] entre à son tour et aperçoit sa fille, plus qu'à moitié déshabillée. Il lorgne ses seins, son ventre ; à la naissance des cuisses, sous le voile du sous-vêtement, fixe le regard sur la tache noire de sa toison. [...] Il alla mettre le verrou aux portes ; bientôt Isabelle jeta un cri, mais à ce cri, Sandro ne vit plus rien, car il ferma les yeux et feignit de dormir¹⁸⁸.

Cette scène caractérise bien la manière dont l'œuvre de Dominique Fernandez appréhende la sexualité féminine. L'événement en lui-même ne soulèverait aucun intérêt s'il ne faisait pas planer une conséquence terrible sur Allori, qui ferme volontairement les yeux sur la violence que subit Isabelle. Bronzino félicitera à vrai dire son amant de la présence d'esprit qui l'a poussé à feindre le sommeil au moment où le duc l'a rejoint sur les planches de son échafaudage, plutôt que de fuir – ce qui ne lui aurait pas permis d'échapper au « poignard » ou au « poison des Médicis¹⁸⁹ », où qu'il se fût réfugié. Cet épisode est ensuite rapidement considéré comme clos, à partir du moment où il n'influence plus le sort des personnages masculins.

Force est de constater que, contrairement aux peintres invertis, dont la marginalité revendiquée dénote la valeur de leurs accomplissements, les personnages féminins de *La société du mystère* n'acquièrent pas une individualité du fait de la place *textuellement*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 536.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 537.

¹⁸⁹ *Ibid.*

marginale qu'ils occupent dans ce roman. À cet égard, la métaphore à l'aide de laquelle Christine Noille-Clauzade évoque cet usage de la marge ne saurait correspondre davantage au rôle que Dominique Fernandez assigne aux deux seules « lesbiennes » de ce roman. En plaçant stratégiquement ces personnages dans l'amorce et à la fin des annotations dont le narrateur contemporain accompagne la publication des mémoires de Bronzino, le romancier indique bien que la sexualité féminine ne trouve sa place qu'en périphérie du récit, là où la marginalité des personnages féminins acquiert le sens d'« espace blanc autour d'un texte écrit » renvoyant à l'étymologie latine de la marge, comprise comme *bordure*.

Le lecteur de Fernandez n'a d'ailleurs pas plus accès à l'intériorité de ces deux lesbiennes qu'à celle de Bianca Cappello. Le narrateur leur assigne d'emblée une orientation sexuelle à partir de la décoration du café où il boit habituellement son cappuccino matinal et il est piquant de constater que cette herméneutique imposée de l'extérieur se trouve entre parenthèses, dans la toute première phrase du roman, qui acquiert de la sorte une construction syntaxique disloquée :

Je furetais dans la bouquinerie du Borgo Ognissanti, près d'un bar où une lesbienne (je le déduis moins de sa forte carrure et du bandeau de garçon qui comprimait ses cheveux que des deux tableaux de Tamara de Lempicka affichés à son mur, en face du comptoir, fort insolites au pays des grands peintres de la Renaissance où cette Polonaise scandaleuse des années 1920 me paraissait aussi malvenue qu'un chien dans un jeu de quilles), une lesbienne, donc, m'avait comme chaque matin versé, d'une main décidée, un peu de poudre de cacao sur le plus délicieux cappuccino de Florence¹⁹⁰.

À la fin du récit, le libraire apprend au narrateur que la peintre Tamara de Lempicka se reconnaissait une « dette » envers Pontormo, à qui elle aurait emprunté « ses

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

corps blancs ou roses, ses anatomies élastiques, [...] ses poses déhanchées¹⁹¹ », ce qui permet à l'éditeur dont les commentaires « encadrent » le récit de Bronzino de souligner la cyclicité de son parcours historique, partagé entre la Toscane du *Cinquecento* et la Florence contemporaine. « De Jacopo à Tamara, du magasin d'antiquités au bar des filles de Lesbos, la boucle était bouclée, comme on dit, lorsqu'on ne trouve pas d'autre explication à des coïncidences extraordinaires¹⁹². »

Il va de soi que le lien entre Tamara de Lempicka et Jacopo Pontormo est pourtant loin d'être circonstanciel : à l'instar des deux propriétaires de ce café qui avoisine la librairie où le narrateur s'est procuré les mémoires de Bronzino, la seule peintre femme de ce texte répond à une logique de focalisation, qui a pour fonction de diriger les regards vers un objet *autre*. Cette Polonaise constitue le seul pendant féminin à la « meute » d'invertis qui peuple ce récit, et si l'hommage artistique qu'elle rend à Pontormo n'est pas abordé de manière problématique, il est évident que son équivalent n'aurait pas été envisageable dans la Renaissance florentine de *La société du mystère*. Les seules informations que l'on possède sur cette artiste ne semblent lui accorder une place dans la réception de l'histoire de l'art renaissant qu'afin de mieux exclure les femmes de la production iconographique d'une époque que Dominique Fernandez associe invariablement à la masculinité.

1) Lorsque l'image se fait chair. La femme peintre, vue de loin

La place restreinte qu'occupent les femmes peintres au sein de ce corpus témoigne des difficultés auxquelles se heurtent les auteurs de biofictions lorsqu'il s'agit

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 584.

¹⁹² *Ibid.*, p. 585.

d'appréhender cette époque à travers un regard féminin. On retrouve certes une brève mention d'une femme peintre dans *La course à l'abîme*, lorsque le Caravage de Dominique Fernandez reconnaît que son *Garçon mordu par un lézard* était inspiré du *Garçon mordu par un crabe* « d'une certaine Sofonisba Anguissola [1535-1625], qui n'a peut-être peint de bon que ce tableau¹⁹³ ». Toutefois, bien que cette artiste lui ait fourni le sujet d'une des œuvres de jeunesse dont l'exécution lui a permis de se forger un style personnel, le narrateur ne nous apprend rien d'autre sur le parcours d'Anguissola, conformément au type de marginalisation dont font l'objet les personnages féminins au sein de ces récits. Si l'association topique entre le génie artistique et la gynécophobie qui se lit à travers ce corpus contribue sans doute à expliquer cette tendance, elle ne soulève pas moins une interrogation importante, en ce qui a trait au traitement textuel dont font l'objet les personnages féminins dont la marginalité ne saurait correspondre, a priori, à la fonction d'encadrement qui prévaut chez un auteur comme Dominique Fernandez.

La question se pose plus spécifiquement dans le cas des œuvres où les femmes peintres ne jouent pas seulement un rôle anecdotique au sein de l'intrigue du récit. Deux personnages référentiels correspondent à ce cas de figure. Outre Marietta Robusti (1554-1590), autour de laquelle Michèle Teyssyre a construit son œuvre nommée *La Tintoretta* (2011), je pense notamment à la miniaturiste Mayken Verhulst de Malines (1518-1599) qui occupe un rôle de second plan dans *L'enragé* de Dominique Rolin (1978).

En dépit des aptitudes exceptionnelles que les narrateurs reconnaissent à ces femmes, il est d'abord frappant de constater que ces récits visent moins à relater leur parcours artistique qu'à circonscrire la relation qu'elles entretiennent avec un peintre plus connu, dont le point de vue constitue l'angle sous lequel est abordée l'existence de

¹⁹³ Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*, op. cit., p. 195.

Mayken, tout comme celle de Marietta. Dans un cas comme dans l'autre, ce peintre s'avère être un membre de sa famille, si bien que la production artistique de ces femmes ne constitue pas l'ancrage à partir duquel les romancières tentent de construire l'intériorité de ces figures référentielles. Lorsque leur voix se fait entendre, c'est à travers le dialogue qu'elles entretiennent avec cet artiste, qui les perçoit avant tout comme des femmes, et non comme des pairs.

La citation sur laquelle s'ouvre l'ouvrage de Michèle Teyseyre donne une image assez juste de l'intérêt particulier que revêt une femme peintre à une époque où l'exploitation des talents féminins relève en quelque sorte du prodige. En 1648, Carlo Ridolfi écrit à propos de Marietta Tintoret qu'elle était la « fille préférée du grand maître » :

[...] qui l'éduqua si bien dans l'art du dessin et de la peinture qu'à la vue de ses œuvres, tous s'émerveillaient de la vivacité de son talent. Lorsqu'elle était enfant, son père l'emmenait partout avec lui, habillée de telle sorte que tous la prenaient pour un garçon¹⁹⁴.

L'émerveillement que suscite le talent de Marietta éclipse la singularité de ses œuvres, à propos desquelles l'on ne sait rien, sinon que leur auteure aurait été formée dans l'atelier de son père, Jacopo Robusti, auquel elle a vraisemblablement emprunté certains éléments stylistiques. Son parcours exceptionnel est digne d'intérêt en raison de la proximité du lien qu'elle entretient avec son père, dont le nom figure au premier plan de la Renaissance vénitienne, aux côtés de celui de Titien.

Michèle Teyseyre ne manque d'ailleurs pas de souligner l'émulation entre ces deux artistes pour permettre à ses lecteurs de juger par eux-mêmes de la gloire du Tintoret. Son narrateur précise que l'atelier de celui-ci « commen[ce] [...] à attirer les

¹⁹⁴ Michèle Teyseyre, *La Tintoretta*, Toulouse, Clairsud, 2011, p. 7.

regards¹⁹⁵ » au moment où Titien vieillissant prend de plus en plus de temps à honorer ses commandes. Puis, la disparition du Maître crée un sentiment de vide chez Jacopo Robusti, qui constate qu'après avoir passé « leur vie à s'épier comme deux chiens convoitant la même écuelle [...] la mort [avait rendu] vaine leur rivalité¹⁹⁶ ». L'inimité qui oppose les deux hommes affecte indirectement la carrière de Marietta, qui est à son père ce que le Tintoret est à Titien, c'est-à-dire une artiste dont on apprécie la valeur en la juxtaposant à celle d'une figure plus connue.

La première commande de Marietta exemplifie ce rapport de dépendance, dans la mesure où le narrateur la présente comme résultant directement du déclin de Titien et de son incapacité grandissante à satisfaire des clients « parvenus », à l'instar du riche antiquaire Jacopo Strada, dont le portrait n'a été qu'un « objet de vexations¹⁹⁷ ». L'antiquaire a donc recours aux services du Tintoret pour immortaliser son fils Ottavio. À cette époque, Marietta s'est déjà attiré des louanges en peignant quelques éléments mineurs dans des tableaux qui n'ont guère circulé au-delà du cercle familial¹⁹⁸. Lorsque son père lui confie l'exécution des accessoires et du décor du portrait d'Ottavio Strada, la jeune fille y voit une occasion de faire ses preuves en illustrant les qualités d'observatrice qui feront d'elle une portraitiste de talent.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 47 : « Marietta se sentait désemparée devant cette première commande. Bien sûr, il y avait eu d'autres épreuves, mais aucune n'avait dépassé les limites du cercle familial ; et si la barbe noire du père Episcopi ou l'éventail de plumes de Faustina avaient suscité bien des éloges, l'indulgence, pensait-elle, devait y avoir sa part. » Marco Episcopi est le maître de la Grande Confrérie de Saint-Marc et le père de Faustina, qui se trouve être l'épouse de Jacopo Robusti. Dans cette œuvre de Michèle Teyssyre, Faustina n'est pas biologiquement reliée à Marietta. L'épilogue nous apprend que celle-ci est en réalité la fille naturelle que le Tintoret de Teyssyre a eue avec une Allemande, à qui il envoie régulièrement des lettres signées I.F. (« Il Furioso ») relatant les progrès artistiques de Marietta. Ces lettres ponctuent l'ensemble du récit.

L'« audace naturelle¹⁹⁹ » avec laquelle elle s'acquitte de cette tâche ne sera pas entièrement dépourvue de conséquences. Ayant déduit les préférences en matière sexuelle du regard qu'il pose sur les épaules nues du garçon d'atelier, Marietta s'inspire du portrait de Titien pour en détourner les codes, afin que ses spectateurs puissent déduire par eux-mêmes l'« inver[sion]²⁰⁰ » d'Ottavio. Au lieu de la « Vénus aux formes pleines » que le Maître avait posée entre les mains de l'antiquaire, Marietta place un Hercule sans tête, qu'il tient « de la plus équivoque façon », tandis qu'une Vénus de bronze « détourn[e] dédaigneusement la tête²⁰¹ ». La réaction de l'antiquaire est pour le moins ambiguë. Quoiqu'en apparence celui-ci s'évertue à augmenter la gloire du Tintoret en recommandant Marietta à son maître, Maximilien d'Autriche – lequel demandera bientôt à voir « quelque composition de sa main²⁰² » afin qu'il puisse juger s'il convient d'inviter la Tintoretta à venir se présenter à sa cour –, le narrateur prend pourtant le soin de souligner que l'antiquaire n'ignore pas que cet honneur plongera le Tintoret dans un certain embarras au moment où il rédige cette recommandation, « dont les conséquences le réjouiss[ent] déjà²⁰³ ».

Prétextant un désir de la voir acquérir une gloire « toute vénitienne²⁰⁴ », le Tintoret cache mal sa volonté de garder sa fille dans son propre atelier et si, dans un premier temps, Marietta prend soin de décliner des offres venant de l'étranger, afin de ne pas déplaire à son père, celui-ci en viendra bientôt lui-même à déployer des efforts afin de s'assurer que son abeille préférée ne « quitte[...] pas la ruche²⁰⁵ ». Ainsi, lorsque son

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 52.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, p. 69.

²⁰³ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 69.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 141.

travail lui vaut une invitation à exposer ses talents à la cour de France, Marietta prétend que « la perspective d'un voyage lointain suffirait à [la] tuer²⁰⁶ », bien qu'elle soit loin de croire qu'elle serait « comme [s]on père²⁰⁷ ». Celui-ci se sent en effet incapable de s'aventurer au-delà de la Sérénissime en raison de son mariage avec la fille du Grand Maître de la confrérie de Saint-Marc, qui aurait scellé une « alliance » entre sa gloire et celle de Venise²⁰⁸.

Or, la perspective de poursuivre une carrière à l'étranger ne rebute guère Marietta, comme en témoigne l'enthousiasme avec lequel elle accueille une requête similaire de la cour d'Espagne, où « cette Sofonisba Anguissola dont on parle tant²⁰⁹ » exerce son métier. Aussi Jacopo Robusti peinera-t-il à la convaincre de renoncer à acquérir le titre de « Peintre officiel du Roi²¹⁰ », en lui répétant qu'« il ne saurait être meilleure terre que Venise et meilleur diadème que celui de la liberté²¹¹ » qu'une république accorde à ses citoyens.

À vrai dire, Titien se trouve être en quelque sorte la cause de l'insistance avec laquelle le Tintoret tente de dissuader sa fille de partir en Espagne, ce qui infléchira encore une fois le cours de la carrière de Marietta. Peu avant de recevoir cette offre de la cour espagnole, le fils aîné des Robusti convainc la Tintoretta d'effectuer une incursion nocturne dans la maison de Titien, qui vient d'être scellée peu après son décès. Venise est alors affectée par une de ses nombreuses pestes estivales, et Jacopo Robusti a éloigné sa famille de la ville pour les protéger du fléau, avant que les aînés ne prennent l'initiative

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 92.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 144.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 132.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 145.

²¹¹ *Ibid.*, p. 132.

de regagner l'atelier de leur père afin d'aider celui-ci à honorer ses commandes. Or, l'aventure de Marietta manquera de peu d'avoir des conséquences funestes : le lendemain, la jeune fille est prise de fièvre et se réveille avec deux ganglions enflés.

Comme saint Roch se trouve être à la fois le patron de la peste et celui d'une *Scuola Grande* que le Tintoret passe une grande partie de sa carrière à décorer de ses fresques, l'artiste désormais célèbre jure de lui consacrer « le meilleur de sa peinture si la Providence consentait à [...] épargner²¹² » sa fille. La guérison de Marietta a donc indirectement pour effet d'augmenter la renommée de son père, dans la mesure où ce dernier respecte son serment de faire du saint Roch « sa [chapelle] Sixtine [ou] son tombeau²¹³ ». Cette détermination lui assurera le respect de ses rivaux ; plus personne n'osera parler de lui comme du « Petit Teinturier²¹⁴ », comme c'était le cas lorsqu'on lui reprochait encore, au début de sa carrière, d'avoir remporté le concours de San Rocco en « forçant la main²¹⁵ », c'est-à-dire en présentant un tableau achevé, alors qu'il ne fallait présenter qu'une esquisse.

Il n'en va pas de même pour Marietta, dont la convalescence miraculeuse contribue à raffermir son père dans le désir de la conserver près de lui – en dépit du fait que cet entêtement à la garder à Venise amoindrit manifestement ses chances d'acquérir une célébrité analogue à celle de son père. Le Tintoret n'accorde pas à sa fille la bénédiction que celle-ci attend pour « répondre favorablement²¹⁶ » à l'invitation du roi d'Espagne. Toutefois, plutôt que de lui interdire de quitter son atelier, il s'efforce de lui

²¹² *Ibid.*, p. 125.

²¹³ *Ibid.*, p. 118.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

trouver un « époux aimable [et] point trop exigeant²¹⁷ », avec lequel Marietta serait susceptible de tomber amoureuse sans s'apercevoir que ce mariage vise en fait à lui soutirer « son engagement à ne pas quitter la maison²¹⁸ ».

À cet égard, le choix du père n'est pas des plus avisés, car les affaires du joaillier Marco d'Augusta contraignent malgré tout le jeune couple à s'installer temporairement à Augsbourg, où « chacun v[eu]t confier son image à la fille du grand Tintoret²¹⁹ ». La facilité avec laquelle Marietta parvient à attirer une clientèle allemande, désireuse de se faire immortaliser à la mode italienne, confirme bientôt l'intuition qui avait poussé l'heureux élu à déclarer qu'il pouvait se passer de la dot, « l'activité de son épouse lui assurant, outre la gloire, de confortables revenus²²⁰ ». Marietta elle-même est surprise de constater que le mariage, « contre toute attente a [...] accru sa liberté²²¹ ». Ses noces n'ont cependant pas pour effet de l'émanciper tout à fait de la tutelle paternelle, puisqu'elle continuera malgré tout à travailler dans l'atelier de son père jusqu'à sa disparition prématurée survenue à Venise le 3 juin 1590, au terme de son premier accouchement, lequel constitue en quelque sorte la clé de voûte du récit.

L'essentiel du récit est effectivement organisé selon une construction tripartite qui correspond aux trois nuits que passe Jacopo Robusti à veiller le cadavre de sa fille. La structure du roman place donc d'emblée le Tintoret dans la position du protagoniste de ce récit, où « l'enfance de Marietta²²² », la « jeunesse de Marietta²²³ » et le début de sa carrière sont revisités par le père endeuillé. C'est sans doute pour cette raison que le

²¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

²²⁰ *Ibid.*, p. 143.

²²¹ *Ibid.*, p. 153.

²²² *Ibid.*, p. 9-38.

²²³ *Ibid.*, p. 39-98.

point de vue de Jacopo Robusti détermine dans une large mesure ce que l'on sait sur Marietta et la manière dont on perçoit cette artiste qui s'est éteinte suite à une grossesse tardive. Dans les rares cas où le lecteur accède à l'intériorité de la Tintoretta, tout se passe comme si sa subjectivité n'existait qu'à la suite d'un contraste entre le père et la fille. C'est notamment le cas lorsque, dans son « entêtement à ne pas la regarder comme une femme²²⁴ », Jacopo fait preuve d'un manque de tact à l'égard de Marietta en croyant être plus au fait qu'elle de ce qui constitue la condition féminine.

Cette présentation du point de vue de la fille à travers celui du père survient à deux reprises, lorsque le Tintoret de Teyssyre travaille avec des courtisanes. La première fois, le Maître devient le client de son propre modèle, qui tient tant à se faire représenter sous les traits de Sémélé dans une œuvre d'inspiration mythologique que son insistance finit par avoir raison de Jacopo Robusti. Ce dernier promet à la « belle [...] coriace²²⁵ » de la rejoindre dans sa chambre à condition qu'elle lui accorde quelques instants de répit. Marietta, qui assiste par hasard à la scène en allant reprendre son carnet d'esquisses oublié sur un banc, se permettra plus tard de réitérer ironiquement la promesse que son père avait faite à la courtisane en concluant ce marché. Se souvenant des paroles qui l'avaient frappée « comme une trahison²²⁶ » lorsque son père lui objecte que l'orgue, qu'elle veut apprendre à jouer, ne « convient pas aux filles²²⁷ » et que le maître de musique doit faire payer cher ses leçons, la jeune Tintoretta lui répète à son tour que « tout travail mérite salaire²²⁸ ». Le soin que met le narrateur à préciser que son père « ne relèv[e] pas l'allusion » indique qu'il s'agit là de l'un des rares passages du récit qui

²²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²²⁵ *Ibid.*, p. 59.

²²⁶ *Ibid.*, p. 60.

²²⁷ *Ibid.*, p. 65.

²²⁸ *Ibid.*, p. 60 et p. 65.

délaisse temporairement le point de vue du Tintoret pour tenter d'appréhender la fille par elle-même, indépendamment du père.

Un phénomène similaire se constate dans une autre scène, dans laquelle la Tintoretta s'étonne des inexactitudes qui ponctuent le discours que tient son père à un gentilhomme du roi de France, Monsieur de Bellegarde, à propos de Venise. Jacopo Robusti lui décrit sa ville natale, non comme elle est, mais comme « il aurait voulu qu'elle [soit]²²⁹ ». C'est pourquoi il soutient par exemple que le viol y est considéré comme un crime qui attire sur son auteur un châtiment sévère et que les filles sans dot, comme tous les miséreux, sont secourues par les *Scuole* qui leur épargnent la honte de mendier dans la rue en leur offrant un toit et une éducation. Marietta, pour sa part, opine qu'il y aurait beaucoup de choses à corriger à Venise sur le « chapitre des filles²³⁰ », mais elle se garde bien de contredire son père et Maître en public.

Les circonstances dans lesquelles le narrateur relève des divergences entre le père et la fille ne permettent pas toujours de saisir dans quelle mesure ces deux personnages comprennent la perspective de l'autre. Le portrait qu'ils exécutent conjointement de Veronica Franco illustre bien l'absence de communication qui existe parfois entre le Tintoret et la Tintoretta. Le premier ressent de l'agacement en constatant que sa fille, qu'il s'est « efforcé de [...] rendre différente des autres femmes²³¹ », n'en est pas moins jalouse de « la plus belle femme de Venise²³² », comme toutes les commères qui tentent de l'apercevoir lorsqu'elle pénètre dans sa *bottega*.

²²⁹ *Ibid.*, p. 94.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*, p. 105.

²³² *Ibid.*, p. 104.

Le regard que porte Marietta sur ce modèle célèbre change cependant à mesure qu'elle effectue des retouches au tableau de son père, dont elle complète le travail. Elle s'applique en effet à modifier l'image idéale de cette courtisane que l'on dit « ambitieuse et pugnace, prête à user de toutes ses armes pour parvenir à ses fins²³³ », pour en dévoiler les défauts et la fragilité. Une série de détails à peine perceptibles révèlent ainsi l'humanité de Veronica, derrière la vision iconique qu'elle suscite chez les hommes. Marietta prend soin de souligner la « lassitude des lèvres, là où son père n'avait voulu voir que la rondeur d'un fruit mûr²³⁴ » ; sous le fard qui recouvre ses joues, elle ajoute des taches discrètes de petite vérole et, bien que la flexion de son poignet exprime désormais « autant la volupté que la crainte²³⁵ », Marietta persiste à percevoir la courtisane comme une « coquette rompue aux effets d'éventail²³⁶ », alors que son père voudrait reconnaître dans leur portrait commun le « style élevé d'une musicienne²³⁷ ».

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la Tintoretta de Teyseyre rencontre assez peu d'obstacles lorsqu'elle cherche à consolider sa carrière et sa réputation, et les limites au sein desquelles elle s'adonne à l'exercice de son art ne semblent pas être l'effet de son milieu familial. Son père est d'ailleurs le premier à s'étonner lorsqu'il découvre que la Tintoretta a renoncé à la peinture monumentale parce qu'« elle a [...] accepté d'être une épouse et une femme²³⁸ » ; en effet, il ne s'était pas aperçu qu'une femme n'avait jamais reçu la commande d'une église, d'une *scuola* ou d'un Palais avant que Marietta n'attire son attention sur ce fait incommode.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 105.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*, p. 108.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*, p. 163.

Il s'applique par la suite à la faire changer d'avis en lui proposant de poser pour une Annonciation. Sa fille mesure alors l'ampleur des changements qu'il constate en elle : tourmentée par ce que l'épouse du Tintoret appelle « le mal d'enfant²³⁹ », Jacopo Robusti la dépeint avec un regard « dépourvu de lumière²⁴⁰ », des paupières alourdies, ainsi qu'une apathie qui traduit bien sa résolution de ne peindre « que des visages [...] [arborant une] pose identique », sans décor et sans accessoires, qu'elle jugeait « superflu[s]²⁴¹ ». Ce portrait suffit toutefois à alerter Marietta, qui « refus[e] désormais de souscrire²⁴² » à cette image peu flatteuse, au point où elle en vient à craindre d'être « reléguée à ce qu'elle appelait ses “travaux de dame”²⁴³ », à savoir ces portraits d'épouses et de filles de notables dont il lui avait fallu révéler le caractère dans son atelier à Augsbourg « sans trop en dévoiler la médiocrité²⁴⁴ ».

Aussi est-ce avec une vigueur renouvelée qu'elle regagne l'atelier de son père pour l'aider à honorer la commande d'un « Couronnement de la Vierge », déterminée à « prouver que son art va[ut] mieux que les portraits de genre²⁴⁵ » et que la peinture religieuse n'est pas hors de sa portée. Ce n'est pourtant pas un hasard si Marietta se départit de sa mélancolie précisément au moment où elle tombe enceinte pour la première fois. Cet événement imprévu – survenu si tardivement que personne ne s'y attendait plus – contribue à expliquer pourquoi la troisième partie du récit, consacrée à la carrière de la

²³⁹ *Ibid.*, p. 168.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 171.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 163.

²⁴² *Ibid.*, p. 171.

²⁴³ *Ibid.*, p. 175.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 176.

²⁴⁵ *Ibid.*

Tintoretta, arbore l'appellation ambiguë : « Marietta, peintre et femme²⁴⁶ », dont la conjonction semble revêtir une fonction d'opposition plutôt que de coordination.

La condition féminine de Marietta s'oppose en effet à l'achèvement de sa carrière de peintre à l'âge adulte, tout comme elle semblait aller à l'encontre du talent que son père a reconnu en elle dès l'âge de « cinq, six ans²⁴⁷ », lorsque l'habileté avec laquelle elle façonnait des modèles dans une pâte d'argile avait convaincu le Tintoret de lui ouvrir les portes de son atelier. Dans son œuvre, Michèle Teyssyre accorde une place importante au travestissement qu'évoque la citation de Ridolfi lorsqu'il mentionne que la jeune Marietta Robusti était habillée de telle façon que « tous la prenaient pour un garçon²⁴⁸ ». L'absence de familiarité que manifeste Marietta à l'égard des ornements féminins – qui lui « semblaient contraignants, lourds et malcommodes » du temps où « le premier sang la jeta dans la honte²⁴⁹ » – se distingue nettement du plaisir qu'elle prendra, une fois mariée, à arborer « son corset, son jupon et son collier de perles comme autant de victoires sur son plus farouche ennemi²⁵⁰ ».

Ce n'est pas sans ironie que le narrateur qualifie ici la manière dont elle vit sa féminité de « victoire », dans la mesure où ce ne seront pas les « périls de l'art²⁵¹ » qui auront raison d'elle, mais bien sa « condition » qui, dès l'adolescence, lui sera rappelée de façon mensuelle par le sang qui se trouve sur « le linge entre ses cuisses²⁵² ». À l'inverse de Dominique Fernandez dans *La course à l'abîme*, qui donne la parole au Caravage défunt pour lui permettre de dévoiler les ressorts secrets de son existence à

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 99-180.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 163.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 178.

²⁵² *Ibid.*, p. 43.

partir des mythes qu'il aurait inspirés à la postérité, dans *La Tintoretta*, Marietta Robusti ne détermine pas elle-même les conditions dans lesquelles son œuvre et sa vie sont commémorés.

En plaçant le décès en couches de la femme artiste au cœur même du récit qui retrace son parcours artistique, Michèle Teyseyre essentialise indirectement ce personnage, dont la vie exemplifie ce « destin de femme²⁵³ » auquel son père avait cherché à la soustraire en ordonnant « que l'on coup[e] ses cheveux et que désormais on l'habille à la manière d'un garçon²⁵⁴ » aussitôt qu'il lui permet de prendre un pinceau pour apprendre à agencer des couleurs sur une toile. En d'autres termes, sa Tintoretta est d'abord une femme avant d'être une peintre, et quoique le narrateur souligne que le « destin » de Marietta ne se trouve pas « dans ce renoncement qui [est] trop souvent [...] le lot des femmes²⁵⁵ », la constance avec laquelle elle s'engage dans sa carrière ne modifie en rien l'échec vers lequel convergent ultimement ses accomplissements artistiques. Son individualité demeure subordonnée à celle du Tintoret, dont elle est d'abord la fille avant d'être « Marietta ».

Bien que la fatalité qui plane sur le récit de son existence ne soit donc pas susceptible de traduire les changements culturels, politiques et sociaux qui auraient fait du *Cinquecento* une époque à part entière, ce roman ne témoigne pas moins d'une tendance plus générale des biofictions renaissantes, laquelle consiste à opérer un décentrement géographique vis-à-vis de l'historiographie vasarienne pour tenter de faire de la Renaissance un phénomène qui englobe les femmes. J'ai déjà eu l'occasion de le souligner plus tôt à propos du *Séjour des dieux* de Gilles Hertzog, tout en démontrant que

²⁵³ *Ibid.*, p. 43.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 178.

la « Renaissance vénitienne » ne constitue pas véritablement un pendant féminin à la « Renaissance florentine », masculine et invertie, qui émerge d'un grand nombre de *Künstlerromane* contemporains dont l'action est située au *Cinquecento*.

Pour contrer l'italocentrisme de la perspective vasarienne, la Sérénissime se voit parfois rapprochée de l'Allemagne ou des Flandres lorsque le protagoniste remet en question la centralité de l'homme dans l'univers, comme c'est le cas du *Nombril d'Ève* d'Yves Jaffrennou, où Albrecht Dürer noue une relation extraconjugale avec la Vénitienne Francesca da Gioffo. Il arrive également que le phénomène renaissant, conçu dans son ensemble, fasse l'objet d'une bipartition entre une période « nordique » hétérosexuelle qui aurait coïncidé avec la seconde moitié du *Quattrocento*, et une période florentine située à cheval entre le XV^e et le XVI^e siècle, où l'homosexualité se serait imposée à titre de norme dans les milieux artistiques au moment où le développement des arts visuels en Italie aurait atteint son apogée, comme l'illustre de façon exemplaire *Au temps où la Joconde parlait* (1992).

Dans cette œuvre qui demeure sans surprise assez près de ses origines vasariennes, Jean Diwo se propose de retracer la vie de plusieurs peintres, en démontrant comment chacun d'entre eux aurait contribué à l'amélioration de la peinture italienne, depuis la jeunesse d'Antonello da Messina (1430-1479) jusqu'à la mort de Michel-Ange (1475-1564). La découverte de la peinture à l'huile y est néanmoins attribuée au maître flamand Jan Van Eyck (1390-1441), chez qui Antonello entreprend de se former dans le but d'apprendre à maîtriser cette technique et de la partager avec ses compatriotes, ce qui

correspond également à la volonté du Flamand, qui lui annonce que « tous les artistes doivent en profiter²⁵⁶ ».

Avant de partir, le Sicilien tombe amoureux d'une fille de son pays prénommée Catarina, de sorte qu'à son retour, il se dit fort marri d'apprendre que les affaires de son père l'ont contrainte à déménager à Venise. Aussi, bien qu'il n'ait que « rarement pensé à elle durant [son] voyage²⁵⁷ », Antonello décide-t-il de retrouver sa bien-aimée à la Sérénissime, tout en profitant de ce voyage pour voir « comment le mélange de Van Eyck [peut] influencer sur la peinture de là-bas²⁵⁸ ». À peine arrivé dans l'atelier des frères Vivarini, chez qui il trouve un emploi temporaire avant de s'installer dans son propre atelier, il est cependant surpris de constater que son aventure flamande n'est déjà plus un secret pour la Sérénissime, comme le lui apprend Antonio Vivarini (1415-1480), qui lui annonce que l'invention de Van Eyck permettra bientôt « la renaissance de [leur] art²⁵⁹ ».

Chez Diwo, les progrès des arts visuels en Italie durant la première moitié de la Renaissance continueront à être liés à la vie sentimentale d'Antonello da Messina, dans la mesure où celui-ci se fait dérober le secret du procédé à l'aide duquel son maître flamand dissolvait ses couleurs par Giovanni Bellini (1430-1516) à peu près au même moment où, attirée par sa célébrité nouvellement établie, la Sicilienne Catarina cogne à la porte de son atelier. Il est intéressant de noter que cette période faste de la vie d'Antonello, lors de laquelle « la vie n'avait fait que [...] [lui] sourire²⁶⁰ », coïncide avec sa période nordique et vénitienne. Or, la mort en couches de Catarina plonge Antonello dans une telle affliction que la communauté artistique vénitienne craint de le voir gaspiller son talent en

²⁵⁶ Jean Diwo, *Au temps où la Joconde parlait*, Paris, Flammarion, 1992, p. 91.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 118.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 138.

vouant le reste de sa vie à ce deuil. On lui enjoint de partir pour Florence, où il retrouve miraculeusement son talent grâce à Ondina, une femme « libre²⁶¹ », telle qu'il n'en avait jamais connu en Sicile, à Venise ou ailleurs.

Dans cette œuvre, Antonello da Messina oppose à quelques reprises les « filles du Nord²⁶² » à ses compatriotes en remarquant que, tandis que les Siciliennes semblent être « vouées au deuil depuis leur jeunesse²⁶³ », les Françaises et les Flamandes circulent librement dans les rues de leurs villes natales, auxquelles elles donnent un aspect « gai et coloré²⁶⁴ ». C'est d'abord à Amiens, puis à Bruges, qu'il apprend à connaître les « choses du cœur et des sens²⁶⁵ » avec une fille dont il peint le portrait – qui lui fait savoir avec humour que sa mère quitte la pièce pendant leurs séances de pose pour leur permettre de s'« embrasser en toute tranquillité²⁶⁶ » –, avant de perdre sa virginité aux mains d'une « bonne fille sans histoires, parfaitement instruite dans le rôle qui lui était dévolu²⁶⁷ ». À Venise, Catarina elle-même déplore le fait que les femmes ne puissent « échapper à la réclusion et goûter à l'exquise liberté des courtisanes²⁶⁸ » qu'en montant dans une gondole, ce qui n'était guère à la portée des patriciennes.

Parvenu à Florence, l'Antonello de Diwo ne peut donc s'empêcher de constater qu'une fille comme Ondina est une perle rare. Quoiqu'elle « pay[e] chèrement sa liberté du mépris des bourgeois²⁶⁹ », elle sert couramment de modèle et de compagne d'occasion à des artistes célèbres comme Benozzo Gozzoli (1420-1497), Andrea del Verrocchio

²⁶¹ *Ibid.*, p. 170.

²⁶² *Ibid.*, p. 81.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 129.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 170.

(1435-1488) et Sandro Botticelli (1445-1510). Antonello s'empresse d'en tomber amoureux ; sa mélancolie le quitte tout à fait lorsqu'il parvient à achever une *Annonciation* dans laquelle il immortalise la belle sous les traits de la Vierge, après que celle-ci lui ait annoncé qu'elle ne poserait pour aucun autre peintre avant de l'avoir « sauv[é] de [ses] idées noires » et de lui avoir « rend[u] son talent²⁷⁰ ». L'achèvement de cette œuvre, et le mariage subséquent d'Antonello et d'Ondina, coïncide chez Diwo avec l'apogée d'une époque : celle où Florence « vivait en paix²⁷¹ » sous l'égide des premiers Médicis, comme le résume la formule : « Antonello était guéri, Ondina radieuse, les astrologues optimistes²⁷² ».

Dès cette époque, Benozzo Gozzoli (1420-1497) prophétise cependant que la mort de Cosme de Médicis risque de plonger Florence dans « la violence et l'anarchie²⁷³ », ce qui n'est pas loin de correspondre aux changements qui se notent chez Diwo pendant le gouvernement de Laurent le Magnifique (1449-1492). Ce dernier marque le basculement de la première Renaissance, optimiste et hétérosexuelle, vers une Renaissance « désenchantée » où les « relations d'amour platonicien tissées entre Socrate et ses jeunes élèves²⁷⁴ » sont remises au goût du jour. Ce n'est sans doute pas un hasard si Jean Diwo choisit de faire coïncider le début de cette époque avec le *tamburo* sur lequel s'ouvre *L'obsession Vinci* de Sophie Chauveau, lorsqu'une dénonciation anonyme conduit à l'emprisonnement de Léonard de Vinci, que l'on accuse de s'être « livré au crime de sodomie active sur la personne d'un homme de dix-sept ans²⁷⁵ ». À partir de là, le récit

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 171.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 183.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 211.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 212.

enchevêtre les fils de l'existence de Michel-Ange avec celle de Léonard, dont l'art et les mœurs jouent un rôle déterminant dans ce qui correspondait pour Vasari à l'« âge de la maturité » de la peinture italienne.

Comme on le sait, le parcours de ces deux artistes se croise brièvement à Florence, lorsque la Seigneurie leur commande à chacun une fresque célébrant une victoire militaire florentine. Toutefois, outre cet épisode assez bref, qui se solde d'ailleurs sur un fiasco, rien – sinon le choix de les faire succéder à Antonello da Messina en tant que protagonistes du perfectionnement de la peinture italienne – ne semble lier ces deux maîtres dans la seconde partie de cette fresque historique, qui a pour ambition de faire revivre l'Italie du « temps où la Joconde parlait²⁷⁶ ». Chez Diwo, l'inversion sexuelle est sans doute la principale caractéristique commune des artistes italiens du début du *Cinquecento*. Aussi la seconde moitié de cette œuvre est-elle traversée d'anecdotes que l'on retrouve dans d'autres biofictiones renaissantes à propos de personnages tels que Léonard et Michel-Ange.

À vrai dire, l'amour grec ne relève déjà plus d'une « inversion » sexuelle à la fin du *Quattrocento* d'*Au temps où la Joconde parlait*. Ainsi, « ne cach[ant] pas ses goûts²⁷⁷ » Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549) répond à quelqu'un qui lui demande un jour s'il s'est choisi un surnom à l'instar d'autres peintres célèbres : « Appelez-moi Sodoma²⁷⁸ ». Sa nonchalance témoigne de la banalisation dont fait l'objet l'homosexualité masculine dans cette œuvre, où elle ne condamne plus les artistes à vivre une existence de marginaux. Dans *La société des mystères* (2017), le Bronzino de

²⁷⁶ Cette expression se retrouve telle qu'elle à la fin du texte qui se lit sur la quatrième de couverture de l'édition citée.

²⁷⁷ Jean Diwo, *op. cit.*, p. 405.

²⁷⁸ *Ibid.* Diwo précise, dans une note en bas de page, que « c'est sous ce nom de Sodoma que Giovanni Antonio Bazzi passera à la postérité et figurera dans les grands musées du monde. »

Fernandez relate la même anecdote au jeune Alessandro Allori pour le prévenir des dangers qu'encourent les invertis qui réclament le droit d'afficher ouvertement leurs préférences érotiques, si bien que Bazzi meurt « dans la misère²⁷⁹ » pour avoir osé clamer en public que son « nom civil est Bazzi, mais [que] [s]on nom d'artiste est Sodoma²⁸⁰ ». Chez Roland Le Mollé (2010), Pontormo cite au contraire l'exemple de Bazzi pour témoigner du fait que tous les artistes ne choisissent pas le nom sous lequel ils passent à la postérité. C'est pourquoi il déclare au narrateur que « Giovanni Antonio aurait préféré que l'on continue à l'appeler Bazzi comme son père, plutôt que de traîner après lui le triste sobriquet de Sodoma²⁸¹ », ce qui témoigne du fait que l'« inversion » sexuelle n'a guère acquis une valeur normative dans les milieux artistiques florentins dépeints par Le Mollé, où elle n'occupe d'ailleurs qu'un rôle anecdotique.

Chez Diwo, le choix d'étendre l'action de son roman sur un peu plus d'un siècle contribue sans doute à expliquer pourquoi l'homosexualité semble moins relever d'une inclination personnelle que d'un effet de société. Né vingt-deux ans après Antonello da Messina (1430-1470), Léonard de Vinci (1452-1519) n'a pas connu « le temps [...] où des règles strictes imposaient aux Florentins une [...] moralité sévère²⁸² ». Comme le note le narrateur, sa vie coïncide avec l'épanouissement des arts et des lettres qui aurait abouti à un « relâchement des mœurs²⁸³ », favorisé par les humanistes, les poètes, les philosophes et les philologues dont la principale préoccupation aurait été de « distinguer

²⁷⁹ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, *op. cit.*, p. 376.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 377.

²⁸¹ Roland Le Mollé, *op. cit.*, p. 17.

²⁸² Jean Diwo, *op. cit.*, p. 200.

²⁸³ *Ibid.*, p. 201.

l'homme, conçu en tant qu'individu, de la vieille communauté chrétienne du Moyen âge²⁸⁴ » :

Ainsi, le réveil de la civilisation gréco-latine, étudiée et glorifiée par les « doctes », avait entraîné, tout naturellement, une explosion d'homosexualité dans le milieu des lettrés et des artistes. Puisque l'idéal était d'imiter et si possible d'égaler les Grecs et les Latins, pourquoi ne pas les suivre dans leurs habitudes perverses? Platon, sollicité par Ficin et les membres de l'Académie, donnait par avance l'absolution aux pécheurs²⁸⁵.

Léonard ne fait donc que suivre ici la mode de l'époque, où l'influence des lettres s'avère curieusement plus déterminante que celle de la peinture dans le changement général des mentalités de « l'individu renaissant »²⁸⁶. Chez Diwo, tous les successeurs d'Antonello da Messina n'ont cependant pas le même rapport à l'homosexualité. Aussi, bien que les autorités n'aient « envie d'engager des poursuites contre les homosexuels trop nombreux et souvent protégés²⁸⁷ », certains artistes sont loin de faire publiquement étalage des relations qu'ils continuent de considérer « inavouables²⁸⁸ ».

Tel est le cas par exemple de Michel-Ange dans le roman de Diwo, où il n'« assumera jamais [...] cette attirance pour les hommes, fort commune pourtant à l'époque²⁸⁹ ». L'épisode de la querelle avec son collègue Torrigiani, que l'on retrouve dans plusieurs récits qui sont consacrés au « divin Buonarroti », est pour Diwo l'occasion de revisiter une anecdote tirée de l'historiographie vasarienne à partir de sa

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 200.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 201.

²⁸⁶ Il existe plusieurs biofictiones renaissantes mettant en scène un personnage référentiel de lettré inverti, qui s'impose à la manière d'un pendant à l'artiste inverti. Étant donné l'importance que j'ai accordée à cette thématique dans le présent chapitre de mon étude, je ne me pencherai que brièvement sur ces cas de figure dans le chapitre consacré au « monde du livre ». Il s'agira alors surtout de comprendre dans quelle mesure la topique de l'humaniste inverti diffère de celle du peintre.

²⁸⁷ Jean Diwo, *op. cit.*, p. 201

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 283.

²⁸⁹ *Ibid.*

réinterprétation homocentrique²⁹⁰ ultérieure. Son narrateur rapporte que Torrigiani a « écrasé [le nez de Michel-Ange] d'un formidable coup de poing [...] qui devait le marquer à vie²⁹¹ », mais à la différence de Vasari pour qui cette agression aurait été inspirée par la jalousie que ressentait le sculpteur médiocre envers cet adolescent plus talentueux que lui, chez Diwo, cette confrontation s'explique avant tout par le fait que Torrigiani ne prêtait « aucune attention [...] [à] l'émotion [qu'il inspirait à] Michelangelo [...], trop occupé qu'il était par les rapports amoureux qu'il entretenait discrètement avec une jeune veuve²⁹² ».

Dans *L'homme Michel-Ange*, Frédéric Rey s'oppose plus explicitement que Diwo à l'interprétation de Vasari en faisant dire à la mère de Torrigiani que « ceux qui parlent de rivalité d'artistes, de critiques qui l'auraient exaspéré sont des sots », car « l'incident qui [...] a opposé [Michel-Ange] à [s]on fils [serait] une affaire de dépit amoureux²⁹³ ». Une rencontre fortuite donnera raison à cette dame quelques années plus tard, lorsque le Michel-Ange de Rey croisera Torrigiani à Sienne, où il s'était exilé, en remarquant qu'il pourrait à son tour « briser le beau visage [de son rival ivre mort] [...] d'un coup de chenet²⁹⁴ ». Au lieu de se venger, Michel-Ange le « dévêtit avec maladresse et douceur²⁹⁵ » ; Torrigiani profite de l'inattention du maître qui le dessine nu sur son lit, pour écraser « la flamme [de la chandelle] d'un geste irrésistible et doux²⁹⁶ », si bien qu'à

²⁹⁰ Voir la note 3, p. 276 pour l'acception que je donne au terme « homocentrique ».

²⁹¹ *Ibid.*, p. 285. Cette anecdote se trouve dans Giorgio Vasari (*Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects* - Vol. 4, E. H. Blashfield & A. A. Hopkins (eds), Charles Scribner's Sons, New York, 1902, p. 47).

²⁹² *Ibid.*, p. 283.

²⁹³ Frédéric Rey, *op. cit.*, p. 188.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 284.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 285.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 288.

son retour à Florence, la famille de Michel-Ange s'étonne de le voir vivre sa première peine d'amour à l'âge de dix-neuf ans.

Sous doute est-ce dans le même désir d'explicitier l'opposition entre son œuvre et l'historiographie vasarienne que Frédéric Rey met davantage en valeur la marginalisation des femmes qui résulte du « relâchement des mœurs²⁹⁷ » lié à l'amour grec que ne le fait celui de Jean Diwo. Dans *L'homme Michel-Ange*, il arrive en effet que des personnages féminins attirent l'attention du lecteur sur le rôle mineur qui leur est dévolu, comme c'est par exemple le cas pour la mère de Torrigiani qui affirme que « les sociétés inventent ce qui les arrange », et que dans celle de Florence où « la vraie beauté ne se lit que sur un visage d'homme », elle ne serait que la « contrefaçon de [s]on fils²⁹⁸ ». En revanche, contrairement à ce qu'affirme le titre, les personnages féminins d'*Au temps où la Joconde parlait* ne parlent pas vraiment. Après le mariage d'Antonello da Messina avec Ondina qui précède de peu le départ du couple en Sicile et l'efflorescence de l'homosexualité masculine dans la péninsule italienne, ces figures semblent perdre tout intérêt dès lors qu'on ne peut plus leur attribuer le pouvoir d'influencer la carrière d'un artiste en lui « rend[ant] son talent²⁹⁹ ».

S'il va de soi que la Renaissance « nordique » d'Antonello da Messina ne constitue pas un équivalent féminin à la Renaissance « florentine » de Léonard et de Michel-Ange, il est intéressant de constater que la décentralisation géographique par le biais de laquelle Jean Diwo semble « expliquer » l'hétérosexualité de son premier protagoniste constitue en quelque sorte une manière de justifier le talent de Marietta Robusti dans *La Tintoretta* de Michèle Teyssyre. Tout comme les Flandres, l'Allemagne

²⁹⁷ Jean Diwo, *op. cit.*, p. 201.

²⁹⁸ Frédéric Rey, *op. cit.*, p. 191.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 171.

incarne un territoire qui échappe à la *rinascità* vasarienne, ce qui implique que la peinture n'y est pas nécessairement conçue comme une activité masculine.

Or, la Tintoretta n'est pas seulement liée à ce territoire par les affaires de son mari, qui l'incitent à exercer quelque temps son métier de portraitiste dans la ville d'Augsbourg. L'épilogue lève le voile sur la présence mystérieuse des lettres qui ponctuent le roman, dans lesquelles un certain I.F. (ou « Il Furioso ») informe une destinataire inconnue des progrès artistiques de Marietta. On apprend que la mère biologique de cette artiste serait une Allemande du nom de Suzanne Kasser, qui aurait noué une relation adultère avec Jacopo avant que celui-ci n'épouse la fille du Grand Maître de la confrérie de Saint-Marc, Faustina Episcopi. On apprend également qu'après la mort du Tintoret, rien ne parviendra à empêcher le « naufrage³⁰⁰ » de la *bottegha* lorsque celle-ci passe entre les mains du fils aîné des Robusti, car Domenico n'a pas la vocation de la peinture, contrairement à Marietta. S'étant longtemps « piqu[é] de théâtre³⁰¹ » sans en faire une carrière, le narrateur précise que son dessin demeurera toujours aussi « irrésolu³⁰² » que sa conduite, si bien qu'à sa mort, l'atelier reviendra entre les mains d'un Allemand qui n'est autre que le demi-frère de Marietta, Sebastien Kasser.

Cette vente finale semble clore la boucle qui avait fait de l'atelier des Robusti un lieu à part de la *rinascità* italienne, du temps où il permettait à une femme peintre de s'y former et d'y exercer une carrière sur la péninsule italienne. Tout se passe comme si l'ascendance germanique de la Tintoretta venait confirmer le tournant masculin et homocentrique de l'historiographie vasarienne dans sa reconceptualisation

³⁰⁰ Michèle Teyssseyre, *op. cit.*, p. 189.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 161.

³⁰² *Ibid.*, p. 162.

contemporaine, par rapport auquel sa carrière constituerait autrement une curieuse anomalie. L'épilogue résout élégamment ce problème en excluant Marietta du *Cinquecento* italien en raison de cette appartenance génétique à la Renaissance nordique, qui serait plus favorable à la présence des femmes.

2) Dulle Griet ou la sorcière du Nord : la gynécophobie de la Renaissance flamande dans *L'enragé* de Dominique Rolin (1978)

Dans la section précédente de ce chapitre consacré au monde de l'image, j'ai fait valoir que les personnages féminins dans les biofictions renaissantes tendent à correspondre à l'acception latine de la marge comme bordure (*margo, marginis*), qui a pour fonction de déporter le regard vers le centre. Cependant, tel n'est pas le cas pour *L'enragé* de Dominique Rolin (1978), dont l'usage de la marge renvoie plutôt à son étymologie germanique (*marka*) qui la conçoit comme une frontière, ou une région frontalière. Il convient de noter que, si le déplacement est ici géographique, et non plus textuel, il ne confère pas plus de centralité à la place qu'auraient occupée les femmes dans la Renaissance « nordique ».

Dans cette biofiction mettant en scène la vie du peintre flamand Pieter Brueghel l'Ancien (1525?-1569), le choix d'adopter le point de vue de Breughel agonisant permet à l'auteure de mettre en évidence les disparités du parcours de son protagoniste à travers la variété d'opinions qu'entretient ce dernier à l'égard des femmes qui l'entourent. Le regard délirant que pose le narrateur sur sa vie au chevet de la mort identifie la folie comme un élément sous-jacent à l'ensemble de son parcours artistique, au même titre que la gynécophobie, laquelle constitue une expression possible de son aliénation mentale.

Le surnom éponyme « l'Enragé³⁰³ », qu'il s'attribue à lui-même un jour en s'effrayant de sa chevelure hirsute, a effectivement pour fonction de souligner la centralité de cette thématique dans son œuvre. Ce n'est sans doute pas un hasard si le protagoniste modifie sa signature après avoir assisté à une opération visant à extraire du crâne d'un aliéné la « pierre de la folie [...] [que les savants jugeaient] responsable des dérangements les plus variés sur le plan mental³⁰⁴ ». L'inversion des lettres « u » et « e » dans Breughel lui vaut d'être qualifié d'« irresponsable effronté³⁰⁵ » par son entourage, ce qui plaît d'autant plus au narrateur que l'incompréhension de ses proches semble être, comme chez Fernandez, un gage de son talent artistique. Un peu plus tôt, le Brueghel de Rolin déplorait sa célébrité naissante lorsque l'originalité de ses toiles avait commencé à lui valoir l'appréciation de ses contemporains. L'admiration qu'il suscitait alors avait provoqué chez lui la « honte d'être un centre dont [il] ne voulai[t] pour rien au monde³⁰⁶ », et c'est pour inscrire cette marginalité à même son patronyme que *Breughel* cède la place à *Brueghel*.

Sa signature légèrement « aliénée » constitue également une réponse à ses détracteurs, qui lui reprochent d'être « resté au Moyen âge [avec] Jérôme Bosch et compagnie³⁰⁷ » en continuant à peindre des œuvres de petit format, alors que le « gigantisme³⁰⁸ » est à la mode en Italie, où l'on peint les femmes nues, lorsqu'on ne s'inspire pas « du Christ [et] de la Sainte-Vierge³⁰⁹ ». Le narrateur ne manque pas de

³⁰³ Dominique Rolin, *L'enragé*, Bruxelles, Labor, 2016 [1978], p. 215. Dans ce chapitre, je ferai référence à deux éditions différentes, soit celle-ci pour le texte romanesque, et Dominique Rolin, *L'enragé*, Bruxelles, Labor, 1986 [1978] pour la postface de Ginette Michaux.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 161.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 162.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 95.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 95.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁰⁹ *Ibid.*

signaler que ce peintre – dont les toiles ont provoqué chez lui une « stupéfaction³¹⁰ » la première fois qu’il a pénétré dans l’atelier de son maître – se serait intéressé au problème de la folie cinquante ans avant lui en visitant similairement un hôpital spécialisé où l’on « opère les fous³¹¹ ». C’est donc par choix qu’il s’insère à la suite de ce prédécesseur flamand, fidèle à son désir de se trouver « à côté, dans la marge³¹² » d’une époque italocentrique qui se serait définie par la nécessité d’opérer une « révolution dans l’art³¹³ ».

Ainsi, quand on lui suggère de voyager en Italie pour y étudier les « chefs-d’œuvre d’une école qu’on nommait déjà là-bas la Renaissance³¹⁴ », le narrateur s’attire l’inimitié de certains de ses collègues en remettant en question la nécessité de « renaître³¹⁵ ». Il est quelque peu paradoxal de constater que *L’Enragé* place implicitement l’originalité du protagoniste dans le refus d’opérer une rupture avec le passé, plutôt que dans la rupture elle-même. Le refus d’incorporer de la nudité dans ses toiles constitue un bon exemple du renversement de cet *a priori*.

Loin d’évoquer le « rêve collectif [...] d’introduire dans l’atelier un modèle vivant comme cela se fai[...]t à couvert dans quelques ateliers très pauvres³¹⁶ », le Brueghel de Dominique Rolin s’étonne que les apprentis de Peter Coecke s’appliquent à copier le « sac de peau trop rose³¹⁷ » de la jeune fille qui pose comme modèle. Sa singularité consiste alors à choisir de s’insérer dans la lignée de l’iconographie flamande plutôt que de suivre la mode italienne.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

³¹¹ *Ibid.*, p. 160.

³¹² *Ibid.*, p. 95.

³¹³ *Ibid.*, p. 96.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 118.

³¹⁶ Frédéric Rey, *op. cit.*, p. 72.

³¹⁷ Dominique Rolin, *op. cit.*, 2016 [1978], p. 68.

Outre l'inspiration antique des sujets, la centralité de l'homme constitue un second élément important de la Renaissance italienne que le narrateur s'empresse de remettre en question dans la première toile qu'il signe sous le nom de Brueghel. Il y exprime le désir que l'homme soit « petit, faible, marginal³¹⁸ », et cependant d'une présence « têtue » qui ne parvient pas à se fondre tout à fait dans le paysage³¹⁹. Cette remarque n'est pas sans lien avec le mélange particulier de terreur, d'admiration et d'indifférence que lui inspirent les femmes tout au long de cette œuvre, à commencer par la première fillette qui a très brièvement su conquérir son cœur, avant que cet épisode n'aboutisse à la découverte de sa vocation de peintre, survenue durant son enfance.

La séduction a lieu au cours d'une promenade dans les champs que le narrateur effectue durant sa première année à l'école du village avec une petite fille nommée Boontje, dont l'apparence et le comportement « déluré » suscitent en lui l'image d'une « pomme de terre fraîchement tirée hors du sable d'argent, à cause de son aspect rond, ferme et velouté³²⁰ ». Prise d'une violente envie d'uriner, la petite relève sa robe au beau milieu des champs, et le narrateur est si impressionné par la vue de son arrière-train qu'il clame n'avoir jamais « rien vu d'aussi beau³²¹ ». Cette pastorale prend fin aussitôt qu'ils parviennent sur le parvis de l'église, car un berger qui avait été témoin de cette scène s'est empressé d'en informer les autres villageois. Si le père de Boontje lui administre « une formidable raclée³²² », celui de Brueghel en revanche, lui réserve une punition différente en lui racontant qu'il est un enfant trouvé, ce qui « tu[era] [...] son

³¹⁸ *Ibid.*, p. 164.

³¹⁹ Rolin précise que les amateurs d'art ont intitulé cette œuvre *L'estuaire*, et qu'ils y ont vu une parabole biblique (p. 164). Il s'agit sans doute de *Paysage fluvial avec la parabole du semeur* (1557), qui est présentement conservée au Timken Museum of Arts de San Diego (États-Unis).

³²⁰ Dominique Rolin, *op. cit.*, 2016 [1978], p. 28.

³²¹ *Ibid.*, p. 29.

³²² *Ibid.*, p. 31.

enfance³²³ », car il ne sera plus en mesure de croire sa mère quand elle démentira les propos de son mari.

Le jeune Brueghel réagit à ce « mensonge qui [est] peut-être la vérité³²⁴ » en fuyant de sa maison jusqu'à l'orée du village, où il se met à « dessiner comme un fou³²⁵ ». Cependant, au lieu de dessiner le paysage qui se trouve sous ses yeux, le narrateur s'applique à reconstituer l'intérieur de sa ferme avec telle précision qu'il en vient à croire qu'il est capable de « recréer [...] un monde réel³²⁶ », par la seule force de sa volonté. Dès le lendemain, Brueghel se distingue des autres villageois par le regard qu'il pose sur ses congénères, dont la banalité lui apparaît sous la forme de « Boontje [...] multipliée par dizaines et dizaines d'exemplaires³²⁷ ». Or, il assimile également le point de vue qu'il adopte à une forme de supériorité, en concluant que cette mise à l'écart volontaire est indissociable de l'exercice du pouvoir : « [il] regardai[t], donc [il] dominaï[t]³²⁸ ».

La suite du récit lui donnera bientôt raison en faisant de Brueghel l'un des deux seuls survivants du massacre qui décimera les habitants du village où il a grandi. Il est intéressant de remarquer que la dévastation de cet univers rural associé à son enfance semble avoir lieu de concert avec la perte de sa virginité, survenue au cours d'un voyage dans un autre village aux mains de « trois femmes, une vieille et deux jeunes³²⁹ », qui lui inspireront le dégoût en lui réclamant « quelques sous en échange du méli-mélo sur le

³²³ *Ibid.*, p. 33.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*, p. 32.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*, p. 34.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*, p. 45.

lit³³⁰ ». Cette nuit d'ivresse et de débauche ne lui permettra pas moins de dominer à nouveau les villageois, désormais massacrés, par son regard qui détaille les « jambes écartées [de sa petite amie Boontje, où] le sang avait tourné au noir³³¹ », ses parents égorgés, et la souffrance de sa vache, dénommée Boontje elle aussi, qui expire sous ses yeux en laissant apparaître ses boyaux par la plaie de son ventre ouvert.

Cette violence caractérisera par la suite l'ensemble des femmes avec qui il entretiendra des relations au fil de ce récit, parmi lesquelles l'on dénombre notamment une peintre du nom de Mayken Verhulst de Malines (1518-1599). Il s'agit de l'épouse de Maître Coecke, un peintre de « grande réputation³³² » auprès duquel le jeune Brueghel a la chance de se former à Anvers, après avoir survécu à l'expédition punitive espagnole qui a rasé son village natal. Le narrateur nous apprend d'emblée que Mayken est elle-même une artiste « au talent si brillant que ses œuvres l'[ont] rendue célèbre au-delà des frontières³³³ », en précisant plus tard que cette renommée n'a rien à envier à celle de son époux, puisqu'elle est « célèbre partout, autant que peut l'être un homme³³⁴ ». Elle se distingue non seulement par ses dons de miniaturiste, mais également par l'habileté avec laquelle elle est devenue une « traductrice d'œuvres latines³³⁵ », ce qui ne laisse aucun doute quant à la supériorité de son éducation sur celle de Brueghel.

Bien vite, cette « femme exceptionnelle³³⁶ » deviendra cependant « Mayken numéro un³³⁷ », ce qui correspond à l'appellation au moyen de laquelle son gendre la distingue de sa propre épouse. De vingt-deux ans sa cadette, Mayken « numéro deux » est

³³⁰ *Ibid.*, p. 47.

³³¹ *Ibid.*, p. 51.

³³² *Ibid.*, p. 59.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 70.

³³⁵ *Ibid.*, p. 70.

³³⁶ *Ibid.*, p. 59.

³³⁷ *Ibid.*, p. 98.

déjà en gestation lorsque le narrateur aperçoit sa belle-mère pour la première fois, en s'étonnant que cette femme « extrêmement enceinte [...] se révèle plus présente que le Maître lui-même³³⁸ » dans l'atelier de Pieter Coecke. Mayken Verhulst de Malines est alors occupée à superviser le travail des apprentis, et son ventre, qui touche parfois l'épaule du Brueghel de Rolin lorsqu'elle guide son pinceau, constitue pour ce jeune paysan un « mystère³³⁹ » au même titre que le monde des arts, auquel elle l'initie en le « souten[ant de] ses conseils³⁴⁰ » avisés.

Le narrateur réfléchira par la suite aux ressemblances entre les deux Mayken en se demandant si le fait de prendre pour lui l'enfant, à l'âge de trente-neuf ans, ne revient pas « en quelque sorte [à] épouser la mère³⁴¹ ». À mesure que progresse le récit, les différences entre l'artiste et l'épouse s'estompent, au point de se confondre dans « l'élément Fille, l'élément Femme³⁴² » par lequel le narrateur se sent puissamment agressé, car il est persuadé que cette féminité abstraite « gouvern[e] l'univers³⁴³ ». Les femmes vivant dans l'entourage du narrateur emploient toutefois chacune des moyens différents pour influencer le peintre. Ces méthodes n'ont souvent que peu de choses à voir avec les « appâts féminins » que le Brueghel de Rolin qualifie dédaigneusement d'« authentiques pièges à mâles », bien que l'anatomie féminine ne représente à ses yeux qu'un « trou velu » et des « outres à lait qu'on appelle non sans préciosité les seins³⁴⁴ » – comme il le souligne dans un passage où il décrit sa servante Flora, qui est également sa concubine pendant quinze ans.

³³⁸ *Ibid.*, p. 70.

³³⁹ *Ibid.*, p. 72.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 59.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 192.

³⁴² *Ibid.*, p. 159.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 189.

Contrairement à Flora qui est attachée au narrateur par des liens de dépendance financière, la notoriété de Mayken « numéro un » lui permet de discuter avec Brueghel d'égale à égal, dès qu'il s'agit pour elle de défendre ses intérêts ou ceux de sa famille. La femme artiste a donc surtout recours à la diplomatie et à la négociation lorsqu'elle adresse ses requêtes à Brueghel, comme en témoigne par exemple la lettre qu'elle lui fait parvenir à la mort de Maître Coecke pour le prier de venir la rejoindre. Le narrateur apparente en effet ces « feuillets couverts par la grande écriture hystérique de Madame Coecke » à une « vraie miniature³⁴⁵ », en raison de l'originalité, de l'élégance et de la précision avec lesquelles la veuve décrit les émotions qu'elle ressent. L'art avec lequel elle le convainc de répondre à ses prières lui fait ainsi parfois oublier que ses propres désirs ne coïncident pas nécessairement avec ceux de la miniaturiste.

À la naissance de sa fille, Brueghel ne déplorera pas moins la nécessité de devoir participer à « cette farce qui lui coûte plusieurs journées de travail³⁴⁶ ». Lorsqu'il prend sa future épouse dans ses bras pour la première fois, il est loin de se douter qu'il tomberait un jour « amoureux fou³⁴⁷ » de ce nouveau-né, qu'il compare à une « escalope saignante³⁴⁸ ». Loin de se douter qu'il exprimera plus tard le souhait de devenir « le premier individu à obtenir le droit de la toucher³⁴⁹ », le narrateur de *L'enragé* a d'autres préoccupations, comme de confesser à « Mayken numéro un » son idylle avec Flora, à l'agacement commun de la mère et de la fille, laquelle répond à cette confession en faisant « caca dans ses dentelles³⁵⁰ ». Oubliant sans doute cet aveu lointain, le jour où il

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 107.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 94.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 181.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 181.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 98.

demande la fille en mariage à la mère, le narrateur déclare plus tard que celle-ci « connaissait depuis longtemps [s]a liaison avec une servante » et s'étonne du changement d'attitude qu'il observe chez elle. C'est pourquoi il accuse cette artiste célèbre de se « comport[er] soudain comme une maquerelle » en exigeant de son futur gendre qu'il quitte Anvers, où sa concubine Flora ne cesserait de « faire du scandale » et d'« abîmer [s]on ménage³⁵¹ ».

Il n'est guère étonnant de constater que l'inimitié de ces femmes est d'ailleurs réciproque. Se sentant « haïe³⁵² » de Madame Coecke, Flora la hait à son tour, ce qui l'incite à se quereller fréquemment avec Brueghel, même si celui-ci ne ressent visiblement aucune inclination amoureuse envers l'épouse de son maître. L'insistance avec laquelle la miniaturiste le prie parfois de venir la rejoindre n'est pourtant qu'une cause parmi d'autres de leurs disputes quotidiennes. La dépendance financière dans laquelle se trouve la servante vis-à-vis de son maître la contraint à recourir à des stratégies différentes de celles de « Mayken numéro un » pour imposer sa volonté au narrateur, au premier plan desquelles se trouvent la duplicité et la violence physique.

La plupart de leurs altercations ont donc pour origine les mensonges de Flora, qui sont chez cette « petite femme [...] un organe supplémentaire aussi vital qu'un estomac, un cœur, des poumons³⁵³ », au point où le narrateur en vient à ménager les excès de sa « chère petite mégère³⁵⁴ » à l'aide d'un bâton sur lequel il décide d'apposer une marque à chaque fois qu'il la surprendra en train de mentir. Il la prévient que, lorsque le bâton sera couvert d'entailles, il la chassera de chez elle.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 192. Toutes les citations de cette phrase sont tirées de la même page.

³⁵² *Ibid.*, p. 120.

³⁵³ *Ibid.*, p. 105.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 170.

L'honnêteté du Brueghel de Rolin est pourtant loin d'être parfaite, comme il l'admet d'ailleurs lui-même en mentionnant l'« évidente mauvaise foi³⁵⁵ » avec laquelle il se permet d'ajouter une encoche sur le bâton de mensonge après que Flora l'eut « griffé, mordu, trait[é] de tous les noms³⁵⁶ », parce qu'il lui a annoncé qu'il voyagerait à Anvers pour assister à une grande exposition des œuvres de Madame Coecke, et qu'il est hors de question que sa servante l'accompagne là-bas. Supportant mal de voir son amant répondre à des obligations qui l'excluent définitivement de son cercle social et professionnel, Flora se laisse alors aller à des emportements causés par une « jalousie pure », qui n'ont bien sûr que peu de choses à voir avec une « crise de mensonge³⁵⁷ ».

Malgré les « coups de pied » et les « crachats³⁵⁸ » avec lesquels elle accueille les menaces de son maître, la servante est pourtant contrainte de se plier à ses résolutions. Il est intéressant de remarquer que le dépit qu'elle ressent à l'idée d'être abandonnée incite ce personnage à agir d'une façon analogue aux maîtresses délaissées du duc de Milan dans *L'obsession Vinci*, au moment où celles-ci se gavent de sucreries sous l'égide de la « Tsarine », Isabelle d'Este. Si le Léonard de Chauveau apparente leur comportement à un « suicide au ralenti³⁵⁹ » en raison de la déchéance physique de ses anciennes amies, le Breughel de Dominique Rolin célèbre ironiquement « l'égalité des sexes³⁶⁰ » lorsqu'il s'aperçoit que sa concubine punit son inconduite en passant tous ses après-midis dans la meilleure pâtisserie de la ville pour s'« engraisser comme une truie », pendant qu'il se livre « pieds et poings liés » à une passion qui tourne vite « au vice³⁶¹ ».

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 178.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 177.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 178.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Sophie Chauveau, *op. cit.*, p. 316.

³⁶⁰ Dominique Rolin, *op. cit.*, 2016 [1978], p. 171.

³⁶¹ *Ibid.* Toutes les citations de cette phrase sont extraites de la même page.

De tels passages suggèrent évidemment qu'il existe un écart entre le pouvoir qu'il attribue à Flora, et l'influence dont dispose véritablement la servante sur l'artiste célèbre qu'est devenu le narrateur à cette étape de sa vie. Cela se constate de façon beaucoup plus évidente au moment que les plans de mariage du narrateur en viennent à se concrétiser. Le Breughel de Rolin voyage à Amsterdam avec sa concubine pour se laisser le temps de choisir entre les deux femmes, et c'est au cours de ce voyage que Flora le quitte, après avoir échappé de justesse à un assassinat. Elle venait tout juste de s'endormir lorsque les mains de son amant ont « commenc[é] à lui serrer la gorge³⁶² », de sorte que le narrateur s'aperçoit que l'étrangler dans ces conditions devenait « un crime indigne d'un honnête homme³⁶³ ». Le lendemain, il reçoit une lettre « bourrée de fautes d'orthographe³⁶⁴ » dans laquelle Flora lui annonce qu'un boucher lui offre une meilleure situation que la sienne en l'emmenant vivre dans une maison pourvue de deux étages et de trois servantes.

L'artiste n'est pas longtemps contrarié par cet abandon qui lui laisse le loisir de demander la main de la petite Mayken à l'épouse de son maître. Plus tard, il se contente de laisser quelques pièces de monnaie à son ancienne concubine lorsque, l'ayant croisée par hasard sur sa route, sa servante lui avoue qu'il n'y avait jamais eu de boucher, et qu'après cette agression, elle ne l'avait quitté que pour aller mendier à la sortie des églises. L'annonce du décès de Flora, qu'il visitera sur son lit de mort à l'hospice de Bruges, ne lui fait « ni chaud ni froid³⁶⁵ ».

³⁶² *Ibid.*, p. 189.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 191.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 245.

Tout porte à croire qu'en brandissant le bâton couvert d'entailles vers sa servante « comme un sexe frappé d'un mal honteux³⁶⁶ », le Brueghel de Rolin ne tentait pas uniquement de discipliner sa servante dans le but de mettre fin à ses « crises de mensonge ». Au début de sa carrière, le narrateur croyait se défendre contre la « masse universelle des femmes, résumée en deux exemplaires³⁶⁷ », qui se serait acharnée à le convaincre qu'un « cordon ombilical [...] [le] liait aux Coecke [et] à Flora³⁶⁸ », alors même qu'il revendiquait le droit de garder cette « marge de solitude³⁶⁹ » qui ferait de lui un « homme libre³⁷⁰ », « autonome³⁷¹ », capable de jeter sur le monde un regard différent de celui ses contemporains.

Comme chez Dominique Fernandez, l'on retrouve ici fortement exprimée l'idée selon laquelle le génie artistique du protagoniste découlerait de sa marginalité, et que cette marginalité serait due aux rapports conflictuels qu'entretient le peintre avec les personnages féminins, toujours susceptibles de le « ligot[er]³⁷² » à une famille par des « attaches génétiques³⁷³ » encombrantes et des « engagements³⁷⁴ » inutiles. C'est la raison pour laquelle le Brueghel de Rolin se permet d'apparenter la célèbre miniaturiste Mayken à sa servante Flora : à ses yeux, l'ascendant qu'exerceraient sur lui « ces deux femmes aussi puissamment tyranniques l'une que l'autre³⁷⁵ » constitue une menace qui n'a pas besoin de se concrétiser pour être bien réelle.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 158.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 127.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 71.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 93.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 127.

³⁷² *Ibid.*, p. 120.

³⁷³ *Ibid.*, p. 127.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 120.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 93.

Sa belle-mère et sa concubine tentent toutes deux de le « tirer à elles³⁷⁶ » par des plans qui aboutissent au même résultat, quoique leur exécution vise des buts opposés. Le narrateur craint d'être entraîné « dans la gueule d'un monstre que Jérôme Bosch lui-même n'aurait osé concevoir³⁷⁷ », et son épouse elle-même ne se soustrait pas aux dessins sinistres qu'il impute à la « moitié vaginale du monde³⁷⁸ ». Toutes les femmes en viennent ainsi à se confondre en une même entité, nommée « Flora-Mayken³⁷⁹ », qui semble « travailler à une sorte de filet commun aux mailles d'or destinées à emprisonner le gros poisson qu'elles voyaient en [lui]³⁸⁰ ».

« Mayken numéro deux » compte pourtant parmi les rares personnages féminins à être globalement dépeints sous une image positive. Au début du roman, alors que cette épouse de vingt-quatre ans s'affaire autour du lit du narrateur à l'orée de la mort – qui voit son propre corps comme un « sac de linge sale » qui « n'a plus rien d'humain³⁸¹ » – le Brueghel de Rolin souligne la nature « anticonventionnelle³⁸² » de l'attachement qui l'a lié à Mayken pendant leur mariage. Remarquant que la coïncidence des élans qui les a emportés l'un vers l'autre n'est pas « donné[e] à n'importe qui³⁸³ », il va jusqu'à mettre cet amour « si chaleureux³⁸⁴ » sur le même plan que son parcours artistique, comme s'il

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 159.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 186.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

³⁸² *Ibid.*, p. 19.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 19-20 : « J'aime Mayken et Mayken m'aime. La coïncidence de ces deux élans a quelque chose de troublant, d'anticonventionnel qui me plaît. Pas donné à n'importe qui. En plus de mon travail, j'aurai eu ça : un amour si chaleureux qu'il m'évoque l'idée d'un gros pain. Croustillant. »

lui importait tout autant d'avoir été l'époux de Mayken que d'être devenu le Pieter Brueghel qu'on accueillait de toutes parts « avec des oh! et des ah!³⁸⁵ ».

Bien qu'il ressente une certaine admiration envers cette jeune femme dont le « génie pur³⁸⁶ » pressent tous ses besoins sans qu'il ait besoin de les lui expliquer, il lui arrive cependant de l'apercevoir « à travers un écran d'hallucination³⁸⁷ » qui lui rappelle l'angoisse que provoque en lui l'ensemble de la gent féminine, au point où il en vient à comparer son épouse à la sorcière *Dulle Griet* « traversant l'épée au poing des campagnes et des cités dévastées³⁸⁸ ». Ce personnage tiré du folklore flamand constitue sans doute le symbole le plus fort de la gynécophobie du narrateur, qui la met en scène dans une toile éponyme à laquelle on attribue parfois l'appellation française de Margot l'Enragée³⁸⁹.

Dans sa postface à l'édition de 1986, Ginette Michaux estime que cette dernière représenterait un « double féminin du peintre qui a osé explorer jusqu'à l'os son enfer intérieur³⁹⁰ », ce qui fait non seulement référence au titre du roman, mais également à un passage dans lequel le narrateur exprime le désir de devenir une femme en assistant à une insurrection des femmes anversoises qui aurait fait 300 morts et 550 blessés³⁹¹. La violence de cette scène rappelle celle du massacre de son village natal, à la différence près que Brueghel est ici témoin du carnage dont il n'avait fait que découvrir les restes macabres dans sa jeunesse. Or, « l'admiration » et « l'horreur » coexistent dans le regard qu'il pose sur ces femmes qui représentent à ses yeux toute la force destructrice du « beau

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 95.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 216.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 181.

³⁸⁹ « Margot la Folle » et « Margot l'Enragée » sont deux noms possibles de la sorcière *Dulle Griet*, à laquelle Pieter Brueghel l'Ancien a consacré une toile en 1562. Cette œuvre se trouve présentement au musée Mayer van den Bergh à Anvers (Belgique).

³⁹⁰ D. Rolin, *L'enragé*, op. cit., 1986 [1978].

³⁹¹ Dominique Rolin, op. cit., 2016 [1978], p. 80.

sexe ». La puissance réelle ou imaginaire de la gent féminine ne cessera plus de hanter le narrateur, à partir du moment où il verra l'incarnation de cette *Dulle Griet* sous la forme d'une femme « grande, maigre et musclée », pourvue d'« une cuirasse de fer [qui] emprisonnait son buste [et d']une marmite renversée [qui] lui servait de coiffure³⁹² » :

Elle haranguait ses compagnes sur un ton suraigu, de longs cris répondaient à ses discours, on voyait se lever au-dessus des têtes une armée de lances, couteaux et fourches. Cependant le troupeau des mégères s'ébranlait en direction du palais ducal. J'ai tout juste eu le temps de me coller sous l'encorbellement d'un porche pour éviter d'être entraîné dans la houle. Un homme se trouvait à mon côté. Tremblant de peur et me serrant convulsivement l'épaule, il m'a expliqué à voix basse qu'il s'agissait d'une révolte du beau sexe, encore une, en guise de protestation contre une loi nouvelle de répression, et ce n'était ni la première ni la dernière. Mais cette fois elles semblaient se déchaîner, décidées à massacrer, piller, brûler, torturer, noyer l'ennemi, c'est-à-dire l'Homme. Ah, il était beau, le beau sexe! Une vision de l'enfer, oui, évoquant en particulier l'œuvre de Jérôme Bosch, avec ses dominantes aux couleurs de cendre et de feu. [...] L'admiration et l'horreur desséchaient ma bouche. Je souhaitais me mêler au cortège en folie, lequel à présent s'étirait avec une mollesse fourmillante sous le ciel embrasé. Je souhaitais devenir moi-même une femme³⁹³.

On reconnaît là une image familière du motif du *mundus inversus*, dont cette scène ne constitue d'ailleurs pas l'unique actualisation au sein de ce roman. En effet, peu avant la mort du narrateur, la thématique du « monde inversé » fera l'objet d'une reprise explicite lorsqu'un Brueghel délirant se mettra à converser avec le paysage qui lui demandera d'écarter les jambes, de placer sa tête entre ses jambes et de regarder par-dessus pour accéder à une « vérité³⁹⁴ » qu'il doit jurer de ne révéler à personne. Si cette « vérité » demeure obscure pour le lecteur, on peut supposer qu'elle n'est pas sans lien avec le déchaînement de cette puissance féminine que le narrateur a eu l'occasion

³⁹² *Ibid.*, p. 76.

³⁹³ *Ibid.*, p. 76-77.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 250. Ce passage fait écho à la description de *L'estuaire*, c'est-à-dire de la première toile que Brueghel signe de son nouveau patronyme aux lettres inversées. Le Brueghel de Rolin y exprime la volonté que la petitesse de l'homme ne l'empêche pas d'avoir une présence « têtue » qui ne parvient pas à se fondre dans le paysage (p. 164). Ici, le narrateur mourant reprend cette idée en exprimant le souhait que quelqu'un surgisse « tout à fait à gauche, mettons, de cet univers inversé » (p. 252), ce qui conclut son récit.

d'apercevoir en observant la chef de cette cohorte de femmes armées prendre l'assaut du palais ducal à Anvers.

Or, s'il est vrai que regarder, c'est dominer, comme l'affirmait le narrateur à propos de la découverte que lui avait inspirée son aventure avec la petite Boontje³⁹⁵, le pouvoir ne se trouve sans doute pas du côté de ces femmes qui s'acharnent à détruire les « misérables pourvus d'un phallus incompris³⁹⁶ ».

Dans *L'enragé* (1978), tout comme dans *La Tintoretta* de Michèle Teysseyre (2011), la femme artiste demeure en premier lieu une femme, et rien n'indique qu'il lui soit possible de développer l'individualité nécessaire pour poser à son tour un regard singulier sur ces peintres chez qui les femmes inspirent de l'amour, de l'indifférence ou de la terreur.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 34 : « je regardais, donc je dominais ».

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 78.

Chapitre 5.

L'identité relationnelle des personnages
hérétiques dans le monde du livre

I. Lorsque l'écriture est placée sous le signe de la foi. Misères et splendeurs de la République des lettres

Comme je l'ai mentionné dans l'introduction de cette thèse, la notion d'individualisme, transposée à la période renaissante, est problématique. L'appellation « Renaissance postmoderne », que Randolph Starn propose d'employer pour se référer aux études seiziémistes, afin de mettre l'accent sur la fragmentation, la pluralité et l'absence de repères du « système de signifiants¹ » au sein duquel naviguent les historiens du *Cinquecento* depuis le tournant qu'ont opéré les études culturelles dans les années 1970 à 1980, témoigne bien de la multiplicité de formes que l'on peut attribuer à ce terme. La définition la plus courante de ce concept demeure sans doute celle de John Jeffries Martin, qui a théorisé la notion de « soi relationnel » (*relational self*) pour penser l'individualité des figures référentielles du XVI^e siècle à travers la tension qui opposerait l'univers intérieur des sujets renaissants aux contraintes exercées par le monde extérieur, dans une étude consacrée à ce qu'il a appelé les « mythes de l'individualisme renaissant² ».

Renvoyant à l'analyse de Martin, Randolph Starn remarque que les deux écueils auxquels tendent à se heurter les chercheurs consistent à accorder une importance démesurée à l'un de ces deux pôles. En négligeant l'influence exercée par des instances extérieures telles que l'Église, l'État et le milieu social sur les sujets renaissants, on risque d'oublier que l'autonomie de ces derniers demeurerait hautement problématique

¹ "Postmodernism and postmodernity, one a fissile cluster of ideas and styles, the other an alleged state of affairs, have become red flags inciting intellectual and even political arguments [...]. But whatever they mean, postmodernism and postmodernity are about fragmentation, plurality, and disjuncture within a system of floating signifiers in the wake of concepts of modernity" (Randolph Starn, "A Postmodern Renaissance?", *op. cit.*, p. 4-5).

² John Jeffries Martin, *Myths of Renaissance Individualism*, *op. cit.*, 2004.

dans un contexte marqué par une intensification de la lutte contre l'hérésie. Inversement, en faisant de cette autonomie une illusion du langage et de l'idéologie de leur milieu social, on court le risque d'aplanir les différences individuelles au profit d'un essentialisme qui ne permet pas de saisir les enjeux des conflits occasionnés par la Réforme et la Contre-Réforme dans leur spécificité³.

Il va de soi que la centralité qu'occupent présentement les questions religieuses dans les études renaissantes marque une coupure considérable avec l'historiographie voltairienne, laquelle considérerait que les progrès imparfaits de la raison et de la laïcité à l'époque renaissante auraient eu un effet déplorable sur les mœurs en raison de l'« athéisme qui régnait alors⁴ ». Pour les historiens d'aujourd'hui, la Renaissance est loin d'être aussi cynique, corrompue et païenne qu'elle ne l'apparaissait dans l'*Essai sur les mœurs* (1756). Starn remarque que la fascination qu'elle suscite à l'époque contemporaine proviendrait précisément du *debunking* d'un mythe voulant que le sécularisme ait favorisé l'émergence d'un monde « désenchanté »⁵.

Les conflits issus de la Réforme protestante ne sont plus compris comme la convergence de causes « mesquines et matérialistes⁶ » par lesquelles Voltaire peinait à expliquer la montée des convictions fanatiques qui a profondément marqué le XVI^e siècle français, selon l'expression de Ferguson. La foi occupe à vrai dire une place centrale au

³ “The title of John Jeffries Martin’s engaging recent book, *Myths of Renaissance individualism*, means to provoke a little but mostly to acknowledge the fallible meanings of individualism in Renaissance studies. Martin wants to tackle between two myths, the myth of a hard-nut modern self and what he takes to be a postmodern myth, in which the self and individual consciousness are an illusion of ideology and language : only a function of roles played and selves fashioned”, Randolph Starn, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Voltaire, *Essai*, t. II, chapitre CV – « Suite de l’État de l’Europe au XV^e siècle », p. 71.

⁵ Randolph Starn, *op. cit.*, p. 16: “It is practically an article of faith that religion has moved from the margins to the center of Renaissance Studies. [...] With religion on the rebound today, the rash of Renaissance alternatives looks unsettlingly familiar, particularly the calculus of impulses to secularize and at the same time to sacralize the world, to give free rein to, but also rein in, the needs of the spirit. Part of the current fascination with Renaissance religion comes from the shock of recognition that reason and shared secular values have not disenchanting the world.”

⁶ Wallace Ferguson, trad. fr., *op. cit.*, p. 93.

sein des recherches qui touchent à l'« identité relationnelle » des sujets renaissants, dont les historiens s'attachent souvent à reconstruire la singularité à travers le rapport personnel qu'ils entretiennent avec les textes sacrés, et la vision cosmogonique qui découle de ce positionnement herméneutique par rapport à la religion établie.

On constate un phénomène analogue dans les biofictions que je regrouperai dans ce chapitre sous le signe du livre, c'est-à-dire d'un ou de plusieurs écrits qu'une figure référentielle du XVI^e siècle a contribué à produire. Dans ces œuvres, l'acte d'écrire, d'imprimer ou de diffuser des textes expose invariablement les personnages de lettrés aux mécanismes de répression au moyen desquels la société renaissante cherche à susciter ou à restreindre l'adhésion de ses membres à un ensemble de croyances dont l'idéologie est soumise au contrôle des autorités politiques et religieuses.

Dans un tel contexte, le pouvoir contestataire de la parole écrite provient d'une association implicite entre le déchiffrement de la Bible et l'herméneutique du monde. L'Écriture sainte – dont l'interprétation fait d'ailleurs fréquemment l'objet de débats entre l'Église catholique et les différents chefs d'État qui ponctuent ces récits –, s'inscrit en filigrane de toute écriture laïque, que celle-ci vise à partager des spéculations métaphysiques, comme c'est le cas par exemple du Giordano Bruno de Serge Filippini (1990), ou qu'elle ait pour objet d'effectuer une introspection analogue à l'exercice autobiographique, comme dans le *Miroir de l'âme pécheresse* de Marguerite de Navarre (Anne Cuneo : 2002).

Cependant, tandis que les romanciers biofictifs tendent à prêter aux écrits des lettrés masculins un pouvoir contestataire qui reflète leur autonomie de pensée, de même que les difficultés spirituelles auxquelles ces auteurs humanistes sont confrontés en

affirmant leur individualité, les personnages féminins qui écrivent se retrouvent le plus souvent dans une situation d'impuissance, qui fait davantage de celles-ci des victimes des persécutions religieuses qu'elle ne fait ressortir la valeur politique ou littéraire de leur œuvre.

1) L'hérétique qui rêvait d'être un bon catholique. L'individualité assujettie du poète dans *Le scorpion de Ferrare* (1984)

Comme on l'aura deviné, les problématiques ayant trait à l'orientation sexuelle des protagonistes occupent dans ce corpus une position secondaire. Bien qu'il arrive que ces lettrés s'adonnent quelquefois à des pratiques homosexuelles, ce n'est pas seulement, ni même principalement, à cause de leurs débauches privées qu'ils se retrouvent en butte à des persécutions religieuses. De manière générale, les personnages de lettrés sont moins préoccupés par la réception de leur œuvre que par les conséquences judiciaires que celle-ci peut occasionner, dans le cas très répandu où celle-ci ne bénéficie pas de l'approbation des autorités ecclésiastiques. Dans *Le scorpion de Ferrare* (1984), cette inquiétude incite le Tasse de Christiane Gil à soumettre sa *Jérusalem délivrée* à un « aréopage de censeurs⁷ ». L'insistance avec laquelle ce poète cherche à obtenir l'absolution de l'Inquisiteur de Bologne constitue alors une variation intéressante du mythe romantique du poète maudit, dans la mesure où les associations topiques entre la folie, la persécution et le génie qui sous-tendent ce récit convergent vers une même figure : celle de l'hérétique.

⁷ Christiane Gil, *Le scorpion de Ferrare*, Paris, éd. Stock, 1984, p. 122.

Obsédé par « la volonté d’être orthodoxe, en règle avec l’Église⁸ », le Tasse de Gil exemplifie également les limites au sein desquelles un lettré peut poursuivre sa carrière sans répondre aux exigences des autorités politiques de la ville qui lui offre son protectorat. Le roman doit son titre à une citation liminaire d’Alfred de Vigny, extraite de la préface à *Chatterton* (1835) intitulée « Dernière nuit de travail », dont Pascal Brissette a étudié le rôle dans la cristallisation de l’association topique entre le génie et la persécution⁹. Dans ce texte, Vigny accuse la société d’avoir contraint Thomas Chatterton à se suicider pour échapper à la persécution dont il aurait fait l’objet, en raison du « martyr perpétuel et [de] la perpétuelle immolation du Poète [incompris]¹⁰ ». L’image du scorpion contraint de retourner son dard contre lui-même sert d’illustration à la thèse du dramaturge, qui lie la mort de ce poète anglais du XVIII^e siècle à la précarité socio-économique dans laquelle auraient vécu la plupart des poètes à l’époque romantique.

Cette référence à Vigny est d’autant plus intéressante que, contrairement à ce que laisse entendre le surnom que lui attribue Christiane Gil, le protagoniste du *Scorpion de Ferrare* ne met pas fin à ses jours. Ironiquement, le Tasse de Gil se retrouve enfermé dans un asile d’aliénés en raison des conflits répétés qui l’opposent à son mécène, le duc Alphonse d’Este, qui ne désire rien d’autre que de voir son poème publié sans délai pour la plus grande gloire de Ferrare. Or, le protagoniste refuse de livrer son manuscrit de *La Jérusalem délivrée* avant d’obtenir la certitude que son œuvre ne l’exposera pas aux

⁸ *Ibid.*, p. 276.

⁹ *Ibid.*, p. 7 : « Il est un jeu atroce, commun aux enfants du Midi... on forme un cercle de charbons ardents, on saisit un scorpion avec des pinces et on le pose au centre [...]. Il fait lentement le tour du cercle et cherche partout un passage impossible... Enfin il prend son parti, retourne contre lui-même son dard empoisonné, et tombe mort sur-le-champ ». Voir également l’ouvrage de Pascal Brissette, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2005.

¹⁰ Alfred de Vigny, *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », Paris, Gallimard, 2001[1835], p. 38 : « La cause? c’est le martyr perpétuel et la perpétuelle immolation du Poète [...]. La cause? c’est la mort qu’il est forcé de se donner. » Le passage cité par Christiane Gil se trouve aux pages 46-47 de cette édition.

poursuites de l'Église. Il n'obtiendra jamais cette satisfaction car, après avoir obtenu l'absolution de deux Inquisiteurs, ses délires de persécution l'incitent à craindre continuellement que son œuvre ne fasse de lui un hérétique : « car s'il l'est, comment son œuvre ne le serait-elle pas? Et s'il ne l'est pas, comment son œuvre le serait-elle¹¹? »

Cette prudence excessive ne jouera pas en sa faveur. Le « scorpion » est pour ainsi dire expulsé hors du giron de l'Église lorsqu'il tombe définitivement dans les mauvaises grâces du potentat de Ferrare. Les dernières pages du roman soulignent en effet qu'à l'hospice de Santa Anna, où le poète est emprisonné pendant une période de sept ans sous les ordres de son ancien mécène, les mélancoliques et les furieux ne sont pas considérés comme des chrétiens, mais comme des « animaux¹² », si bien qu'on lui refuse obstinément la confession qu'il réclame sous prétexte qu'on ne peut pas faire « communier les bêtes¹³ ». Les années qui suivent la libération du protagoniste sont par la suite évoquées en seulement quelques phrases. La postface nous apprend que Torquato Tasso serait mort « dans les bras du cardinal Aldobrandini, le neveu du pape¹⁴ », ce qui l'aurait enfin réconcilié avec l'Église, puis qu'à la mort d'Alphonse d'Este, décédé « sans descendance¹⁵ », sa petite-fille Lucrezia est contrainte de céder le duché de Ferrare aux États pontificaux.

La juxtaposition de ces deux informations n'est sans doute pas anodine. Elle fait écho à une interrogation d'un des censeurs de *La Jérusalem délivrée*, qui s'étonnait de l'abaissement avec lequel le poète cherchait à plaire au duc de Ferrare. Dans ce passage,

¹¹ Gil, *Le scorpion de Ferrare*, op. cit., p. 131.

¹² *Ibid.*, p. 326.

¹³ *Ibid.*, p. 327.

¹⁴ *Ibid.*, p. 330.

¹⁵ *Ibid.* Alphonse II d'Este décède en 1597 après avoir contracté trois mariages successifs dans le but d'avoir une descendance. La mort du Tasse date de 1595.

le cardinal Scipione Gonzague qualifiait intérieurement Alphonse d'Este de « faux souverain » en remarquant qu'il ne tenait son duché « que de la bonne volonté d'un pape », et que le nom des Este n'aurait guère été susceptible de passer à la postérité « si le Tasse ne le célébrait pas¹⁶ ». La postface lui donnera raison en laissant entendre que, dans l'affrontement entre le pouvoir temporel du duc de Ferrare et le pouvoir spirituel de l'Église, le Tasse de Gil n'aurait été qu'un pion, victime de l'enchevêtrement des pouvoirs civils et ecclésiastiques qui gouvernaient l'Italie de la Contre-Réforme.

Dans un tel contexte, il est intéressant de noter que le parcours du poète ne prend pas la forme d'une émancipation intellectuelle, marquée par le passage d'un idéalisme juvénile vers le désabusement d'un courtisan assagi qui aurait appris à plaider en faveur de ses intérêts personnels dans sa maturité. Bien au contraire, le Tasse de Christiane Gil s'avère plus fin politique au début de sa carrière qu'à la fin de sa vie, lorsque des faux pas répétés à la cour de Ferrare ruineront progressivement ses chances de réaliser son rêve de jeunesse, qui était de faire de la cour du cardinal Luigi d'Este un « tremplin¹⁷ » à partir duquel il souhaitait « s'élancer plus haut [que l'Arioste], dont la vie n'avait été qu'une suite de contraintes diplomatiques et domestiques¹⁸ ».

Le narrateur précise bien que « l'amour de la poésie¹⁹ » n'était pour rien dans le choix que fit le cardinal de lui accorder sa protection pour le récompenser de lui avoir dédié son poème *Rinaldo*, car si « les poètes ont besoin de mécènes, [...] les mécènes n'ont pas moins besoin de poètes et d'artistes pour perpétuer leur mémoire²⁰ ». Or, ce n'est pas non plus son amour pour la poésie qui incite le jeune Tasse à dédier sa

¹⁶ *Ibid.*, p. 296.

¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

Jérusalem délivrée au duc de Ferrare, ni à placer le destin de Jérusalem entre les mains de Renaud, « l'ancêtre de [cette] illustre maison²¹ ». À vrai dire, Leonora d'Este – qui tombera amoureuse du poète jusqu'au jour où elle révélera malgré elle qu'elle est une « femme de chair²² » et pas seulement une « divinité intangible offerte à son adoration²³ » – est bien la seule à recevoir les hommages du poète comme autant de gages sincères de son affection pour la famille ducal. Il ne lui vient certes pas à l'esprit que « le jeune ambitieux, avide d'une prompte célébrité, faisait preuve d'un opportunisme servile dans le choix de son sujet comme de sa dédicace²⁴ ».

Grisé par le pouvoir de consécration qu'on lui prête, le Tasse de Gil fera preuve de moins d'habileté politique pendant l'ambassade du cardinal Luigi d'Este à Paris, où il « s'enflammer[a] » pour la cause d'Henri de Guise, dans lequel il verra un héros « jeune, beau, ardent et désespéré dans ses amours contrariées par la raison d'État²⁵ ». Sa méconnaissance des intrigues qui divisent le royaume de France transparaît à peu près au même moment où il perd de vue l'emploi que son mécène cherche à faire d'un poète, qui lui conseille de « rime[r] joliment [plutôt que de] jet[er] des flammes pour une cause qui n'est pas la [sienne] ni celle de Ferrare²⁶ ». Aussi, l'empressement qu'il met à s'afficher « chez les papistes les plus notoirement furieux²⁷ », sous prétexte qu'un poète devrait être un « phare sur la route des princes²⁸ », a-t-il pour effet de l'éloigner de la cour de France,

²¹ *Ibid.*, p. 25.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 70.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁶ *Ibid.*, p. 77-78.

²⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁸ *Ibid.*, p. 78.

et même de l'hôtel de Nemours, où l'accueil chaleureux d'Anne d'Este lui avait donné l'impression d'être « déjà connu, presque célèbre²⁹ ».

Par la suite, les massacres de la Saint-Barthélemy altèrent profondément les rapports qu'il entretient avec les idéaux chevaleresques que son œuvre contribuerait à perpétuer à l'époque renaissante. Cet événement « intellectuellement intolérable³⁰ » – dont il n'est d'ailleurs pas un témoin de première main, puisqu'il prend soin de se réfugier à l'Arsenal pendant toute la tuerie – l'incite à se questionner sur la valeur de l'honneur et sur l'imprudence qui consiste à abandonner son sort entre les mains de Dieu, à l'instar des héros de son poème épique. Le duc de La Force, qui périt en même temps que toute sa descendance pour avoir refusé de faillir « à la foi [et] à l'honneur³¹ » d'une promesse qu'il avait faite à son agresseur catholique, lui offre un bon exemple de la nécessité qu'il y aurait de remettre en question l'idéologie de son milieu, lorsque celle-ci s'oppose au sens commun.

Sans avoir « la tentation de se penser protestant³² », le Tasse de Gil éprouve de l'admiration à l'égard des huguenots qui ont couru au martyre. Or, parce qu'il redoute les conséquences dans lesquelles une telle autonomie de pensée risque de l'entraîner, ces questionnements l'incitent à rechercher plus que jamais l'approbation des autorités religieuses, de crainte que la tiédeur de sa foi n'attire sur son œuvre la condamnation du pape Grégoire XIII « qui entend [...] faire appliquer strictement les décisions du concile de Trente³³ ». C'est donc pour s'assurer d'être bien catholique que le Tasse de Gil confie ses doutes à l'Inquisiteur de Bologne. Ce dernier voit en lui « un pécheur bien

²⁹ *Ibid.*, p. 75.

³⁰ *Ibid.*, p. 98.

³¹ *Ibid.*, p. 92.

³² *Ibid.*, p. 98.

³³ *Ibid.*, p. 130.

ordinaire³⁴ » même si les propos qu'il lui tient ont une forte parenté avec ceux de Giordano Bruno, sur les écrits duquel « le Saint-Siège ne s'est pas encore prononcé³⁵ ». Doutant de la validité d'une telle absolution, le Tasse s'accuse ensuite d'hérésie devant l'Inquisiteur de Ferrare, lequel fait preuve d'une grande indulgence à son égard en raison de l'insistance avec laquelle Alphonse d'Este lui a conseillé de considérer les confessions du poète comme autant de « délires d'un cerveau malade³⁶ ». Exaspéré de ne pas être « pris au sérieux³⁷ », le poète va alors jusqu'à remettre en question l'immortalité de l'âme et l'autorité du pape, dans l'espoir qu'un procès pour hérésie lui permette enfin d'être « absous valablement par l'Inquisition romaine et purgé de ses fautes³⁸ ».

Cet ardent désir de remettre son sort entre les mains de l'Église n'a que peu de choses en commun avec le désespoir dans lequel l'avaient plongé les critiques du censeur Silvio Antonio, lorsque celui-ci lui avait ordonné d'opérer des modifications importantes dans sa *Jérusalem délivrée*, sous prétexte que les poètes avaient pour mission « d'enflammer les âmes pieuses et non de les détourner par la voie montant de vaines fictions, d'inutiles et dangereuses séductions³⁹ ». À son retour de Paris, le Tasse de Gil était encore partagé entre la peur de « voir flamber [s]on poème⁴⁰ » dans un bûcher, sur lequel il craignait d'ailleurs de périr lui-même, et le refus de dénaturer son œuvre pour se conformer aux exigences morales de la Contre-Réforme. Autrement dit, il tenait encore davantage à briller aux yeux de ses contemporains qu'à s'assurer de l'orthodoxie de sa pensée religieuse.

³⁴ *Ibid.*, p. 135.

³⁵ *Ibid.*, p. 133.

³⁶ *Ibid.*, p. 209.

³⁷ *Ibid.*, p. 214.

³⁸ *Ibid.*, p. 257.

³⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 152.

Vers la fin du roman, les ambitions du « scorpion » de Ferrare se font nettement plus incertaines. Le « triomphe » qu'il espère obtenir sur les ennemis réels ou imaginaires qui chercheraient à nuire à sa réputation n'est plus seulement mondain, ni même littéraire, puisqu'il semble découler de sa capacité à s'assujettir aux institutions dont il recherche à tout prix l'approbation. Pour reprendre les termes à partir desquels John Jeffries Martin a défini la notion d'identité relationnelle, le Tasse de Gil souhaite réconcilier son individualité avec les impératifs par lesquels les autorités ecclésiastiques entendent réglementer l'intériorité des sujets renaissants. Son enfermement prolongé dans un asile d'aliénés témoigne par ailleurs de la nécessité d'adapter sa conduite aux exigences imposées par les autorités civiles et du danger qui consisterait à se prémunir uniquement des persécutions ordonnées par les représentants de l'Église, dans la mesure où l'identification de l'hérésie peut aussi bien être le fait de l'Inquisiteur de Ferrare que de son duc.

L'infortune du « scorpion » de Ferrare contribue également à problématiser la notion burckhardtienne voulant que les humanistes et les despotes italiens auraient bénéficié d'une « alliance naturelle⁴¹ » fondée sur la valorisation du talent individuel. Dans *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), Jacob Burckhardt expose cette hypothèse à plusieurs reprises en soulignant qu'à l'inverse du système féodal qui distribuait les biens et les richesses d'un État en fonction de l'ancienneté d'une famille et de ses titres nobiliaires, les *condottieri*, qui seraient devenus princes grâce à leur seule

⁴¹ Voir Jacob Burckhardt, *op. cit.*, trad. fr., p. 47 : « L'illégitimité, entourée de dangers permanents, isole le souverain ; les relations les plus honorables qu'il puisse nouer sont celles qu'il entretient avec des hommes doués de grandes qualités intellectuelles, quelle que soit d'ailleurs leur origine » ; p. 260 : « Nous avons déjà indiqué plus haut [...] le rapport intime qu'il y avait entre le tyran et le philologue, qui tirait, lui aussi, toute sa valeur de sa personnalité et de son talent ; ce dernier préférait franchement les cours aux villes libres, n'eût-ce été qu'à cause des avantages matériels qu'il trouvait auprès des princes ».

virtù, auraient favorisé l'émergence d'une sorte de méritocratie après la chute de la dynastie Hohenstaufen. D'après son analyse, la prodigalité des petits despotes visait à récompenser les courtisans qui se distinguaient par leurs mérites personnels, dans le but d'accroître ultimement la renommée des nouvelles familles princières⁴². Sur l'ensemble de la péninsule italienne, l'efflorescence des arts et des lettres qui a donné son nom à la *rinascità* serait ainsi, selon Burckhardt, directement tributaire de l'instabilité politique et de la fragmentation territoriale de ses cités-États.

Dans le roman de Gil, si on retrouve l'idée selon laquelle les poètes et les lettrés contribuaient à conférer aux potentats italiens une certaine légitimité – dont ces derniers auraient eu besoin afin d'asseoir les fondements de leur pouvoir depuis le *Trecento* –, cette interdépendance est, somme toute, assez relative. Il va de soi que le Tasse ne dispose d'aucun moyen pour s'assurer que la famille d'Este lui offrira sa protection en échange du talent qu'il met à leur disposition et, en dépit de la gloire littéraire qu'il acquiert à travers cette fiction, sa renommée ne change rien à l'impossibilité dans laquelle se trouve Alphonse d'Este d'éviter que son duché ne soit annexé aux terres du Saint-Siège, faute d'avoir pu produire un descendant légitime.

La mise à mal du système méritocratique qui sous-tend l'organisation politique de la société renaissante chez Burckhardt se constate de manière beaucoup plus évidente dans les biofictions « mondaines », lesquelles feront l'objet d'une analyse plus détaillée dans le chapitre suivant. En revanche, l'antagonisme qui oppose les figures référentielles attachées à un univers curial trouve un écho prononcé dans le monde du livre, où l'idéal

⁴² Burckhardt, trad. fr., p. 47 : « Au XIII^e siècle, la libéralité des souverains du Nord s'était bornée aux chevaliers, aux serviteurs et aux trouvères de noble extraction. Il n'en est pas de même du tyran italien, qui rêve de beaux monuments, qui a la passion de la gloire et qui, par suite, a besoin de s'entourer d'hommes de talent. Vivant au milieu des poètes ou des savants, il se sent sur un terrain nouveau, il est presque en possession d'une nouvelle légitimité. »

de la « République des lettres » sert souvent à masquer la course aux honneurs que représentent la publication d'ouvrages controversés et l'enseignement de nouvelles doctrines dans les biofictions renaissantes.

D'après Arlette Jouanna, l'expression « République des lettres », apparue vers 1417 et diffusée à partir de la décennie 1490 pour signifier « le fort sentiment de solidarité qu'éprouvent les lettrés⁴³ », aurait constitué un phénomène résolument novateur, qu'elle attribue à la « conviction que l'enjeu de la lutte contre les “ténèbres” ne saurait s'enfermer dans les limites d'un seul pays⁴⁴ ». Comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner dans le premier chapitre consacré à l'évolution historique de la notion de Renaissance, cette conception de l'humanisme est tributaire d'une réélaboration de l'historiographie voltairienne qui tend à confondre les *studia humanitatis* avec l'élaboration d'une « philosophie de l'homme », afin de placer le siècle des Lumières dans une continuité directe avec la Renaissance. Ce discours historiographique n'a pas disparu : certains récits contemporains mettent effectivement en scène une rhétorique semblable en associant les réalisations littéraires et artistiques de la *rinascità* à une lutte concertée contre l'« obscurantisme⁴⁵ ».

Ainsi, dans *L'enfant de Bruges* de Gilbert Sinoué (1999), un orphelin adopté par Van Eyck découvre l'existence d'un complot visant à éliminer les principaux représentants des « idées néfastes [...] née[s] avec ce prétendu poète : Pétrarque⁴⁶ », que des fanatiques accusent d'être à l'origine des croyances propulsées par l'Académie

⁴³ Arlette Jouanna, « La notion de Renaissance : réflexions sur un paradoxe historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. V, n^{os} 49-4bis, 2002, p. 5-16 (ici, p. 10). Pour l'apparition de l'expression « République des lettres », Jouanna renvoie à l'ouvrage de Hans Bots et de Françoise Waquet, *La République des lettres, XVI^e -XVIII^e siècle*, Paris, Belin/ De Boeck, 1997.

⁴⁴ Jouanna, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵ Gilbert Sinoué, *L'enfant de Bruges*, Paris, Gallimard, 1999.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 339.

platonicienne de Florence, où l'on enseigne que « l'homme est un être admirable [...] qui assume la nature d'un Dieu comme s'il était lui-même Dieu⁴⁷ ». L'orphelin en question fait l'objet de multiples tentatives d'assassinat à travers le roman, car les instigateurs du complot le soupçonnent de vouloir importer en Italie le secret de la peinture à l'huile découvert par Van Eyck, rôle que Jean Diwo avait octroyé à Antonello da Messina dans *Au temps où la Joconde parlait*⁴⁸. Laurens Coster (1370-1440), à qui l'on a quelquefois attribué l'invention de l'imprimerie à Haarlem, devient l'une des premières victimes de cette machination pour des raisons qui ne diffèrent guère de l'acharnement avec lequel les assassins poursuivent Van Eyck et le protagoniste. Tout comme l'écriture artificielle contribue à « répandre le savoir parmi les foules » et à déposséder les autorités religieuses de connaissances auxquelles « le vulgaire ne peut, ni ne doit, accéder⁴⁹ », les œuvres emblématiques de la *rinascità* représentent « le Mal⁵⁰ » aux yeux des conjurateurs, qui craignent de voir l'homme « se hisser vers les nues⁵¹ » grâce aux progrès accomplis par les arts et les lettres.

Les fictions de ce type ne permettent pas d'effectuer une distinction entre le « monde de l'image » et le « monde du livre », dans la mesure où ces deux domaines sont également synonymes de l'émancipation de l'être humain, selon une conception universaliste qui ne tient pas compte des différences entre les individus, ou du degré auquel ces derniers auraient fait l'expérience de la marginalité. En revanche, tout comme les études culturelles réinterprètent les thèses burckhardtiennes⁵², les romanciers biofictionnels

⁴⁷ *Ibid.*, p. 307.

⁴⁸ Voir l'analyse de cette œuvre dans le chapitre 4, aux pages 328 à 331.

⁴⁹ Gilbert Sinoué, *op. cit.*, p. 417.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 413.

⁵¹ *Ibid.*, p. 307.

⁵² Voir la dernière section du chapitre 1 de cette thèse, intitulée : « De la tradition burckhardtienne au tournant des études culturelles. La Renaissance et l'individualisme » (p. 95-120), et en particulier les pages

lient généralement le comportement de leurs protagonistes à l'accomplissement de leurs désirs personnels, plutôt que de subordonner leurs actions à la réalisation d'un idéal collectif, comme le serait la lutte contre l'ignorance.

Dans le monde de l'image, il arrive que la poursuite de ces désirs amène les artistes à rejoindre une communauté leur permettant de vivre pleinement leur « inversion » sexuelle ou de partager les trouvailles du « double langage » grâce auxquelles le Bronzino de Fernandez, entre autres, célèbre ses pulsions homoérotiques sans s'exposer à des poursuites pour outrage aux bonnes mœurs. La centralité du rôle qui échoit à la sexualité contribue sans doute à expliquer pourquoi le monde de l'image met si peu en scène des conflits entre des artistes. En faisant de Léonard et de Michel-Ange deux chantres de l'amour grec, plutôt que d'insister par exemple sur la rivalité qui a opposé ces deux maîtres lorsque la municipalité de Florence les a chargés de peindre deux fresques de batailles se faisant face dans le palais de la Seigneurie⁵³, les auteurs de *Künstlerromane* créent de l'héritage artistique du *Cinquecento* une image uniforme, compatible avec l'élargissement de la notion d'individu découlant de la politisation contemporaine du désir sexuel.

La « société du mystère » n'a pas véritablement d'équivalent dans le monde du livre, car les rivalités littéraires se distinguent nettement de l'émulation admirative qui incite divers protagonistes du monde de l'image à vouloir égaler le « divin » Michel-Ange. Tandis que la plupart des protagonistes des *Künstlerromane* militent pour le droit

118 à 119. À la fin de ce chapitre, j'examine brièvement la conceptualisation burckhardtienne de la modernité (laquelle se donne à lire comme un *idéal* à atteindre, et non pas comme un ensemble de phénomènes qui auraient connu une véritable actualisation historique durant la Renaissance ou au XIX^e siècle) et sa réévaluation au sein des études culturelles. Ces dernières problématisent le rapport entre l'individu et la collectivité à partir d'une perspective sociologique fortement ancrée dans l'analyse de la marginalité.

⁵³ Frédéric Rey relate cet épisode dans *L'homme Michel-Ange* (*op. cit.*, 1989) aux pages 403 à 435.

de jouir de leur corps et créent de nouveaux canons esthétiques afin de soustraire ce désir de jouissance à la condamnation morale qui s'abat encore sur les célébrations publiques des plaisirs charnels, les personnages d'humanistes ne semblent pas être mus par des convictions qui les inciteraient à subordonner leurs activités littéraires à une cause commune, à l'instar de la liberté de parole ou de la tolérance religieuse.

C'est donc presque toujours pour accroître leur rayonnement personnel qu'ils s'engagent dans de telles controverses en rédigeant de « fracassants libelles⁵⁴ » dans lesquels ils n'hésitent pas à recourir à des attaques *ad hominem* pour venir à bout de leurs nombreux adversaires.

2) Des amitiés fragiles de la *sodalitas litterarum* à la fragmentation de la *respublica christiana* : pluralités de l'humanisme renaissant

Ce n'est sans doute pas un hasard si un personnage de lettré se trouve être à l'origine de l'antagonisme opposant Titien au maître de la chapelle Sixtine dans *Le séjour des dieux* (2004)⁵⁵. Le Vasari d'Hertzog reprend la métaphore militaire qui est communément répandue à travers ce que j'appellerais les *Schriftstellerroman*⁵⁶ (ou les « romans d'auteur ») pour qualifier l'Arétin de « Condottiere de la plume⁵⁷ », tout comme le narrateur des *Mémoires de Marc-Antoine Muret* (2009) qualifie son maître Jules César

⁵⁴ Gérard Oberlé, *Les mémoires de Marc Antoine Muret*, Paris, Grasset, 2009, p. 84.

⁵⁵ Voir l'analyse du *Séjour des dieux* de Gilles Hertzog (2004) dans le chapitre 4 de cette thèse, aux pages 291 à 297.

⁵⁶ Tandis que *Künstlerromane* désigne couramment les « romans d'artiste », il n'existe pas véritablement de terme équivalent pour qualifier les « romans d'auteur ». Je propose d'utiliser ce néologisme en étendant le sens du terme « auteur » (*Schriftsteller*) à tous les maillons de la chaîne de production du livre. Pour ce qui est des biofictions que je regrouperai dans mon prochain chapitre sous le signe du « monde », je les qualifierai de *Staatkünstlerroman*, que l'on pourrait traduire par « romans de l'habileté politique ».

⁵⁷ Gilles Hertzog, *op. cit.*, p. 29.

Scaliger de « gladiateur de la République des lettres⁵⁸ ». La prépondérance des querelles, des disputes et des jalousies qui divisent constamment les personnages de lettrés met l'accent sur la valorisation des accomplissements personnels au détriment des intérêts publics, tels que ces derniers sont définis par les autorités politiques et ecclésiastiques chargées de veiller au bien-être commun.

Pour le dire autrement, les protagonistes du monde du livre se soucient assez peu de participer à la lutte collective contre les « ténèbres » qu'Arlette Jouanna associe à la République des lettres nouvellement formée à l'époque renaissante. Leur désir d'obtenir la reconnaissance de leurs contemporains dépasse de loin celle de vivre dans un monde plus juste. Qui plus est, il convient de souligner que la multiplicité de formes que Randolph Starn assigne à l'individualité postmoderne se retrouve clairement exposée dans la diversité des points de vue qu'adoptent ces humanistes en lien avec l'hérésie, car leurs idéaux ne s'accordent pas toujours avec ceux que le monde contemporain a hérités du siècle des Lumières.

Il arrive que des biofictions mettent en scène des personnages de lettrés qui participent activement aux persécutions religieuses en vue d'avancer dans leur propre carrière, alors même qu'ils se trouvent eux-mêmes en butte à l'intolérance de leurs contemporains. Tel est notamment le cas du poète néo-latin Marc-Antoine Muret (1526-1585) dans les mémoires fictionnels que lui a attribués Gérard Oberlé (2009). Parmi les *Schriftstellerroman* renaissants de mon corpus, il s'avère curieusement être le seul personnage de lettré à s'exposer à une accusation d'hérésie en raison du culte qu'il rend à

⁵⁸ Gérard Oberlé, *op. cit.*, p. 85. Je remercie Claude La Charité d'avoir porté à mon attention l'ouvrage de Désiré Nisard, *Les gladiateurs de la République des Lettres aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles* (1860), auquel ce surnom de Scaliger fait peut-être allusion dans le roman d'Oberlé.

l'Antiquité, et de la révérence qu'il manifeste envers les auteurs païens jusque dans ses loisirs et dans ses débauches.

Le narrateur d'Oberlé attire tout d'abord des soupçons sur son cercle d'amis à l'occasion d'un « banquet champêtre et bachique⁵⁹ » qu'il organise pour fêter le triomphe de la *Cléopâtre captive* de son élève Étienne Jodelle (1553). La cérémonie du bouc, qui rappelle le sacrifice offert à Dionysos sur le mode burlesque, a tôt fait de provoquer l'indignation d'un curé, lequel fait retomber des accusations d'« idolâtrie et même d'athéisme⁶⁰ » sur des membres de la Pléiade, tels que Ronsard (1524-1585) et Baïf (1532-1589), de même que Jean Dorat (1508-1588), qui occupait déjà le poste de principal du collège de Coqueret.

Si l'indignation populaire qui résulte de cette cérémonie n'entraîne pas de poursuites envers les incriminés, le Muret d'Oberlé prend soin de lier cette anecdote à celle d'une « déplorable aventure⁶¹ » au terme de laquelle un étudiant de lettres avait été brûlé vif sur le marché des pourceaux pour une accusation semblable de paganisme, à l'époque où Dorat faisait ses débuts à Paris. Il rapporte que le jeune homme, pendant la messe, aurait volé une hostie en proclamant que l'adoration de Dieu était une folie, car, selon lui, « Jupiter était le seul vrai Dieu de l'univers et [...] il n'y avait point d'autre paradis que les champs élyséens⁶² ». Interrogé par des juges, examiné par des médecins, le blasphémateur aurait expliqué qu'il avait puisé ces croyances dans les textes

⁵⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁶¹ *Ibid.*, p. 212.

⁶² *Ibid.*, p. 213.

d'Homère, de Cicéron et de Virgile, qu'il honorait davantage que les Évangiles, et pour lesquels il avait accepté d'être un « étrange martyr⁶³ ».

Tandis que le souvenir de cet incident incite les poètes de la Pléiade à adopter un comportement plus prudent, le narrateur évoque le caractère « farouche et dédaigneux⁶⁴ » de sa jeunesse pour expliquer pourquoi il n'a pas pris davantage de précautions pour se préserver d'un tel sort. Sa déchéance survient à l'occasion d'une « orgie latine⁶⁵ » à laquelle il a été convié par son ami Ramonet, un érudit comme lui, mais qui se trouvait également être le chef d'une bande de « truands et de petits larrons [qui] n'avaient jamais entendu parler des mystères d'Eleusis, du culte d'Orphée⁶⁶ ». Sans avoir la moindre connaissance du caractère rituel de ces orgies clandestines, ces brigands n'en seront pas moins condamnés à la peine capitale ; Muret lui-même ne devra sa libération inespérée qu'au bonheur d'avoir pour amis « des hommes influents, et tout particulièrement un conseiller du roi⁶⁷ ».

Une vingtaine d'années avant sa disgrâce, le roi et la reine eux-mêmes se déplaçaient pour assister à ses leçons. Il était alors bien loin de se douter que cette arrestation lui vaudrait d'être exilé de Paris et condamné à mort par contumace au tribunal de Toulouse. Abandonné par Ronsard et Dorat, ignoré de tous les « bons soldats du nouveau Parnasse qui voulait combattre le vilain monstre Ignorance⁶⁸ », le narrateur remarque au crépuscule de sa vie que « rien n'est moins stable que l'amitié⁶⁹ », surtout

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 167.

lorsque celle-ci fleurit au sein d'une « benoîte troupe⁷⁰ » qui se plaît à croire que le culte des arts et de la beauté suffit à rapprocher les membres de l'élite littéraire parisienne « comme des frères⁷¹ ». Cet humaniste n'est cependant pas insensible à cette course aux honneurs qui met à mal les affections les plus sincères.

Quoiqu'il fustige volontiers la courtoisane en concluant que « l'amitié des puissants est trop chère⁷² » et que l'art des courbettes et des discours abscons entraînerait l'aliénation de sa liberté personnelle, le Muret d'Oberlé est loin de calquer sa conduite sur celle des sages sénéquiens qui cultivent « l'art de la disgrâce volontaire pour se consacrer à l'étude⁷³ ». Il prend particulièrement plaisir à se remémorer le début de son professorat à Paris à la fin de l'été 1551, pendant lequel ses leçons étaient devenues un « divertissement en vogue⁷⁴ », au point où ses auditeurs auraient eu pour habitude de le porter sur leurs épaules jusqu'à la chaire professorale « avec les honneurs et les acclamations du triomphe⁷⁵ ». Son expérience de la disgrâce ne l'empêchera donc pas de continuer à rechercher la compagnie des puissants, dont les appuis s'avèrent indispensables à l'acquisition de la gloire littéraire, comme en témoigne de manière exemplaire le parcours du Tasse de Christiane Gil (1984).

Trop heureux d'avoir été décoré du « titre très envié de citoyen romain⁷⁶ » à l'époque où sa consécration dans la Ville éternelle met définitivement fin à ses années d'errance, dans ses mémoires fictionnels, Marc-Antoine Muret se fait d'abord connaître de son public en livrant un discours panégyrique sur la victoire de Lépante. Il accepte par

⁷⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁷¹ *Ibid.*, p. 161.

⁷² *Ibid.*, p. 136.

⁷³ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 195.

la suite de prononcer un discours faisant l'éloge des massacres de la Saint-Barthélemy, ce dont il se justifie en expliquant que l'absence d'héroïsme « conduit les hommes faibles dans le camp du plus fort⁷⁷ ». Il confie toutefois au lecteur les regrets qu'il aurait ressentis en aidant les Romains à célébrer « la victoire des catholiques français sur les séditeux hérétiques⁷⁸ », alors même qu'un musicien protestant du nom de Claude Goudimel, victime de cette hécatombe, comptait parmi les rares amis à lui avoir courageusement apporté son soutien suite à la « condamnation infamante⁷⁹ » qui l'avait contraint à s'exiler de Paris.

Le Muret d'Oberlé se reprochera d'autant plus la « lâche complaisance⁸⁰ » avec laquelle il a porté aux nues les assassins de son ami Goudimel que cette pratique belliqueuse de l'écriture, de l'enseignement et de la publication coexiste chez lui avec le désir d'appartenir à une communauté qui transcende les frontières, comme en témoigne son plaidoyer en faveur de la « République des lettres » :

Dans une Europe ravagée par les guerres des empereurs, des rois, des princes et des papes, alors que grandes nations et États minuscules se déchiraient, quand les catholiques égorgaient les huguenots, quand les calvinistes massacraient les papistes, dans un monde sanguinaire où l'on brûlait des villes, des livres et des hommes, sous les plus mauvais gouvernements, [...] dans une époque de bûchers où toute pensée libre était réprimée, un groupe d'hommes, faisant fi des frontières et des divergences d'opinion, des hommes animés par le seul idéal de beauté, ont su établir une République des lettres qui s'étendait du Danemark au Péloponnèse, d'Angleterre jusqu'à la Vistule. La plupart étaient poètes et tous honoraient les Muses latines. Alors que les poètes de langues modernes ne jouissaient que d'une notoriété nationale, ceux qui écrivaient en latin étaient honorés dans tous les pays civilisés. Grâce au passeport unique que leur offrait la langue commune, ils ont voyagé, fréquenté les cours, enseigné dans les collèges et les universités de tous les pays⁸¹.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 196.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 194.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 196.

⁸¹ *Ibid.*, p. 87-88.

La rhétorique illuministe que Gérard Oberlé attribue à cet humaniste quelque peu tombé dans l'oubli⁸² se confond avec une défense passionnée de la langue latine. Quand il déclare avoir pour « patrie universelle⁸³ » la langue de Cicéron pour traduire son indifférence à l'idée de devoir vivre en Italie suite aux procès qui l'ont chassé de son pays natal, le narrateur des *Mémoires de Marc-Antoine Muret* exprime bien la volonté de dépasser ces conflits ponctuels afin de retarder le déclin des belles-lettres. Hélas, celui-ci lui semble aussi inévitable que ne l'est la « lente et inexorable usure⁸⁴ » de la Rome antique, dont on avait déjà commencé à détruire les monuments de marbre au siècle précédent pour en faire de la chaux.

Cet attachement marqué pour les lettres classiques contribue à distinguer la Renaissance d'Oberlé de celle de Voltaire. Dans l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756), tandis que ce dernier apparentait la littérature néo-latine à « autant de monceaux informes des ruines de l'ancienne Rome⁸⁵ », dont la production aurait retardé le « progrès » des littératures nationales, le Muret d'Oberlé déplore au contraire le triomphe des « langues vulgaires et [des] lettres nationales⁸⁶ » comme un signe de décadence. La « navrante et inexorable désaffection pour l'étude des lettres⁸⁷ » qui caractériserait la jeunesse de la fin du XVI^e siècle représente à ses yeux un événement

⁸² Dans son « epilogus », Gérard Oberlé mentionne la publication récente, ou prévue, de deux nouveaux ouvrages sur Marc-Antoine Muret au moment de la publication de son roman : celle d'une nouvelle édition critique des *Juvenalia* de Muret chez Droz, dans une traduction française complète de Virginie Leroux, et celle d'une thèse de Jean-Eudes Girot intitulée : *Un humaniste français à Rome à la fin de la Renaissance : Marc-Antoine Muret et les belles-lettres* (mémoire d'habilitation soutenu en 2003 sous la direction du professeur Michel Magnien à l'Université Paris-III). La thèse en question ne semble pas avoir été publiée chez Droz en 2009, comme l'annonce Oberlé. En revanche, Girot a fait paraître une étude volumineuse sur ce poète néo-latin chez ce même éditeur quelques années plus tard, sous le titre : *Marc-Antoine Muret : des Isles fortunées au rivage romain* (Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 502, Genève, Droz, 2012, 860 p.).

⁸³ Gérard Oberlé, *op. cit.*, p. 173.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Voltaire, *Essai*, t. II, « Chapitre des arts », *op. cit.*, p. 830.

⁸⁶ Gérard Oberlé, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 135.

politique de première importance, puisqu'elle signalerait la désintégration de l'unité culturelle qui serait parvenue à assurer l'intégrité d'une civilisation européenne à travers la préservation du latin comme *lingua franca*.

Pour ce personnage d'humaniste qui a fait le choix de composer son œuvre dans une langue dont il constate à plusieurs reprises l'inévitable déclin, l'Antiquité représente en quelque sorte le seul avenir harmonieux des nations qui composeraient la « République des lettres », dont l'union serait compromise par les intérêts matériels d'une chrétienté caractérisée par la montée au pouvoir de Césars « de moins en moins instruits », ce qui favoriserait la persécution des savants⁸⁸. Cette analyse n'est pas sans rappeler la « double armature⁸⁹ » à travers laquelle Érasme effectue une distinction entre le monde civilisé et le monde barbare dans *Le manuscrit de la Giudecca* d'Yvon Toussaint (2001), en attribuant aux lettrés un pouvoir politique qu'il nomme la *sodalitas litterarum*⁹⁰.

Dans ce roman, Érasme apprend au futur cardinal Girolamo Aleandro (1480-1542) qu'au-delà des intérêts qui précipitent les puissances européennes dans des alliances aussi transitoires qu'imprévisibles, le continent « confus, enchevêtré et chaotique⁹¹ » auquel ils appartiennent est régi par deux principes organisationnels, auxquels il conviendrait d'accorder une importance équivalente. D'un côté se trouve

⁸⁸ *Ibid.* : « Les temps viendront où des Césars de moins en moins instruits ne se borneront plus à boudier les hommes cultivés. Ivres de leur seul parfum, ne tolérant d'autres grands hommes qu'eux-mêmes, ces chétifs despotes se mettront à persécuter les savants. Hélas, avant même l'avènement de telles calamités, le nombre d'érudits se réduira de lui-même, à cause de la navrante et inexorable désaffection pour l'étude des lettres qui caractérise la jeunesse d'aujourd'hui. À la place d'honneur de la République des lettres ont siégé les hommes ayant remis en lumière les grands écrivains anciens. Leurs aspirations ne pouvaient s'accorder avec les jeux, les contraintes, les intrigues, réputations, modes et ridicules du monde. Détrompés des vanités, ils ont cultivé l'art de la disgrâce volontaire pour se consacrer à l'étude. »

⁸⁹ Yvon Toussaint, *Le manuscrit de la Giudecca*, Paris, Fayard, 2001, p. 64.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 63.

« cette république des lettres et des lettrés dont il [est] un fleuron⁹² », laquelle aurait pour mission d'exercer son autorité morale pour guider les actions des princes, dont les « agitations [...] n'étaient pas de nature à rompre les alliances des Muses⁹³ ». De l'autre, il accorde à la *respublica christiana* le devoir de compléter la supervision morale exercée par les humanistes sur les chefs d'État sur le plan spirituel, afin de « protéger » les croyants, de les « libérer » et d'« adoucir les mœurs⁹⁴ ».

Ironiquement, le roman de Toussaint retrace pourtant le rôle que l'humaniste Girolamo Aleandro aurait joué dans les conflits religieux issus de la Réforme, en faisant de ce lettré atteint de la syphilis et soupçonné de judaïsme le principal opposant de Luther lors de la diète de Worms (1521). Les procédés de marginalisation de ce protagoniste – lequel se range ostensiblement du côté des persécuteurs de l'hérésie protestante lorsqu'il reçoit du pape la mission d'« incarcérer ce moine et de mobiliser contre lui les bras séculiers⁹⁵ » – sont mis en place dès l'entame de ses mémoires fictionnels, dont le manuscrit débute sur une description du « délabrement de [son] organisme », qu'il attribue entre autres à la maladie nommée par le poète véronais Girolamo Frascatoro dans son *Syphilis sive de morbo gallico*⁹⁶.

Le cardinal explique comment il a contracté le « mal français » dans sa jeunesse auprès des courtisanes de Venise. Ayant été à cette époque « sinon incrédule, du moins assez indifférent aux choses de la foi⁹⁷ » (scepticisme dans lequel il ne mettait

⁹² *Ibid.*, p. 64.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 25. Les origines prétendument juives du narrateur sont également convoquées dès le début du roman, lorsqu'il partage ses doutes quant aux origines nobles de sa famille. Il spécifie toutefois que son anoblissement lui avait constitué un « joli moyen de fermer la bouche à tous ceux qui, dans les pans du manteau d'Érasme, n'allaient jamais renoncer à [l]e traiter de Juif » (*ibid.*, p. 19).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

prudemment « aucune ostentation⁹⁸ »), l'Aleandro de Toussaint satisfaisait indifféremment les élans de sa chair auprès des jeunes filles ou des jeunes garçons. Ce n'est que plus tard, au moment de sa rencontre avec Érasme, qu'il éprouve un sentiment de culpabilité à l'idée de s'abîmer dans des élans charnels que le Lévitique condamne comme une « abomination⁹⁹ ». À l'aube de sa mort, le narrateur exprime d'ailleurs un doute sur la nature des activités auxquelles il se serait livré à cette époque avec ses amis. Il n'est pas certain d'avoir été sodomite ; et si tel est le cas, il n'accordait pas davantage d'importance à la « pollution¹⁰⁰ » qui en aurait résulté qu'à celle qui l'agitait quelquefois durant son sommeil.

Yvon Toussaint semble se conformer en cela à une tendance que l'on observe aussi bien chez Christiane Gil que chez Gérard Oberlé et Serge Filippini, dont l'inversion des protagonistes est présentée comme une simple préférence en matière sexuelle, à laquelle ils n'accordent « guère plus d'importance qu'[elle] n'en a¹⁰¹ ». Si tout porte à croire que ce penchant serait aussi répandu dans les *Schriftstellerroman* qu'il ne s'impose à la manière d'une norme parmi les artistes florentins qui peuplent les *Künstlerromane*, les personnages de lettrés ne ressentent pour la plupart aucun besoin de défendre leurs goûts érotiques par l'exercice de leur art, dans la mesure où la satisfaction de ces désirs leur semble naturelle¹⁰². À vrai dire, dans *Le manuscrit de la Giudecca*, ce n'est qu'à

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰² Je reviendrai sur l'homosexualité des lettrés dans une section ultérieure de ce chapitre, où j'analyserai les rapports que ces différents personnages entretiennent avec les femmes. Tandis que les artistes invertis témoignent majoritairement d'une gynécophobie qui a pour effet d'associer les figures féminines à une « norme » dont la présence imposante mettrait en péril la liberté des homosexuels, les personnages de lettrés semblent être, pour la plupart, en mesure de nouer des relations d'amitié avec les hommes et les femmes, bien que celles-ci se déclinent sous des modalités différentes. Voir notamment les pages 392 à 398 et 412 à 416 de ce présent chapitre.

l'époque de sa cohabitation temporaire avec Érasme sous le toit du célèbre éditeur Alde Manuce que le futur cardinal Girolamo Aleandro internalise quelque temps le vocabulaire religieux à l'aide duquel l'auteur des *Adages* (1500) fustigeait la fornication : ce « jeu grotesque entre gens ivres », qui aurait provoqué chez lui « une sorte de terreur¹⁰³ ».

Dans sa postface, Yvon Toussaint révèle qu'il met ici en scène la thèse défendue par André Godin dans un ouvrage collectif intitulé : *Érasme et Aleandre, une étrange familiarité*¹⁰⁴, dans lequel ce chercheur impute la nature « passionnelle » des échanges qui auraient lié ces deux hommes à « un amour injustement trahi¹⁰⁵ ». À l'instar de Godin, Toussaint situe la naissance de ce sentiment à l'époque de cette « idylle vénitienne¹⁰⁶ » à propos de laquelle le narrateur du *Manuscrit de la Giudecca* relatera peu de choses, en admettant qu'il « ne sai[t] même plus ce qui s'est passé au juste entre Érasme et [lui] dans la chambre vénitienne¹⁰⁷ ». Encore une fois, cet « oubli » permet à Yvon Toussaint d'éviter de trancher entre l'hypothèse d'un amour platonique et celle d'un « éventuel passage à l'acte¹⁰⁸ » dont on ne semble avoir trouvé aucune trace décisive dans les archives historiques¹⁰⁹, tout en faisant explicitement passer les problématiques d'ordre sexuel au second rang du récit¹¹⁰. L'évocation de cet épisode « idyllique » suffit cependant à relater l'admiration qu'aurait ressentie le jeune Aleandro envers le sage de

¹⁰³ Yvon Toussaint, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁴ Jacques Chomarat, André Godin et Jean-Claude Margolin (dir.), *Érasme et Aleandre, une étrange familiarité*, actes du colloque international de Tours, juillet 1986, Genève, Droz, 1990.

¹⁰⁵ Yvon Toussaint, *op. cit.*, p. 432.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 414.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 374.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 431.

¹⁰⁹ Yvon Toussaint présente son avis sur le sujet dans sa postface à la page 414 : « Le contenu des lettres "brûlantes" d'Érasme [...] conforte l'hypothèse de ses penchants homosexuels, même si, comme la plupart des "érasmiens" que j'ai consultés le pensent, les "passages à l'acte" ne peuvent en aucune manière être corroborés ». Voir également, p. 421 : « Aleandro fait partie de ces hommes, peu nombreux, qui sont sensibles à la beauté des autres hommes sans que cela indique pour autant qu'ils soient homophiles ».

¹¹⁰ « Faut-il prêter tant d'importance à la précision d'un aveu ou au voile d'une dénégation? », demande à ce sujet le narrateur de Toussaint (*ibid.*, p. 374).

Rotterdam, et c'est en « serrant les dents¹¹¹ » que le narrateur, aigri par vingt-huit années passées dans le « tumulte et les déchirements¹¹² » d'un « perpétuel balancement entre haine et amour¹¹³ », dépeint l'enthousiasme de ses premiers rapports avec Érasme.

Il convient de souligner que, dans l'ensemble, leurs échanges permettent de nuancer le contraste entre ces deux personnages, qu'une opposition trop marquée risquerait autrement de réduire à une simple exemplification de la lutte que les humanistes auraient menée contre l'intolérance religieuse. Il est vrai que, chez Toussaint, la rhétorique d'Érasme est parfois favorable à un rapprochement entre l'humanisme renaissant et l'humanisme des Lumières, comme en témoigne l'avertissement que celui-ci formule à Aleandro lorsqu'il soutient que « l'ennemi de toujours¹¹⁴ » ne serait pas l'hérésie – cette obsession au nom de laquelle les théologiens et les scolastiques s'entêtent à vouloir « tout régenter et tout réglementer [...] dans le domaine de la pensée¹¹⁵ » –, mais bien le « fanatisme¹¹⁶ ». Érasme se désole de constater qu'Aleandro, l'érudit, le lettré, ait accepté de « n'être plus qu'un poing frappé sur la table¹¹⁷ » à l'aide duquel l'Église de Rome brûle « aujourd'hui des livres, et demain des hommes¹¹⁸ ».

Au début du récit, rien ne laissait pourtant présager que le narrateur de Toussaint en viendrait à présider un « *auto da fe* » à Louvain où, pour plaire au représentant du pape qui vient s'assurer du respect de la bulle *Exsurge Domine*, les professeurs font non seulement brûler tous les écrits qui défendent les doctrines luthériennes, mais expulsent

¹¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹¹² *Ibid.*, p. 374.

¹¹³ *Ibid.*, p. 373.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 204.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 205.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 204.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 255.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 204.

également de cette « célébrisime université¹¹⁹ » le non moins célèbre Érasme, puisqu'il représente précisément un des fleurons du mouvement humaniste, à l'orthodoxie suspecte. Or – et c'est précisément en cela que le narrateur de Toussaint est intéressant –, avant d'occuper un rôle de premier plan dans la lutte contre l'hérésie luthérienne, le cardinal Girolamo Aleandro avait d'abord été reconnu pour son excellence dans les *studia humanitatis*. C'est d'ailleurs sous le patronage du géant de Rotterdam qu'il s'était proposé de « débarrasser de leur rouille les lettres latines [...] [pour faire] sortir l'université de Paris de ses ténèbres plus ou moins cimmériennes¹²⁰ », lorsque sa maîtrise extraordinaire des « *bonae literae*¹²¹ » lui avait valu d'occuper quelque temps un poste à la Sorbonne en tant qu'*umanista*, c'est-à-dire en tant que lecteur de grec et de latin¹²².

La description que donne le narrateur de l'époque de sa formation intellectuelle à Venise et à Padoue ne saurait correspondre davantage aux topiques qui sont traditionnellement associées au « renouveau » des arts et des lettres. Le terme Renaissance apparaît au début du roman sous sa forme allemande, *Wiederwachtung*¹²³, que l'Aleandro de Toussaint attribue à Albrecht Dürer lors de leur première rencontre au *Fondaco dei Tedeschi* à Venise, où le jeune maître avait eu le plaisir de « redécouvr[ir] l'antique¹²⁴ » en peignant des nus à la mode italienne. Le narrateur du *Manuscrit de la Giudecca* adopte cependant une certaine distance ironique lorsqu'il dépeint l'enthousiasme avec lequel lui-même avait accueilli les bouleversements culturels que constitue cette double « découverte » de l'homme et de l'Antiquité. À l'orée de sa mort, il

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 192.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹²¹ *Ibid.*, p. 31.

¹²² Pour l'origine du terme *Humanismus* à partir duquel a été formé le substantif « humanisme », voir le chapitre 1, pages 72 à 79 de cette présente étude.

¹²³ Yvon Toussaint, *op. cit.*, p. 36.

¹²⁴ *Ibid.*

revisite cette époque de sa vie en parvenant à la conclusion qu'il était « terriblement conventionnel¹²⁵ », tant par sa célébration machiavélienne du courage (*virtus*) et de la force de l'homme (*fortezza*), hissé au rang de « pivot de l'univers », que par sa dénonciation de la « pesante scolastique », qu'il méprisait de concert avec ce « *medium ævum* qui [...] avait coupé [ses contemporains] de l'âge d'or¹²⁶ ».

En dépit du « corset de fer¹²⁷ » dans lequel se tenaient les joutes oratoires de l'université, l'Aleandro de Toussaint en vient même à considérer que la hardiesse avec laquelle il s'engageait dans la *disputatio* lui avait valu de privilégier par moments « l'hétérodoxie hasardeuse¹²⁸ » pendant ses jeunes années, ce qui témoigne du degré auquel sa conception de l'individualité, de la liberté de parole et de l'autonomie de pensée a subi des mutations importantes au cours de sa vie. À l'instar du Tasse de Christiane Gil, Aleandro a abandonné son individualité au profit de l'Église ; ou plutôt, étant parvenu à la conclusion selon laquelle les « volontés [feraient] l'Histoire¹²⁹ », il a, selon ses propres paroles, consacré sa vie à rassembler un « faisceau de volontés autour de l'étoile fixe de la papauté¹³⁰ ».

Contrairement au poète, le narrateur de Toussaint est cependant loin de perdre de vue le rôle politique qui lui est imparti à mesure qu'il restreint l'étendue de son jugement personnel en troquant ses doutes pour des « certitudes¹³¹ » qu'il sait être utiles au bon fonctionnement de l'État. La nécessité de plaire aux autorités des différentes régions européennes où le conduisent ses missions diplomatiques contribue à relativiser quelque

¹²⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁶ *Ibid.* Toutes les citations de cette phrase renvoient à la page 39.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 264.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 376.

peu les intérêts de l'Église. Le futur cardinal confesse savoir agir comme un « Liégeois à Liège » tout aussi facilement qu'il est devenu un « Romain à Rome¹³² » ; c'est pourquoi les « principes d'airain¹³³ » qu'il professe au Vatican pour affirmer la prééminence de l'Église sur les nations chrétiennes ne l'empêcheront guère d'adapter son discours à l'adage : « *Siamo Veneziani, poi Christiani*¹³⁴ » [nous sommes Vénitiens, puis chrétiens], lorsqu'il occupera quelque temps la fonction d'employé du pape dans la République de Venise.

À la différence d'un grand nombre de ses contemporains, Girolamo Aleandro n'est pas considéré « comme un parangon de ferveur religieuse¹³⁵ ». Ayant acquis, grâce à ses études humanistes, les compétences oratoires nécessaires pour mener à bien cette mission inquisitoriale, il reçoit pour mission de lutter contre l'hérésie luthérienne alors qu'il n'occupe que la charge de Bibliothécaire perpétuel du pape. La tâche délicate qui consistera pour lui à convaincre Charles Quint et Érasme de se rallier officiellement du côté de l'Église de Rome dans sa condamnation des thèses de Luther est donc d'abord un moyen d'avancer dans sa carrière et de combler sa « vanité », comme en témoignent les privilèges qu'on lui octroie aussitôt qu'il obtient le titre d'Inquisiteur spécial du pape. Devenu « comte et chevalier du palais de Latran¹³⁶ », le narrateur, désormais pourvu d'un titre de noblesse, obtient le droit de conférer des titres universitaires et de couronner des poètes, ce qui augmente considérablement ses chances d'obtenir le chapeau de cardinal qu'il convoitera une bonne partie de sa vie.

¹³² *Ibid.*, p. 135.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 354.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 162.

Bien que le narrateur de Toussaint prenne soin de remarquer que la raison qui orientait ses démarches n'était jamais la sienne, « mais celle d'un État ou d'une Église, d'un édit ou d'une bulle¹³⁷ », il serait inexact d'affirmer que ce personnage est dépourvu de convictions personnelles. Au fil de l'œuvre, le protagoniste abandonnera progressivement son indifférence juvénile à l'égard des questions religieuses, au point où il en viendra à n'apprécier « que les porte-glaive et les chiens du Seigneur¹³⁸ ».

L'indulgence dont il fait preuve à l'égard de cette « redoutable machine d'État » qu'est la Sérénissime permet sans doute de mieux saisir les contours de « l'homme [qu'il est] devenu [...] et auquel [Érasme] ne comprend plus rien¹³⁹ » après la fin de leur « idylle » vénitienne. Lors de sa dernière mission diplomatique à Venise, en découvrant l'existence du Tribunal des Inquisiteurs d'État qui a secrètement reçu pour instruction d'espionner les ambassadeurs étrangers et d'« ôter secrètement la vie à celui dont la conduite fera désirer qu'il ne reste pas en vie¹⁴⁰ », l'Aleandro de Toussaint nourrit certes quelques craintes à l'encontre de ces procédures, mais ses appréhensions sont vite éclipsées par l'admiration que provoque en lui « la procédure alchimique qui avait fondu une myriade de forces individuelles en volonté commune¹⁴¹ ».

L'« implacable efficacité¹⁴² » du système vénitien trouve grâce à ses yeux, ce qui n'a rien d'étonnant compte tenu de la rigueur dont il semble avoir toujours fait preuve à partir du moment où il a reçu pour tâche de s'assurer du respect des lois, de la religion et des bonnes mœurs publiques. À Liège, à l'occasion d'une de ses premières missions

¹³⁷ *Ibid.*, p. 376.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 264.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 350.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 353.

¹⁴² *Ibid.*

diplomatiques, l'Aleandro de Toussaint n'hésitait pas à encourager le Prince-évêque Érard de la Marck à la sévérité « à l'encontre des disciplinés¹⁴³ », en dépit de la répression que celui-ci exerçait déjà sur cette ville en préconisant « le percement de la langue et les deux joues marquées d'une croix au fer rouge » en plus du châtiment que la coutume liégeoise prévoyait déjà à l'encontre des blasphémateurs, qui consistait à clouer les coupables par l'oreille à un pilori. De même, peu après qu'il eut convaincu Charles Quint de condamner officiellement les doctrines luthériennes, l'Aleandro de Toussaint s'est déplacé quelque temps à Bruxelles, où les coutumes punissaient les imprimeurs, diffuseurs et lecteurs de livres interdits d'un marquage au fer rouge, d'un œil crevé ou d'un poing tranché, pour s'assurer que la loi « était appliquée sans mollesse¹⁴⁴ ».

II. Du monde des idées à un monde idéal. Utopies et persécutions dans les *Schrifstellerromane*

Il convient de noter que le zèle que déploie Aleandro dans la défense des intérêts matériels de l'Église n'a que peu de choses en commun avec la ferveur religieuse d'un personnage comme Dürer. Dans *Le manuscrit de la Giudecca*, le peintre prend publiquement parti pour Luther en suggérant de « garder en grand honneur¹⁴⁵ » les livres de celui que Charles Quint regarde désormais comme un « hérétique notoire¹⁴⁶ », et de « jet[er] au feu ses adversaires – c'est-à-dire entre autres personnes, son propre ami Girolamo¹⁴⁷ ». Or, cet engagement désintéressé, qui l'expose sans doute à d'éventuelles représailles de la part des papistes, se distingue fortement de la prudence avec laquelle les

¹⁴³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 244.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 237.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 236.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 237.

figures d'humanistes exposent des opinions susceptibles de les engager sur un plan personnel.

En effet, dans l'œuvre de Toussaint, il apparaît clairement qu'Érasme ne se sent pas « les dispositions voulues pour risquer [s]a vie en luttant pour la vérité¹⁴⁸ », ce que le narrateur déplore parfois comme un défaut de caractère, bien qu'il ne manque pas de souligner les avantages qui résultent pour l'Église de la « pusillanimité » de ce célèbre moraliste – lequel, « nonobstant sa hardiesse de plumitif, s'enfuyait toujours au premier coup de canon¹⁴⁹ ». « Démentement égocentrique¹⁵⁰ » et affligé d'un tel manque de confiance que la moindre critique à son encontre aurait suffi à déclencher « une montagne de contre-arguments dont certains, hélas, étaient spontanément injurieux¹⁵¹ », l'Érasme de Toussaint apparaît d'entrée de jeu comme un personnage teinté d'une certaine duplicité. Il accepte de prétendre que « le nonce Girolamo Aleandro, représentant officiel de cette Église, et Érasme de Rotterdam restent les meilleurs amis du monde¹⁵² » pour donner l'illusion qu'il apporte son soutien à l'Église catholique dans ses conflits avec Luther. Cependant, il ne se résigne à adopter cette attitude qu'à contrecœur, soucieux de préserver son « magistère moral¹⁵³ » sur lequel Aleandro exerce un levier important, puisque le narrateur menace de publier la correspondance amoureuse qu'Érasme aurait entretenue avec des hommes comme Guillaume Hermans, Servais Roger et Thomas Grey, que ce célèbre moraliste appelle imprudemment « mon très délicieux¹⁵⁴ » ou « mon

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 182.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵² *Ibid.*, p. 264.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 431.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 106.

seul bonheur¹⁵⁵ », en leur adressant des témoignages d'amour dont il n'a jamais cru bon de gratifier Aleandro.

Est-ce uniquement dans le souci de répondre à ce chantage que l'Érasme de Toussaint ne cessera de répandre des calomnies sur le compte d'Aleandro en prétendant que l'Inquisiteur spécial du pape « parlai[t] hébreu parce que c'était [s]a langue maternelle, qu'on ne savait même pas [s'il] étai[t] baptisé [...] mais qu'[il] servai[t] toujours [s]on Moïse¹⁵⁶ »? Dans sa postface, Yvon Toussaint prend la peine de noter que les ennemis d'Aleandro n'ont jamais pu produire le moindre élément concret pour soutenir cette affirmation qui, « dans le contexte antisémite de l'époque, se voulait évidemment infamante¹⁵⁷ ». Dans le texte romanesque lui-même, l'obstination avec laquelle cette accusation ne cesse de suivre le protagoniste au cours de sa carrière laisse toutefois de la place à une certaine ambiguïté en ce qui concerne les origines d'Aleandro.

Lors de la diète de Worms, avant d'évoquer les huit quartiers de noblesse que le chapitre de Saint-Lambert à Liège vient de lui conférer sous les ordres du prince-évêque Érard de la Marck afin d'accorder plus de poids à ses paroles, le narrateur du *Manuscrit de la Giudecca* commence par désavouer ces attaques *ad hominem* en soulignant que ses démonstrations anti-luthériennes demeurerait tout de même valides dans le cas où il s'avèrerait être Juif, puisque la pertinence d'un argument n'est pas « la fonction de celui qui le profère¹⁵⁸ ». Par la suite, lorsque son vieux maître d'hébreu vient le retrouver vers la fin de sa vie pour le remercier de la violence avec laquelle il a combattu Luther, ce

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 107. Yvon Toussaint précise que seule la réputation d'Érasme aurait souffert à la publication de telles lettres, dans la mesure où « bon nombre de ses contemporains célèbres, notamment homosexuels, n'étaient nullement inquiétés » (*ibid.*, p. 431).

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 409.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 221.

cardinal est surpris de constater que la fermeté dont il a fait preuve en endiguant l'hérésie protestante pouvait également être considérée comme une preuve de ce supposé judaïsme, en raison des anathèmes que Luther avait décochés à l'encontre du peuple hébraïque en appelant ses fidèles à chasser les Juifs « comme des chiens enragés¹⁵⁹ ».

Bien que la véhémence avec laquelle l'Aleandro de Toussaint nie les propos de Moïse Perez lorsque celui-ci lui confie qu'il lui plaît de croire qu'ils ont tous deux « la même origine¹⁶⁰ » ne permet guère d'infirmer cette hypothèse dans l'économie du roman, il m'apparaît important de souligner qu'en ayant la réputation d'être Juif pendant toute sa carrière, Aleandre lui-même est victime de l'intolérance religieuse de ses adversaires, desquels le « tolérant Érasme¹⁶¹ » fait ironiquement partie. Le protagoniste relève cette incohérence en confrontant ouvertement Érasme, ce pourfendeur du fanatisme, pour l'hypocrisie avec laquelle il aurait appelé ses lecteurs à « couper la langue et les deux mains [des Juifs] en même temps que le prépuce¹⁶² ».

Loin d'être « si allergique aux brouilles et aux discordes [...] qu'il inclinait à ne plus supporter, dans sa vie quotidienne, qu'un monde indemne de tout conflit¹⁶³ », comme Aleandro l'avait cru tout d'abord, dans ce roman, Érasme ne rate jamais une occasion de répondre à une provocation, si bien que le narrateur aura la satisfaction de le voir entrer « dans l'arène des gladiateurs¹⁶⁴ », selon sa propre expression, lorsque le géant de Rotterdam se décidera enfin à attaquer publiquement Luther sur la question de la prédestination de la grâce et de la justification de la foi par les œuvres. D'après Aleandro,

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 392.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 209.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 279.

sa décision de confronter cet « hérétique notoire » ne s'explique guère par un intérêt soudain pour les questions théologiques desquelles il s'était jusque-là prudemment tenu à l'écart, mais bien par son orgueil, dans la mesure où Luther aurait commis l'imprudence de l'insulter comme « jamais [Aleandro] n'aurait[t] osé le faire¹⁶⁵ » en le décrétant incapable de participer aux débats doctrinaux qui l'opposent au parti catholique.

Au-delà du désir de faire triompher ses idées ou de promouvoir ses écrits dans la « République des lettres », cet orgueil constitue sans doute la composante essentielle du personnage de lettré à travers les *Schriftstellerroman* renaissants. La culture agonistique qui résulte de leur formation intellectuelle contribue à expliquer pourquoi la formation de l'individualité, qui passe ici dans une grande mesure par une pratique personnelle de la spiritualité, débouche presque systématiquement sur une lutte contre l'hérésie dans laquelle ces personnages jouent alternativement le rôle de victimes et de persécuteurs. Quel que soit le degré auquel leurs études les incitent à adopter une pensée personnelle, soucieuse de « raisonner sans entraves » en préconisant la « simple et belle honnêteté de l'esprit [...] [là où] tout n'était qu'élan et pression brutale¹⁶⁶ », l'apprentissage de la rhétorique favorise chez ces humanistes biofictifs une conceptualisation martiale du discours qui entraîne une multiplication des querelles, dont les enjeux ne sont pas sans attirer l'attention des autorités ecclésiastiques.

Cette pugnacité est particulièrement frappante dans le cas des protagonistes qui occupent une position au sein du monde universitaire. Tandis que Muret fustige les ignorants qui ont « l'outrecuidance de singer les savants, d'interpréter sottement leurs

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Yvon Toussaint, *op. cit.*, p. 376.

écrits en espérant se faire un nom par leurs médisances¹⁶⁷ », Aleandro n'hésite pas à mettre en évidence la « médiocrité des Parisiens dans les matières sur lesquelles [il] r[è]gn[e]¹⁶⁸ » et dénonce le « déchaînement¹⁶⁹ » auquel ces derniers se seraient livrés contre sa personne aussitôt qu'il s'était mis à enseigner les lettres grecques et latines à la Sorbonne. Enfin, la virtuosité avec laquelle l'Aleandro de Toussaint estimait être en mesure de « confond[re] les contradicteurs auxquels on [l']opposait lors de confrontations publiques¹⁷⁰ » pendant sa formation à l'Université de Padoue contribue également à rapprocher ce personnage du Giordano Bruno de Serge Filippini.

1) De la plume au bûcher : la verve incendiaire du Giordano Bruno de Serge Filippini (1990)

Dans *L'homme incendié*, on ne dénombre plus en effet les scènes où le narrateur s'élance dans de violents débats avec ses collègues, de sorte que les disputes – qui n'ont d'ailleurs pas toujours une teneur très savante – ponctuent l'ouvrage avec la régularité d'un leitmotiv. À l'image du narrateur des *Mémoires de Marc-Antoine Muret* et du *Manuscrit de la Giudecca*, lorsqu'il dispose d'une semaine pour rédiger ses mémoires, le Bruno de Filippini se plaît à évoquer les « heures interminables passées à disputer un point de grammaire¹⁷¹ » durant sa jeunesse, ainsi que le plaisir qu'il prenait à « jouir du pouvoir des mots¹⁷² » depuis l'époque où, triomphant, il s'était enfui de sa classe après avoir confondu son maître d'école devant ses camarades. Méditant dans sa cellule sur le

¹⁶⁷ Gérard Oberlé, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁸ Yvon Toussaint, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁷¹ Serge Filippini, *L'homme incendié*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷² *Ibid.*, p. 26.

sens qu'il conviendrait de donner à son existence, le protagoniste prend d'ailleurs la peine de souligner que cette scène se répéterait jusqu'à devenir « un des motifs essentiels de sa vie¹⁷³ », puisqu'il a souvent été contraint de fuir les conséquences de ses paroles.

Il faut dire que le métaphysicien qu'il est devenu au terme de ce parcours scolaire n'a jamais cessé de se quereller avec ses collègues universitaires, ce qui le contraindra à s'exiler de Naples peu après l'obtention de son doctorat en théologie au couvent de San Domenico Maggiore. Aussitôt sorti des rangs d'écolier, le Bruno de Filippini se voit en effet frappé d'une sentence d'excommunication au terme d'une brève dispute avec un « pédant obèse et vaniteux¹⁷⁴ » qui soutient que les hérétiques seraient des ignorants, puisqu'ils ne se conformeraient pas aux usages de la scolastique. Or, une telle affirmation est dénuée de sens pour le jeune diplômé, qui se plaît à rappeler que l'étymologie grecque du mot hérésie, *haïresis*, ne désigne « rien d'autre que “préférence”, “inclination”, “choix”¹⁷⁵ ». C'est donc au nom de cette liberté de pensée qu'il nourrit ses leçons d'une « opposition farouche à la scolastique officielle¹⁷⁶ », qu'il n'hésite pas à décrire comme un « assemblage de notions périmées que l'on rabâch[e] en latin [...] avec pour seule fin d'asseoir une supériorité factice¹⁷⁷ ».

En Angleterre, son entêtement à défendre les doctrines coperniciennes prend une tournure comique lorsque Fulke Greville (1554-1628) propose d'organiser un banquet philosophique à l'occasion du mercredi des Cendres, le 14 février 1584¹⁷⁸, pour permettre à Bruno d'exposer les fondements de sa métaphysique à ses collègues d'Oxford, avec qui

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ La date est précisée à la page 276.

il avait préalablement échangé des invectives sous la forme de libelles. Ce « Banquet des Cendres » donne lieu à un affrontement qui ressemble davantage au combat rabelaisien des Andouilles contre Quaresmeprenant qu'aux réunions platoniciennes, car les partisans du géocentrisme n'hésitent pas à en venir aux mains, voire à lancer « le contenu d'une saucière¹⁷⁹ » au visage de leurs opposants, aussitôt qu'ils sont à bout d'arguments.

À défaut d'avoir pu exposer les fondements de sa propre cosmologie, portant sur « l'Un [et le] principe universel qui présidait à tous les mouvements du monde, physiques et moraux¹⁸⁰ », le narrateur tirera un dialogue éponyme de cet événement désastreux qui lui vaut de perdre sa faveur à la cour d'Élisabeth I^{re}. La publication de ce texte aura par la suite des conséquences autrement plus sérieuses pour le philosophe, puisqu'il sera retenu par les Inquisiteurs du Saint-Office comme la « preuve ultime de [s]on hérésie¹⁸¹ », ce qui le conduira directement au bûcher.

Son disciple Jean Hannequin perdra la vie en France dans des circonstances similaires. Dans ses mémoires fictionnels, le narrateur de Filippini ne cache pas qu'il a longtemps eu pour habitude de rudoyer ce scribe qui le « sui[vait] comme une ombre¹⁸² », en punissant ses maladresses d'un « coup de pied magistral [sur] [...] les rondeurs de son cul¹⁸³ ». Ayant appris que Hannequin avait avoué, sous la torture, qu'il partageait la couche de son maître en plus de « veill[er] sur [sa] santé et sur [son] bonheur comme un brave compagnon¹⁸⁴ », Bruno avait notamment sanctionné cet écart en le « gifl[ant] avec violence¹⁸⁵ ». Le philosophe est pourtant le premier à souligner que ces mauvais

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 283.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 281.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 273.

¹⁸² *Ibid.*, p. 287.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 151.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 152.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 159.

traitements répétés récompensent assez mal l'indéfectible loyauté que lui témoigne son élève en volant à son secours à plusieurs reprises lorsque la Sorbonne devient le théâtre « de combats et d'altercations parfois mortels¹⁸⁶ » entre les membres de la Ligue et les Huguenots qui ont survécu aux massacres de la Saint-Barthélemy.

C'est ainsi que ce fervent brunien perd par exemple son œil droit suite à des luttes auxquelles son maître s'était exposé par bravade, avant de se jeter lui-même sur les lames des ligueurs pour empêcher que ces derniers n'« assassine[nt] la raison¹⁸⁷ ». Ce jour-là (une fois n'étant pas coutume), le Giordano Bruno de Serge Filippini avait accordé à son disciple un traitement de faveur en lui permettant de donner la leçon à sa place au collège de Cambrai, pour le récompenser d'avoir publié son premier ouvrage intitulé *Cent vingt erreurs des péripatéticiens sur la nature et le monde*¹⁸⁸, que le narrateur présente comme une compilation de ses propres thèses. Dans sa narration, le protagoniste de *L'homme incendié* évoque le décès de son secrétaire au passage, ce qui témoigne de la fréquence des altercations qui l'opposent à ses adversaires sur un plan idéologique. Sa désinvolture à l'égard de cet incident illustre également l'absence de considération dont il semble faire preuve à l'égard du danger auquel il s'expose, de concert avec ses disciples, en raison du tempérament incendiaire auquel se réfère sans doute le titre du récit.

En lui attribuant prophétiquement l'élément du feu lorsqu'il exécute son portrait à la cour du prince Rodolphe à Prague¹⁸⁹, le peintre Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) est d'ailleurs loin d'être le seul personnage à l'avertir de l'issue funeste à laquelle ce « goût

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 234.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 312.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 307.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 336.

[marqué pour la] dispute¹⁹⁰ » ne manquera guère de le conduire. Avant même d'obtenir son doctorat en théologie au couvent de San Domenico Maggiore, une rencontre avec le pape avait déjà prévenu « l'homme incendié » des dangers qu'il pouvait y avoir à remettre en question les autorités établies.

En lui consacrant un traité allégorique intitulé *L'Arche de Noé* – qu'il finit par céder à Jean-Antoine Baïf (1532-1589) en échange d'un exemplaire du *Discours sur la dignité de l'homme* de Pic de la Mirandole, après que Pie V eut violemment rejeté son offrande –, le philosophe s'aperçoit que l'édifice doctrinaire au moyen duquel les doctes acquièrent leur autorité intellectuelle constitue un support non moins nécessaire au pouvoir des puissants, pour qui « l'irrévérence nourrit la révolte, et la révolte, l'hérésie¹⁹¹ ». Il s'agit là d'une leçon à laquelle il sera exposé à plusieurs occasions, sans que le protagoniste de *L'homme incendié* n'abandonne toutefois l'espoir de rencontrer un souverain susceptible d'apprécier ses leçons et de conclure avec lui que la vraie philosophie ne prend pas la forme d'une « ânerie pédantesque¹⁹² » exprimée dans un « latin abscons ».

Parmi tous les souverains qu'il lui aura été donné de rencontrer, c'est curieusement avec Henri III que le Giordano Bruno de Serge Filippini nouera une relation d'amitié, au point où celui-ci passera outre à sa sentence d'excommunication en lui accordant le privilège d'enseigner à la Sorbonne. C'est donc à sa cour que le Nolain prêchera le plus ouvertement ses idées en soutenant que, loin d'être la « plaie de ce siècle¹⁹³ », l'hérésie constituerait un des fondements de la foi et de la philosophie,

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 329.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹² *Ibid.*, p. 218.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 219.

puisqu'un véritable érudit devrait fonder son autorité sur ses propres capacités intellectuelles, tout comme un véritable croyant devrait avoir le « libre choix [...] *haïresin didónai* » de pratiquer « la religion qu'il aime, sans nuire à autrui¹⁹⁴ ». De tels propos n'auront toutefois pas l'heur de plaire à « la *Veuve*¹⁹⁵ », c'est-à-dire à la reine-mère, Catherine de Médicis, à laquelle le Bruno de Filippini impute naturellement sa disgrâce.

Compte tenu de la misogynie du personnage, il n'est guère étonnant que le narrateur lui attribue la responsabilité de « l'horrible massacre qu'[Henri III] avait déclenché autrefois sous prétexte de châtier les huguenots¹⁹⁶ », en raison de « l'âpreté de son sexe¹⁹⁷ ». Le Bruno de Filippini fuit autant que possible la fréquentation des femmes depuis que sa mère, Fraulissa Savolino, l'a dégoûté de ces créatures en le battant régulièrement jusqu'à sa septième année, sans même lui faire l'aumône des rudiments de piété grâce auxquels [il] e[ût] pu prier le ciel qu'il [le] délivrât d'elle¹⁹⁸ ». En rejoignant l'ordre des dominicains, ce mépris ne fait que s'affermir. Le narrateur travaille quelque temps à « affriander le client¹⁹⁹ » pour les prostituées qui se vendent aux novices, ce qui le détourne définitivement du beau sexe au profit de l'amour grec, dont il chante les joies avec un certain lyrisme.

En revanche, le vocabulaire à travers lequel il décrit le « futoir huileux²⁰⁰ » de ces prostituées n'est pas sans rappeler les délires gynécophobiques du Brueghel de Dominique Rolin. À l'instar du protagoniste de *L'Enragé*, le philosophe de Nola est

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 219.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 232.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 230.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁰⁰ *Ibid.*

tourmenté de visions lorsque sa cohabitation forcée avec Morgana, l'épouse qu'on lui a imposée pour l'accueillir à Genève, le prive quelque temps de son élan vital en « subverti[ssant] son être [...] d'un *pouvoir venimeux*²⁰¹ ». Avant même de la rencontrer, le Bruno de Filippini imagine qu'elle a « un corps de portefaix, des mamelles comme deux outres, une tête aplatie aux joues avalées²⁰² », et il la décrit aux syndics de la ville comme « la plus laide & la plus sottie de toutes²⁰³ ». C'est d'ailleurs en fuyant de tout son être ce « défaut de la nature [...], cette varaigne percée entre ses cuisses²⁰⁴ » qu'il est pris d'une fièvre hallucinatoire. La figure de sa mère et celle de son épouse se confondent alors en d'« abominables sœurs jumelles » transmuées en bourreaux, dont le supplice favori consiste à « explorer un palais étrange meublé de [s]es organes internes²⁰⁵ ».

La violence avec laquelle s'exprime cette gynécophobie témoigne assez bien de la diversité du rôle que les *Schriftstellerroman* assignent à l'homosexualité, chez des protagonistes qui ne font pas coïncider leur individualité avec le caractère supposément marginal de leurs désirs érotiques. J'ai déjà eu l'occasion de mentionner l'indifférence avec laquelle le narrateur du *Manuscrit de la Giudecca* recherche ses plaisirs amoureux et spirituels auprès de partenaires qui ne font que satisfaire des besoins différents. À Rome, le jour où il reçoit simultanément du cardinal Carafa l'honneur d'être sacré diacre, prêtre et évêque, Girolamo Aleandro est ému par l'attention toute féminine de sa compagne, la courtisane Perilla, laquelle salue cet accomplissement en ornant de « draps violets²⁰⁶ » le lit où ils consomment leurs derniers feux. Le protagoniste d'Yvon Toussaint intègre par la

²⁰¹ *Ibid.*, p. 98. Les italiques sont comprises dans le texte originel.

²⁰² *Ibid.*, p. 86.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 97.

²⁰⁶ Yvon Toussaint, *op. cit.*, p. 278.

suite l'*Oratoire du Divin Amour*, un cercle pieux caractérisé par son ascèse moralisante, à la même époque où il rencontre ironiquement « dans une quelconque sentine²⁰⁷ » un amant du nom de Delicado, qui s'avère un pédagogue doué pour le « dévergondage²⁰⁸ » du futur cardinal. Toutefois, cette « mise entre parenthèses de [s]on activité raisonnante au profit d'un abandon d'ordre purement émotionnel²⁰⁹ » n'empêche guère Aleandro d'être un père prévoyant pour son fils Claudio et pour sa mère Perilla, auxquels il prodiguera de loin une aide financière avec une telle discrétion que ces derniers « ne p[euvent] [lui] en tenir rigueur²¹⁰ ». De toute évidence, la fréquentation des hommes n'empêche pas ce personnage d'apprécier la compagnie des dames, et ces divertissements peuvent même se juxtaposer à des pratiques dévotionnelles rigoureuses, à condition qu'aucun de ces trois passe-temps ne mette un frein à la carrière du futur cardinal.

Le rôle mineur qui échoit aux personnages féminins à travers ces œuvres s'explique sans doute par le choix d'associer les activités amoureuses à une forme de loisir, dont l'issue plus ou moins satisfaisante importe peu en regard à la réussite professionnelle des protagonistes. Il est toutefois frappant de noter que, chez Christiane Gil tout comme chez Gérard Oberlé, les protagonistes des *Schrißstellerromane* forgent leurs premières armes poétiques au contact de belles dames dans la force de l'âge, auxquelles ils vouent une idolâtrie inspirée de leurs lectures de romans chevaleresques. Le narrateur des *Mémoires de Marc-Antoine Muret* évoque avec émotion cette femme qu'il a célébrée dans ses élégies sous le nom de Margaris, « parce qu'elle rivalisait de

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 311.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 310.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 312.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 278.

perfection avec la perle et que même son rire était perlé²¹¹ ». Le jeune compagnon auquel il destine le récit de sa vie apprécie pourtant assez peu « l'amour pur et courtois qui [a] influencé les mœurs amoureuses des lecteurs d'*Amadis de Gaule*²¹² », d'autant que le narrateur le décrit comme appartenant à cette espèce d'homme pour qui les femmes sont « toutes sorcières, sirènes de contagion, amazones du diable²¹³ », et pour qui la rencontre avec cette Ferraraise répondant en réalité au nom de Gaspara ne pouvait conséquemment avoir joué un rôle important dans la vie de son maître.

Ce dernier ne déroge pas moins aux volontés de son lecteur pour s'abandonner au plaisir de se remémorer cette « déesse²¹⁴ » qui avait eu la sagesse de restreindre l'affection qu'elle éprouvait à son égard à de la coquetterie. Le Muret d'Oberlé nous apprend ainsi que c'est à cette femme – la seule dont il soit tombé amoureux – qu'il doit le bonheur d'avoir appris l'italien. C'est également sous la fêrle de cette charmante maîtresse que le jeune humaniste, qui enseignait déjà à un collège de Poitiers, a composé ses premiers poèmes latins, auxquels Gaspara répondait « par des commentaires littéraires, en corrigeant [s]es défaillances de syntaxes et [s]es erreurs de versification²¹⁵ ». La fin de cette aventure ressemble assez au dépit sur lequel se clôt la liaison avortée entre le Tasse et la princesse Lenora d'Este dans *Le scorpion de Ferrare*, à la différence près que le jeune Muret répond favorablement aux avances que lui fait Gaspara dans « un moment d'égarement²¹⁶ » dont elle se dit seule coupable, tandis que, chez Christiane Gil, l'auteur de la *Jérusalem délivrée* est « trop aveuglé par le soleil de la

²¹¹ Gérard Oberlé, *op. cit.*, p. 53.

²¹² *Ibid.*, p. 64.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 56.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 73.

gloire future pour lire, sur le visage qu[e] lui offr[e] [la princesse Leonora], le bouleversement de l'amour²¹⁷ ».

Il est vrai que le narrateur de Gil ne manque pas de souligner que seule « l'extrême jeunesse²¹⁸ » du poète était parvenue à le faire admettre dans l'intimité de la pieuse Leonora d'Este, laquelle ne craignait pas d'être séduite par cet enfant qui « excell[e] d'autant mieux à plaire [à toutes les femmes] qu'il n'en aim[e] aucune²¹⁹ ». À l'instar du Muret d'Oberlé, qui s'étonne d'apprendre de la bouche de Gaspara que les mœurs socratiques auxquelles l'avaient habitué ses débauches d'étudiant seraient « parfaitement conformes aux goûts des Italiens²²⁰ », le Tasse de Gil a déjà fait l'expérience de ses premiers émois érotiques avant de rencontrer la princesse Leonora. L'« éducation de prince [...] codifié[e] [par] Baldassare Castiglione²²¹ » qu'il a reçue aux côtés de Francesco Maria, l'héritier du duché d'Urbino, lui avait inculqué aussi bien les idéaux chevaleresques légèrement anachroniques qui le caractérisent que la préférence qu'il affichera par la suite envers les « passion[s] intellectuelles[s]²²² » entre hommes, lesquelles n'obligeraient guère le poète à déplorer le fossé qui éloigne « le rêve d'amour de la réalité charnelle²²³ ».

Un abîme analogue distingue la pâmoison que le Tasse de Gil disait éprouver à la vue de Leonora d'Este pendant sa jeunesse, par pure convention, de la passion véritable qu'il éprouvera par la suite envers Orazio Ariosto. Partagé avec le neveu de l'Arioste, cet

²¹⁷ Christiane Gil, *Le scorpion de Ferrare*, op. cit., p. 29.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²²⁰ Gérard Oberlé, op. cit., p. 68.

²²¹ Christiane Gil, *Le scorpion de Ferrare*, op. cit., p. 57.

²²² *Ibid.*, p. 178.

²²³ *Ibid.*, p. 70.

élan ne relève ni de l'amour vénal des « beautés faciles qui s'offraient à sa séduction²²⁴ », ni de « l'enchantement des amours inaccessibles²²⁵ » provoqué par le contact prolongé de princesses dont les faveurs auraient dû demeurer hors de portée pour demeurer désirables aux yeux du poète. C'est du moins ce que souligne le narrateur avec une pointe d'ironie en remarquant que, « dans la réalité – c'est-à-dire pour Torquato dans le songe – l'amour se devait d'être impossible pour mériter le nom d'Amour²²⁶ ».

Dans cette œuvre, l'adoption d'un point de vue hétérodiégétique permet de mesurer assez régulièrement la distance qui sépare l'expérience vécue du protagoniste de ce que ressentent les autres personnages. Ces derniers comprennent généralement la situation dans laquelle ils se trouvent avec davantage d'acuité que le Tasse de Gil. « Divinité intangible offerte à son adoration²²⁷ », Leonora d'Este était parvenue à lui inspirer les premiers chants de son grand poème épique, et c'est à son jugement qu'il soumettait ses premières ébauches avant de travailler à parfaire son chef-d'œuvre. Comme Gaspara pour Muret, la princesse sert donc de creuset à l'imagination du poète qui s'appuie sur sa présence pour entamer son apprentissage de la création littéraire.

Contrairement à ce que voudrait croire le protagoniste du *Scorpion de Ferrare*, des rapports de domination autrement plus sérieux l'opposeront à celui qu'il appelle son « fidèle *allievo*, son disciple²²⁸ », c'est-à-dire son amant, ce neveu de l'Arioste qui n'hésitera pas à s'approprier certaines de ses chansons amoureuses sous prétexte que son maître en poésie « n'était plus d'âge à rimer d'amour²²⁹ ». Si les trahisons répétées

²²⁴ *Ibid.*, p. 58.

²²⁵ *Ibid.*, p. 179.

²²⁶ *Ibid.*, p. 31.

²²⁷ *Ibid.*, p. 70.

²²⁸ *Ibid.*, p. 178.

²²⁹ *Ibid.*, p. 179.

d’Orazio mettront rapidement un terme à cette liaison, tout porte à croire que le Tasse de Gil cherchait auprès de lui un type de stimulation intellectuelle qu’il n’espérait pas retirer de la fréquentation d’une princesse, avec laquelle il ne pouvait guère engager un véritable dialogue. Les vers qu’il dédiait autrefois à sa muse étaient des soliloques, des *Juvenalia*. Le Tasse parvenu à l’âge adulte, les éloges que lui adressait cette première lectrice ne lui suffirent plus.

Dans *Le manuscrit de la Giudecca*, les menaces que profère Aleandro à l’encontre d’Érasme témoignent bien de cette subordination de l’amour à l’obtention d’une gloire personnelle, comme l’exprime le futur cardinal en disant aimer « *Erasmios*, le Bien-Aimé [...] de tout [s]on cœur, mais [aimer] encore plus l’Église catholique²³⁰ ». Le chantage auquel le narrateur de Toussaint soumet son ancien compagnon de Venise parvient à le rendre odieux aux yeux de ce dernier, qui punit l’inconduite d’Aleandro en l’effaçant « de [s]a tête comme de [s]on cœur²³¹ ». Ce n’est que beaucoup plus tard, une fois qu’Érasme a officiellement pris part à la lutte de l’Église catholique contre Luther et que les tentatives qu’a déployées Aleandro pour se réconcilier avec lui ont « chu [...] comme des pierres au fond d’un grand puits²³² », que le triste cardinal admet que ce n’est guère la « plus ou moins grande orthodoxie d’Érasme²³³ » qui lui importe avant tout.

À la différence du Tasse de Gil et du Muret d’Oberlé, la peine sincère que ressent Aleandro en s’apercevant que ses relations avec Érasme ont été irrémédiablement compromises par les sacrifices qu’il a dû accomplir en vue de gravir les échelons de l’Église a sans doute pour origine la rivalité qui oppose ces deux érudits, dont la maîtrise

²³⁰ Yvon Toussaint, *Le manuscrit de la Giudecca*, op. cit., p. 255.

²³¹ *Ibid.*, p. 263.

²³² *Ibid.*, p. 341.

²³³ *Ibid.*, p. 340.

des *studia humanitatis* et de la rhétorique les place à peu près sur un pied d'égalité. Tel est loin d'être le cas pour les femmes savantes dont la conversation, certes instructive, tient lieu de délassement agréable dans les *Mémoires de Marc-Antoine Muret* (2009) et dans *Le scorpion de Ferrare* (1984).

La disparition d'Érasme marque celle d'un adversaire qui le calomniait encore dans sa dernière lettre, dans laquelle il qualifiait le « Juif » Aleandro d'« artisan de tous [s]es ennuis²³⁴ ». Elle provoque néanmoins chez le narrateur un bouleversement qu'il ne s'explique pas autrement que par l'achèvement des vingt-huit ans de « tumulte » et de « déchirements²³⁵ » auxquels avait donné lieu une relation essentiellement épistolaire, dans laquelle l'affection tenait au moins autant de place que la haine.

À cet égard, il me semble que le mythe de la rivalité opposant Éros à Antéros sur lequel Celio Calcagnini clôt le traité sur l'imitation qu'il fait parvenir à Gianbattista Giraldis Cinzio en 1535 peut servir à exemplifier le type de relation qui lie Girolamo Aleandro à Desiderius Erasmus dans le roman de Toussaint. De manière plus générale, à l'image d'Éros qui ne peut « grandir » et atteindre sa maturité sans la lutte contre son frère²³⁶, les protagonistes des *Schriſtſtellerromane* dépendent de l'antagonisme qui les

²³⁴ *Ibid.*, p. 373.

²³⁵ *Ibid.*, p. 374.

²³⁶ Celio Calcagnini, “*De imitatione* / Treatise on Imitation”, lettre adressée à Gianbattista Giraldis Cinzio en 1535, dans JoAnn Dellaneva (dir.), *Ciceronian controversies*, Brian Duvick (trad.), Harvard/Cambridge, Harvard University Press, 2007, p. 144-181 (ici, p. 178-180 : “Nec sane hoc loco mihi absurdum videtur eius fabulae meminisse (...) Alioque futuri semper infantes.” (“I do not think it absurd to recall a fable here (...) Otherwise, we shall always be infants.”). Cette nouvelle conception selon laquelle un auteur s’engage dans un rapport d’altérité dialogique avec les sources auxquelles il « butine » appartient au type d’imitation que Pigman appelle « éristique » en référence à l’*agathé eris* d’Hésiode (G.W. Pigman III, “Versions of imitation in the Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, vol. XXXIII, n°1, printemps 1980, p. 1-32 ; ici, p. 4). Contrairement à l’imitation « non-transformatrice » associée au vol, à l’enfant et au singe, qui n’effectue pas la moindre transformation de sens ou de formulation des citations prélevées à partir d’un florilège de sources antiques, et contrairement à l’imitation « transformatrice » dans laquelle les différences entre un texte et son modèle sont au moins aussi prononcées que leurs ressemblances, mais sans toutefois que les emprunts ne soient accompagnés d’une réflexion critique, l’imitation éristique implique une lutte opposant explicitement un auteur à ses modèles, et a pour objectif avoué le dépassement de ces derniers.

confrontent à leurs rivaux pour sortir vainqueurs, et intellectuellement grandis, des querelles dans lesquelles ils s'engagent inévitablement en prenant la parole sur la scène publique.

En revanche, il convient de souligner que l'antagoniste qui oppose violemment le Giordano Bruno de Serge Filippini à l'ensemble de ses contemporains procède d'une logique tout à fait différente. Si les mauvais traitements qu'il fait subir à son amant et secrétaire Hannequin peuvent s'expliquer par la priorisation de son œuvre intellectuelle sur ses relations de couple, l'« homme incendié » ne met pas tout à fait sa maîtrise de l'art oratoire au service de l'avancement de sa carrière universitaire ou ecclésiastique, car il ne se satisfait pas d'occuper une place au sein d'une société ou d'une Église qu'il juge être corrompue. À la différence du Muret de Gérard Oberlé qui voit ses diatribes catholiques récompensées par le titre de citoyen romain, ou encore de l'Aleandro d'Yvon Toussaint, dont les manœuvres anti-luthériennes lui apportent le chapeau de cardinal qu'il convoite, son habileté à produire de beaux discours ne contribue qu'à le faire condamner à être brûlé vif sur le Campo dei Fiori à Rome le 17 février 1600.

Son intransigeance en matière de morale, d'herméneutique et de théologie donne parfois lieu à des situations extrêmes dont les allures tantôt grotesques, tantôt tragiques, ne sont pas sans soulever certaines interrogations sur les motifs sous-jacents au comportement de ce personnage de métaphysicien. Une lecture illuministe du parcours de Bruno pourrait aisément présenter ce personnage comme un défenseur de la tolérance et de la liberté, dont le refus de s'attirer la protection des puissants ne s'expliquerait guère par son « inexpertise en matière d'ambassade²³⁷ », mais bien par son désir de voir triompher les idéaux pour lesquels il se dit prêt à sacrifier sa vie. Or, l'ouvrage de Serge

²³⁷ Serge Filippini, *L'homme incendié*, op. cit., p. 272.

Filippini suggère précisément à l'inverse que les invectives incessantes du Nolain contre la scolastique, de même que sa défense enflammée des théories coperniciennes, n'auraient pas eu d'autre but que d'étendre sa propre renommée et de nourrir son orgueil.

C'est ce qu'explique le narrateur lui-même lorsque Henri III l'investit d'une mission diplomatique en lui demandant de parler favorablement de lui à la reine Élisabeth d'Angleterre, qui le tient personnellement responsable des massacres des protestants qui s'étaient produits peu de temps auparavant en France sous le règne de son frère Charles IX. Le Bruno de Filippini ne songe pas un instant à contester le bien-fondé de cette entreprise apologétique, laquelle s'oppose pourtant directement aux efforts qu'il a déployés jusque-là pour rappeler que l'hérésie ne devrait pas être considérée autrement que comme le « choix » d'emprunter un autre parcours spirituel. Pour le protagoniste de *L'homme incendié*, Henri III est d'abord un bon roi en raison de sa disposition à recevoir ses enseignements philosophiques, ce qui contribue en retour à accroître sa gloire personnelle :

Une bouffée d'orgueil m'enflamma le cœur. Oui, j'aimais être publié, lu, écouté, commenté! J'aimais déclencher le rire, les larmes et la peur. J'aimais remplir de joie et d'inquiétude. J'aimais en somme être aimé. Tel n'était-il pas le sens de mes premières disputes à San Domenico Maggiore? En m'en prenant à Aristote, en franchissant la sphère des étoiles fixes, en ouvrant les cieux sur l'infini, qu'avais-je fait d'autre que séduire et conquérir un auditoire toujours plus étendu? Naples, d'abord, puis Genève, Toulouse, Paris... Londres, maintenant? Pourquoi pas²³⁸?

Tout se passe comme si, en multipliant ses récriminations à l'encontre des partisans de la scolastique, le narrateur de *L'homme incendié* cherchait surtout à saboter ses chances de réussir dans le monde dans l'espoir d'accéder à l'immortalité que lui conférerait le titre de martyr de la science. C'est pourquoi ses exils successifs se justifient au moins autant par la hâte avec laquelle il défie les autorités locales que par son refus

²³⁸ *Ibid.*, p. 237.

répété d'adapter son comportement aux attentes de la communauté savante, au sein de laquelle il ne représente guère un élément isolé, en dépit des efforts qu'il déploie pour se présenter comme le portefaix d'idées résolument novatrices. À vrai dire, son langage rempli d'invectives à l'encontre de la « secte » péripatéticienne exemplifie ce que les historiens identifient à présent comme une des principales topiques du discours humaniste, qui peut laisser croire que les études aristotéliennes auraient connu un déclin important pendant la période renaissante, alors que le contraire semble s'être produit²³⁹.

Brouillant les frontières entre les *studia humanitatis* et la scolastique, le narrateur de *L'homme incendié* a surtout maîtrisé l'art de la rhétorique pour avoir le plaisir de « décocher à un adversaire, d'une voix exactement placée, le trait qui le réduira au silence²⁴⁰ ». À l'approche de la mort, le protagoniste de Filippini n'en admet pas moins que l'exercice de la *disputatio* est « aussi éloigné de la vraie philosophie que Mercure l'est de Saturne²⁴¹ », si bien qu'il ne semble pas se percevoir lui-même comme ce martyr de la liberté de pensée et du pluralisme religieux qui a valu à Marguerite Yourcenar d'insuffler au Zénon de *L'œuvre au noir* (1968) de nombreuses caractéristiques de l'œuvre brunienne, pour faire de ce personnage un « aventurier du savoir²⁴² ».

²³⁹ Voir par exemple Anthony Grafton, "Renaissance research today: forms and styles", dans Max Engammare (dir.), *Nunc et cras, op. cit.*, p. 57-68 ; ici, p. 62) : "Aristotelianism itself – as the late Charles Schmitt, whose erudite and innovative work was cited by both Grendler and Blair, showed in detail – not only survived, but flourished in the fifteenth and sixteenth centuries. The Renaissance in fact produced more Aristotelian literature than the Middle Ages had. The new methods of the humanists yielded editions – eventually, critical editions in Greek and precise, up-to-date translations in Latin – of the Aristotelian corpus, as well as the vast mass of Aristotelian commentators." Mes italiques.

²⁴⁰ Serge Filippini, *op. cit.*, p. 34.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1991 [1968], p. 18. Yourcenar commente brièvement l'influence de Bruno sur la création du personnage de Zénon dans sa « Note de l'auteur » ; elle situe sa pensée à la rencontre d'un « athéisme qui ose à peine dire son nom » (p. 498) et d'une philosophie hermétique, portée à placer un Dieu latent à l'intérieur des choses. Sa recherche de protecteurs, « tantôt chez les réformés, tantôt au sein même de l'Église » (*ibid.*) l'apparenterait à Campanella et aux autres « esprits libres du même siècle » (*ibid.*) qui ont été persécutés par le Saint-Office. J'ai inclus cette œuvre dans ma bibliographie stastistique, en annexe 1, parmi les œuvres parues entre 1963 et 1979.

Plusieurs personnages ne manquent d'ailleurs pas de commenter les dérives sectaires du protagoniste en lui faisant remarquer que ses aspirations révolutionnaires le rapprochent des protestants dont il partage, sinon les convictions religieuses, du moins la volonté de renverser l'ordre établi pour le remplacer par « une nouvelle secte [...] brunienne²⁴³ ». Montaigne est le premier à formuler ces paroles lorsque le narrateur se permet de comparer son « paganisme » à celui de son hôte, lequel s'empresse de le contredire en concluant que, loin de partager son scepticisme à l'égard des cultes religieux, il y a « du fanatique [en lui]²⁴⁴ ». Kepler ne dira pas autre chose lorsqu'il estimera que l'obstination avec laquelle il refuse de « démordre [des] idée[s] [desquelles il s'est] entiché²⁴⁵ » rend « l'homme incendié » inapte à l'exercice de l'astronomie, car cette discipline exige que ce dernier puisse « sortir de [son] esprit pour regarder le monde tel qu'il a été bâti²⁴⁶ », au lieu de le décrire tel qu'il devrait être.

Vers la fin du récit, de semblables avertissements ne sont plus de nature à heurter la sensibilité du philosophe. Ce dernier répond en effet à son amant Cecil²⁴⁷ qu'il s'identifie à Luther dans la mesure où tous les deux ont été contraints de « créer [leur]

²⁴³ Serge Filippini, *op. cit.*, p. 179.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 340.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Bien que le prénom de ce personnage ne soit jamais précisé, il ne s'agit manifestement ni de William Cecil (1520-1598), décédé deux ans avant l'exécution de Giordano Bruno, ni de son fils, Robert Cecil (1563?-1612), né une vingtaine d'années après le Nolain. En effet, lorsque le narrateur de *L'homme incendié* (1990) rencontre Cecil pour la première fois, celui-ci – qui serait « né en Angleterre [...] d'un chevalier et d'une courtisane française qui avait eu son heure de gloire à la cour d'Henri II » (S. Filippini, *op. cit.*, p. 50) – était déjà l'amant d'un cardinal à Rome alors que Giordano Bruno venait tout juste d'achever ses études doctorales. À la fin du roman, le Bruno de Filippini remercie le même Cecil d'avoir payé le bourreau pour que celui-ci lui épargne le supplice des flammes, et il demande à son amant de le pardonner pour le « maudit orgueil » qui l'incite à faire de sa mort le « geste final de [s]a philosophie » (*ibid.*, p. 410). L'indétermination qui entoure ce personnage m'incite à croire qu'il s'agit d'une « figure historique fictive », dont le nom et les activités diplomatiques suffisent à l'associer à l'Angleterre élisabéthaine.

propre religion²⁴⁸ ». Cette croyance se veut, dans le cas du Giordano Bruno de Serge Filippini, « naturelle, rationnelle, pacifique [et] libre de tout dogmatisme²⁴⁹ ». C'est pourquoi il n'hésitera guère à demander à un de ses anciens élèves de Genève, du nom de Jérôme Besler, de recruter une secte de *giordanisti* à travers l'Europe, afin que ces derniers répandent partout la doctrine brunienne « jusqu'à l'extinction complète des croyances moribondes dont [ils hâteraient ainsi] la sanglante agonie²⁵⁰ ».

Hélas, ces épigones s'avéreront moins fidèles que le défunt Hannequin, au point où le narrateur de *L'homme incendié* sera bientôt contraint à son tour de partager la méfiance générale envers les *giordanisti* lorsqu'il se voit chassé de son cercle par ses propres disciples, qui n'hésitent pas à le traiter de pape en jetant aux flammes « [s]on *Banquet des Cendres* tout à coup réputé, selon l'expression de ces fines gens, de *torche-cul aristotélicien*²⁵¹ ». Ce n'est qu'alors que le protagoniste admet à contrecœur qu'il a engendré des fanatiques, même s'il ne s'interroge pas sur les similitudes qui pourraient le rapprocher de ses *pueri*, dont il partage la volonté d'insurrection vis-à-vis l'ordre établi.

Le maître se distingue toutefois des *giordanisti* de par le balancement perpétuel qui s'opère entre sa volonté de réformer le monde et le désir de s'assurer, plus simplement, que « la science se souvienne de Giordano le Nolain²⁵² ». Refusant plusieurs tentatives de le soustraire de sa condamnation à mort, le métaphysicien finit par pencher de façon assez marquée en faveur du second pôle au terme du procès de huit ans que mène l'Inquisition contre lui. Son refus d'abjurer ses écrits fait moins de lui un martyr de

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 320.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 317.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 316-317.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, p. 21.

sa propre foi qu'il ne s'explique par la conviction que cet acte lui semble garantir à jamais sa notoriété publique.

Dans ce roman, Giordano Bruno réclame son bûcher avec d'autant plus de force qu'en condamnant ses quarante ouvrages, en souillant sa mémoire et en brûlant son corps, le Saint-Office lui assure une célébrité *post-mortem* qui achève d'unir l'individualité de ce personnage à celle de son œuvre philosophique.

2) Occultisme, Réforme et autres hétérodoxies dans les *Schrfstellerromane*

Ce sacrifice de soi constitue un cas unique au sein de mes *Schrfstellerromane*. Ce désir d'engagement trouve cependant des échos assez forts avec quelques protagonistes qui font preuve d'un souci moins marqué de se bâtir une carrière que d'œuvrer à la réalisation d'utopies politiques et sociales, dont la nature profondément religieuse n'est pas sans évoquer les remarques formulées par Randolph Starn en ce qui a trait au tournant anti-séculariste qui caractériserait les travaux des historiens de la « Renaissance postmoderne²⁵³ ».

Moins opportunistes que le Tasse de Gil, et sans doute moins « réalistes » que l'Aleandro de Toussaint et le Muret d'Oberlé, des figures telles que le Guillaume Postel d'Alain Le Ninèze, le John Dee de Claude Postel et le Jean Calvin de Nicolas Buri exemplifient l'importance que revêtent les croyances pour un grand nombre de personnages appartenant au « monde du livre ». L'ardeur dont ils font preuve dans leur quête d'une vérité transcendante s'oppose certainement à la vision illuministe d'un XVI^e siècle traversé par des courants matérialistes qui condamneraient la foi à devenir un

²⁵³ Voir la note 5, p. 354 de ce présent chapitre.

synonyme d'ignorance et où une absence de spiritualité caractériserait conséquemment les érudits et les personnes aisées.

Bien au contraire, les narrateurs de ces ouvrages mettent leur érudition au service de pratiques dévotionnelles singulières, dont l'hétérodoxie contribue naturellement à les singulariser aux yeux de leurs contemporains. Si le Jean Calvin de *Pierre de scandale* (2009) parvient à se hisser au sommet de la hiérarchie sociale de Genève en dotant les habitants de cette ville de nouvelles règles dévotionnelles qui font de lui un hérétique dans les pays catholiques, dans *Agla : le premier Évangile* (2012), les recherches cabalistiques de Guillaume Postel valent en revanche à ce collectionneur français de manuscrits anciens autant d'infortunes qu'à l'astrologue anglais John Dee, lequel se voit condamner à mener une existence précaire en raison de sa pratique assidue des arts occultes dans *Le mage de la ruelle d'or* (1995).

Les penchants idéalistes de ces trois personnages sont plus marqués que dans *L'homme incendié* où le narrateur, conscient du rôle qu'occupe la rhétorique dans sa vie, laisse souvent place à de l'ambiguïté quant au degré auquel il adhère lui-même à ses propres discours. Cette mise à distance – certes subtile – dont témoigne le métaphysicien par rapport à son œuvre contraste visiblement avec le désir que manifestent ces trois protagonistes de subordonner leur bien-être aux principes de leur foi, dont le respect rigoureux les conduit ponctuellement à mener des actions contraires à leur avancement social, à la dissémination de leurs livres ou à la consolidation de leur réputation.

Ainsi en va-t-il pour le Guillaume Postel d'Alain Le Ninèze, dont les engagements patriotiques attireront ironiquement sur lui la défaveur de François I^{er} lorsque ce réputé philologue fera une brève apparition à la cour. Il faut dire que le

synchrétisme qu'opère ce personnage de lettré entre la foi catholique et ce qu'il conviendrait d'appeler son « nationalisme » français est assez curieux. Dans *Agla : le premier Évangile*, celui-ci explique à plusieurs reprises que le souverain de France représente à ses yeux le véritable « chef de la chrétienté²⁵⁴ », sous l'égide duquel les trois religions du Livre seraient susceptibles de se réconcilier, pour peu que le roi accepte sa mission historique qui consisterait à gouverner non seulement le « peuple élu de la Gaule²⁵⁵ », mais bien toutes les nations, dont les mœurs s'adoucieraient en suivant l'exemple moral du plus grand monarque de l'univers.

Il est intéressant de noter que le roman de Le Ninèze n'offre aucune explication précise quant aux origines de cette thèse originale, à propos de laquelle son narrateur se contente de mentionner qu'il a exposé ses idées dans *La Concorde du monde* (1539), son œuvre « majeure et la plus décriée²⁵⁶ », dont la publication aurait marqué « d'une certaine façon [...] le début de [s]a disgrâce²⁵⁷ ». Les premières pages du récit semblent mettre de telles déclarations en lien avec la reconnaissance qu'aurait éprouvée Guillaume Postel à l'égard de son protecteur, à en juger par les remarques qu'il formule dès le début de ses mémoires fictionnels sur ses origines obscures.

Le Postel de Le Ninèze ne manque pas en effet de souligner le caractère extraordinaire de son ascension sociale en juxtaposant le récit de sa pauvreté initiale à celui du mandat qu'on lui demande d'accomplir dans l'Empire ottoman, où se trouvent un grand nombre de manuscrits anciens qu'il a la charge de collectionner pour enrichir les collections bibliothécaires du château de Fontainebleau. Il évoquera ainsi la peste qui

²⁵⁴ Alain Le Ninèze, *Agla : le premier Évangile*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 115.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 95.

²⁵⁷ *Ibid.*

a emporté ses parents à l'âge de huit ans, afin de souligner combien il était peu probable que le fils d'un « pauvre tonnelier normand²⁵⁸ », orphelin de surcroît, pût être spécialement choisi par la sœur du roi François I^{er} pour participer à une ambassade auprès de la Sublime Porte.

Le roman débute sur le discours que lui tient à cette occasion Marguerite de Navarre, qui l'informe que sa participation à cette délégation diplomatique dans l'Empire ottoman vise également un but secret, dont la poursuite engagera Guillaume Postel sur une voie autrement plus délicate que la bibliophilie. C'est de cette manière que le narrateur apprend que l'Évangile de Jacques, que Marguerite de Navarre croit être le texte à partir duquel les évangélistes Matthieu, Luc, Marc et Jean auraient écrit le Nouveau Testament, se trouverait quelque part parmi les trésors de l'Antiquité païenne qu'il sera chargé de rapporter de l'Orient. Le caractère officieux de cette mission ne diminue en rien l'enthousiasme manifesté par le protagoniste à l'idée de découvrir un manuscrit ancien qui contiendrait « la vérité entière de Jésus²⁵⁹ ». C'est donc sans hésiter que le protagoniste accepte de partir en quête du « premier Évangile », en dépit des périls auxquels ne manqueront pas de l'exposer ces recherches dans le contexte mouvementé des premiers débats autour de la Réforme – époque durant laquelle le Vatican n'était guère susceptible d'intégrer des auteurs apocryphes à son canon biblique.

Comme c'est généralement le cas dans les *Schriftstellerroman*, la considération dont l'honore la reine de Navarre n'est pas tout à fait à l'avantage de cet érudit. La quête qu'elle lui confie au nom de son frère l'engage effectivement sur un parcours intellectuel semé d'embûches auxquelles la « Marguerite des Marguerites » ne parviendra guère à le

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

soustraire, car la protection d'une reine ne vaut guère celle d'un roi²⁶⁰. Aussi le Postel de Le Ninèze ne sera-t-il guère exonéré des accusations qui s'abattront sur lui lorsque, ayant appris que certains de ses livres se trouvaient à l'Index, il lui viendra l'idée infortunée de se présenter lui-même devant les théologiens de l'Inquisition – afin que, « une fois dissipé tout malentendu, on veuille bien [l]e déclarer exempt de toute hérésie²⁶¹ ».

Une telle démarche caractérise assez bien la bonne foi avec laquelle le protagoniste entreprend l'ensemble de ses projets, dont la plupart s'avèrent hélas tout aussi désastreux sur le plan politique et sentimental que sur le plan religieux. À titre d'exemple, il convient d'évoquer les circonstances dans lesquelles ce personnage a décidé d'embrasser sa vocation de prêtre, née de l'ambition qu'il avait nourrie pendant son instruction au Collège de Sainte-Barbe de prononcer un jour ses vœux, ce qui l'a par la suite convaincu de rejoindre la congrégation religieuse fondée par son ancien collègue et ami, Ignace de Loyola.

Le narrateur se trouve alors au sommet de sa gloire. Après avoir mené des recherches fructueuses en Orient, le Postel de Le Ninèze réussit à faire traduire l'évangile de Jacques dans la ville de Venise, où il est déçu d'apprendre que ce texte ne narre pas la vie de Jésus, mais bien celle de Marie. C'est également pendant ce court séjour à la Sérénissime qu'il s'éprend d'une jeune fille répondant au nom de Francesca, avec qui il fait pour la première fois l'expérience d'un amour sensuel.

²⁶⁰ Je reviendrai dans le chapitre suivant sur le caractère factice qui est accordé à la protection de « grandes dames puissantes » à l'instar de Marguerite de Navarre dans *Le maître de Garamond* d'Anne Cuneo (2002).

²⁶¹ Alain Le Ninèze, *op. cit.*, p. 225.

À son retour en France, il a le bonheur de découvrir qu'« une chaire de langues orientales [a été] spécialement créée pour [lui]²⁶² » au Collège royal en récompense des loyaux services qu'il a accomplis pour le roi pendant son séjour dans l'Empire ottoman. Outre le prestige qui accompagne cette reconnaissance professionnelle, son statut de professeur lui garantit une stabilité financière telle qu'il n'en a jamais connue jusqu'alors, puisqu'il possède désormais un « doyenné de trente paroisses de l'évêché d'Angers, avec les revenus afférents à cette charge²⁶³ », si bien qu'il pourrait tout à fait accueillir Francesca auprès de lui en lui offrant un logement confortable et une bonne situation – ce qu'il s'est prudemment « gard[é] de faire²⁶⁴ », comme il prend le soin de le souligner à plusieurs reprises.

Le Guillaume Postel d'Alain Le Ninèze se permet d'ajouter qu'une telle démarche aurait été incompatible avec son désir de « tout quitter pour [...] devenir citadin du monde, philosophe cosmopolite », et surtout « prophète d'une nouvelle Église qui rassemblerait les nations sous l'égide du roi François, souverain du peuple élu de la Gaule²⁶⁵ ». Ignorant que l'ordre des jésuites le contraindrait à jurer une obéissance aveugle au pape (comme le lui apprendra plus tard son fondateur en insistant sur le respect de cette condition pour que Postel soit « accueilli [parmi eux] comme un frère²⁶⁶ »), le protagoniste prend le parti d'abandonner tous les privilèges afférents à son poste de professeur au Collège royal de sa propre initiative, dans le but de mieux se

²⁶² *Ibid.*, p. 93.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 115.

préparer à suivre cette vocation « impérieuse²⁶⁷ » qui l'incite à entrer dans les ordres pour le bien de la France, du monde et de François I^{er}.

Il va de soi que, dans le « monde », où cette défection inexplicable le fait passer pour un homme à « l'esprit dérangé²⁶⁸ », un tel comportement n'aura pas l'heur de plaire à François I^{er}. Cette décision longuement méditée vaudra donc à cet érudit de perdre la faveur royale en même temps que ses appointements. Toutefois, là n'est pas son seul faux pas, dans la mesure où le protagoniste accompagne cette décision d'une démarche qui démontre à quel point ses méditations utopiques le maintiennent éloigné des réalités de la cour, où l'apprentissage de la rhétorique n'est pas le seul outil dont disposent les fonctionnaires de l'État pour mener à bien les entreprises politiques qui demeurent immanquablement chez Postel à l'état d'ébauche. Se sentant appelé par le Seigneur à solliciter une audience auprès de son souverain, le narrateur d'*Agla* se donne pour mission de mener son monarque sur le droit chemin de la repentance morale, en l'incitant à se détourner de sa « vie dissolue²⁶⁹ », tout comme il s'est détourné lui-même des plaisirs de la chair en refusant d'épouser la seule femme qui ait éveillé en lui les feux d'une passion amoureuse.

Ce n'est sans doute pas un hasard si ce bibliophile, qui admet volontiers son ignorance des fastes et des usages de la cour, découvre certaines des images les plus emblématiques de la *rinascità* en même temps qu'il s'apprête à tenir à son roi un discours aux fondements aussi peu rationnels que moralisateurs. Dans ce passage, les splendeurs dont François I^{er} a orné Fontainebleau dans les années suivant la « découverte » de l'Italie

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 94.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 109.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 106.

– selon la célèbre formule de Michelet²⁷⁰ – correspondent à une vision du monde radicalement différente de celle qui sous-tend le cheminement du narrateur de ce *Schriftstellerroman*. Alors même que ce dernier souhaite convaincre son roi de se détourner des considérations matérielles qui se traduisent par une accumulation de richesses ou par une poursuite immodérée des plaisirs sensuels, la transformation de l'ancienne forteresse médiévale en un palais de plaisance n'est pas sans rappeler le désir de jouissance que Victor Hugo a durablement attribué à François I^{er} dans *Le roi s'amuse* (1832), en consolidant sa réputation déjà bien établie de roi libidineux²⁷¹.

La notion de Renaissance qui est évoquée ici correspond effectivement à celle d'une célébration renouvelée des plaisirs de la vie, au sein de laquelle des débats philologiques portant sur l'authenticité de manuscrits ne sont guère susceptibles d'acquérir l'importance que leur accorde le Postel de Le Ninèze. Il convient toutefois de souligner que tout éloge de la sensualité ne prend pas nécessairement la forme que lui confèrent les *Künstlerromane* que j'ai eu l'occasion d'analyser dans le troisième chapitre de cette étude, car les merveilles qui figurent dans ce passage ne célèbrent pas uniquement le corps masculin, contrairement à ce que l'on observe dans des œuvres telles que *L'homme Michel-Ange* (1989), *L'obsession Vinci* (2007) et *La société du mystère* (2017).

²⁷⁰ Jules Michelet, *Histoire de France*, tome VII, « Renaissance », éd. présentée par Paul Viallaneix et Paule Petitier, Paris, édition des Équateurs, 2008 [1855]. [Dorénavant : Michelet, *Renaissance*].

²⁷¹ Alain Le Ninèze fait explicitement allusion à cette pièce de Hugo dans le cadre d'un dialogue entre Guillaume Postel (1510-1581) et l'imprimeur Robert Estienne (1503-1559), qui lui explique en quoi consiste l'ordre secret de la société de l'AGLA (Alain Le Ninèze, *op. cit.*, p. 97-99). Cette association d'imprimeurs, laquelle doit son nom à l'acronyme d'une invocation hébraïque qui signifie : « Tu es fort éternellement, Seigneur » (p. 98), a pour mandat de diffuser un ensemble de connaissances publiques et cachées, en partageant son temps entre la poursuite d'un savoir ésotérique et la diffusion de manuscrits anciens. Lorsque Robert Estienne fait savoir au Postel de Le Ninèze que l'amour des lettres a incité François I^{er} à rejoindre cette confrérie, le narrateur répond à ces éloges par des remarques acerbes portant sur ses mœurs, au grand étonnement d'Estienne, pour qui « le roi a bien le droit de se divertir » (p. 100).

Si le Saint-Michel de Raphaël est évoqué de concert avec la Joconde, de même qu'avec le « double escalier en forme de fer à cheval²⁷² » qui débouche sur « deux immenses galeries ornées de fresques du Rosso, de statues de Benvenuto Cellini et de quelques autres de ces artistes dont François I^{er} s'était épris lors de ses campagnes du Milanais²⁷³ », ce n'est certes pas pour mettre en relief l'individualité de chaque maître, ni même le degré auquel ces derniers auraient cherché à célébrer leurs pulsions à travers leurs chefs-d'œuvre. La topique de l'inversion sexuelle n'apparaît pas dans la description de cette iconographie connue du lectorat, car le Guillaume Postel d'Alain le Ninèze semble attribuer à la sexualité un rôle générique, à la différence de la vie spirituelle, qui représente la manière dont il se singularise par rapport à ses contemporains.

Cette absence d'intérêt envers la corporalité (et tout ce qui touche conséquemment à l'exploration de l'identité sexuelle) est particulièrement visible à travers l'impression que produisent sur lui les fresques de la chapelle Sixtine. L'esthétique du « divin » Michel-Ange, sa *maniera*, et tous les autres attributs qui font de Buonarroti un maître au talent inégalable dans l'ensemble des *Künstlerrroman* ne produisent aucun effet particulier sur ce personnage de lettré. Celui-ci ne voit dans ses compositions qu'un « amas de corps massifs, de torses musculeux, de chairs épanouies de déesses mythologiques mêlées aux images saintes de la Bible²⁷⁴ », et c'est tout juste s'il se contente de mentionner que ces compositions lui déplaisent, car elles ne remplissent pas la fonction dévotionnelle impartie au « site le plus sacré de l'Église catholique », qu'il aurait voulu plus propice au recueillement qu'à la « luxure²⁷⁵ ».

²⁷² Alain Le Ninèze, *op. cit.*, p. 106.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 113-114.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 114, pour les deux citations qui se trouvent dans cette phrase.

Malgré tout, la sexualité n'est pas entièrement absente de la narration du protagoniste, au sein de laquelle le personnage de Francesca occupe un rôle qui n'est certes pas négligeable. Son destin correspond à un schéma très répandu dans les biofictions renaissantes, dont j'ai déjà eu l'occasion d'exposer quelques-uns des motifs dominants dans le précédent chapitre. Le Postel de Le Ninèze écrira à propos d'elle qu'il a choisi de la « sacrifi[er] [...] sur l'autel de [s]a vocation²⁷⁶ », tout comme dans les romans d'Anne Cuneo, plusieurs personnages vivant dans l'entourage d'Emilia Bassano Lanier diront de cette poétesse qu'elle a été « sacrifiée sur l'autel de la famille ».

Cette expression se retrouve telle quelle dans deux œuvres de cette romancière, soit *Objets de splendeur* (1996) et *Un monde de mots* (2011), dans lesquelles l'on apprend que le père et les oncles d'Emilia auraient contraint cette dernière à devenir la maîtresse du vieux Lord Carey, tout en l'empêchant d'épouser le jeune homme de son choix comme l'avait fait secrètement sa plus jeune sœur Angélique, laquelle avait pris le parti de mettre ses parents devant le fait accompli²⁷⁷.

Ce thème récurrent du sacrifice permet de souligner la dimension assumée du choix à travers lequel le Postel d'Alain Le Ninèze et les hommes de la famille Bassano chez Anne Cuneo décident de faire primer leurs intérêts personnels au détriment du bien-être de jeunes filles dont ils causeraient ainsi directement la déchéance morale. Dans

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 94.

²⁷⁷ Dans *Objets de splendeur : Mr. Shakespeare amoureux* (Orbe, Bertrand Campiche éditeur, 1996), le narrateur Thomas Vincent apprend l'histoire d'Emilia de la bouche du traducteur John Florio, qui dit d'Angela qu'elle aurait été « plus rapide et plus rusée » que sa sœur aînée Emilia (A. Cuneo, *Objets de splendeur*, p. 250), dans laquelle Anne Cuneo dit reconnaître la « dame noire » des sonnets de Shakespeare. Florio suppose que l'attitude cruelle d'Emilia Bassano envers Shakespeare s'explique par le fait que sa faculté d'aimer serait « morte » avec le jeune homme qu'elle aurait voulu épouser, après que les siens l'aient « littéralement sacrifiée sur l'autel de la famille » (*ibid.*). Dans *Un monde de mots : John Florio, traducteur, lexicographe, pédagogue, homme de lettres : un récit* (Orbe (Suisse), B. Campiche, 2011), Florio, lequel fait ici office de narrateur, attribue cette fois cette expression à Angelica. Celle-ci déplore que sa sœur aînée n'ait pas cherché à épouser son amant dans la clandestinité comme elle-même l'avait fait, ce qui l'aurait empêchée d'être « sacrifiée sur l'autel de la famille » (*Un monde de mots*, p. 293).

Agla, la situation de Francesca est analogue à celle du jeune Guillaume Postel lorsque celui-ci avait quitté sa Normandie natale pour aller s'instruire au Collège de Sainte-Barbe à Paris après la mort de ses parents, à la différence près qu'il n'existe à Venise aucun établissement qui eût permis à ce personnage féminin d'échapper à sa misère en empruntant la voie de l'érudition.

Daniel Bomberg (1483-1549), un imprimeur Juif qui héberge le narrateur pendant son séjour à la Sérénissime, prend la liberté de mettre en garde son ami contre la gent des courtisanes qui peuplent cet « immense lupanar²⁷⁸ ». Il suppose de prime abord que Francesca est une courtisane, avant d'admonester son hôte pour avoir éveillé une « violente passion²⁷⁹ » chez cette pauvre fille dépourvue de famille et d'appuis financiers, sans songer à combler ses espoirs de mariage, ni même de concubinage. Comme de fait, à chaque séjour qu'il effectuera ultérieurement Venise, le Postel de Le Ninèze sera peiné d'apprendre que la situation de Francesca s'est de nouveau détériorée : après avoir épousé un autre homme qui disparaîtra en mer, Francesca sera contrainte de se prostituer pour entretenir ses deux enfants qui ont été placés à la charité publique, avant de finir ses jours cloîtrée dans un couvent.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le récit de ces déboires amoureux ne constitue pas un prolongement secondaire à l'intrigue principale qui s'attache à retracer le parcours intellectuel du protagoniste, dans la mesure où celui-ci dit paradoxalement attacher une grande importance aux femmes dans sa cosmogonie, car selon lui, « le salut est aussi d'essence féminine²⁸⁰ ». Comme il l'explique à son ancienne maîtresse, sans chercher à dissimuler le mépris qu'il éprouve à l'égard de l'amour vénal (même s'il lui

²⁷⁸ Alain Le Ninèze, *op. cit.*, p. 78.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 86.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 149.

arrive par ailleurs de soutenir que « le péché de la chair n[e serait] qu’une invention des théologiens²⁸¹ », Francesca constitue pour lui le pendant charnel de la fascination qu’il vouera une grande partie de sa vie à une religieuse illettrée du nom de Mère Jeanne, dont la fréquentation lui inspirera des révélations d’ordre théologique.

On retrouve ici une division semblable à celle qu’opère Gilles Hertzog dans *Le séjour des dieux* entre la « femme de chair », incarnée par la Danaé de Titien et la « femme idéale » représentée par la Lédä de Michel-Ange, ce qui est d’autant plus intéressant si l’on tient compte du fait que cette passion spirituelle amène également le protagoniste d’*Agla* à entrevoir une possible « Renaissance féminine » dans un ouvrage qu’il prend la liberté de dédicacer à Marguerite de Valois (1523-1574) en raison de la disparition de sa première protectrice, Marguerite de Navarre (1492-1549). Dans ce texte, significativement intitulé *Les Très Merveilleuses Victoires des femmes du monde* (1553), le Postel de Le Ninèze « démonstr[e] la supériorité des femmes et annon[ce] leur vocation à gouverner le monde²⁸² », ce qui a pour effet de lui faire perdre la faveur d’Henri II, qui y voit une mise en cause de son pouvoir.

La mauvaise réception qui accompagne cet ouvrage s’explique sans doute par des raisons analogues à celles qui avaient entraîné la défaveur du protagoniste à la cour de François I^{er} quatorze ans plus tôt, au moment où il avait fait paraître *La Concorde du monde* (1539). Dans un cas comme dans l’autre, l’influence que ce lettré tente d’exercer sur les affaires d’État dénote une méconnaissance du rôle que François I^{er} et Henri II semblent attribuer à l’érudition au sein de ce récit, dans la mesure où le protagoniste n’effectue pas une séparation aussi nette que ces deux rois de France entre le monde des

²⁸¹ *Ibid.*, p. 80.

²⁸² *Ibid.*, p. 205.

idées et ce qu'il conviendrait d'appeler plus simplement « le monde ». D'une certaine façon, le Postel de Le Ninèze ne cesse de concilier les exigences auxquelles il doit se soumettre en appartenant simultanément à ces deux univers, car ses spéculations théologiques et philologiques ne le maintiennent pas entièrement à l'écart des affaires du royaume.

Il convient en effet de souligner que l'absence d'intérêt dont témoignent les monarques à l'égard de sa cosmogonie n'empêche pas ces derniers d'exploiter le patriotisme de Postel à leur avantage en lui confiant plusieurs missions aussi secrètes que délicates, dont la récupération du « premier Évangile » ne constitue qu'un exemple parmi tant d'autres. C'est ainsi, par exemple, que le Postel de Le Ninèze en vient à accepter d'espionner les agissements d'Ignace de Loyola pour s'assurer que les jésuites n'agissent pas « en sous-main²⁸³ » pour l'Espagne durant le concile de Trente.

Il s'agit là d'une tâche difficile dont François I^{er} a cru bon de l'honorer en dépit du mauvais accueil qu'il avait réservé au sermon que lui avait fait cet érudit à Fontainebleau pour le convaincre de réformer ses mœurs. Le protagoniste dénoue avec facilité le dilemme moral qui découle de cette responsabilité problématique au terme d'un « bref examen²⁸⁴ » de conscience qui lui permet de réaffirmer la prééminence qu'occupe à ses yeux le roi de France sur le pape en tant que chef de la chrétienté. À vrai dire, le soulagement ressenti à cette occasion par le protagoniste à l'idée que François I^{er} ne lui tient pas rigueur du faux pas qu'il a commis à sa cour s'apparentera au « réconfort inespéré » qu'il dira éprouver par la suite à l'idée « qu'[on le] jugeait encore capable de

²⁸³ *Ibid.*, p. 112.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 113.

servir le royaume [...] dans l'état de dérélition où [il se trouvait]²⁸⁵ », c'est-à-dire après qu'il eut été chassé de la compagnie des jésuites en raison de ses lectures cabalistiques. Sa nouvelle mission lui vient alors d'Henri II, « un roi jeune qu'[il] ne connai[t] pas, mais qu'[il] [s]e prome[t] de servir aussi loyalement qu'[il] avai[t] servi son père²⁸⁶ », qui l'envoie renouer secrètement l'alliance entre la France et l'Empire ottoman pour convaincre Soliman le Magnifique que le rapprochement entre la France et le Saint-Empire germanique opéré par Henri II ne serait qu'apparent.

Chez le Postel de Le Ninèze, toutes ces entreprises sont cependant subordonnées à l'aboutissement d'une quête spirituelle, dont les fondements mystiques coexistent paradoxalement avec une vision qui se veut « scientifique » de la recherche en Histoire, ne serait-ce que par la distinction que ce personnage ne cesse d'effectuer entre ses propres croyances et celles que véhiculent les corpus qu'il soumet à l'étude. À cet égard, il pourrait être utile de rappeler que le narrateur est à la fois un prêtre et un humaniste, à l'instar du cardinal Girolamo Aleandro d'Yvon Toussaint, dont le parcours témoigne similairement de la nécessité d'intégrer des structures politico-religieuses dépassant l'échelle individuelle pour être en mesure d'agir sur le monde. Son désir d'accéder à une foi qui se trouverait au plus près de la vérité révélée s'oppose parfois directement à l'amour qu'il porte aux manuscrits anciens et à « leurs parchemins élimés, sur leurs papyrus usés par le passage des siècles²⁸⁷ » qui caractérise si bien les *studia humanitatis*. Aussi, ces deux passions font-elles l'objet d'une polarisation qui contraint parfois le Guillaume Postel d'Alain Le Ninèze à choisir entre son devoir de chrétien et la

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 154.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 155.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 195.

méthodologie scientifique qu'il tente de respecter dans la poursuite de ses travaux d'historien.

Dans *Agla : le premier évangile*, cet érudit aux opinions pour le moins hétérodoxes exprime sans doute le mieux cet idéal de neutralité dans le cadre d'un entretien avec son ancien professeur de rhétorique et de latin du collège de Sainte-Barbe, Jean Gélida (1495-1556). Le protagoniste décide alors de présenter à son ancien maître un texte connu sous le nom de « l'évangile de Judas », qu'il a rapporté en France au terme d'une de ses pérégrinations dans l'Empire ottoman. Dans ce passage, bien qu'il n'éprouve aucune difficulté à admettre que « personnage historique de Jésus²⁸⁸ » puisse avoir suivi un parcours différent de celui que lui reconnaît la tradition catholique, le Postel de Le Ninèze n'en est pas moins tout à fait d'accord avec Jean Gélida sur les dangers que représenterait la dissémination d'un « évangile » aussi contraire aux dogmes de l'Église. L'auteur de ce codex rédigé en copte affirme en effet avoir sacrifié « l'homme [ayant servi] d'enveloppe charnelle²⁸⁹ » à Jésus à la demande du Christ lui-même, lequel aurait exigé ce sacrifice de la part de son apôtre le plus fidèle dans le but d'expier les péchés de l'humanité sur la croix.

Le protagoniste, qui n'a donc aucune intention de faire publier cet ouvrage, ne parvient cependant pas à la même conclusion que son maître en ce qui a trait à la nécessité dans laquelle il se trouverait de détruire ce manuscrit ancien au contenu blasphématoire. Le raisonnement de Gélida n'est pas sujet à discussion : pour lui, les humanistes sont « avant tout des chrétiens » et non pas des « savants²⁹⁰ » qui auraient le loisir de s'adonner librement à la collection et à la restauration des textes du passé, afin

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 193.

²⁹⁰ *Ibid.*

d'en traduire fidèlement le contenu et de déterminer quelles ont pu être les circonstances de leur rédaction.

De toute évidence, son discours prend assez peu en considération la responsabilité qu'éprouve son ancien élève dès lors qu'il s'agit de préserver la « mémoire des hommes du temps passé²⁹¹ » dont ces précieux codex sont les dépositaires, et qu'il lui incombe par conséquent de conserver à tout prix. Sur un plan métadiscursif, ce personnage a sans doute pour fonction de rappeler au lecteur que la recherche historique n'est jamais neutre, même si ses conséquences sont aujourd'hui moins tangibles qu'elles pouvaient l'être dans un siècle profondément bouleversé par les conflits issus de la réforme protestante. Sur un plan diégétique, le Gélida de Le Ninèze illustre plus simplement les compromis auxquels les lettrés du *Cinquecento* sont tenus de se plier, dès lors que leurs intérêts personnels s'opposent aux institutions qui contribuent à forger ce que John Jeffries Martin a appelé l'identité relationnelle²⁹².

Je passerai plus rapidement sur le cas de John Dee dans *Le mage de la ruelle d'or* (1995) et de Jean Calvin dans *Pierre de scandale* (2009), en m'intéressant principalement à la conception du savoir qui se dégage du parcours de ces protagonistes et aux usages politiques sur lesquels débouche conséquemment leur quête de la vérité, ce qui me servira à illustrer différentes attitudes que peuvent adopter les protagonistes de *Schriftstellerroman* par rapport à la concrétisation de leurs aspirations spirituelles.

Accusé de « conjuration, nécromancie, magie, sorcellerie [et] haute trahison²⁹³ » dès l'ouverture d'un récit qui débute sur une retranscription fictionnelle du procès de John Dee, Claude Postel évoque d'entrée de jeu la place qu'occupent les pratiques

²⁹¹ *Ibid.*, p. 195.

²⁹² John Jeffries Martin, *op. cit.*, 2004. Voir le début de ce présent chapitre, pages 353 à 355.

²⁹³ Claude Postel, *John Dee : le mage de la ruelle d'or*, Paris, Belles Lettres, 1995, p. 38.

occultes dans la vie de son protagoniste, de même que les risques auxquels il s'expose en s'adonnant à des séances de spiritisme qui lui vaudront une « odieuse réputation [de] sorcier²⁹⁴ ». Il peut être intéressant de noter au passage que, bien que la trame diégétique de cette œuvre ne fasse pas intervenir Guillaume Postel à titre de personnage à proprement parler, cette figure est régulièrement évoquée dans ce roman dont l'auteur est un homonyme de ce célèbre humaniste du XVI^e siècle. Dans *Le mage de la ruelle d'or*, le nom de Postel constitue à vrai dire pour John Dee une sorte de boussole intérieure qui lui permet de mesurer ses propres accomplissements à l'aune des événements qui semblent avoir marqué la vie de cet érudit français, tant sur le plan sentimental qu'en ce qui a trait aux idées qu'il défend dans son œuvre hermétique.

Cette comparaison prend souvent la forme de questions rhétoriques, par le biais desquelles le narrateur s'interroge notamment sur l'« admirable coïncidence²⁹⁵ » qui a fait en sorte que le délai de rédaction de sa *Monade hiéroglyphique* correspond à peu de choses près à la « rapidité du scribe antique²⁹⁶ » avec laquelle Guillaume Postel a mené à bien ses travaux sur les origines de la langue hébraïque seulement six ans après les avoir conçus, ce qui témoignerait de l'inspiration divine qui guide les recherches de ces deux érudits. De même, après avoir rencontré la « jeune fille gracieuse²⁹⁷ » qui deviendra son épouse à l'occasion d'une veillée de Noël chez Francis Walsingham – pour lequel il travaillera sans le savoir une grande partie de sa vie à titre d'informateur en Europe centrale –, le John Dee de Claude Postel rapprochera le prénom de Jane Fromonds « de celui de Jehanne, cette religieuse italienne, certes plus âgée que Jane, qui tint une si

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 301.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 84.

grande place – toute spirituelle – dans l’esprit de Guillaume Postel²⁹⁸ », pour se demander s’il nouerait lui aussi une relation mystique avec cette autre « Mère Jeanne », qui manifeste par ailleurs un intérêt sincère envers ses pratiques occultes.

L’insistance avec laquelle le romancier effectue un parallèle entre ces deux figures référentielles s’explique en partie par la correspondance qu’elles ont entretenue de leur vivant, mais aussi, sans doute, par le fait que Claude Postel se trouve également être l’auteur de ce que Alain Le Ninèze estime être une « biographie romancée – mais très historiquement documentée – de Guillaume Postel²⁹⁹ », dont le tirage est aujourd’hui épuisé. C’est donc sans surprise au terme d’une rencontre avec Guillaume Postel, survenue à Paris aux environs de 1550, que le personnage de John Dee affirme avoir « ouï parler d[u] culte des Sept Anges³⁰⁰ », qui occupera un rôle central au sein de ce récit.

Il convient en effet de souligner que le protagoniste du *Mage de la ruelle d’or* (1995) passera la majeure partie de sa vie à tenter de bénéficier de la sagesse de ces êtres surnaturels au terme de rituels accomplis avec l’aide d’un voyant nommé Edward Kelly, dans le but de s’« approcher de la Vraie connaissance par un dialogue avec les Bons Esprits, sous le regard et avec l’aide de Dieu³⁰¹ ». Le caractère assumé de son mysticisme contribue certainement à distinguer ce personnage du Guillaume Postel d’Alain Le Ninèze, car en dépit des illuminations auxquelles ce prêtre humaniste est parfois sujet, au point de déclarer que Mère Jeanne serait une « nouvelle Ève, [...] qui [serait] appelée par

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 86.

²⁹⁹ Alain Le Ninèze, *op. cit.*, p. 346. Le Ninèze évoque ce roman de Claude Postel intitulé *Un siècle d’or et de sang* (Paris, Critérion, 1994) dans la section de sa bibliographie qu’il consacre aux « études sur Guillaume Postel ».

³⁰⁰ Claude Postel, *op. cit.*, p. 58.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 59.

Dieu à faire renaître une humanité purement spirituelle³⁰² », le narrateur d'*Agla* ne cherche guère à approfondir ses connaissances en invoquant le secours d'entités spirituelles qui seraient susceptibles de provoquer de semblables révélations. Ses méditations théologiques prennent principalement la forme d'analyses textuelles, ce qui laisse entendre que pour le protagoniste de ce *Schriftstellerroman*, la Parole de Dieu serait accessible à tout croyant par l'intermédiaire des textes sacrés et d'une certaine maîtrise de l'herméneutique.

À l'inverse, John Dee opère une hiérarchisation du savoir d'inspiration platonicienne en séparant explicitement les choses « Surnaturelles [...], compréhensibles par l'esprit seul³⁰³ », de tout ce qui touche aux choses « matérielles [...], corruptibles, perçues par les sens³⁰⁴ », lesquelles appartiennent selon lui au domaine du « naturel ». Ces fondements épistémologiques contribuent à expliquer pourquoi le narrateur s'adonne aussi assidûment aux séances de spiritisme qui ponctuent régulièrement la trame de son récit. Les arts occultes constituent à ses yeux des « compléments indispensables aux connaissances qu'[il a] déjà acquises dans les mathématiques, la physique, l'astronomie et l'astrologie³⁰⁵ », dont la science hermétique ne serait guère accessible au commun des mortels.

Dans son ensemble, le roman de Claude Postel maintient cependant une certaine distance relative à tout ce qui touche au domaine du surnaturel, par le biais d'un narrateur extradiégétique anonyme dont le récit encadre brièvement le journal que tient John Dee sur une période de près de cinquante ans, pendant lesquels il a poursuivi l'essentiel de ses

³⁰² Alain Le Ninèze, *op. cit.*, p. 137.

³⁰³ Claude Postel, *op. cit.*, p. 73.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 73-74.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 88.

recherches spirituelles. Cette quête commence au mois de novembre 1555, lors duquel ses activités d'astrologue lui valent une dénonciation anonyme qui manque de le conduire au bûcher sous le règne de Mary Tudor, et s'achève le 5 janvier 1601, ce qui correspond à la date à laquelle il a reçu une « affreuse lettre³⁰⁶ » d'Edward Kelly qui le contraint à remettre en question l'ensemble de ses croyances.

Dans cette missive, l'ancien voyant de John Dee se permet de rire de la « naïveté³⁰⁷ » qui l'avait empêché de s'apercevoir que leurs séances de spiritisme n'étaient que des « balivernes³⁰⁸ » destinées à le convaincre de se mêler malgré lui à des affaires d'État. Le John Dee de Claude Postel commente très brièvement l'épisode sur lequel se clôt sa narration.

La fin du récit, narrée par « l'Œil témoin », permet de jeter davantage de lumière sur ces déclarations qui ont tout l'air d'avoir mis un terme aux recherches spirituelles du protagoniste. Le narrateur anonyme entretient une relation amicale, bien que lointaine, avec cet ancien lettré à la réputation sulfureuse, qui lui prête son journal afin de l'aider à déterminer s'il souhaite véritablement continuer à lui rendre visite. C'est suite à la lecture de ce journal que « l'Œil témoin » assiste à une rencontre entre John Dee et le fils du premier homme qui lui avait proposé ses services de voyance.

Cet inconnu, du nom de Clarkson, informe le « mage » de la ruelle d'or qu'Edward Kelly aurait été contraint de s'engager au service de Francis Walsingham à titre d'espion pour échapper au bûcher auquel l'avait destiné une accusation de sorcellerie, à laquelle il semble accorder une certaine crédibilité. L'interlocuteur de John Dee insiste en effet sur le fait que les oreilles de Kelly n'auraient pas été coupées par le

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 313.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 314.

³⁰⁸ *Ibid.*

bourreau pour une histoire de dette, ainsi qu'il l'avait prétendu, mais bien « par le Démon lui-même³⁰⁹ », qui lui aurait apposé ces stigmates « de reconnaissance et de servitude³¹⁰ » à l'occasion de son baptême démoniaque.

Cette histoire est d'autant plus curieuse que ce Clarkson – lequel se trouve avoir lui-même perdu ses oreilles pour une « peccadille³¹¹ » – ne fait aucun usage de cette information dans la suite des explications qu'il offre au vieux John Dee pour soulager la conscience de son père, « Clarkson le Vieux³¹² », qui aurait sciemment livré ce savant ésotérique aux manipulations de Francis Walsingham. C'est ainsi que l'on apprend que les dialogues qu'Edward Kelly prétendait entretenir avec les anges auraient eu pour but de rapprocher cet auteur « savant, discret, religieux et [...] un peu naïf³¹³ » de certains personnages politiques importants de l'Europe centrale, tels que Albert Laski, le comte paladin de Sieradz, ou encore l'empereur Rodolphe II de Prague.

John Dee est alors consterné d'apprendre que les nombreuses pérégrinations qu'il avait imposées à son épouse Jane, laquelle avait longuement souffert de vivre « dans des pays de langue inconnue », où leur progéniture se trouvait « en butte aux railleries et parfois aux brutalités des enfants de leur âge³¹⁴ », n'auraient en réalité jamais été justifiées par des nécessités d'ordre spirituel ou divin – de sorte qu'ils se seraient résolus à passer toutes ces années « complètement démunis³¹⁵ », allant parfois jusqu'à vivre des légumes de leur jardin, uniquement pour satisfaire des intrigues politiques appartenant à l'ordre « matériel » et « corruptible » des choses naturelles.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 319.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*, p. 323.

³¹³ *Ibid.*, p. 320.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 217-218.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 296.

Voilà tout le contraire du parcours accompli par le Jean Calvin de Nicolas Buri, lequel met si bien à profit les connaissances qu'il a acquises au terme de son éducation juridique et théologique dans *Pierre de scandale* qu'il parvient à gravir jusqu'au sommet de la hiérarchie politique de la ville de Genève, au point de faire régner la terreur parmi ses habitants, qu'il aura la liberté de « tu[er] sous la torture, pour paillardise, adultère, sorcellerie, ou simplement par ignorance de ce que lui, Calvin, tenait pour vrai³¹⁶ ». Dans l'ensemble, le cheminement qu'il effectue préalablement à cette arrivée au pouvoir est pourtant loin de préfigurer l'inflexibilité dont il fera preuve à l'encontre de tous ceux qui hésiteront à se plier à son autorité, à en juger par la fréquence avec laquelle ce théologien est lui-même consumé par un désir de révolte durant toute sa jeunesse, à laquelle renvoie d'ailleurs la citation liminaire de Calvin qui a inspiré à Nicolas Buri le titre de sa biofiction³¹⁷.

Il est significatif que le récit s'ouvre précisément sur une scène d'insubordination religieuse où l'on voit le futur théocrate chassé de l'église et battu par son père pendant les funérailles de sa mère, en raison de l'insistance avec laquelle il s'acharne à demander pourquoi la messe n'est pas prononcée en langue vernaculaire, ce à quoi seule une « vieille pauvre [...] estropiée³¹⁸ » tente de répondre en disant que les pratiques dévotionnelles, qu'elle qualifie de « magie au pape de Jésus³¹⁹ », sont des « choses qu'on [ne] peut [pas] comprendre ». Cette inflexibilité est alors une qualité que le protagoniste de Buri associe à son père, envers lequel il semble avoir toujours nourri un sentiment de

³¹⁶ Nicolas Buri, *Pierre de scandale*, Arles, Actes sud, 2009, p. 242.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 11 : « Jésus-Christ ne serait pas le sauveur du monde, le fondement de l'Église, ni le vrai Christ s'il n'était pierre de scandale ». La citation est attribuée à Jean Calvin et Nicolas Buri la date de 1550, sans préciser de quelle œuvre elle aurait été tirée.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

mépris, mêlé d'un peu de haine et d'une grande part de terreur qui le contraint à devoir se plier sans relâche aux injonctions à travers lesquelles celui-ci entend réglementer son existence pour son bénéfice personnel. C'est ainsi que Jean se fait notamment tonsurer de force l'été de ses douze ans, afin que son père puisse empocher « la moitié des bénéfices de la chapelle de Marteville et le cinquième des indulgences de Noyon³²⁰ » au retour de son séminaire à Paris.

Le jeune Calvin, né Cauvin, supportera de plus en plus mal le joug de l'autorité paternelle à mesure qu'il se familiarisera avec les procédés malhonnêtes grâce auxquels son géniteur, ce « notaire apostolique, officier de mairie, protégé de l'évêque d'Hangest³²¹ », est parvenu à se tailler une place de choix dans la société corrompue de son époque, où il estime avec déception que même l'entrée au paradis se négocie au prix « d'un jambon [payé] à un curé illettré³²² ». Et cependant, conformément au célèbre adage qui estime pouvoir prédire la conduite d'un fils par celle de son père, avec le temps, ce personnage développe précisément les traits de caractère qu'il détestait lorsqu'il se trouvait encore sous l'influence de l'autorité paternelle. En plus de manifester une irascibilité analogue à celle qui avait valu à son père d'inspirer plus de crainte que d'amour dans son entourage, dès lors que les magistrats de Genève lui permettent de réglementer la vie des habitants à sa guise en « fix[ant] l'heure à laquelle les Genevois devaient aller écouter le sermon, la forme autorisée des chaussures des femmes, [de même que] la longueur et les couleurs permises pour les habits³²³ », le Calvin de Buri n'hésite pas à se prévaloir de ses privilèges nouvellement acquis pour donner de l'emploi

³²⁰ *Ibid.*, p. 29.

³²¹ *Ibid.*, p. 27.

³²² *Ibid.*, p. 76.

³²³ *Ibid.*, p. 195.

à son frère cordonnier, auquel il susurre que s'il avait été un « commerçant habile », il aurait remarqué que ses Ordonnances ecclésiastiques prévoyaient que les chaussures de tous les Genevois « devaient avoir le bout carré³²⁴ ».

Bien que cette transformation de caractère survienne progressivement, on observe une nette accélération de ces tendances après la mort du père, laquelle signe symboliquement l'acte de naissance du protagoniste. Après une vie de disputes avec un père que l'on sait dès le début du récit être « rompu à toute forme de procès³²⁵ », cet ancien étudiant au collège de Montaigu – qu'un exercice soutenu de la scolastique avait rendu tout aussi habile dans l'art de la joute oratoire – prend finalement le parti de renier le lien qui le rattache à ce géniteur honni au moment où il se recueille sur sa tombe. Dans un geste qui n'est pas sans rappeler la manière dont le Caravage de *La course à l'abîme*, éternel marginal, s'affranchit de sa famille pour devenir « son propre père³²⁶ », le Jean Calvin de Nicolas Buri arrache alors le « cœur » de son nom de naissance, Cauvin, pour y « met[tre] le L de cette Loi que seule [il] entend maintenant suivre³²⁷ ».

Il convient de noter que cet affranchissement de l'autorité paternelle intervient suite à un séjour que ce personnage effectue à la cour de Marguerite de Navarre, auprès de laquelle, à l'instar de plusieurs autres personnages de lettrés dans les biofictiones renaissantes, le narrateur de *Pierre de scandale* entreprend de se mettre à l'abri des persécutions religieuses menées sous l'impulsion du « célèbre contempteur de l'humanisme³²⁸ », Noël Beda. En rejoignant le nombre de ses protégés à Nérac, le protagoniste de ce *Schrifstellerroman* précise qu'il a déjà le « sentiment vague, mais très

³²⁴ *Ibid.*, p. 194.

³²⁵ *Ibid.*, p. 27.

³²⁶ *Ibid.*, p. 77.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*, p. 48.

désagréable, d'être un criminel³²⁹ », ce qui n'a rien d'étonnant compte tenu des circonstances qui entourent sa fuite de Paris. À cette époque, bien qu'il n'ose toujours pas avouer les relations qu'il a nouées dès son arrivée à Paris avec un groupe d'humanistes qui suivaient librement les cours de Mathurin Cordier au collège de la Marche, ce jeune théologien séditieux a déjà bien entamé la rédaction de son *Institution de la religion chrétienne* (1536).

La protection de la reine ne parvient pourtant pas à dissiper les craintes de Calvin, car, ayant été contraint de devenir l'espion de Beda pendant son séjour au collège de Montaigu, il sait que le roi François I^{er} ne pensera pas longtemps que « tous ceux qui ont les faveurs de [s]a sœur sont intouchables³³⁰ ». Dans la lutte que les protégés de Marguerite de Navarre mènent contre les « Ténèbres [...] de la Babylone qu'est devenu Paris, livrés à la putain papale qu'est François³³¹ », des partisans de la Réforme organisent des sermons clandestins qui ont pour effet de fomenter des insurrections populaires en associant le roi de France à un système politique et religieux corrompu, qu'il conviendrait d'abattre. Ce faisant, ils se condamnent à subir une répression violente de la part des autorités qui les identifieront inévitablement comme des éléments indésirables de la société française.

Ces partisans ignorent que, s'il y a bien une chose que les théologiens de la Réforme ont en commun avec la papauté, c'est qu'ils ne sont guère favorables à la liberté politique, comme Luther l'explique lui-même à Calvin dans ce roman lorsqu'il justifie sa décision d'appuyer les massacres perpétrés par les princes allemands à l'encontre de paysans protestants en décrétant que « Dieu a fait un Ordre sur la terre comme aux

³²⁹ *Ibid.*, p. 107.

³³⁰ *Ibid.*, p. 93.

³³¹ *Ibid.*, p. 98.

cieux³³² », ce qui revient à attribuer aux puissants une bénédiction divine dont leur force même serait l'illustration. Il s'agit là d'une leçon politique importante que Calvin se gardera bien d'oublier lorsqu'il choisira de défier les autorités catholiques : indifféremment de l'idéologie dont un gouvernement se réclame, celui-ci doit se donner les moyens de faire respecter les lois pour se maintenir au pouvoir.

Aussi le Calvin de Buri s'empresse-t-il de donner à la Réforme une série de lois qui serviront à consolider le pouvoir des autorités genevoises, qui feront de ce théologien renégat leur principal législateur. Il ne s'agit plus alors d'encourager la pensée critique ou d'établir un dialogue avec les récalcitrants qui exprimeraient leur mécontentement à l'égard des lois que les forces de l'ordre ont pour mandat d'appliquer à la lettre. Conjuguant le pouvoir spirituel au pouvoir temporel, le protagoniste de *Pierre de scandale* jouit d'un pouvoir illimité sur un territoire qu'il peut forger à sa guise en lui attribuant une organisation spatiale et temporelle aussi idéale que ses mœurs. Il applique donc tout son cœur à cette tâche qui crée un vide autour de lui, à mesure qu'il s'élève tel un dieu vivant au-dessus des habitants de cette ville, comme en témoigne cette description qui précède de peu sa décision de faire condamner à mort un de ses adversaires en théologie, du nom de Michel Servet (1511-1553) :

Derrière mon écritoire, assis sur une haute chaise, je regardais par la fenêtre. Mon corps était maigre et osseux, mon reflet renvoyait une pâleur de spectre. Pourtant je sentais mon esprit alerte, combatif, et je travaillais seize heures par jour. Je voyais la rue. Ville industrielle. Commerce intense. Et ma création, l'académie avec des professeurs venus de loin à mon invitation. Une réussite formidable. Une garantie de longévité pour la Vraie Foi, pour la paix, pour le bel ordre. J'entendis l'horloge. Ça aussi : ce n'était pas un détail, mais un fondement. L'heure, la division du temps, un progrès merveilleux. La règle du temps donnait une autre valeur au travail. C'était bien mais on ne pouvait lâcher la bride. Trop de méchants. Trop d'ennemis. Je me sentais seul³³³.

³³² *Ibid.*, p. 84.

³³³ *Ibid.*, p. 249.

Dans un tel contexte, l'amitié fragile de la *sodalitas litterarum* – cette confrérie d'érudits qui défendraient collectivement les intérêts d'une même « République des lettres » – est explicitement sacrifiée à la volonté de mettre en pratique ce que les praticiens du monde du livre ne peuvent qu'imaginer à titre d'idéal : une *respublica christiana* unie, indivisible, de laquelle Calvin écarte, la fêrule à la main, toute tentative de rébellion politique ou d'hérésie religieuse.

Comme je le démontrerai dans le dernier chapitre de cette thèse, cette volonté de pouvoir ne caractérise pas uniquement les protagonistes appartenant au monde du livre. Il s'agit en vérité d'un axe transversal de mon corpus, que j'étudierai à travers ce que j'ai appelé les *Staatkunstromane*, c'est-à-dire les romans « de l'habileté politique », qui mettent en scène la figure littéraire du pauvre diable.

Chapitre 6.

Retour(s) sur Burckhardt : les
dynamiques de pouvoir dans les
Staatkunstromane

I. Transversalité des dynamiques de pouvoir, polysémie du pauvre diable

À la différence de l'hérésie et de l'inversion sexuelle, il est difficile de déterminer précisément à quels traits de caractère ou à quels choix de vie les « pauvres diables » doivent l'ostracisme dont ils font l'objet, en raison de la polysémie qui peut être attribuée à cette appellation tombée en désuétude. Les citations suivantes, tirées de *Jacques le Fataliste et son maître* (1796), de *Notre Dame de Paris* (1831) et de *Madame Bovary* (1857) illustrent cette ambiguïté :

Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner : il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs ; les voilà fourvoyés. Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup : « Celui-là était apparemment encore écrit là-haut¹. »

— C'est Quasimodo, le sonneur de cloches! C'est Quasimodo, le bossu de Notre-Dame! Quasimodo le borgne! Quasimodo le bancal! Noël! Noël!

On voit que le pauvre diable avait des surnoms à choisir².

— Plus haut! cria le maître, plus haut!

Le *nouveau*, prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche démesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un, ce mot : *Charbovari*.

Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en *crescendo* avec des éclats de voix aigus (on hurlait, on aboyait, on trépignait, on répétait : *Charbovari! Charbovari!*), puis qui roula en notes isolées, se calmant à grand'peine, et parfois qui reprenait tout à coup, sur la ligne d'un banc où saillissait encore ça et là, comme un pétard mal éteint, quelque rire étouffé.

Cependant, sous la pluie des pensums, l'ordre peu à peu se rétablit dans la classe, et le professeur, parvenu à saisir le nom de Charles Bovary, se l'étant fait dicter, épeler et relire, commanda tout de suite au pauvre diable d'aller s'asseoir sur le banc de paresse, au pied de la chaire³.

¹ Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Flammarion, 2006 [1796], p. 42. J'ai pris la liberté de souligner l'expression « pauvre diable » dans cette citation, ainsi que dans les deux suivantes.

² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Flammarion, 2009 [1831], p. 120. Je souligne.

³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001 [1857], p. 49. Je souligne.

Dans l'introduction de mon troisième chapitre, *L'usage et la raison* de Madeleine Tiollais m'a servi à exemplifier le type de marginalisation qui est associée à cette figure littéraire. J'ai pris le parti de définir l'adjectif « pauvre » dans le premier sens du terme, dénotant une absence de moyens financiers, ce qui ferait de « diable » un appellatif désignant familièrement un homme. Cette acception, conforme à la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1762)⁴, a l'avantage de pourvoir le « pauvre diable » d'un attribut et d'une aspiration aisément identifiable : à l'instar du valet boiteux et battu de Diderot qui tente d'accéder à la parole philosophique dans *Jacques le Fataliste et son maître* (1796), le personnage de Thomas Platter le Vieux est d'abord un « gueux », ou un homme « misérable », qui a pour ambition de « sortir de la condition qui est la sienne⁵ » grâce à l'éducation qu'il acquiert dans une école de pauvres – où, pour « stimuler le zèle [...], [les étudiants payaient] en proportion inverse des progrès accomplis⁶ ».

Les trois passages que j'ai cités ci-dessus témoignent toutefois du fait que le champ lexical de cette expression ne saurait se réduire aux seules préoccupations monétaires.

Ce qui est particulier au type de marginalité qui est associé au « pauvre diable », c'est que les protagonistes qui correspondent à cette figure littéraire ne font pas le choix de se trouver dans une situation d'infériorité, qu'il s'agisse d'une tare physique, de la dérision qu'ils provoquent ou de leur mise à l'écart d'un système économique qui les

⁴ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [CNRTL, en ligne], *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition (1762) : « DIABLE, se dit figurément d'un méchant homme [...] On dit aussi, *Un pauvre Diable*, pour dire, Un misérable, un gueux » (<https://tinyurl.com/y9sax72j>, consulté le 17 septembre 2018).

⁵ Madeleine Tiollais, *L'usage et la raison : la triologie des Platter*, op. cit., p. 50.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

contraint à aliéner leur liberté en vendant leur force de travail. Ils ne font pas l'objet d'une déviance, à l'instar du Caravage de *La course à l'abîme*, qui entretient soigneusement son image de « marginal-né⁷ », ou encore du narrateur hérétique de *L'homme incendié*, qui tient à être condamné au bûcher par l'Inquisition pour que « la science se souvienne de Giordano le Nolain⁸ » ; il s'agit bien d'une exclusion⁹.

À la différence des personnages déviants, dont le comportement transgressif ne parvient pas à renverser le paradigme dominant à travers lequel une société définit ce qui relève de la rectitude morale ou de l'orthodoxie de pensée, les personnages exclus ne forment pas nécessairement une minorité numérique au sein de la société qui les marginalise. Si l'on assimile le statut du « pauvre diable » à une forme d'indigence, sa situation est loin d'être exceptionnelle au sein des biofictions renaissantes, où « les normes et [l]es références mises en avant ne fonctionnent de manière optimale que pour le cercle de décideurs¹⁰ », pour reprendre la définition à travers laquelle Stéphane Boisselier se propose de penser la période médiévale.

À vrai dire, mes analyses contribuent à démontrer que le caractère oppressif de ces normes apparaît même dans le cas des protagonistes qui se distinguent par leur appartenance idéologique à des groupes *majoritaires*, à l'instar du cardinal Girolamo Aleandro dans *Le manuscrit de la Giudecca* d'Yvon Toussaint sur lequel ne cessent de

⁷ L'expression apparaît sur la quatrième de couverture de *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez (*op. cit.*).

⁸ Serge Filippini, *op. cit.*, p. 21.

⁹ En ce qui a trait à la distinction qu'il convient d'effectuer d'une part entre les types de marginalité qui résultent d'une déviance ou d'une exclusion, et d'autre part entre la notion de marginalité et celle de minorité numérique, avec laquelle elle est couramment confondue, voir mes « prolégomènes pour une définition de la marginalité », chapitre 3, p. 199-211.

¹⁰ Ève Feuillebois-Pierunek, *op. cit.*, p. 14. Pierunek se réfère ici à la notion de « marginalité de masse » développée par Stéphane Boisselier (« De la différenciation sociale à la minoration en passant par la régulation, quelques propositions », dans Stéphane Boisselier, François Clément et John Tolan (dir.), *Minorités et régulations sociales en Méditerranée médiévale*, *op. cit.*, 2010).

retomber des soupçons de judaïsme, ce qui implique que la marginalité d'un personnage est moins l'effet d'un parcours *hors normes* – ou de la place qu'il est parvenu à se tailler au sein de la société qui restreint sa liberté d'action –, que du regard particulier qu'il pose sur le monde.

Dans le monde de l'image, cette dichotomie est particulièrement frappante dans le cas du « divin » Michel-Ange, car si l'admiration universelle que les contemporains de Buonarroti vouent dans ces *Künstlerromane* au grand maître de la chapelle Sixtine contribue à singulariser ce personnage en tant que chantre de la *rinascità*, il va de soi que le statut exceptionnel qu'il occupe à Rome ou à Florence, où on ne cesse de lui commander des œuvres de grande envergure, ne constitue à proprement parler ni une forme de déviance, ni une exclusion. La rhétorique de mise en marge mise en place par des romanciers tels que Frédéric Rey (1989), Gilles Hertzog (2004), Roger Baillet (2012) et Léonor Récondo (2013) ne diffère donc guère des stratégies narratives qui servent à mettre en récit le parcours de peintres moins connus tels que Jacopo Carucci, dit le Pontormo (Le Mollé : 2010) ou bien Agnolo Bronzino (Fernandez : 2017). Dans un cas comme dans l'autre, la marginalité de ces personnages d'artistes est un effet de leur intériorité, puisqu'elle découle presque entièrement d'une lecture psychanalytique qui s'applique à mettre en évidence les pulsions homoérotiques à travers lesquelles ils tentent de se soustraire aux pressions qui s'exercent sur ce que John Jeffries Martin a appelé l'« identité relationnelle » des sujets renaissants¹¹.

Cette internalisation de la marginalité pose problème si l'on cherche à découvrir dans les *Staatkunstromane*, ou les « romans de l'habileté politique », la même logique

¹¹ John Jeffries Martin, *Myths of Renaissance Individualism*, op. cit., 2004.

narrative qui caractérise jusqu'à présent le monde de l'image et le monde du livre. Il n'est guère possible de dissocier le statut du « pauvre diable » de son image extérieure, car sa mise à l'écart de la société renaissante résulte directement des dynamiques de pouvoir qui l'empêchent d'occuper une position enviable ou digne de respect.

Les protagonistes des *Staatkunstromane* se caractérisent par une tension problématique entre la victimisation dont ils font l'objet, en se heurtant aux résistances qui imposent des limites à ce que Martin a appelé l'individualité renaissante, et leur désir de s'intégrer aux structures de pouvoir mises en place par la société renaissante. C'est la raison pour laquelle le « roman de l'habileté politique » diffère du « roman d'artiste » ou du « roman d'auteur ».

À ce titre, les romans de « l'habileté politique » s'avèrent être plus diversifiés que les *Künstlerromane* et les *Schriftstellerromane*, dans la mesure où leurs protagonistes peuvent appartenir à différents univers, depuis le monde curial jusqu'à la paysannerie, en passant par l'espace agonistique de la « République des lettres ». L'individualité de leurs protagonistes est pensée de manière « relationnelle », non plus en raison des persécutions religieuses auxquelles les exposent leurs activités intellectuelles, mais bien parce que leur volonté se heurte à des résistances constantes qui les empêchent de s'affirmer pleinement en tant que « maîtres » de leur propre vie. Ces résistances peuvent prendre la forme de contraintes bureaucratiques ou de difficultés financières, tout comme elles peuvent aboutir à un affrontement plus direct avec d'autres figures de leur entourage, qui convoitent un statut social ou une position similaire à celle des protagonistes.

Dans les *Staatkunstromane*, la confrontation constante d'intérêts opposés fait en sorte que, comme l'indique leur appellation polyvalente qui vise à englober différents

phénomènes, les « romans de l'habileté politique » construisent généralement leur intrigue autour de rapports de force. Bien que ces ouvrages tendent à mettre en scène des individus aux prises avec un système qui les dépasse – comme l'illustre éloquemment le personnage de Cervantès dans *La capitane* de Dominique Schneidre (1990) par sa lutte incessante avec les moulins à vent de la bureaucratie espagnole –, leurs protagonistes ne cherchent pas moins à affirmer leur volonté personnelle en acquérant une position d'autorité qui leur permettrait d'exercer un pouvoir de domination.

Cette domination peut s'exercer de différentes manières, lesquelles varient en fonction du « monde » auquel appartiennent les protagonistes. Lorsqu'ils sont pourvus d'une formation militaire, comme les *condottieri* qui s'entredéchirent pour devenir les despotes de petits royaumes, ces rapports de force peuvent se traduire par l'appropriation d'un territoire au nom d'une puissance étrangère. Toutefois, de telles conquêtes ne se limitent pas à la péninsule italienne, et il n'est pas rare qu'elles s'effectuent en-dehors de l'Europe, ce qui contribue à recadrer la « civilisation » de la Renaissance italienne à une toute autre échelle, en la confrontant au regard de populations qui conceptualisent leur histoire nationale selon d'autres repères. Dans les « romans de l'habileté politique », ce choc civilisationnel permet quelquefois d'établir un dialogue interculturel qui incite les protagonistes à remettre en question l'idéologie qui sous-tend leurs actions et leur système de croyances.

Cependant, de tels dialogues ne sont pas dépourvus de violences, comme en témoignent par exemple les intrigues qui amènent un fils disparu du connétable de

Bourbon à devenir rajah de l'Inde dans un roman de Michel de Grèce (2007)¹², ou encore (de manière sans doute plus frappante) les pérégrinations extraordinaires de Hassan Al-Wazzan (1492-1554¹³) dans *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf (1986). Capturé par des pirates à l'instigation du pape Léon X, qui lui a d'ailleurs attribué son propre nom de baptême, ce diplomate enseigne l'arabe à Rome, où il est contraint de se convertir au christianisme, après que la *Reconquista* eut expulsé sa famille de la péninsule ibérique à l'époque de sa naissance. Si le récit de l'ambassade qu'il aurait effectuée à Tombouctou dans sa jeunesse le fait connaître à travers le monde occidental comme le premier auteur européen à avoir effectué une description de l'Afrique subsaharienne, il n'est pas entièrement libre de se refuser à ce commerce intellectuel, et le transfert de connaissances qu'il effectue à travers la publication de ses travaux humanistes représente avant tout pour lui un moyen de reconquérir sa liberté, afin de lui permettre de retourner vivre dans le monde musulman.

La figure du pauvre diable cristallise ces dynamiques de pouvoir en revisitant l'historiographie burckhardtienne à travers ses fondements schopenhaueriens, qui définissent l'individu en fonction de sa capacité d'actualiser ses désirs.

Il conviendra donc de se pencher sur les *Staatkunstromane* dont les protagonistes parviennent d'une manière ou d'une autre à réaliser leurs aspirations personnelles. En effet, ces récits problématisent pour la plupart l'hypothèse burckhardtienne selon laquelle l'effervescence artistique et intellectuelle de la période renaissante serait directement en

¹² Dans la préface du *Rajah Bourbon*, ainsi que dans la bibliographie commentée sur laquelle s'achève ce roman, Michel de Grèce défend l'hypothèse selon laquelle il existerait réellement en Inde une branche de la famille des Bourbons, issue d'un fils disparu du connétable Charles III de Bourbon (1490-1527).

¹³ Pour la date de naissance de Hassan al-Wazzan, je me réfère ici à celle qu'a retenue Nathalie Zemon Davis dans la biographie qu'elle lui a consacrée (*Trickster Travels: A Sixteenth-Century Muslim Between Worlds*, New York, éd. Hill & Wang, 2006), et non à celle d'Amin Maalouf, qui fait débiter les chroniques de son protagoniste en l'an 894 de l'hégire (5 décembre-1488-1489) où il « venai[t] de naître, par la grâce imparable du Très-Haut » (Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, Paris, J.C. Lattès, 1986, p. 15).

lien avec ses possibilités de promotion sociale. *La trilogie des Platter* de Madeleine Tiollais constitue sans doute à cet égard un cas de figure des plus intéressants, dans la mesure où ce roman illustre assez bien les glissements idéologiques qui s'observent entre les fondements machiavéliens de l'historiographie burckhardtienne et leur réélaboration « démocratique », ou économique, dans la reconceptualisation la plus récente de la période renaissante.

1) De « l'homme de la fortune » au prototype du *self made man* : variations sur l'historiographie burckhardtienne dans *La trilogie des Platter* (2013)

« Homme de la Renaissance, et comme tel polyvalent¹⁴ », le patriarche de la famille Platter exerce successivement le métier de berger, de valet et d'imprimeur, avant de fonder dans sa maison à Bâle un *gymnasium* « à la pointe du progrès¹⁵ », dont la réputation se rend jusqu'en Alsace. Le lent passage qui le conduit de la paysannerie à la petite bourgeoisie se confirme au moment où son fils Félix passe avec succès ses épreuves doctorales à Bâle, plutôt qu'à Montpellier, en raison du coût plus modeste de la cérémonie de graduation. Cette entrée dans la *gens* médicale se fait sans éclat, avec la prudence d'un aïeul qui se souvient de l'époque où, après avoir perdu son père lors d'une peste, il couchait « sur la paille » et où il marchait « pieds nus dans la neige¹⁶ ». En destinant son fils, puis son petit-fils à une carrière médicale, Thomas Platter le Vieux parvient ainsi à assurer à sa descendance un certain confort matériel auquel elle n'était nullement prédestinée.

¹⁴ Madeleine Tiollais, *L'usage et la raison*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵ *Ibid.*, p. 251.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

Tout comme Dominique Fernandez revisite l'historiographie vasarienne par le biais d'une relecture homocentrique des « progrès » accomplis par les artistes florentins du *Cinquecento*, Madeleine Tiollais opère un recadrage « économique » du rôle qu'occupent les *condottieri* dans *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), en mettant en scène l'ascension sociale et économique d'un « pauvre diable » qui parvient à s'extraire de la condition misérable où la Fortune l'a fait naître, par la force de sa seule *virtù*. L'ascension sociale des Platter est présentée comme un cas de figure « particulièrement exemplaire¹⁷ » d'un phénomène socio-économique qui caractériserait la période renaissante, soit la multiplication des « possibilités de promotion sociale¹⁸ » qui aurait favorisé l'enrichissement d'individus travailleurs et talentueux, quoique de naissance modeste. Le narrateur de Tiollais insiste à plusieurs reprises sur le regard détaché qu'il pose sur cette famille, en mettant de l'avant les caractéristiques qui permettent à la micro-histoire de lier des événements biographiques ou anthropologiques singuliers au contexte global dans lequel ils se trouvent :

C'est plus d'un siècle, depuis la fin du Moyen âge (1499, naissance de Thomas) jusqu'à l'aube des temps modernes (1614, mort de Félix) que les Platter père et fils ont traversé. Ils en demeurent des personnages exemplaires, particulièrement représentatifs sur le plan d'une ascension sociale hors du commun, mais non unique, qui n'a pu se manifester que dans une société déjà en avance sur son temps et qui offrait à chacun ses chances, sans considération de naissance¹⁹.

De la même façon que Pétrarque avait utilisé la métaphore illuministe développée par les Pères de l'Église pour dénoncer les errements du paganisme²⁰, la Renaissance (qui est ici réduite au seul XVI^e siècle) représente une « aube nouvelle²¹ » de la culture

¹⁷ *Ibid.*, p. 251.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 355.

²⁰ Sur l'usage que fait Pétrarque de la métaphore illuministe, voir le chapitre 1 de cette thèse, p. 28-40.

²¹ Madeleine Tiollais, *op. cit.*, p. 251.

européenne, dont les effets ne se limitent naturellement pas aux territoires morcelés et politiquement instables de la péninsule italienne. Dans ce récit, la Confédération helvétique où vivent les Platter est transformée sous l'effet de la *rinascità*, car le narrateur de Tiollais attribue son effervescence culturelle et intellectuelle à l'influence conjuguée de la Réforme et de l'humanisme, dont les méthodes pédagogiques ont longtemps passé pour être plus efficaces que celles de la scolastique auprès des gens issus de milieux défavorisés. Toutefois, on sait que les travaux de Gerald Strauss (1978 ; 1993) ont porté un regard critique sur le phénomène de « démocratisation des masses » que ces deux mouvements auraient fait advenir au cours du XVI^e siècle²².

Une telle réserve n'est pas entièrement absente de l'œuvre de Tiollais. Lorsque Thomas Platter le Vieux intègre l'école de Johann Witz, dit « Johannes Sapidus », à Sélestat pour bénéficier d'une alphabétisation tardive à l'âge de vingt ans, on notera que son maître humaniste n'a pas recours aux manuels de célèbres pédagogues italiens tels que Guarino Guarini (1374-1468), mais bien au Donat, qualifié de « best-seller du Moyen âge²³ », dont l'utilisation s'est effectivement poursuivie longtemps après l'intégration des *studia humanitatis* dans les établissements scolaires²⁴. Le narrateur de Tiollais émet

²² Dans un article de dix ans antérieur à *L'usage et la raison* de Madelaine Tiollais (2013), Paul Grendler présente l'idée selon laquelle la Réforme et l'humanisme auraient contribué à une démocratisation du savoir au XVI^e siècle comme un mythe de l'historiographie renaissante, lequel semble avoir été largement exposé par les travaux de Gerald Strauss dans les années 1970 : "In 1978 Gerald Strauss published a book which concluded that the immense effort by German teachers, pastors, princes and city authorities to teach Lutheran doctrine and the classics by means of catechism and Renaissance pedagogical principles had little success with ordinary people. [...] Strauss's book has sobering implications for all scholars who assume that Renaissance and Reformation schooling led to a better-educated and a more religiously disciplined populace" (Paul Grendler, "Renaissance and humanism, schools and universities", dans Max Engammare (éd.), *Nunc et cras*, op. cit., p. 69-91 ; ici, p. 76. Voir aussi Gerald Strauss : *Luther's House of Learning. Indocrination of the Young in the German Reformation*, Baltimore et Londres, 1978, et *Enacting the Reformation in Germany. Essays on Institution and Reception*, Aldershot, UK and Brookfield, VT, 1993). Voir le premier chapitre de cette thèse aux pages 79 à 86 pour une présentation succincte de l'évolution de ces débats au XX^e siècle.

²³ Madeleine Tiollais, op. cit., p. 34.

²⁴ Voir Anthony Grafton et Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities: op. cit.*, 1986.

également quelques doutes sur l'accessibilité de ce type d'institution. En dépit des mutations « sociale[s], intellectuelle[s] et religieuse[s]²⁵ » qui font de l'Alsace une région où les écoles « abondent » et sont « de bon niveau²⁶ », leur gratuité semble être le fait de cas exceptionnels, où la « progression foudroyante » d'élèves réduits à la mendicité peut rarement faire « office de bourse scolaire²⁷ », comme c'est le cas pour le protagoniste, qui semble être doté ici d'un talent hors du commun.

Naturellement, le parti pris de promouvoir une certaine égalité des chances n'est pas sans lien avec la proximité de l'Allemagne où Luther « fait figure de maître à penser²⁸ ». Bien que le narrateur contemporain évite de se prononcer sur les croyances religieuses du jeune Thomas, c'est de cette période qu'il date son premier contact avec la Réforme. Il estime que celle-ci lui aurait été indirectement profitable en raison de la rivalité qui se serait installée entre des enseignants dont les vocations pédagogiques reposent sur « un certain prosélytisme²⁹ » – à l'instar de son premier maître Sapidus qui lui apprend à lire – et le « prêtre charitable³⁰ » qui complète son apprentissage des lettres à son propre compte, pour contrer les effets d'une scolarisation vraisemblablement influencée par les idées luthériennes. Thomas Platter le Vieux finit néanmoins par se convertir au protestantisme, car en plus de promouvoir un enseignement laïc, les contrées protestantes n'auraient « rien contre l'acquisition de biens matériels³¹ », comme le lui rappelle son collègue, Johannes Oporinus (1507-1568), sur les traces duquel il s'engage en devenant d'abord humaniste, puis imprimeur.

²⁵ Madeleine Tiollais, *op. cit.*, p. 34.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 36.

³¹ *Ibid.*, p. 71.

Comme chez Nicolas Buri (2009) et chez Yvon Toussaint, les rapports entre l'humanisme et la Réforme sont complexes et plutôt conflictuels, même si cette rivalité ne se traduit pas chez Madeleine Tiollais par une hostilité ouvertement affichée qui inciterait les lettrés à s'engager dans des luttes théologiques. Dans *Le manuscrit de la Giudecca*, on se souviendra que l'Aleandro de Toussaint entreprenait sa formation de manière tout à fait classique en commençant par maîtriser les « *bonae litterae*, les belles et bonnes lettres³² », avant de se forger une doctrine politique qui s'opposait en tous points à la rhétorique tolérante à travers laquelle Érasme s'était fait connaître. Selon le futur cardinal, la défense de la « *res publica* [...] [était tenue de] constituer la fin suprême³³ » de tout législateur, dont l'ambition politique devait se borner à ceci : « contenir les hommes dans un ensemble contraignant pour qu'ils puissent s'épanouir et vivre heureux en parfaite harmonie³⁴ », ce qui justifiait l'extraction de toutes les « mauvaises herbes » que l'on soupçonnait de vouloir troubler l'ordre public.

Dans *Pierre de scandale*, le Jean Calvin de Nicolas Buri développe une conception analogue de la raison d'État en dépit des liens de familiarité qu'il établit avec des cercles d'humanistes à Paris dans l'entourage de Mathurin Cordier. C'est pendant son séjour à Nérac, chez la reine de Navarre, que le Calvin de Buri comprend que les mortifications auxquelles il a été soumis au collège de Montaigu l'avaient empêché « d'entendre les humanistes », dont les leçons donnaient à leurs élèves « la possibilité d'être libre³⁵ » en établissant un contact direct avec la parole de Dieu, conformément aux doctrines

³² Yvon Toussaint, *op. cit.*, p. 31.

³³ *Ibid.*, p. 103.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Nicolas Buri, *op. cit.*, p. 68.

luthériennes. Lorsqu'il sera chargé d'édicter « les règles de la Discipline³⁶ » auxquels il soumettra les habitants de Genève, il se hâtera pourtant de mettre en pratique les méthodes de Noël Beda, dont l'endoctrinement idéologique s'avère plus efficace que celui de Cordier.

Dans la rencontre que Nicolas Buri imagine entre Luther et Calvin³⁷, l'auteur démontre clairement que les oppositions théologiques entre le parti catholique et le parti protestant ne conduit pas ces derniers à adopter des politiques plus laxistes que leurs adversaires, du moins en ce qui a trait aux revendications sociales qui ont incité plusieurs meneurs à se déclarer partisans du luthérianisme pendant la guerre des paysans allemands (1524-1525), qui se prolongera par l'insurrection anabaptiste de Münster (1534-1535). Le Luther de Buri condamne fermement de telles entreprises en se déclarant défavorable à la liberté politique, car il prévient le jeune Calvin que « l'anarchie est aussi intolérable que la folie des papes³⁸ » ; c'est pourquoi il donnera toujours tort aux pauvres face aux princes, dont il tient le pouvoir pour une manifestation de la volonté divine.

La trilogie des Platter se distingue notamment de ces *Schriftstellerroman* en raison de son ancrage dans une certaine réception de l'historiographie voltairienne, qui tend à confondre l'*humanitas* et la *philanthropia* de façon à assimiler l'essor des études classiques avec le développement d'une philosophie de l'homme³⁹. D'entrée de jeu, l'opposition entre Érasme et Zwingli permet au narrateur de distinguer l'idéal politique promu par la République des lettres, qu'il estime être moderne du fait de son

³⁶ *Ibid.*, p. 180.

³⁷ Dans la « note de l'auteur » qui suit le texte romanesque (p. 301-303), Nicolas Buri dit avoir pris « des libertés avec l'Histoire » (p. 301), au premier plan desquelles il cite cette rencontre qui se trouve aux pages 83 à 86.

³⁸ *Ibid.*, p. 84.

³⁹ Voir le chapitre 1, p. 72-86 : « L'*humanitas* et la *philanthropia* : problèmes étymologiques de l'historiographie voltairienne » et « La tradition voltairienne et la pédagogie humaniste : ramifications idéologiques. Élitisme et démocratie. Opposition entre l'humanisme et la scolastique ».

« libéralisme⁴⁰ », des ambitions théocratiques de « soldats » désireux de confondre « l'église et l'état, [le] pouvoir spirituel et temporel⁴¹ » en une même entité. L'estime dont jouit Érasme dans la ville de Bâle, où l'industrie de l'imprimerie est en pleine expansion dans la jeunesse du protagoniste, aura une influence déterminante sur son parcours de vie. Thomas Platter le Vieux, qui n'avait envisagé jusque-là que d'entreprendre la carrière ecclésiastique que ses proches avaient ambitionnée comme moyen de « promotion sociale⁴² », décide de s'engager sur un « chemin de traverse⁴³ » des humanités. Son attitude face aux querelles religieuses de son temps sera calquée sur l'exemple d'Érasme. Lorsque la situation s'envenime au point où il lui est impossible de maintenir la neutralité qui lui serait naturelle, le jeune Thomas « arbore une cuirasse⁴⁴ » tout en ayant garde de se joindre aux combattants de Bâle, auxquels il se contente de « charrie[r] du vin⁴⁵ » pour raviver leur courage.

Thomas Platter le Vieux transmettra dans une large mesure sa neutralité vis-à-vis des sectarismes religieux à ses descendants. C'est ce que souligne Madeleine Tiollais dans l'épilogue du roman en faisant valoir que, dans sa narration, « rien n'amène [le jeune Thomlin] à réfléchir particulièrement sur la foi dans laquelle il a été élevé⁴⁶ »,

⁴⁰ Madeleine Tiollais, *op. cit.*, p. 44.

⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

⁴² *Ibid.*, p. 44.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 357 : « Rien ne l'amène à réfléchir particulièrement sur la foi dans laquelle il a été élevé, mais des considérations d'ordre humanitaires prendront le relais avec une tendance à l'œcuménisme parfois. N'est-ce pas dans cet esprit que lui sont dictées déjà ses observations sur les coutumes des Juifs d'Avignon? ». Pour illustrer cette thèse, il est intéressant de noter que la romancière fait ici référence au corpus littéraire légué par les Platter – que Emmanuel Le Roy Ladurie a récemment publié dans une nouvelle traduction (*Le siècle des Platter (1499-1628). Tome I : le mendiant et le professeur*, Paris, Fayard, 1995 ; *Le voyage et Thomas Platter, 1595-1999*, Paris, Fayard, 2000 et *L'Europe de Thomas Platter*, Paris, Fayard, 2006) –, et non aux mémoires apocryphes du jeune « Thomlin », le jeune narrateur intradiégétique qui s'interroge sur sa paternité dans *La trilogie des Platter* (2013). Celui-ci ne relate en aucune façon le séjour qu'il aurait effectué à Avignon, et lorsque le biographe contemporain en fait l'exégèse (p. 335-338),

indifférence qu'elle explique par son appartenance à une génération pour laquelle la Réforme serait déjà un fait acquis. Sous sa plume, la religion des Platter se présente comme une « foi nuancée de tolérance et d'un esprit qui se veut éclairé⁴⁷ », où l'organisation de la vie familiale serait surtout fondée sur la croyance selon laquelle « l'ordre » et la « mesure » permettraient d'accéder à une « certaine prospérité [...] par des moyens honnêtes⁴⁸ », parmi lesquels l'acquisition du savoir représente le moyen le plus prestigieux d'échapper à la misère de la paysannerie. Aussi, dans les rares cas où le narrateur contemporain commente les considérations religieuses qu'il aurait trouvées dans le récit de Thomas Platter Junior, il les attribue à une « certaine forme de curiosité d'ordre purement intellectuel⁴⁹ », qui ferait du personnage une sorte d'ethnologue, capable de relater les « mœurs et [l]es coutumes d'une ethnie [...] qui, dans le contexte de l'époque, demeure tout de même marginale⁵⁰ ».

D'un point de vue méthodologique, *La trilogie des Platter* constitue en quelque sorte un miroir inversé du *Prince* (1532). Le biographe contemporain des Platter s'intéresse à la situation politique et religieuse qui caractérise la Confédération helvétique au XVI^e siècle en raison de l'influence qu'elle aurait exercée sur le parcours de ses protagonistes, et non en vue de dresser une typologie destinée à expliquer les différentes situations dans lesquelles peut se trouver une principauté, depuis sa création légitime ou illégitime, jusqu'aux événements menant à sa disparition, comme le fait Machiavel pour

il semble se référer au texte du XVI^e siècle auquel le lecteur de Tiollais n'a évidemment pas accès. En maintenant constamment une certaine indétermination quant aux sources auxquelles se réfère le narrateur contemporain, ses interventions contribuent à mon avis à renforcer l'effet de référentialité de *La trilogie des Platter*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 355.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 337.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 335-337. Le narrateur contemporain de Tiollais se réfère ici à la manière dont Thomlin décrit les rites qu'il aurait observés dans la communauté juive d'Avignon, en nouant avec celle-ci un rapport de familiarité pour des raisons mystérieuses, sur lesquelles le narrateur ne manque pas de s'interroger.

les cités-États de la péninsule italienne. Cette différence méthodologique amène Madeleine Tiollais à concevoir le rapport entre l'État et « l'homme de la fortune » de manière tout à fait opposée à celle de Machiavel, chez qui les *condottieri* créent et détruisent les États dans lesquels ils vivent pour conformer ces derniers à leurs besoins personnels, alors que le modeste pouvoir acquis par Thomas ne lui permet pas d'exercer sa volonté de domination en-dehors du cadre familial, dans un foyer dont le narrateur souligne explicitement le caractère « patriarcal⁵¹ ».

Bien que l'œuvre de Madeleine Tiollais n'exclue pas une certaine sensibilité à l'historiographie féministe, celle-ci occupe de toute évidence un rôle marginal au sein de cet ouvrage, où la présence des personnages féminins est particulièrement discrète. Le narrateur prend d'ailleurs acte de cette mise à l'écart dans l'un des rares passages où il évoque la contribution économique qu'apporte Anna, l'épouse de Thomas Platter le Vieux, à l'embourgeoisement progressif de la famille Platter.

À l'époque de leur première rencontre, cette orpheline issue d'une famille bourgeoise avait connu des « revers de fortune⁵² » qui l'avaient contrainte à se placer comme servante chez le théologien Myconius (1490-1546). Son physique étant ingrat, seules ses aptitudes à effectuer des tâches domestiques amènent alors le jeune humaniste, qui n'a d'ailleurs pas encore de logis, à la considérer comme un bon parti. Comme prévu, Anna s'avère en effet une excellente ménagère et, à l'instar de nombreuses épouses de négociants, elle parvient à intégrer officieusement le « marché du travail », même si ses activités commerciales ne sont pas rémunérées, ni considérées comme telles⁵³. Cette

⁵¹ Madeleine Tiollais, *op. cit.*, p. 135.

⁵² *Ibid.*, p. 49.

⁵³ Voir *L'usage et la raison*, *op. cit.*, p. 104, où le narrateur explique que du vivant des Platter, beaucoup de petits commerces sont tenus par les femmes qui n'ont qu'à pousser une petite porte au fond de leur

absence de rémunération s'accompagne naturellement d'une position subordonnée à celle de l'époux, qui « demeure le maître⁵⁴ » et dont les décisions ont force de loi. C'est en vain qu'Anna cherche à promouvoir une conception de l'économie de foyer diamétralement opposée à celle de son époux, qui est prêt à se couvrir de dettes pour accroître leurs biens matériels, ce qu'elle estime être « une honte⁵⁵ », car cette ancienne servante continuera toujours à définir l'honnêteté par le même leitmotiv : « on travaille et on met de côté⁵⁶ », propre à sa condition sociale antérieure. Une génération plus tard, on observera les mêmes phénomènes dans la relation qu'entretient le médecin Félix avec sa femme, Madlen.

De toute évidence, les épouses de la famille Platter ne font guère partie de cette « trilogie » à laquelle se réfère le titre que Madeleine Tiollais a conféré à son ouvrage, en se référant sans doute au parcours de Thomas Platter le Vieux, de Félix et du jeune Thomlin. Elles ne font pas l'objet d'une véritable singularisation au sein de ce récit, ce qui explique peut-être pourquoi elles n'apparaissent guère sur le double portrait que le patriarce fait exécuter de lui et de son fils Félix en 1581 pour célébrer son ascension sociale, et qui fonctionne, pour le jeune Thomas, comme une injonction à se souvenir du parcours extraordinaire que leur famille a accompli en l'espace de quelques générations⁵⁷.

boutique pour se retrouver dans leur cuisine : « C'est d'ailleurs là une disposition qui a grandement facilité le travail féminin, beaucoup plus important qu'on ne le croit généralement, même si pendant longtemps, il n'a pas été considéré comme tel. C'est à partir du moment où les femmes ont dû s'absenter pour se rendre à leur travail, qu'il a fallu prendre celui-ci en considération, avec son corollaire obligatoire : "qui va garder les enfants?" »

⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁷ Ce portrait est d'abord mentionné à la page 140 (*L'usage et la raison, op. cit.*), où Madeleine Tiollais précise dans une note en bas de page que « les portraits de Thomas et Félix Platter exécutés par Hans Block sont soi-disant conservés au Kunstmuseum de Bâle », mais que la visite qu'elle a faite de ce musée ne lui a pas permis de les découvrir. Cette information se retrouve de nouveau dans la note de l'auteure à la page 359 (« Un portrait des Platter, père et fils figurerait, paraît-il, au Kunst Museum [sic] dont la visite est par ailleurs très intéressante »), où l'on apprend que Thomas le père serait représenté un livre à la main, tandis

Une telle exclusion n'est guère étonnante compte tenu de l'orientation fortement androcentrique de la reconceptualisation de la notion de Renaissance qui s'observe à travers les biofictions contemporaines.

Dans le cas de ce *Staatkunstroman*, il me semble que cette mise à l'écart des personnages féminins remplit une fonction importante en ce qui a trait à la conceptualisation de la Renaissance et de la figure du « pauvre diable ». Si *Le Prince* (1532) peut se lire à certains égards, comme l'un des premiers éloges de ce qu'on appellerait aujourd'hui dans le monde anglophone le mythe du *self-made man*, il n'en demeure pas moins que le succès se mesure principalement chez Machiavel en termes militaires, ce qui différencie considérablement la modeste « dynastie » établie par les Platter de celles des petits dictateurs régnant sur les cités-États italiennes du XIV^e et du XV^e siècles qui serviront ironiquement par la suite à illustrer le caractère méritocratique de la civilisation renaissante⁵⁸.

Dans l'historiographie burckhardtienne, tout se passe comme si la *rinascità* prenait son essor par cercles concentriques dont la tyrannie constituerait le noyau, dans la mesure où elle « commence par développer au plus haut degré l'individualité du souverain, du *condottiere* lui-même⁵⁹ », avant de nourrir un égoïsme analogue chez tous

que Félix serait entouré d'objets précieux qui paraissent « prétentieux » au jeune Thomas. Le récit quant à lui est traversé par les mots que le patriarche adresse au narrateur homodiégétique : « souviens-toi Thomlin, souviens-toi », qui parcourt le roman à la manière d'une rengaine.

⁵⁸ J'inviterais ici le lecteur à se référer à mon premier chapitre pour une brève analyse de l'influence de Machiavel sur Burckhardt. Contrairement à Burckhardt, Machiavel imputait la division du territoire italien en cités-états à l'interventionnisme papal, et il voyait dans cette perte d'autonomie politique un symbole du déclin de l'Italie au XVI^e siècle. Je rappelle d'ailleurs que l'ancrage théorique de son œuvre est strictement politique, de sorte que la fragmentation de la péninsule italienne dans des cités-États tyranniques et politiquement instables demeure sans lien avec la *rinascità*. Pour la conception machiavélienne de *virtù* et de l'homme qui fait sa propre fortune, voir le chapitre 1, p. 35-40 et, accessoirement, p. 54-56.

⁵⁹ Burckhardt, *op. cit.*, trad. fr., p. 174.

ceux dont le prince « exploite sans ménagement⁶⁰ » le talent, c'est-à-dire son secrétaire, ses fonctionnaires, ses poètes et tous ses « familier[s]⁶¹ ». La figure du *condottiere* devenu prince par son seul mérite occupe ainsi un rôle central dans l'émergence du sentiment d'individualité, que Jacob Burckhardt attribue directement à la fréquentation de ces petits dictateurs. C'est dans ce contexte que l'on retrouve une citation de Ænéas Sylvius qui résume bien l'idéal méritocratique que Burckhardt a associé à la période renaissante, puisqu'elle affirme que l'Italie de son époque était si « amoureuse de changements [...] [que] les valets pouv[ai]ent facilement devenir rois⁶² ».

Bien que la Confédération helvétique du XVI^e siècle se trouve naturellement dans une situation différente de celle de l'Italie du *Trecento* au *Cinquecento*, dans un cas comme dans l'autre, la constitution politique de ces États – telle que la décrivent Burckhardt et Madeleine Tiollais – témoigne d'un profond changement de mentalités par rapport au système féodal, dont l'organisation était fondée sur un système de valeurs qui associait étroitement la « vertu » d'une famille à l'ancienneté de sa noblesse ou à la légitimité de sa naissance.

2) Le cas des hérétiques qui cultivent leur jardin : l'exercice privé de la foi chez Anne Cuneo

Tout comme Thomas Platter le Vieux évite de prendre part aux agitations qui perturbent la tranquillité de Bâle à l'époque où il s'est établi dans cette ville pour y poursuivre sa formation humaniste dans *La trilogie des Platter*, les biofictions

⁶⁰ *Ibid.*, p. 175.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Ænéas Sylvius, *Commentar de dictis et factis Alphonsi, Opera ed.*, 1538, p. 251, cité par J. Burckhardt, trad. fr., p. 65.

renaissantes d'Anne Cuneo (1994 ; 1996 ; 2002 ; 2011) tendent à mettre en scène des personnages qui se distinguent autant par la bienveillance dont ils témoignent volontiers à l'égard de leurs contemporains que par la prudence avec laquelle ils évitent d'attirer sur eux une attention indésirable, qui les empêcherait de poursuivre des objectifs de vie qui demeurent essentiellement cantonnés dans la sphère privée.

Bien qu'ils exercent un métier qui se trouve être directement lié au monde du livre, dans ces mémoires apocryphes, des personnages tels que le musicien Francis Tregian le Jeune (1574?-1619?)⁶³, le graveur Claude Garamond (1480-1561) et le traducteur John Florio (1553-1625) ne souhaitent aucunement imposer leur religion à d'autres, ni mourir pour leur foi. Les symboles extérieurs de réussite intéressent si peu ces érudits qu'ils s'étonnent parfois que les gens de leur entourage tiennent pour acquis « qu[ils] n'[aient] qu'un but : [s']enrichir », alors que leurs ambitions « n'ont jamais été que littéraires⁶⁴ » ou artistiques, comme l'indique explicitement John Florio dans *Un monde de mots*.

Ce qui leur importe au premier plan, c'est d'obtenir la liberté d'exercer leur religion ou leur métier sans avoir à subir la pression d'une institution qui criminalise leur profession, ou de leur famille qui souhaiterait les voir s'élever à une position sociale plus prestigieuse. C'est pourquoi les protagonistes d'Anne Cuneo tendent à associer le succès à une absence de contraintes plutôt que de le faire coïncider avec une hypothétique

⁶³ Francis Tregian le Jeune demeure une figure largement inconnue de l'histoire élisabéthaine. Ses dates de naissance et de mort sont incertaines, et Anne Cuneo ne considère pas qu'il serait décédé vers quarante-cinq ans, comme elle le précise en notant ironiquement « qu'à une époque où Interpol et la transmission électronique de données n'existaient pas, il était relativement facile de s'évanouir dans la nature » (Anne Cuneo, *Le trajet d'une rivière*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 1994, p. 731). Il est généralement considéré comme le copiste et le compilateur de plusieurs anthologies musicales importantes, telles que le *Fitzwilliam Virginal Book*.

⁶⁴ Anne Cuneo, *Un monde de mots : John Florio, traducteur, lexicographe, pédagogue, homme de lettres : un récit*, op. cit., p. 462. Pour une brève analyse comparée de cet ouvrage et d'un autre roman d'Anne Cuneo intitulé *Objets de splendeur* (1996), voir le chapitre 5 (p. 413, note 277).

victoire sur des ennemis déçus. À l'instar du patriarche de la famille Platter chez Madeleine Tiollais, leur conception de la foi est largement internalisée, et leur prudence les incite à défendre en privé des idées au nom desquelles des personnes de leur entourage se font immoler, emprisonner ou persécuter⁶⁵.

Dans *Le trajet d'une rivière* (1994), ce parti pris incite le musicien Francis Tregian le Jeune à comprendre très tôt que l'on peut « être catholique de tout cœur sans pour autant être fanatique⁶⁶ ». Il se différencie de la sorte de son père, Francis Tregian l'Ancien (1548-1608), auquel Anne Cuneo attribue une apparence physique pratiquement identique à celle de son protagoniste⁶⁷. Cette ressemblance extraordinaire donne lieu à des méprises répétées qui encouragent sans doute le narrateur à se distinguer de ce géniteur « enclin à des colères violentes⁶⁸ ». Son père est d'un naturel si peu compréhensif que son fils en vient à lui dissimuler sa passion pour la musique et pour l'étude, de crainte que le dévoilement de ces penchants ne le rende vulnérable.

C'est en partie à cette intransigeance que le narrateur doit son dégoût croissant envers le fanatisme religieux dont Francis Tregian l'Ancien représente un exemple

⁶⁵ Qu'ils soient catholiques en Angleterre ou protestants en France, l'hérésie de ces personnages est présentée comme un effet de la législation du territoire où le hasard les a fait naître, de sorte que, dans la plupart des cas, il leur suffit de s'établir dans un autre pays pour être considérés comme de bons croyants et des citoyens exemplaires. Dans *Le trajet d'une rivière* (1994), la citation liminaire de Montaigne ne dit pas autre chose et renvoie à l'absurdité des persécutions religieuses en attirant l'attention du lecteur sur leur caractère arbitraire : ce qui est bonté aujourd'hui devient crime demain, en raison du « trajet d'une rivière » qui partage les territoires géographiques de deux pays aux croyances différentes : « [...] Quelle bonté est-ce, que je voyais hier en crédit et demain plus, et que le trajet d'une rivière fait crime? Quelle vérité que ces montagnes bornent, qui est mensonge au monde qui se tient au-delà? [...] » Cette citation apparaît également à la page 360, où elle est longuement commentée par le protagoniste, Francis Tregian le Jeune, qui explique pourquoi il ne pourrait pas se convertir au protestantisme et rentrer en Angleterre, même s'il désapprouve les actions de son père, fervent catholique emprisonné à la cour d'Élisabeth I^{re} (Anne Cuneo, *Le trajet d'une rivière*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 1994).

⁶⁶ Anne Cuneo, *Le trajet d'une rivière*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 1994, p. 68.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 116 : « On disait que je lui ressemblais d'étonnante façon. « Il me semble revoir mon fils », répétait volontiers Madame Catherine. Et sa fille, ma tante Élisabeth, qui était venue lui rendre visite, était presque tombée de saisissement. »

⁶⁸ *Ibid.*, p. 116.

frappant. En effet, celui-ci s'empresse de devenir un martyr pour sa foi, et il devient ainsi un bouc émissaire pour les membres du gouvernement d'Élisabeth I^{ère}, à une époque où ces derniers cherchent à faire appliquer les peines prévues par le *præmunire* sur « quelqu'un d'arrogant, de riche et de pas trop haut placé⁶⁹ » dans le but de faire respecter la religion d'État⁷⁰. Face à son refus répété de se placer sous la protection de la reine ou de se convertir à la religion anglicane, Francis Tregian l'Ancien est condamné à passer près de trente ans enfermé dans la prison de la Fleet, en plus de perdre une grande partie de sa fortune.

Cette sentence, qui se veut naturellement humiliante pour la famille Tregian, permet toutefois au narrateur de vivre dans plusieurs pays européens dont il apprend à maîtriser parfaitement les langues et les codes culturels, ce qui représente à ses yeux une liberté inespérée. Ces pérégrinations ont pour effet de l'amener à se distancer progressivement du comportement imposé par le parti catholique auquel il est rattaché par sa naissance, à mesure qu'il s'aperçoit que celui-ci prêche « la destruction » sous prétexte que « la religion dev[r]ait passer avant la nation⁷¹ ». De telles réflexions ne sont pas sans soulever des questionnements en ce qui a trait à la conduite qu'il conviendrait d'adopter, dans un contexte où il ne saurait éviter de se mêler aux conflits politiques et religieux de son époque sans être considéré comme un traître à sa religion ou à sa nation.

De manière générale, Francis Tregian le Jeune est l'un des rares personnages de cette œuvre à s'en remettre à sa propre conscience plutôt que de s'en remettre à des

⁶⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁰ Les pénalités prévues par cette loi qui vise à restreindre l'autorité papale sur le territoire anglais sont détaillées à la page 56 : « amendes, privation de liberté, séquestre de biens (le fameux *præmunire*) ». Dans le roman, la sentence s'abat sur la famille Tregian lorsque les autorités anglaises découvrent qu'elle hébergeait un prêtre catholique.

⁷¹ *Ibid.*, p. 187.

instances extérieures auxquelles il déléguerait une autorité incontestable en matière de morale ou de responsabilités éthiques. Lorsque les circonstances le contraignent à participer aux guerres de Religion qui déchirent la France, il est amené par exemple à se ranger au service du futur roi Henri IV, car bien que protestant, le souverain de Navarre dit avoir « plus de place en [s]on cœur pour la miséricorde que pour la haine⁷² », ce qui ferait de lui un « honnête homme⁷³ ». En revanche, tel est loin d'être le cas de Mary la Catholique, dont le règne le remplit d'horreur quand il apprend que celle qu'on lui a appris à appeler « “notre” reine » a fait brûler « trois cents hérétiques [pendant] son court règne⁷⁴ » sur le royaume d'Angleterre.

Francis Tregian le Jeune n'en est pas moins un fervent patriote, comme cela semble généralement être le cas pour les personnages d'érudits qui évitent de se lancer dans l'« arène » de la République des lettres. C'est la raison pour laquelle il est loin de se ranger à l'avis du pape, lorsque ce dernier « ordonn[e] » à ses ouailles de penser à la reine Élisabeth comme à « une bâtarde, une usurpatrice [et] la fille d'une sorcière⁷⁵ », ce qui condamne pour ainsi dire les Anglais catholiques à être persécutés, dans la mesure où le respect de leur foi les contraint à se considérer eux-mêmes comme des sujets séditieux. Or, ce raisonnement semble d'autant plus illogique au narrateur du *Trajet d'une rivière* que celui-ci n'a aucun mal à admettre que la reine protestante défend mieux les intérêts de son pays que ne l'avait fait sa prédécesseure catholique, puisqu'« avec son zèle

⁷² *Ibid.*, p. 185.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 48.

religieux, [Mary la Catholique aurait] ramené l'Angleterre au rang d'une puissance de troisième ordre, à la traîne de l'Espagne⁷⁶ ».

La vie de John Florio (1553-1625), « traducteur, lexicographe, pédagogue [et] homme de lettres⁷⁷ » comporte plusieurs similarités avec celle de Tregian. Sur la deuxième de couverture du roman que Anne Cuneo lui a consacré en 2011, l'on apprend que cette œuvre clôt « une sorte de trilogie », sans expliquer précisément ce qu'elle aurait en commun avec *Le trajet d'une rivière* ou avec *Objets de splendeur : Mr. Shakespeare amoureux*, si ce n'est la triste histoire d'Emilia Bassano Lanier, qui est narrée par différents personnages d'un roman à l'autre⁷⁸. À vrai dire chez Cuneo, la modération avec laquelle John Florio défend son protestantisme rapproche davantage ce personnage de celui qu'elle croit être le compilateur du *Fitzwilliam Virginal Book* que de la première femme à avoir publié un livre en Angleterre⁷⁹.

La topique des persécutions religieuses est abordée dès le premier chapitre, dans lequel l'on apprend que la branche anglaise de la famille Florio serait née suite à

⁷⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁷ Anne Cuneo, *Un monde de mots : John Florio, traducteur, lexicographe, pédagogue, homme de lettres : un récit*, Orbe (Suisse), B. Campiche, 2011.

⁷⁸ Dans la postface à *Un monde de mots*, Anne Cuneo explique que « partout où l'histoire de John Florio touche celle de Francis Tregian et d'Emilia Bassano », elle a intégré dans ce récit ce qu'elle avait écrit à son propos dans *Le trajet d'une rivière* ou *Objets de splendeur* ; « je n'ai changé que le point de vue : dans les autres livres, Florio est vu, ici il voit » (*ibid.*, p. 527). Ces recoupements concernent surtout l'histoire d'Emilia, qu'Anne Cuneo présente comme étant la première femme à avoir publié en Angleterre, et la mystérieuse « dame noire » à laquelle Shakespeare a adressé ses sonnets. Je reviendrai un peu plus tard sur ces changements de perspective, qui modifient en effet assez peu l'image qui se dégage d'Emilia comme une « belle dame sans merci », laquelle aurait été « sacrifiée sur l'autel de la famille » (l'expression revient deux fois : *Objets de splendeur : Mr. Shakespeare amoureux*, Orbe, B. Campiche, 1996, p. 250 et *Un monde de mots*, *op. cit.*, p. 293).

⁷⁹ Dans la postface au *Trajet d'une rivière* (*op. cit.*, 1994, p. 715-740 ; ici, p. 731-732), Anne Cuneo réfute l'hypothèse de Ruby Reid Thompson (« The « Tregian » Manuscripts: a Study of their Compilation », *British Library Journal*, vol. XVIII, 1992, p. 202-204) voulant que les partitions réunies dans le *Fitzwilliam Virginal Book* aient été l'œuvre d'un *scriptorium*. Cuneo les attribue à Francis Tregian le Jeune après avoir mené sept ans de recherches sur ce personnage de l'Angleterre élisabéthaine. Toujours selon Anne Cuneo, Emilia Bassano Lanier serait la première femme à avoir publié un livre en Angleterre. Dans sa postface à *Objets de splendeur* (*op. cit.*, 1996, p. 325-345), Cuneo explique qu'elle doit son intérêt envers cette femme de lettres, auteure du poème religieux *Salve Deus Rex Judeorum* (1611) à l'historien A. L. Rowse, qu'elle avait d'abord consulté en lien avec ses recherches sur Francis Tregian.

l'évasion d'un moine « hérétique » que des nobles courageux ont sauvé des geôles de l'Inquisition par pure bonté d'âme⁸⁰. Ce moine n'est autre que le père du narrateur, John Florio, qui tentera obstinément de convaincre celui-ci de devenir pasteur, sans parvenir à lui transmettre sa passion des disputes théologiques qui, dès l'âge de dix ans, « glissaient déjà sur [lui] comme l'eau sur le plumage d'un canard⁸¹ ».

En se remémorant son enfance, le narrateur se souvient des efforts que son père déployait continuellement pour lui faire comprendre les nuances entre les différentes sectes dont il lui exposait les dogmes afin de disputer de leurs erreurs. C'est avec « la force de boulets de canon » qu'il lui lançait des épithètes tels que « antitrinitarien, anabaptiste, hérétique, extrémiste⁸² », en se désolant de l'indifférence affichée par son fils en la matière. Ayant décidé que « l'Inquisition était le « mal⁸³ » », puisqu'elle avait infligé des souffrances terribles à son géniteur, John Florio se contente de rester très loin de la religion catholique, sans s'intéresser outre mesure aux subtilités métaphysiques qui avaient convaincu son père de rejeter « une fois pour toutes l'idolâtrie et les superstitions qui ont marqué [sa] vie [monastique]⁸⁴ » après sa conversion au protestantisme.

Parvenu à l'âge adulte, le narrateur d'*Un monde de mots* continue de rester fidèle à la religion de son père, même s'il refuse d'être défini comme un « protestant inconditionnel », car cette épithète lui déplaît par son « extrémisme⁸⁵ », comme il l'explique à l'ambassadeur de France, Monsieur de Castelnau. La religion officielle du

⁸⁰ A. Cuneo, *Un monde de mots*, op. cit., p. 15 : « Chapitre premier. Dans lequel des hommes courageux sauvent un moine « hérétique » juste avant qu'il ne soit brûlé vif par l'Inquisition et l'emmènent en Angleterre ».

⁸¹ *Ibid.*, p. 55.

⁸² *Ibid.*, p. 33.

⁸³ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 272.

royaume d'Angleterre lui semble préférable au catholicisme pour des motifs qui s'avèrent, sans surprise, être moins liés aux pratiques ou aux croyances prêchées par ces institutions religieuses, qu'aux politiques répressives mises en place par le Vatican – à l'instigation duquel la foi serait devenue, dans les pays catholiques, « un frein à la liberté de penser⁸⁶ ». C'est pourquoi, lorsqu'il découvre l'existence d'un complot visant à renverser Élisabeth I^{ère} et à installer Marie Stuart sur le trône d'Angleterre, John Florio se met immédiatement au service de la reine protestante, ce qui n'est pas sans rappeler le comportement qu'adopte Francis Tregian le Jeune dans *Le trajet d'une rivière*.

Dans le cas présent, il est intéressant de noter qu'Anne Cuneo choisit d'opérer un contraste entre John Florio et la figure de Giordano Bruno, que le protagoniste d'*Un monde de mots* dit avoir tout d'abord admiré en raison du sérieux avec lequel celui-ci se lançait dans une discussion, « quel que fût le sujet, pourvu qu'elle fût intelligente et informée⁸⁷ ». Il admet par la suite avoir été gêné, voire blessé de constater qu'en dépit de cette rigueur argumentative, les actions de ce Bruno n'auraient guère reflété le même souci de cohérence et de clarté qu'il adoptait en tout temps dans le cadre de ses disputes métaphysiques. Même sans être particulièrement pointilleux sur le plan de l'éthique, les lois de l'hospitalité auraient dû contraindre le philosophe à demeurer fidèle à Monsieur de Castelnau, car celui-ci l'avait hébergé gratuitement dans sa demeure, pendant deux ans, en lui permettant de poursuivre ses travaux avec tous « les honneurs dus à un hôte de marque⁸⁸ ». Chez Cuneo, cet ardent métaphysicien n'en vient pas moins à trahir son hôte en l'entraînant dans ce coup d'État à son insu, pour des motifs que le narrateur soupçonne être de nature idéologique.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 251.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 262.

Comme Tregian, la loyauté dont fait preuve John Florio à l'égard de la couronne d'Angleterre ne l'empêche pas d'adopter un esprit critique envers ses dirigeants. C'est ainsi qu'il en vient à déplorer la voie qu'aurait prise Élisabeth I^{ère} vers la fin de son règne où, ayant perdu sa beauté d'autrefois, elle serait devenue « de plus en plus despotique », au point de faire peser sur son royaume « une atmosphère sinistre⁸⁹ ». À mesure qu'il assimile la poursuite du bien à l'épanouissement de ses facultés intellectuelles, le protagoniste d'*Un monde de mots* évite de s'impliquer inutilement dans les intrigues de la cour. Si son premier tuteur s'aperçoit très tôt qu'il n'était pas « fait pour le pastoral⁹⁰ » dans sa jeunesse, c'est sans doute parce que le John Florio d'Anne Cuneo ne conçoit pas l'accumulation du savoir comme un moyen d'accéder à un pouvoir sur autrui, mais plutôt comme une fin en soi, dont les effets bénéfiques seraient profitables au plus grand nombre, conformément aux discours néo-illuministes qui rapprochent les *studia humanitatis* d'une « philosophie de l'homme ».

Son amour des langues vulgaires lui est d'abord transmis par le célèbre éducateur Richard Mulcaster (1531-1611), qui lui fait prendre conscience très tôt du potentiel subversif de la traduction en regrettant « l'acharnement avec lequel l'Église de Rome veut empêcher la Bible d'être traduite en langue vulgaire⁹¹ », afin de s'assurer que seuls

⁸⁹ *Ibid.*, p. 375 : « J'avais déjà pensé souvent que Sa Majesté était devenue de plus en plus despotique, de plus en plus absurde. Elle n'était plus la belle femme rousse que j'avais parfois entrevue à mon arrivée en Angleterre. La dernière fois où je l'avais aperçue de loin, elle m'avait fait peur : elle faisait un effort pour se tenir droite, mais n'y arrivait plus vraiment. Et entre la manière dont elle traitait sa cour et le fait qu'elle continuait à refuser de nommer un successeur, cela faisait planer dans les milieux que je fréquentais une atmosphère sinistre ». Ce passage évoque la topique romantique de la « grande dame puissante » qui constitue à mon avis un des principaux mécanismes de mise en texte de la période renaissante au sein de la dramaturgie hugolienne. J'ai récemment consacré un article à ce sujet qui paraîtra dans les actes du colloque *Le spectacle du crime féminin sur la scène et dans le cinéma européens* (Université de Rouen-Normandie/ CÉRÉDI, 14-16 novembre 2018) : « *Souvent femme varie*. De Lucrèce Borgia à Jeanne la Folle : figures féminines de la criminalité renaissante chez Victor Hugo et Denis Guénoun » [parution prévue en 2020].

⁹⁰ A. Cuneo, *Un monde de mots*, op. cit., p. 63.

⁹¹ *Ibid.*, p. 129.

« quelques privilégiés⁹² » soient en mesure de nourrir une opinion personnelle sur les Écritures saintes, ce qui représenterait pour le Vatican le meilleur moyen de conserver son pouvoir. « Il n’y a pas de raison pour que le vulgaire ne soit pas mis au courant de tout⁹³ », raisonne similairement John Florio des années plus tard dans une sorte d’apologie du métier de traducteur, de laquelle il prend cependant le soin d’écarter toute allusion à la Bible. Outre le fait qu’il s’agit pour lui d’un sujet rebattu sur lequel il dit avoir « tout entendu [...] depuis [s]a naissance⁹⁴ », ce personnage ne témoigne d’aucune inclination à s’aventurer volontairement sur un terrain glissant.

Globalement, le discours que lui attribue Anne Cuneo rejoint celui de Madeleine Tiollais, dès lors qu’il s’agit d’évaluer le degré auquel le protestantisme aurait contribué à promouvoir l’égalité des chances à travers une certaine démocratisation du savoir. Ces romancières lient effectivement la Réforme à l’effervescence culturelle et intellectuelle de la *rinascità*, même si elles semblent adopter des opinions contraires en ce qui a trait à la manière dont ce mouvement religieux aurait favorisé l’accès à l’éducation parmi les populations défavorisées. Tandis que celui-ci s’effectue à travers un apprentissage du latin, qui s’étend jusque dans les campagnes de la Confédération helvétique et de l’Alsace dans *La trilogie des Platter*, les personnages d’Anne Cuneo se réjouissent à l’inverse de l’émergence d’un corpus très large et facilement accessible en langues nationales. Dans un cas comme dans l’autre, l’effet demeure essentiellement le même sur le plan historique, car tout comme le narrateur contemporain de Tiollais célèbre ce qu’il appelle les « lumières de la Renaissance⁹⁵ », le Richard Mulcaster d’*Un monde de mots* annonce

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 427.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 422.

⁹⁵ Madeleine Tiollais, *op. cit.*, p. 80.

à John Florio que les censeurs du Vatican « ne pourront pas arrêter la disparition des brouillards des temps anciens⁹⁶ » par leurs politiques répressives.

Neuf ans plus tôt, Anne Cuneo avait placé une expression pratiquement identique dans la bouche d'Antoine Augereau (1485-1534), dans un passage où cet imprimeur érudit s'indigne des efforts déployés par l'église romaine pour freiner ce que l'on pourrait apparenter au « progrès » du genre humain, quoique le terme lui-même n'apparaisse pas dans *Le maître de Garamond* (2002) :

Je ne comprends plus ce qui se passe. Nous découvrons des continents, Dieu nous fait don du livre, une invention fabuleuse, tout change. Et derrière ce chariot tiré par quatre chevaux fougueux vers l'avenir, quelques médiocres s'accrochent en criant arrêtez, arrêtez, revenez à avant, lorsque nous vivions dans les brouillards de l'époque gothique. Pourquoi les gens ont-ils peur de lever la tête vers le soleil du savoir? [...] Laissez venir à moi les petits enfants, disait le Seigneur. Et lorsque nous avons trouvé le moyen de faire connaître l'Écriture à tous, un Beda vient nous dire que de la traduire, nous sommes hérétiques. Dans quel monde vivons-nous?⁹⁷

Comme l'indique explicitement le titre du roman, Antoine Augereau joue dans cette œuvre le rôle du maître à penser du narrateur Claude Garamond (1480-1561), qui lui doit son émancipation intellectuelle aussi bien que sa formation de graveur. Bouleversé par le procès inique qui l'a condamné à finir ses jours sur un bûcher, le protagoniste s'est juré « devant Dieu [de retrouver] l'auteur d[u] [...] texte insensé⁹⁸ » qui se trouverait selon lui à l'origine de la vague de persécutions religieuses qui a emporté son maître⁹⁹. C'est ainsi qu'il en vient à rencontrer Jean Calvin (encore connu sous le

⁹⁶ Anne Cuneo, *Un monde de mots*, op. cit., p. 129.

⁹⁷ Anne Cuneo, *Le maître de Garamond*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 2002, p. 355.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁹ Le narrateur fait allusion à « l'affaire des Placards » dès le début du roman, dans le cadre d'une discussion avec l'imprimeur Pierre de Vingle (1495?-1536) qui lui apprend que l'auteur de ce texte se nommerait Maître Marcourt, « un fanatique [qui] [...] [ayant] fait sienne la cause de Martin Luther [...], est persuadé qu'il faut tout sacrifier pour elle » (*ibid.*, p. 23). Le « placard » en question consistait en un texte violemment anticatholique qui avait été affiché en de nombreux lieux publics à Paris et en province le 17

nom de Cauvin), qui l'étonne profondément en lui apprenant qu'Antoine Augereau aurait activement milité en faveur de la cause évangélique en France, allant jusqu'à reprocher à Calvin ce qu'il appelle « sa désertion¹⁰⁰ », c'est-à-dire sa fuite vers des territoires déjà gagnés à la cause luthérienne.

Selon le Calvin d'Anne Cuneo, si Augereau ne voit aucune contradiction entre ses actions et les déclarations qu'il a faites au cours de son procès – dans le cadre duquel Garamond rapporte que son maître aurait « protesté de sa fidélité à l'Église romaine jusqu'au bout¹⁰¹ » –, c'est parce qu'il n'a pas encore compris qu'il n'y avait pas de « conciliation possible entre ceux qu'[on] appelle les orthodoxes et ceux qui veulent réformer l'Église¹⁰² ». C'est donc en toute connaissance de cause que ce célèbre imprimeur se serait définitivement rendu coupable d'hétérodoxie aux yeux de la Sorbonne en publiant *Le miroir de l'âme pécheresse* de Marguerite de Navarre (1531), auquel Calvin attribue l'accusation finale qui aurait mené à l'inculpation d'Augereau¹⁰³.

Ces révélations ont pour effet de renforcer le narrateur dans la conviction selon laquelle la foi serait essentiellement une affaire privée dont il ne souhaite guère se mêler, car « tout cela est trop complexe pour [lui], et [il] ne sai[t] que penser¹⁰⁴ ». Contrairement à son maître disparu, le protagoniste ne s'occupera plus de lutter contre l'intransigeance

octobre 1534. Anne Cuneo attribue à cet événement un rôle pivot dans le durcissement idéologique adopté par le roi François I^{er} à l'égard des luthériens après cette date.

¹⁰⁰ Anne Cuneo, *Le maître de Garamond, op. cit.*, p. 544.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 543.

¹⁰² *Ibid.*, p. 542.

¹⁰³ Voir les pages 543 à 544 : « Croyez-vous vraiment qu'il n'a pas compris qu'il publiait un livre très dangereux, lorsqu'il a accepté d'imprimer une émission signée du *Miroir de l'âme pécheresse*? [...] Comme d'autres, il a pris un risque calculé. Sans *Le Miroir de l'âme pécheresse*, il aurait probablement réussi à rester en vie. Je sais de lui qu'il considérerait inopportun que tous ceux qui déplaisent à la Sorbonne fuient. » Il est intéressant de noter que le potentiel subversif de cette œuvre ne fait pas l'objet de commentaires de la part des autres personnages en raison de son contenu (qui n'est même pas évoqué) mais bien à cause des répercussions négatives auxquelles aboutit cette prise de parole publique de la part d'une femme. Je reviendrai sur ce sujet dans la dernière partie de ce chapitre, consacrée au renversement du *topos* romantique de la « grande dame puissante ».

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 545.

des autorités religieuses, dont les persécutions feraient « naître des légions d'hérétiques¹⁰⁵ » en conférant à des victimes innocentes un statut enviable ou révérend de martyr. À son retour en France, Garamond se propose en quelque sorte de devenir son propre maître en adoptant une attitude analogue à celle du Candide de Voltaire, lorsque ce fameux « pauvre diable » se propose de laisser de côté les problèmes métaphysiques pour « cultiver son jardin¹⁰⁶ ». Faisant écho à la célèbre clôture de ce conte philosophique, le narrateur d'Anne Cuneo termine son récit en déclarant qu'à l'avenir, il « travaillera dur, tout simplement¹⁰⁷ ».

II. La Renaissance : un phénomène politique? La méritocratie à l'ère de la monarchie absolue

La mise en récit que propose cette romancière du parcours biographique de Claude Garamond, de Francis Tregian le Jeune et de John Florio témoigne du fait que « l'habileté politique » de ses protagonistes ne réside pas dans leur capacité à monter au pouvoir, mais bien à se retirer des affaires publiques lorsque celles-ci les exposent à des risques qu'ils estiment être inutiles. Les luttes idéologiques dans lesquelles ils s'engagent avec une certaine prudence sont subordonnées à des valeurs « bourgeoises », rejoignant, dans une certaine mesure, les présupposés idéologiques qui sous-tendent le récit de Madeleine Tiollais. Plutôt que de sacrifier leur bien-être au nom d'idéaux collectifs, les citoyens talentueux qui peuplent la Confédération helvétique de *La trilogie des Platter* font advenir des changements sociaux positifs en travaillant à leur enrichissement

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 544.

¹⁰⁶ Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Flammarion, 2007 [1759], « Chapitre XXX. Conclusion », p. 140.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 545.

personnel, ce qui semble avoir pour effet de multiplier les occasions de promotion sociale à l'échelle nationale.

Tel n'est pas le cas de toutes les biofictions renaissantes, dont certaines se situent dans des régions du monde où cette glorification du travail et des aptitudes personnelles est loin d'avoir atteint une valeur normative. De manière générale, il me semble que les *Staatkunstromane* qui mettent en scène des personnages appartenant au domaine de la guerre – ou dont le parcours les a amenés à être confrontés d'une manière ou d'une autre à des conflits militaires – sont loin de véhiculer une vision aussi optimiste de la mobilité sociale au XVI^e siècle. En outre, la volonté de pouvoir manifestée par ces personnages ne fait pas systématiquement l'objet d'une légitimation, comme c'est le cas chez Madeleine Tiollais, où l'enrichissement de Thomas Platter le Vieux est essentiellement dépourvu de conséquences négatives.

Il faut dire que dans *La trilogie des Platter*, le renversement de la dialectique du maître et de l'esclave qui apparente de prime abord le protagoniste à la position du valet battu de Diderot, s'efface au profit d'une société composée exclusivement de serviteurs plus ou moins bien nantis, dont les « maîtres » – bien que présents à l'esprit de leurs inférieurs hiérarchiques – sont pour ainsi dire évacués de ces univers romanesques. En revanche, dans l'univers curial, ou dans les territoires étrangers que s'approprient des explorateurs au nom de puissances européennes, la coexistence des « maîtres » et des « esclaves » problématise davantage les ambitions des *self-made men*, pour qui la *fortuna* machiavélienne n'est qu'une chimère parmi d'autres, dont la poursuite se voit le plus souvent récompensée par un « droit au cachot et à la misère, un droit à l'infirmité et au

silence, à la persécution et à l'humiliation¹⁰⁸ », comme en témoigne de manière exemplaire *La capitane* de Dominique Schneidre.

1) Défaite des maîtres et serviteurs. La toute-puissance de la bureaucratie espagnole dans *La capitane* (1990) de Dominique Schneidre

Dans une société où la diffamation est si commune qu'un « ennemi déclaré [est] presque un allié [...] car les pires sont ceux qui vous poursuivent sans vindicte personnelle, par une sorte de routine tracassière et anonyme¹⁰⁹ », les individus extraordinaires peuvent difficilement prendre en main leur propre « fortune » au point de créer et de détruire des États conformément à leur volonté personnelle. C'est ce que ne cesse de déplorer Miguel Cervantès dans un récit qui renverse les principales topiques liées au « monde du livre », car l'omniprésence des persécutions religieuses et des rivalités personnelles entrave toute tentative de développement personnel dans l'Espagne renaissante que dépeint Dominique Schneidre.

En donnant à ce récit la forme d'un long monologue intérieur¹¹⁰, cette romancière conçoit le parcours biographique de Miguel Cervantès comme une série de frustrations qui mettent de l'avant aussi bien son insatisfaction profonde avec les travers de son époque que son désir de s'élever dans une hiérarchie sociale, politique et économique qui

¹⁰⁸ Dominique Schneidre, *La capitane*, Paris, Seuil, 1990, p. 19.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁰ Certains passages de *La capitane* (1990) de Dominique Schneidre sont cependant narrés à la troisième personne, sans qu'il n'y ait aucune distinction visible, à travers la mise en page (choix de la typographie, italiques, saut de page ou autres marqueurs graphiques) ou les choix stylistiques, entre les narrations homodiégétique et hétérodiégétique. Voir par exemple p. 18 : « De jour et éveillé, il pouvait à son gré évoquer don Juan d'Autriche [...]. À peine remis de mes blessures, je rejoignis l'escadre de don Juan ». Ces passages inattendus de la troisième à la première personne contribuent à accentuer l'indétermination spatiale et temporelle qui entoure le protagoniste tout au long du récit, qui juxtapose les souvenirs de son emprisonnement à Alger à ses multiples infortunes avec la bureaucratie espagnole, ainsi qu'à la bataille de Lépante.

lui est défavorable. L'auteur de *Don Quichotte* que met en scène Dominique Schneidre (1990) commente ainsi abondamment les difficultés auxquelles il s'est longtemps heurté pour faire reconnaître son talent littéraire, s'enrichir ou du moins de se débarrasser de ses dettes. Affaibli par la perte d'un bras à la bataille de Lépante et par les cinq années de captivité à Alger qui ont suivi cette victoire des forces chrétiennes sur l'Empire ottoman, le narrateur se heurte aux lourdeurs de la bureaucratie qui l'empêchent de recevoir sa pension d'invalidé ou de lui valoir une quelconque reconnaissance de sa mère patrie, où la gloire est de bien courte durée.

Dans cet ouvrage, les mentalités qui ont cours en Espagne à la fin du XVI^e siècle se situent pour ainsi dire aux antipodes de celles qui définissent l'organisation politique et religieuse de la Confédération helvétique dans *La trilogie des Platter*. Tandis que chez Madeleine Tiollais, la démocratisation du savoir favorise l'enrichissement collectif, le Cervantès de Schneidre conclut qu'après avoir été « chevalier errant, prisonnier expatrié, collecteur de fonds mobile, poète ambulant, soldat en mission et homme instable¹¹¹ », il serait impossible d'éviter de « vouer sa vie à l'adversité et [de] la passer en agitation vaine » aussitôt que l'on a à faire avec les administrations espagnoles « quelles qu'elles soient ». Indifféremment de la fonction que l'on exerce au sein de cet État paralysé par l'immobilisme social, nul n'est à l'abri des anathèmes des envieux qui passent leur temps à « dénoncer, noircir et diffamer les autres en toute impunité¹¹² ».

Plutôt que d'aboutir à une émulation intellectuelle qui aurait favorisé son succès, la rivalité qui l'oppose à Lope de Vega donne lieu à une multitude de remarques, dont la circularité laisse entendre que cet antagonisme aurait contribué à épuiser la force créatrice

¹¹¹ *Ibid.*, p. 59.

¹¹² Les trois dernières citations sont extraites de la même page de *La capitane*, *op. cit.*, p. 29.

de l'auteur de *Don Quichotte*. Celui-ci affirme être moins vexé que « navr[é]¹¹³ » par la gloire de ce dramaturge qui produirait des pièces en si grande quantité qu'il parviendrait à remplir à lui seul les trois quarts des théâtres espagnols, dont le public aurait fini par apprécier ce qu'il « jet[te] là la veille¹¹⁴ », faute de diversité. Face à ce succès éclatant, le protagoniste a le plus souvent recours à l'ironie pour railler son rival, et surtout pour oublier que ses propres créations dramatiques n'intéressent personne. C'est ainsi qu'il en vient par exemple à relater l'anecdote suivante, lorsqu'il se demande ironiquement si Lope de Vega prend la peine de s'asseoir pour écrire :

- On raconte qu'un soir après les vêpres, Mateo Alemán s'en vint lui rendre visite.
– Il écrit, dit le domestique, et il a demandé qu'on ne le dérangeât point avant qu'il ait fini sa pièce.
– Quand a-t-il commencé?
– Ce matin dès prime.
– Alors j'attends, répondit Alemán¹¹⁵.

En retour, le Cervantès de Schneidre laisse entendre que Lope de Vega lui envie également son succès dans le domaine romanesque, car celui-ci « aurait aimé avoir ailleurs le succès qu'il avait au théâtre¹¹⁶ », ce qui le pousse à « insulter¹¹⁷ » les lecteurs de son rival en affirmant par écrit que, si « beaucoup de poètes en herbe nous sont promis pour l'an prochain », aucun ne serait « aussi mauvais que Cervantes, ni assez sot pour louer le Quichotte¹¹⁸ ».

Dans *La capitane*, le flux narratif qui revient de manière obsessionnelle sur certains événements marquants de la vie du narrateur produit l'impression que son existence se résume à cette expression dont il est à l'origine : à l'instar de son célèbre hidalgo, le

¹¹³ *Ibid.*, p. 102.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 220-221.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 230.

Cervantès de Schneidre se « bat contre des moulins à vent ». Il est cependant loin d'être le seul à lutter contre l'Hydre de Lerne d'une société composée d'« administrateurs sans scrupule, d[e] créanciers impitoyables » et de « rivaux grossiers¹¹⁹ » auxquels nul ne saurait échapper. À vrai dire, cette expression s'est muée à sa grande déception en une « banalité » permettant de décrire « tout conflit avec plus puissant que [soi], et donc sans espoir¹²⁰ ».

La détermination avec laquelle sa mère affronte « l'indifférence et la force d'inertie¹²¹ » de l'administration espagnole n'est pas sans forcer l'admiration du protagoniste, qui s'étonne de « l'obstination¹²² » avec laquelle celle-ci aurait poursuivi les démarches visant à obtenir sa libération. Après avoir perdu ses deux fils à la guerre, capturés au service de l'Espagne sans personne pour les racheter, Doña Leonor mène à son tour une guerre d'usure contre un adversaire formidable, à savoir son propre gouvernement, lequel ne cesse de disperser son énergie dans l'obtention d'un « nouveau certificat » ou d'un « nouveau témoignage sur [s]a présence à Lépante¹²³ ». À en croire le protagoniste, de tels antagonismes seraient en mesure d'achever n'importe qui. Au cours de sa vie, s'il a dû affronter « dix cupides comptables du Trésor et un Lope de Vega qui vaut bien dix comptables¹²⁴ », don Juan d'Autriche – qu'il tient pour être le principal « héros du siècle d'or espagnol¹²⁵ » – aurait péri de cette manière, car il aurait eu le

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 231.

¹²¹ *Ibid.*, p. 107.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 105.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 50.

malheur de s'attirer l'inimitié du seul ennemi contre lequel il ne pouvait rien : « son frère et son roi¹²⁶ ».

Dans cette œuvre, les autorités ecclésiastiques représentent naturellement un second danger auquel se heurtent les Espagnols dans leur quête du bonheur et de la prospérité. Quoique l'hérésie occupe un rôle de premier plan au sein de ce récit, le narrateur de *La capitane* ne fait pas l'objet de persécutions religieuses, ce qu'il souligne lui-même en remarquant que le tribunal de l'Inquisition est « à peu près le seul dont [il] n'a[it] pas tâté¹²⁷ ». À l'instar du roi Philippe II, il a pourtant été excommunié à deux reprises, ce qui lui a permis de distinguer définitivement la religion et l'Église, puisque « ni [l'un ni l'autre] n'eu[rent] à souffrir de cette condamnation¹²⁸ », même s'ils se trouvent être tous deux des « fervents catholiques¹²⁹ ». C'est d'ailleurs ce fervent catholicisme qui a incité le Cervantès de Schneidre à s'engager sur la voie des *condottieri* en participant à la bataille de Lépante « pour la plus grande gloire de Dieu et de [s]on roi¹³⁰ ». À la suite de cette expérience, il a appris à ses propres dépens que la « Providence est [...] un vent qu'il ne faut pas avoir contraire¹³¹ ».

De retour en Espagne, il se trouve dans l'impossibilité de partager ses doutes sur le bien-fondé des croyances en la justice céleste et sur la nécessité de remettre son sort entre les mains de la Providence, car, « entendu[s] de travers, [de tels propos] [...] sent[ent] l'hérésie, et l'hérésie sent le bûcher¹³² ». C'est pourquoi la foi du narrateur ne l'empêche pas de déplorer l'intransigeance religieuse du gouvernement espagnol comme une

¹²⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹³¹ *Ibid.*, p. 113.

¹³² *Ibid.*, p. 246.

« catastrophe nationale¹³³ » qui amène régulièrement le roi, les archevêques et les hauts fonctionnaires à adopter des politiques contraires aux intérêts nationaux. Pour ne citer qu'un exemple, le Cervantès de Schneidre ne manque pas de s'indigner devant le sort inique que le roi d'Espagne a fait subir aux Maures. Alors même que l'Espagne est perpétuellement confrontée à des sécheresses et que cette population serait la seule à « savoir creuser des puits là où les autres ne voient que des cailloux¹³⁴ », Philippe II ne les a pas moins expulsés en Berbérie, sous prétexte qu'ils seraient « des chrétiens récents ou douteux¹³⁵ ». Dans un contexte où nul n'est à l'abri de la jalousie d'un rival, des soupçons des tribunaux ecclésiastiques ou de l'« illégalité légale¹³⁶ » qui résulte des décisions arbitraires d'un monarque que nul ne peut contredire, l'Espagne presque entière feint alors de se réjouir de cette « sentence indigne¹³⁷ » qui contribue à l'appauvrissement général d'une nation muselée par la crainte de déplaire.

Le protagoniste de *La capitane* fait valoir que ce système profondément inégalitaire – qui contraint les « braves gens » à gager leurs vêtements pour payer leurs créanciers, tandis que « le clergé, les *letrados*, *caballeros* et autres personnages de haut rang sont [...] au contraire accablés de pensions et de sinécures¹³⁸ » – ne peut qu'aboutir à une ère de stagnation culturelle, qu'il fait curieusement correspondre aux balises temporelles que l'on associe d'ordinaire avec la *rinascità*. Depuis la découverte de l'Amérique un siècle plus tôt, il soutient en effet que « personne ne traverse mieux ni plus vite la mer Océane

¹³³ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 113.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 57.

que Colomb¹³⁹ », et il impute cet état des choses au fait que « le Saint-Office met son nez partout¹⁴⁰ », si bien qu'il serait impossible de créer quoi que ce soit « sous l'égide d'une administration qui a tous les droits¹⁴¹ ».

Dans *La capitane*, la vie de don Juan d'Autriche (1547-1578), descendant illégitime de Charles Quint et vainqueur de la bataille de Lépante (1571), me semble à cet égard chargée d'une fonction moralisatrice, puisque le récit de son ascension extraordinaire au pouvoir fonctionne comme une mise en garde contre l'*hubris* qui consisterait à nourrir des aspirations trop élevées eu égard à sa naissance. Dans cette œuvre, ce capitaine doté d'un « évident génie militaire¹⁴² » met à profit son talent extraordinaire pour s'élever dans la hiérarchie sociale espagnole, jusqu'à une position de pouvoir à partir de laquelle il paraît impossible de se soustraire au regard vindicatif des autorités officielles.

Le narrateur ne cache pas la frustration qu'il éprouve à l'idée que la chrétienté n'ait « tiré aucun parti¹⁴³ » de la victoire de don Juan d'Autriche à Lépante. Cette bataille navale s'est en effet conclue par une paix désastreuse pour les pays vainqueurs en raison de la politique de temporisation menée par Philippe II, qui, n'ayant plus à se soucier de freiner les politiques expansionnistes de l'Empire ottoman, aurait été moins soucieux de défendre les intérêts de la chrétienté que de limiter les pouvoirs de ce demi-frère trop glorieux. C'est pourquoi le monarque espagnol décide, contre toute attente, de célébrer sa victoire en exilant son meilleur capitaine dans les Flandres ravagées par la peste et par la guerre civile, sans armée ni moyens financiers.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 246.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁴² *Ibid.*, p. 50.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 18.

La fortune sourit-elle toujours aux audacieux? Si le Cervantès de Schneidre en vient à conclure que la prison doit être l'un des éléments de la vie espagnole « comme la foi, l'honneur, le soleil et le désespoir¹⁴⁴ », il n'exclut pas la possibilité qu'un tel destin puisse être le propre des « grands hommes », car il rappelle que plusieurs navigateurs n'auraient reçu « ni honneur ni bénéfice » de la part des gouvernements au nom desquels ils ont conquis des territoires immenses, si ce n'est le droit « d'aller mourir en mer¹⁴⁵ » pour la gloire de l'Espagne et du Portugal. De tels exemples contribuent certainement à mettre à mal l'idéalisation machiavélienne et burckhardtienne du *condottiere* en rappelant qu'il n'est pas toujours possible de s'élever par ses propres moyens au rang de « premier citoyen » d'un État dont il serait possible de se saisir à la manière d'un trophée de guerre. Dans l'œuvre de Dominique Schneidre, que l'on soit un bâtard de Charles Quint, comme le vainqueur de Lépante, ou un pauvre manchot contraint de mendier sa pitance pour avoir voulu voler au secours de la chrétienté, la valeur personnelle ne permet guère à l'individu de lutter contre l'absolutisme royal.

Aussi, tout porte à croire que la dialectique de la fortune et de la *virtù* – grâce à laquelle les *condottieri* et les courtisans qui évoluent dans l'entourage du prince suscitent l'admiration par la force de caractère avec laquelle ils s'arrogent le droit de satisfaire leurs ambitions personnelles – en vient à s'effacer au profit de la sagesse qui consiste à reconnaître la supériorité indéfectible de l'État moderne centralisé sur l'individu qui tenterait d'opérer des bouleversements politiques majeurs dans une société sclérosée.

Globalement, il est intéressant de noter que le protagoniste de *La capitane* est témoin de phénomènes sociaux qui accusent une certaine ressemblance avec les

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 206. Les deux citations précédentes sont tirées de la même page.

caractéristiques que Burckhardt associe fortement à l'innovation et au système méritocratique de l'Italie renaissante, sans que ces derniers n'aboutissent aux mêmes conséquences en ce qui a trait à l'organisation politique de l'Espagne du XVI^e siècle, dont le Cervantès de Schneidre ne cesse de dénoncer l'inefficacité. Ce faisant, son récit attire l'attention sur un des aspects les plus délicats liés à la réception de l'historiographie burckhardtienne, à savoir la pertinence d'étendre la notion de Renaissance à des aires géographiques dont les mentalités diffèrent naturellement de celles que Burckhardt a cru observer dans la péninsule italienne du *Trecento* au *Cinquecento*.

Il faut dire que Burckhardt lui-même ne suppose pas que la civilisation renaissante aurait affecté l'ensemble du territoire italien. La région napolitaine occupe selon lui une place tout à fait distincte dans le paysage culturel de cette époque, précisément en raison des mœurs « espagnoles » qui auraient prévalu à travers l'ensemble du royaume aragonais, où il estime que les privilèges de naissance auraient été tenus dans la même estime que Florence accordait vraisemblablement au commerce et à l'industrie à l'époque de la république¹⁴⁶. Il n'est donc pas étonnant de constater que l'organisation politique de l'Espagne de Dominique Schneidre (1990) ne correspond guère à ce que Burckhardt appelle les « État[s] considéré[s] comme [des] œuvre[s] d'art¹⁴⁷ » dans le premier chapitre de *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), ce qui s'observe de

¹⁴⁶ Voir Burckhardt, *op. cit.*, trad. fr., p. 409-410 : « À la puissance des souvenirs laissés dans le pays par les Lombards, les Normands, et plus tard la noblesse française, vinrent s'ajouter, dès la première moitié du XV^e siècle, les effets de la domination aragonaise, et c'est ainsi que se fit, à Naples tout d'abord, une transformation qui ne s'étendit au reste de l'Italie que cent ans plus tard : les mœurs, les habitudes devinrent espagnoles ; on se mit à mépriser le travail et à courir après de vains titres. À Florence, on ne constata une révolution analogue que sous Côme, le premier grand-duc : un flatteur le remercia d'élever les jeunes gens, qui maintenant méprisent le commerce et l'industrie, en vue d'en faire des chevaliers de l'ordre de Saint-Étienne qu'il a créé. C'est juste l'extrême opposé du principe qui régnait autrefois chez les Florentins, [à] savoir que le fils ne pouvait succéder au père qu'à la condition d'avoir une occupation régulière ».

¹⁴⁷ Voir J. Burckhardt, trad. fr., *op. cit.*, p. 41-170.

manière encore plus frappante dans le cas des sociétés « renaissantes » situées à l'extérieur des frontières européennes, comme le Maghreb, l'Afrique subsaharienne et la Turquie d'Amin Maalouf (1986), ou l'Inde de Michel de Grèce (2007). Les phénomènes culturels qui les caractérisent accusent nécessairement un « décalage » par rapport au modèle italien, dont le dévoilement n'est pas sans opérer une certaine critique de l'italocentrisme qui a longtemps prévalu dans la genèse de l'historiographie renaissante, depuis les écrits de Pétrarque, Vasari et Machiavel jusqu'à l'italophilie de Burckhardt.

Loin d'acquérir une valeur universelle, la notion machiavélienne de *virtù* est particulièrement révélatrice de ce décalage, comme je l'ai souligné en démontrant que la volonté de pouvoir qui caractérise les protagonistes des *Staatkunstromane* se traduit avant tout par une prise de contrôle de leur propre existence. C'est ce qui permet d'attirer sur eux une forme de « sympathie mêlée d'indulgence¹⁴⁸ » qui me paraît intimement liée à la figure du pauvre diable.

En imposant aux protagonistes un respect extérieur des normes, les sociétés décrites dans les *Staatkunstromane* contribuent à disséminer une forme hautement paradoxale d'individualisme. Les personnages qui cessent de se reconnaître dans les normes imposées les autorités civiles et ecclésiastiques sont effectivement portés à dissocier les deux pôles de ce que John Jeffries Martin a appelé le « soi relationnel ». Tandis qu'ils se singularisent intérieurement du corps social, leur « l'habileté politique » les incite à se conformer en apparence aux contraintes imposées par le monde extérieur, afin de se soustraire aux persécutions auxquelles cette singularisation finirait inévitablement par les

¹⁴⁸ J'ai emprunté cette expression à l'article « pauvre diable » du *Trésor de la langue française informatisé* (« diable », <http://www.cnrtl.fr/definition/diable>, consulté le 17 septembre 2018). 3. a) « [Marquant gén. la sympathie mêlée d'indulgence] – *Un pauvre diable*. Un pauvre homme ; un homme misérable, qui inspire la pitié. Synon. *un pauvre bougre* [...] – Un bon diable. Un brave homme sans méchanceté ; un homme sympathique, de commerce facile. [...] Rem. On rencontre aussi, dans des cont. négatifs, *méchant diable* ».

exposer. Les protagonistes d'Anne Cuneo illustrent particulièrement bien cette dynamique, dans la mesure où ils opèrent une résistance aussi pacifique que discrète aux tentatives d'endoctrinement dont ils font l'objet.

Il en va tout autrement pour les personnages qui se trouvent dans l'impossibilité de nourrir leurs ambitions tout en se pliant aux normes extérieures, puisque le respect de celles-ci les contraindrait à restreindre leur liberté d'action, ce qui est particulièrement visible chez les minorités ethniques dont Amin Maalouf relate les vicissitudes dans *Léon l'Africain* (1986), ou encore dans la condamnation dont font l'objet les femmes puissantes dans *Le rajah Bourbon* (2007) de Michel de Grèce.

2) *Hic sunt leones*. Au-delà de l'Europe : l'exportation problématique de la Renaissance

Sans être un *condottiere* ni un explorateur, Hassan Al-Wazzan, dit Léon l'Africain (1492-1554¹⁴⁹) a pour particularité d'avoir connu quatre civilisations différentes. Né dans le monde arabo-andalou du royaume musulman de Grenade à l'époque de la Reconquista, il ne vit que peu de temps dans la péninsule ibérique avant d'être chassé d'Espagne avec sa famille pendant son enfance. Celle-ci s'établit à Fès, où il vit jusqu'à son adolescence. Il a alors l'occasion d'accompagner son oncle dans une ambassade dans l'empire de l'Askia Mohammed Touré à Tombouctou, où il apprend très vite le métier diplomatique auquel il sera destiné. Ses fonctions officielles l'amènent par la suite à s'établir quelque temps en Égypte, où il est témoin de la chute de la dynastie des Abbassides lorsque les Mamelouks sont défaits par les Ottomans lors de la prise du Caire en 1516. Dans le roman d'Amin Maalouf, ses voyages s'achèvent dans l'Italie renaissante du pape Léon X,

¹⁴⁹ Voir la note 13, p. 437 du présent chapitre.

dont il devient l'esclave, puis le filleul, après avoir été capturé par des pirates sous les ordres de ce pape¹⁵⁰.

Le roman est construit à la manière de chroniques, dont chaque chapitre correspond à une année différente de la vie du protagoniste. Amin Maalouf fait naître son personnage peu avant la chute de Grenade, en l'an 894 de l'hégire (5 décembre 1488-24 novembre 1489), tandis que la narration prend fin quarante ans plus tard, pendant le sac de Rome (1527). Ces quarante chapitres sont eux-mêmes regroupés à travers cinq « livres » dont chacun représente une nouvelle émigration de la part du protagoniste, pour des motifs qui demeurent le plus souvent hors de son contrôle.

Toutes ces expériences contribuent à former le cosmopolitisme qui se trouve au cœur de son identité, comme le souligne le narrateur d'Amin Maalouf dès l'incipit du roman, en énumérant les noms sous lequel il aurait été connu à travers différentes parties du monde :

Moi, Hassan fils de Mohammed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me nomme aujourd'hui l'Africain, mais d'Afrique ne suis, ni d'Europe, ni d'Arabie. On m'appelle aussi le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie est la caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées¹⁵¹.

Il est intéressant de noter que Burckhardt estime qu'à la Renaissance, ce cosmopolitisme aurait développé « chez les exilés les plus heureusement doués [...] un

¹⁵⁰ De nombreux travaux ont été consacrés aux voyages de Hassan al-Wazzan dans *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf. Pour une analyse plus détaillée du parcours de ce protagoniste, j'inviterais le lecteur à consulter notamment les monographies de Joseph Maalouf (*Amin Maalouf : itinéraire d'un humaniste éclairé*, Paris, L'Harmattan, 2014) et de Soumaya Neggaz (*Amin Maalouf : le voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le rocher de Tanios*, Paris, L'Harmattan, 2005), ainsi que les articles de Lila Ibrahim-Lamrous (« Les tribulations désorientées de *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf », dans Jean-Paul Dubost et Axel Gasquet (dir.), *Les Orient désorientés. Déconstruire l'orientalisme*, Paris, Éditions Kimé, 2013, p. 57-70) et d'Amadou N'Doye El-Hadji (« *Léon l'Africain* ou les voyages imaginaires de Maalouf entre les deux rives de la Méditerranée », *Francofonía* [Cadiz], vol. XII, 2003, p. 109-117).

¹⁵¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1986, p. 11.

des degrés les plus élevés de l'individualisme », ce qui se traduit selon lui par la facilité avec laquelle des « milliers d'individus [auraient] abandonné volontairement le sol natal, parce que la situation politique ou économique était devenue intolérable¹⁵² ». Chez Amin Maalouf, la curiosité avec laquelle Hassan al-Wazzan assimile une grande variété de codes culturels dans le cadre de ses pérégrinations intercontinentales témoigne bien de sa capacité à s'affranchir de ce que Burckhardt appelle les « entrave[s] locale[s]¹⁵³ », à savoir le sentiment d'appartenance à une seule ville ou un seul pays, dont l'instabilité politique peut souvent compromettre le bien-être de ses habitants. Faisant du monde sa patrie, comme cet humaniste réfugié à l'étranger qui aurait déclaré qu'il « fait bon vivre partout où un homme instruit établit sa demeure¹⁵⁴ », le protagoniste se console des revers de fortune auxquels il est soumis en puisant sa consolation dans une érudition sans cesse grandissante.

Et pourtant, ce mode de vie nomade n'est pas sans conséquence, comme il le souligne lui-même à la fin de son récit dans un passage qui met en évidence le caractère problématique de cette identité plurielle. Le narrateur s'adresse alors pour la première fois à son fils Giuseppe, que l'on devine être le destinataire de ces mémoires fictionnels, en lui intimant des recommandations destinées à lui faire comprendre la valeur de ce déracinement perpétuel, mais aussi les dangers auxquels l'expose cet héritage de l'exil. Désigné à Rome comme « le fils de l'Africain » et en Afrique comme « le fils du *Roumi*¹⁵⁵ », Giuseppe sera lui aussi dépourvu d'une identité, et l'absence d'attachement qu'il ressentira à l'égard des endroits où le hasard l'amènera à s'installer attirera

¹⁵² Burckhardt, *op. cit.*, trad. fr., p. 177. Toutes les citations de cette phrase sont extraites de la même page.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 178.

¹⁵⁵ Amin Maalouf, *op. cit.*, p. 365. *Roumi* est le nom par lequel les musulmans désignent un chrétien ou un Européen.

conséquemment sur lui la méfiance des gens qui voudront « fouiller [s]a peau et [s]es prières¹⁵⁶ ».

Cet avertissement final rappelle que ce n'est pas de plein gré que le protagoniste de *Léon l'Africain* « ne vient d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu¹⁵⁷ », mais bien en raison de circonstances politiques qui ont font un éternel réfugié, à une époque où, similairement à ce qui s'observe dans *La capitane* de Dominique Schneidre, les autorités du nouvel État espagnol exigent « de la ferveur, de l'exaltation et de l'intransigeance » de la part des citoyens, « au point que tout homme mesuré passe pour un lâche ou un hérétique¹⁵⁸ ».

Dans le récit de Maalouf, en dépit de la multiplicité des civilisations avec lesquelles le protagoniste de *Léon l'Africain* établit un contact prolongé, la Renaissance revêt un caractère résolument européen, en raison du durcissement idéologique qui amène d'abord les « Rois catholiques », Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille, à refuser le droit aux minorités culturelles de s'opposer à ce processus d'uniformisation de l'Espagne par une revendication de leur altérité.

Près d'un demi-siècle plus tard, leur petit-fils Charles Quint poursuit cette même politique en éliminant les populations aux identités « mixtes » des territoires espagnols, tout en profitant par ailleurs de la haine que les lansquenets allemands vouent à la papauté pour détruire la puissance temporelle du souverain pontife Clément VII, lorsque celui-ci contrevient ouvertement à la poursuite de ses intérêts. Aussi, depuis que la famille de Léon l'Africain a été contrainte de fuir la péninsule ibérique pour se réfugier à Fès dans l'indigence la plus totale après la *Reconquista* (1492), le narrateur de cette

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁸ Dominique Schneidre, *op. cit.*, p. 248.

œuvre ne cesse d'être victime de cette idéologie hostile au cosmopolitisme qui le contraint à passer « d'une patrie à l'autre [...] sans or, sans ornement, sans autre fortune que [s]a résignation à la volonté du Très-Haut¹⁵⁹ », pour échapper aux violences religieuses de « soldats fanatisés¹⁶⁰ » qui répandent la terreur au sein de populations étrangères pour combattre tour à tour l'hérésie au nom de « Luther pape¹⁶¹ » ou de la foi catholique.

Il me semble significatif qu'Amin Maalouf ait choisi de placer l'année du baptême de son protagoniste sous le signe de l'hérésie, dans un récit où de nombreux autres chapitres auraient pu, de la même façon, être intitulés « L'année des hérétiques¹⁶² ». Sur le plan de la diégèse, ce choix s'explique sans doute par les luttes de pouvoir entre les luthériens et les papistes dont le protagoniste est informé par un de ses étudiants, qui tente de le gagner au parti de la Réforme. Bien que les discours de Luther évoquent certains *hadiths* du prophète Mohammed, qui enseigne également la doctrine de la prédestination tout en assurant que « l'Écriture sainte est le seul fondement de la Foi¹⁶³ », c'est avec une profonde méfiance que Hassan al-Wazzan accueille les diatribes anticatholiques de ce moine allemand, dont il reconnaît les propos comme étant « hérétiques » aux yeux des catholiques.

Hérétique, Léon l'Africain l'est pourtant lui-même devenu au regard de l'islam, en acceptant de se plier à la conversion que ses geôliers chrétiens ont exigée de lui, à la différence du Miguel Cervantès de Dominique Schneidre et du fils du connétable de Bourbon dans le roman que lui consacrera Michel de Grèce en 2007. En dépit de

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 361.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 360.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 358.

¹⁶² *Ibid.*, p. 301-307.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 302.

l'affection que le protagoniste de Maalouf nourrira par la suite à l'égard de son parrain, le faste de la cérémonie ne parvient pas à occulter la violence symbolique qui lui est imposée par ce désaveu public de la religion dans laquelle il est né. Cette violence revêt également un caractère identitaire, dans la mesure où le narrateur souligne dans ce passage que le surnom « l'Africain » lui aurait été attribué à cette occasion par l'entourage du pape, pour expliquer la présence d'un « Médicis brun et crépu¹⁶⁴ » à la cour pontificale, où l'on estime qu'il n'a pas sa place.

Outre sa liberté, le pape offre à Léon l'Africain le premier livre en langue arabe qui soit jamais sorti des presses d'une imprimerie. Le narrateur affirme avoir été à ce point ému du cadeau qu'il a reçu des mains de Léon X ce jour-là, qu'il n'aurait gardé par la suite « ni amertume ni ressentiment¹⁶⁵ » de sa captivité. Il est vrai que celle-ci n'a peut-être pas modifié son sentiment identitaire de façon notable, comme le suggère son habitude qui consistera à « arabiser » tous les nouveaux éléments avec lesquels il entre en contact pendant son séjour à Rome, à commencer par les nouveaux prénoms qu'il reçoit de son parrain le jour de son baptême. Pour les « apprivoiser¹⁶⁶ », « Jean » et « Léon » deviendront sous sa plume « Youhanna al-Assad ». C'est ainsi que le narrateur signera la *Description de l'Afrique* (1550) qui permettra de combler les lacunes cartographiques en raison desquelles les cartes de l'Afrique dessinées par les Européens ont longtemps porté l'indication : *Hic sunt leones* (« Ici [ou : au-delà de cet endroit] il y a des lions ») au-dessus du territoire subsaharien¹⁶⁷.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 303.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 304.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 303.

¹⁶⁷ Cette interprétation rejoint celle que développera plus tard Nathalie Zemon Davis dans une biographie portant sur le personnage de Léon l'Africain, dans laquelle cette historienne soutient que le contact que Hassan Al-Wazzan a établi avec la culture italienne n'aurait transformé ce dernier qu'en surface, c'est-à-dire suffisamment pour satisfaire ses maîtres chrétiens, mais sans pour autant compromettre son intégrité en

Les connaissances que ce fin diplomate parvient à transmettre du monde arabe vers l'Europe ne lui permettent pourtant pas de véhiculer une autre vision du monde, susceptible d'inciter les Européens à percevoir leur propre altérité au regard des civilisations situées *en-dehors* de la Renaissance. Si l'on définit cette dernière comme un ensemble de phénomènes qui aurait marqué l'émergence des États « modernes » centralisés, des figures telles que le Léon l'Africain d'Amin Maalouf contribuent ainsi à problématiser la notion de méritocratie qui sous-tend la conceptualisation de cette période. Par son parcours atypique, le narrateur de cet ouvrage démontre en effet que, dans ces sociétés, la réussite sociale et économique dépend d'un degré de conformité aux normes auquel tous les individus « marginaux » ne sont pas nécessairement capables de se plier, indifféremment du degré auquel ils développent cette « habileté politique » qui caractérise les protagonistes des *Staatkunstromane*. Dans un contexte où, ce n'est qu'après avoir été capturé par un pirate sicilien sur une plage tunisienne et maintenu emprisonné dans le château de Saint-Ange qu'un Maure peut avoir le privilège d'établir des échanges intellectuels avec de hauts dignitaires de l'Église catholique, force est de reconnaître que les dialogues culturels s'effectuent dans le cadre de dynamiques de pouvoir qui instaurent inévitablement un rapport de domination entre « l'Européen » et l'« Autre ».

On observe un phénomène analogue dans *Le rajah Bourbon* de Michel de Grèce, dont le protagoniste est amené, de semblable façon, à accomplir un long parcours migratoire qui l'expose à un cadre culturel complexe, au carrefour de plusieurs

tant que musulman. À cet égard, j'inviterais le lecteur à consulter l'ouvrage de Nathalie Zemon Davis, *Trickster travels : A Sixteenth Century Muslim Between Worlds* (New York, Hill & Wang, 2006) ainsi que la critique de Zur Shalev parue dans *Renaissance Quarterly*, vol. LX, n°1, printemps 2007, p. 157-158. Cet ouvrage est également disponible en français sous le titre : *Léon l'Africain : un voyageur entre deux mondes* (trad. de l'anglais par Dominique Letellier, Paris, Payot, 2014).

civilisations. Enrôlé de force dans l'armée du vice-roi d'Égypte après avoir été réduit à l'esclavage en traversant la Méditerranée, Jean de Bourbon illustre à maintes reprises ses aptitudes de « chef-né¹⁶⁸ » qui lui permettent de grimper les échelons de diverses hiérarchies sociales en Éthiopie et en Inde, où il finit par obtenir le titre de rajah dans la région du Bhopal, après s'être rangé sous les services du Grand Moghol Akbar (1542-1605).

À la différence de Léon l'Africain dans le roman que lui consacre Amin Maalouf, le narrateur de Michel de Grèce est rarement amené à établir des comparaisons entre les différentes civilisations auxquelles est exposé le protagoniste. Dans cette œuvre, la récurrence de traits « universels » place la coexistence de plusieurs coutumes sous le signe de la tolérance, sans pour autant encourager une véritable curiosité intellectuelle à l'égard de l'« Autre ». Les passages dans lesquels le protagoniste est amené à prendre conscience de la relativité de ses valeurs sont en effet assez rares et ne produisent aucun changement notable dans la construction identitaire de cet aristocrate français. Lorsque le vice-roi d'Égypte propose d'en faire son successeur, en lui expliquant qu'une fois circoncis, « c'est comme s'[il] étai[t] déjà un pacha¹⁶⁹ », Jean de Bourbon décline les honneurs d'une société dans laquelle il ne peut être à la fois un chrétien et un homme libre, en dépit du fait que la religion musulmane lui est sans doute plus familière que le christianisme.

Parvenu à sa majorité en exil, après avoir passé de nombreuses années en Afrique du nord, le protagoniste n'est sans doute chrétien que de naissance, alors que son éducation a été fortement marquée par sa culture d'adoption. Le vice-roi d'Égypte a en

¹⁶⁸ Michel de Grèce, *Le rajah Bourbon*, Paris, J.C. Lattès, édition de poche, 2007, p. 86.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 93.

effet pris soin de l'initier à la « vertigineuse abstraction » du soufisme, dont la philosophie métaphysique attire alors Jean de Bourbon « comme un aimant¹⁷⁰ », puisqu'il se dit ravi de voir s'ouvrir devant lui « des horizons dont il n'aurait pas imaginé l'étendue ni la profondeur¹⁷¹ ». Cette fascination pour la pensée soufie disparaîtra toutefois aussitôt après son départ d'Égypte. Il en ira de même pour l'hindouisme, auquel Jean de Bourbon sera pourtant exposé pour la première fois de façon mémorable.

Peu après son arrivée à la cour du Grand Moghol Akbar, située dans « le cœur de l'Inde¹⁷² », le protagoniste de Michel de Grèce assiste en effet à un rite funéraire qui ranime vivement son intérêt envers « ce pays fascinant et énigmatique¹⁷³ » qu'il a d'abord appris à connaître en devenant gouverneur de Goa, grâce à des jésuites qui auraient profité de son génie militaire pour étendre l'empire du Portugal, au lieu « d'évangéliser les païens, hindouistes ou musulmans¹⁷⁴ », comme ils lui avaient promis. Dans un premier temps, cette entreprise coloniale ne lui fait guère prendre conscience qu'il existe en Inde des coutumes qui ne trouvent aucune explication possible par rapport à l'univers mental qu'il a hérité du christianisme, comme c'est le cas pour le sati, une pratique sacrificielle que lui présente le Grand Moghol Akbar à la mort d'un noble de sa cour de confession hindouiste. Jean demeure en effet profondément « horrifié¹⁷⁵ » par la scène dont il est témoin, lorsqu'il s'aperçoit que la veuve de ce haut dignitaire se laisse immoler vivante par des prêtres brahmines afin de disparaître dans les flammes en même temps que le corps de son mari défunt.

¹⁷⁰ *Ibid.* La citation précédente est tirée de la même page.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 170.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 191.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 190.

Face aux protestations véhémentes d'un jésuite portugais qui condamne publiquement cette pratique en la déclarant contraire à la religion chrétienne, le Grand Moghol Akbar prouve alors qu'il est un maître digne d'être servi par le successeur des Bourbons en répondant qu'il tolère le sati, pourtant condamné par sa propre religion, l'Islam, pour les mêmes raisons en vertu desquelles il a autorisé les pratiques du christianisme. S'étant engagé « dans la voie révolutionnaire de tolérance et de liberté¹⁷⁶ », il exige que « toutes les religions de l'univers soient non seulement tolérées dans [s]on empire, mais bien accueillies¹⁷⁷ ». La curiosité que manifeste le protagoniste à l'égard de l'hindouisme s'arrête à peu près là. Tout comme cette veuve disparaît dans le brasier de façon anonyme, sans que l'on ne sache autre chose à propos d'elle, sinon qu'il s'agissait d'une « très jeune fille¹⁷⁸ » parée de magnifiques bijoux et avançant vers son bûcher funéraire « comme un automate¹⁷⁹ », la spécificité de l'Inde gouvernée par les Bourbons disparaît au profit d'un discours universaliste qui tend à confondre l'humanisme de la Renaissance avec celui des Lumières.

Il convient de noter que, dans cet univers romanesque, le règne d'Akbar est chargé d'une sagesse aussi évidente qu'universelle, car il ne semble exister qu'une seule modalité d'exercer le pouvoir de façon efficace, en l'attribuant aux individus que le destin désigne spécifiquement à s'engager dans une carrière politique, à la manière de Jean de Bourbon, ancien esclave devenu rajah de l'Inde par son seul talent. À première vue, ce postulat peut laisser croire que le *Rajah Bourbon* promeut une forme de démocratisation du pouvoir, dans la mesure où le protagoniste accomplit cette ascension

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 207.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 190.

¹⁷⁹ *Ibid.*

extraordinaire au sein de sociétés méritocratiques, dont le fonctionnement n'est pas sans rappeler celui que l'historiographie burckhardtienne attribue aux cités-États de l'Italie renaissante. Burckhardt suppose en effet que les « dangers perpétuels¹⁸⁰ » au milieu desquels vivaient les princes de la Renaissance auraient contribué à dissocier l'individu de sa « caste¹⁸¹ », en obligeant chacun à prouver « par des faits » – et non seulement par la naissance – qu'il était « digne de commander [...] [en raison de sa] grande valeur personnelle¹⁸² ». Dans *Le rajah Bourbon*, le vice-roi d'Égypte explique similairement à Jean de Bourbon qu'il l'a toujours traité avec une grande considération, car dans l'empire ottoman qui « donne à chacun sa chance sans préjugés de classe ni de nationalité¹⁸³ », les hauts dignitaires ont la liberté de récompenser les officiers qui se distinguent dans les rapports qu'on leur soumet sur les gradés de l'armée.

Les rapports de force qui sous-tendent ce *Staatkunstroman* sont pourtant loin de véhiculer une vision démocratique du pouvoir, car indifféremment du contexte culturel dans lequel il se trouve, l'entourage de Jean de Bourbon lui attribue des qualités qu'ils supposent être *intrinsèques* à la noblesse de sang. Le vice-roi d'Égypte est le premier à supposer qu'il doit être « issu d'un illustre lignage¹⁸⁴ » en raison de son aptitude naturelle à commander aux autres, mais aussi, curieusement, de certains éléments liés à sa physionomie, tels que sa « taille » et son « allure¹⁸⁵ », qui le distinguent au moins autant des autres soldats en Égypte que sa valeur au combat. Les aptitudes militaires du protagoniste ne trouvent donc pas une explication d'ordre individuel – liée à la

¹⁸⁰ Burckhardt, *op. cit.*, trad. fr, p. 90.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸² *Ibid.*, p. 90. La citation précédente est tirée de la même page.

¹⁸³ Michel de Grèce, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 89-90.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 89.

détermination avec laquelle cet ancien esclave devenu rajah aurait cherché à se distinguer de ses contemporains –, mais bien d'ordre biologique et social. Chez Michel de Grèce, Jean de Bourbon n'est pas un *self-made man*, mais bien un prince de sang, que seule une infortune extraordinaire aurait empêché d'accéder aux plus hauts postes de pouvoir à la cour de France.

À vrai dire, si le protagoniste du *Rajah Bourbon* demeure essentiellement inchangé par ses exils successifs, et que son héroïsme est présenté comme étant héréditaire, c'est parce que ce roman de Michel de Grèce vise explicitement à défendre une hypothèse présentée par Louis Rousselet (1845-1929), qui suppose que ce personnage méconnu de l'histoire de France serait un fils disparu du connétable Charles III de Bourbon (1490-1527)¹⁸⁶. Rousselet soutient d'abord cette thèse dans un ouvrage historique intitulé *L'Inde et ses rajahs* (1875), dans lequel il tente de démontrer que les descendants de Jean-Philippe de Bourbon, établis en Inde depuis le XVI^e siècle, seraient véritablement rattachés à la Maison de France, comme l'indique leur nom. Près de dix ans plus tard, il adapte cette thèse à un cadre fictionnel en rédigeant le *Fils du Connétable* (1882), des mémoires apocryphes de Jean-Philippe de Bourbon, desquels Michel de Grèce dit s'être largement inspiré dans la rédaction du *Rajah Bourbon*.

Pour illustrer l'hypothèse soutenue par Rousselet, Michel de Grèce divise l'intrigue de son roman en deux parties distinctes, dont la première relate la déchéance du connétable de Bourbon, tandis que la seconde s'attache à retracer l'ascension au pouvoir

¹⁸⁶ Bien que le nom du narrateur du *Rajah Bourbon* (2007) ne fasse pas l'objet d'une mention explicite, le paratexte de ce roman encourage une identification entre l'auteur et le narrateur. Voir par exemple la biographie de l'auteur, située à la page 3 : « Né en 1939, Michel de Grèce est le petit-fils de Georges I^{er} de Grèce [...]. Sa mère, Françoise d'Orléans, est la sœur de la comtesse de Paris [...]. Michel de Grèce écrit des romans historiques en rapport avec son histoire familiale », de même que la préface (Michel de Grèce, *op. cit.*, p. 12) : « J'ai découvert qu'à Bhopal une famille porte le nom de Bourbon, or c'était le nom de ma mère (Bourbon Orléans peut-être, mais Bourbon tout de même) ».

de son fils disparu. Par ses effets de parallélisme, ce diptyque a l'avantage de mettre en évidence le lien de parenté entre ces deux personnages, à travers un certain nombre d'analogies qui se constatent dans le parcours biographique du père et du fils. Cette construction soulève cependant une difficulté en ce qui a trait à l'idéal politique qui se lit en filigrane à travers ce récit, dans la mesure où, à en croire Michel de Grèce, l'historiographie française se souviendrait de Charles de Bourbon comme du « plus grand traître de l'histoire de France¹⁸⁷ ».

La déchéance du connétable contribue à remettre en question la notion selon laquelle la noblesse représenterait un ensemble de valeurs et d'aptitudes héréditaires qui prédestineraient des lignages aussi illustres que celui des Bourbon à s'élever, partout dans le monde, jusqu'aux fonctions les plus élevées d'un État correctement policé. Or, si le talent extraordinaire de Jean de Bourbon s'explique par des traits héréditaires, comment se fait-il que le connétable de Bourbon n'ait pas été justement récompensé pour son mérite par François I^{er}, alors qu'il avait brillamment illustré ses aptitudes militaires en gagnant la bataille de Marignan contre les troupes de Charles Quint en 1515? De manière plus générale, comment peut-on expliquer, dans un tel système de pensée, que des souverains issus d'un illustre lignage s'avèrent parfois prendre des décisions catastrophiques, contraires aux intérêts du pays qu'ils gouvernent?

La solution adoptée par Michel de Grèce est beaucoup plus répandue dans la littérature du XIX^e siècle que dans la littérature contemporaine, dans la mesure où elle repose sur un postulat voulant que l'exercice féminin du pouvoir s'accompagne nécessairement de conséquences négatives. À cet égard, la première partie du *Rajah Bourbon* suit de très près le récit que propose Michelet dans le huitième volume de son

¹⁸⁷ Michel de Grèce, *op. cit.*, p. 180.

Histoire de France (1885)¹⁸⁸, dans la mesure où le narrateur de Michel de Grèce s'attache à démontrer que la France de François I^{er} n'aurait pas été un État correctement policé en raison des ambitions de Louise de Savoie, qui nourrit d'abord une « passion incontrôlable¹⁸⁹ » pour le vainqueur de Marignan, avant de « désir[er] féroce la fortune démesurée des Bourbon¹⁹⁰ », qu'elle compte bien s'accaparer à la mort de sa cousine germaine, laquelle s'avère également être l'épouse du séduisant connétable.

Chez Michel de Grèce, tout comme chez Michelet, cette ingérence féminine dans les affaires d'État a des conséquences terribles sur l'avenir de la France. Sous l'influence pernicieuse de sa mère, François I^{er} commet l'erreur de traiter son meilleur général avec « l'ingratitude la plus noire¹⁹¹ » en le déposant de ses titres et de ses propriétés, ce qui le contraint en dernière instance à trahir son monarque au profit de son plus grand rival, l'empereur Charles Quint, dont il fait le « maître de l'Europe¹⁹² ». Abandonnant la devise du Bourbonnais « Espérance » au profit d'une formule latine qui aurait pu être empruntée au *Prince* (1532) – « *Omnis spes in ferro* : “Tout mon espoir est dans le fer”¹⁹³ », le connétable remporte une victoire écrasante contre les troupes françaises à la bataille de Pavie (1525).

N'ayant nullement été prédestinée à acquérir le pouvoir qu'elle exerce sur son fils, Louise de Savoie s'élève, dans ce récit, à une position d'autorité de manière illégitime, en usant d'hypocrisie et de dissimulation pour parvenir à ses fins, ce qui s'achève sur un

¹⁸⁸ Voir Michelet, *Histoire de France*, vol. VIII. *Réforme*, chapitre IX, « Le Connétable de Bourbon (1521-1524) », Paris, Chamerot, 1855, p. 202-225.

¹⁸⁹ Michel de Grèce, *op. cit.*, p. 243.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 47.

« désastre total¹⁹⁴ » pour son pays, qui perd dix mille hommes, un bon nombre de ses généraux, et dont le roi est fait prisonnier à la bataille de Pavie. La seconde partie du *Rajah Bourbon* témoigne bien de l'essentialisation dont les personnages féminins font l'objet dans cet univers romanesque, au sein duquel les grandes dames puissantes sont toujours perçues comme des instruments de perdition, indifféremment du contexte culturel dans lequel elles se trouvent. Le drame se déroule cette fois en Éthiopie à la cour du roi chrétien Galadewos, dont la princesse Zoditu, sa sœur, se vante d'être « la conseillère la plus écoutée¹⁹⁵ ». L'autorité que Michel de Grèce attribue à cette princesse affecte directement la sûreté nationale de ce pays sur lequel plane sans cesse la menace d'une invasion musulmane, et que Jean de Bourbon s'ingénie à protéger en devenant « le général le plus populaire d'Éthiopie¹⁹⁶ ».

La princesse Zoditu se voit effectivement affublée des mêmes traits de caractère que ceux qui caractérisaient Louise de Savoie à la cour de François I^{er}, où la reine mère, « cruelle, rapace, intrigante, avide, jalouse », et surtout « prête à tout pour obtenir ce qu'elle v[eut]¹⁹⁷ », poursuit impudiquement le connétable de Bourbon en lui faisant des avances du vivant de sa femme, ce qui ne provoque que « répulsion et dégoût¹⁹⁸ » chez cet homme d'honneur. De la même façon, Jean de Bourbon est choqué par la lubricité de la princesse éthiopienne, décrite comme une « ogresse » connue pour multiplier ses amants, ce qui lui « fait horreur¹⁹⁹ ». Homme d'honneur, comme son père, Jean décline les avances de la princesse et s'éprend d'une pauvre esclave du nom de Tanis, qui lui

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 149.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 141. La citation précédente est tirée de la même page.

apprend qu'elle a dû « se plier aux travaux les plus harassants, aux caprices érotiques d'hommes de tous âges²⁰⁰ », avant de tomber instantanément amoureuse du fils du connétable. À la différence de la princesse Zoditu, cette victime du sort est digne d'être aimée par le protagoniste, qu'elle finit par épouser. Elle est d'abord définie par son absence d'agentivité, ce qui l'apparente fortement à l'épouse légitime de Charles de Bourbon, que le narrateur décrit comme une « âme [...] si bonne [...], si lumineuse », mais condamnée à vivre dans un corps « si fragile, si débile, si peu fait pour la conception et l'enfantement²⁰¹ » qu'elle finira par mourir en couches.

Ce n'est sans doute pas un hasard si les personnages féminins passifs font l'objet dans ce roman d'une description positive, tandis que les personnages féminins qui manifestent activement leurs désirs sont dépeints comme de grandes marionnettistes aux mœurs dépravées. Dans cet ouvrage, le narrateur de Michel de Grèce prétend observer les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans les sociétés renaissantes à la lumière de principes « universels » profondément conservateurs qui stigmatisent la mobilité sociale en prédestinant un seul type d'individus à prendre le contrôle de la vie politique, à savoir les hommes issus de la plus haute noblesse. Il va de soi que, dans un tel contexte, un personnage féminin peut difficilement correspondre à la figure du « pauvre diable », car la volonté de pouvoir que lui attribuent les autres personnages, dans les faits ou en puissance, ne fait pas l'objet d'une légitimation de la part de l'auteur.

À mon avis, pour qu'un personnage féminin fasse preuve d'« habileté politique » dans les biofictiones renaissantes, son parcours biographique doit être examiné à la lumière de l'historiographie contemporaine qui contribue à renverser le topos romantique

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 146.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 27.

de la « grande dame criminelle » que l'œuvre de Michelet a contribué à cristalliser. La coexistence de ces deux modes de lecture dans *Le maître de Garamond* d'Anne Cuneo témoigne cependant des difficultés auxquelles se heurtent les romanciers contemporains qui chercheraient à attribuer à l'exercice féminin du pouvoir une connotation positive, car le renversement de cette topique me semble avoir donné naissance à un nouveau topos qui consiste à mettre en scène la perte d'agentivité des personnages féminins dans les *Staatkunstromane*.

3) Y a-t-il un exercice féminin du pouvoir? Deux lectures du *Maître de Garamond* (2002) d'Anne Cuneo²⁰²

Les femmes ont-elles « eu » une Renaissance? Il y a déjà quarante ans, Joan Kelly-Gadol (1976) soulevait cette question dans un article qui a été le premier – ou presque – à contester un mythe issu de l'historiographie burckhardtienne voulant que les femmes aient joui d'une égalité à peu près totale avec les hommes pendant la période renaissante²⁰³. Je ne m'attarderai pas sur cette étude, désormais classique, pour explorer l'hypothèse selon laquelle un des *topoi* que nous a légué l'historiographie romantique en lien avec la Renaissance est celui de la « dame puissante et criminelle », dont l'incarnation la plus éloquente se trouve sans doute dans le mythe noir de Catherine de

²⁰² Cette section fera l'objet d'une publication sous la forme d'un article dans le recueil collectif *Renaissance imaginaire : la réception de la Renaissance dans la culture contemporaine* (Sandra Provini et alii (dir.), Paris, Garnier classiques, parution prévue en 2019), sous le titre : « L'impuissance des grandes dames dans *Le Maître de Garamond* (2002) d'Anne Cuneo ».

²⁰³ Aucun historien n'oserait vraisemblablement réitérer une telle affirmation aujourd'hui, à en juger par la taille de la bibliographie complémentaire que ses éditeurs ont placée en addendum de l'article lors de sa deuxième publication en 1987, tout en précisant que la quinzaine de titres qu'ils avaient choisi de citer ne représentait qu'une sélection d'ouvrages sur la question, dont les thèses étaient directement inspirées de l'analyse de Kelly. À cet égard, voir Joan Kelly-Gadol, "Did Women Have a Renaissance?", dans *Becoming Visible: Women in European History*, Renate Bridenthal, Claudia Koonz et Susan Stuard (dir.), Boston, Houghton Mifflin Co., 1987, [1976], p. 175-201.

Médicis tel qu’Alexandre Dumas l’a forgé dans *La Reine Margot* (1845)²⁰⁴. Bien que ma réflexion doive entre autres à l’article de Kelly l’identification de ce topos, il me semble que c’est chez Jules Michelet qu’il trouve son expression la plus éclatante. Comme l’a brillamment démontré Hayden White²⁰⁵, l’écriture historiographique de Michelet doit beaucoup aux techniques de mise en récit développées par les dramaturges et les romanciers historiques de l’époque romantique. Il n’est donc guère étonnant de déceler les traces d’un imaginaire du complot dans l’*Histoire de France*.

Certes, les femmes dépeintes par Michelet sont loin d’atteindre le degré de monstruosité qu’Hugo attribue volontairement à Lucrèce Borgia à des fins esthétiques, afin de créer cette « union des contraires » chère à la dramaturgie romantique, dans l’esprit de laquelle la « difformité morale la plus hideuse » ne peut être mieux placée que dans le cœur d’une femme, « avec toutes les conditions de beauté physique et de la grandeur royale qui donnent de la saillie au crime²⁰⁶ ». Qu’une période aussi riche en génies de toutes sortes pût également être caractérisée par un goût pour le crime et pour la débauche n’avait, toutefois, rien d’une idée nouvelle. Comme je l’ai déjà démontré, l’association topique liant l’effervescence artistique et intellectuelle de la Renaissance à sa décadence morale remonte sans doute à l’*Essai sur les mœurs et l’esprit des nations* de Voltaire (1765)²⁰⁷.

Influencé par le sombre tableau que Machiavel et Guichardin ont peint de leurs contemporains, Voltaire comparait déjà la courtoisie qui triomphait à la cour de

²⁰⁴ Pour en savoir davantage à ce propos, on consultera avec profit l’ouvrage d’Éliane Viennot, qui retrace la construction de ce mythe autour de la figure de Marguerite de Valois, dite « la Reine Margot » (Éliane Viennot, *Marguerite de Valois : histoire d’une femme, histoire d’un mythe*, Paris, Payot, 1993).

²⁰⁵ Hayden White, *Metahistory*, op. cit., 1973.

²⁰⁶ Victor Hugo, « Préface à Lucrèce Borgia », dans *Le roi s’amuse, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, A.Q.C.H.E.B. (À Quelque Chose Hasard Est Bon)*, Paris, éditions Rencontre, 1967 [1833], p. 197-201 (ici, p. 198).

²⁰⁷ Voir le chapitre 1 de cette étude, portant sur la conceptualisation de la notion de Renaissance.

François I^{er} à une « robe d'or et de soie ensanglantée » qui « brillait même au milieu des crimes²⁰⁸ ». De là à supposer que cette décadence morale résultait précisément de la montée au pouvoir de certaines « grandes dames » – dont l'influence à la cour n'avait pas seulement contribué à adoucir les mœurs, mais également à banaliser le crime en promouvant leurs intérêts personnels au détriment des intérêts de l'État –, il n'y avait qu'un pas, que Michelet n'a pas hésité à franchir dans le septième volume de sa grande œuvre, intitulée *Renaissance* (1855)²⁰⁹.

En effet, l'idée selon laquelle la période renaissante se caractériserait par une ingérence féminine accrue dans les affaires de l'État est affirmée à de multiples reprises à travers cet ouvrage. Cela commence avec ce qu'il appelle la « découverte de l'Italie » par Charles VIII, lorsque Michelet cherche à expliquer pourquoi des États dont la supériorité culturelle et artistique sur la France ne faisait, selon lui, pas de doute, souffraient pourtant d'une instabilité politique telle qu'ils n'avaient aucun moyen de se prémunir d'une attaque française :

Dans la misérable situation où était l'Italie, les intérêts de famille dominaient tout. La brouillerie de trois familles et de trois femmes avait été l'occasion décisive qui avait entraîné l'invasion²¹⁰.

À en croire le récit de Michelet, en arrivant en Italie, Charles VIII aurait commis l'erreur de Don Quichotte, dont la conduite avait été modelée en réponse à des conventions héritées du Moyen âge qui n'avaient déjà plus cours à la fin du XV^e siècle. « Nourri dans la lecture des romans de chevalerie²¹¹ », Charles VIII se serait vu contraint

²⁰⁸ Voltaire, *Essai, op. cit.*, t. II, chap. CXVIII, p. 135.

²⁰⁹ Jules Michelet, *Histoire de France*, tome VII, « Renaissance », éd. présentée par Paul Viallaneix et Paule Petitier, Paris, édition des Équateurs, 2008 [1855]. [Dorénavant : Michelet, *Renaissance*].

²¹⁰ *Ibid.*, p. 120

²¹¹ *Ibid.*, p. 121

d'offrir successivement sa protection à Béatrix d'Este, à Isabelle d'Aragon et à Alfonsine Orsini, c'est-à-dire aux trois femmes que Michelet rend responsables de l'invasion française. Leur posture de suppliantes aurait ainsi paradoxalement empêché Charles VIII de profiter de sa conquête en l'incitant à venir au secours de princesses en détresse plutôt qu'à agir en tant que chef du parti français.

Or, Michelet fait coïncider ce qu'il appelle la « découverte de l'Italie » avec le début de la Renaissance en France. Il n'est donc guère étonnant de constater que, dans l'*Histoire de France*, l'adoption du modèle artistique italien parmi la « barbarie du Nord²¹² » se soit faite de concert avec l'importation de son modèle politique, dont l'asservissement de l'homme au désir féminin aurait été l'une des caractéristiques principales. « Partout où les Français firent un peu de séjour », ajoute-t-il, « ils tombèrent inévitablement sous le joug des Italiennes, qui en firent ce qu'elles voulaient²¹³ ».

Aussi ce même schéma se répète-t-il en France une génération plus tard au moment du mariage de Louis XII avec Anne de Bretagne. Toujours selon Michelet, ce dernier marque le début d'un « gouvernement de famille » dont l'« asservissement du prince à une seule femme²¹⁴ » aurait failli avoir des conséquences désastreuses sur la souveraineté française, en raison de l'obstination d'Anne de Bretagne à vouloir marier sa fille, Claude de France, au futur Charles Quint. À vrai dire, ce n'est qu'après la mort du « tyran » – c'est-à-dire d'Anne de Bretagne – que Louis XII aurait été enfin libre de « ferme[r] la porte à l'étranger²¹⁵ » en donnant sa fille à un Français, le futur François I^{er}.

²¹² *Ibid.*, p. 118

²¹³ *Ibid.*, p. 119

²¹⁴ *Ibid.*, p. 176.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 285.

Cependant, ce dernier aurait à son tour éprouvé des difficultés à défendre les intérêts de la France contre les intrigues d'une femme : « sa mère, l'intrigante, violente et rusée Savoyarde », entre les mains de laquelle il n'était en réalité, écrit Michelet, « [qu']un splendide automate²¹⁶ ». Ainsi, cette fatale alliance avec l'étranger, que la mort d'Anne de Bretagne avait empêchée, se serait-elle réalisée une génération plus tard lorsque Louise de Savoie parvint à satisfaire la « pauvre ambition » qu'elle nourrissait de s'allier aux Médicis. Cette alliance aurait eu pour effet de léguer à la France ce « fatal présent²¹⁷ » qu'on dit être à l'origine des massacres de la Saint-Barthélemy, soit Catherine de Médicis.

On l'aura compris : ce qui transparaît à travers ce récit, c'est que si les grandes dames de la Renaissance ne sont pas toujours criminelles, la puissance que leur attribue Michelet serait bien réelle, et elle s'exercerait presque exclusivement au détriment des intérêts de l'État. Aussi bien en France qu'en Italie, l'exercice féminin du pouvoir revêtirait un caractère clandestin qui s'avérerait d'autant plus dangereux qu'il dispose, de par sa clandestinité même, de tous les outils dont l'exercice « légitime » du pouvoir se voit habituellement privé, depuis les secrets d'alcôve jusqu'à l'assassinat politique.

À cet égard, le portrait que Michelet nous livre de Marguerite de Navarre est d'autant plus étonnant qu'il lui arrive à plusieurs occasions de déplorer que cette dernière n'ait pas exercé une plus grande influence sur le gouvernement de François I^{er}. Pauvre martyre dévouée à un frère qui avait hérité du sang de sa mère, « si impure et si corrompue²¹⁸ » la « Marguerite des Marguerites » apparaît comme l'envers même du type

²¹⁶ *Ibid.*, p. 309

²¹⁷ *Ibid.*, p. 310.

²¹⁸ Jules Michelet, *Histoire de France*, tome VIII, « Réforme », présentation de Paule Petitier, Paris, éditions des Équateurs, 2008 [1855], p. 137. [Dorénavant : Michelet, *Réforme*].

de la « grande dame criminelle » dont Catherine de Médicis constitue la figure la plus emblématique²¹⁹.

« Notre éternelle reconnaissance vous restera, mère aimable de la Renaissance, dont le foyer fut celui de nos saints, dont le giron charmant fut le nid de la Liberté²²⁰ ». Avec ces mots de remerciement adressés à une femme qu'il dit être « craintive » et « dépendante d'un frère qui fut fort dur pour elle²²¹ », Michelet définit clairement les limites en-deçà desquelles l'exercice féminin du pouvoir à la Renaissance demeure légitime, et par-là même louable. S'exerçant dans un régime de faveurs servies avec déférence plutôt qu'extirpées par ruse, le pouvoir qu'il attribue à Marguerite de Navarre correspond à un idéal social dans lequel les grandes dames auraient pour rôle de promouvoir la culture, ce qui permet de faire de la politique et de l'économie des champs de compétence strictement masculins.

Il s'agit bien, toutefois, d'un idéal, lequel est loin de refléter l'influence réelle que les grandes dames de la Renaissance pouvaient exercer sur la production culturelle de leur époque, comme l'a démontré Joan Kelly en s'intéressant au modèle de la dame idéale tel que l'a défini Baldassare Castiglione dans son *Livre du courtisan*.

Selon Kelly, ce n'est guère un hasard si les dialogues du *Courtisan* prennent place à la cour d'Élisabeth de Gonzague. Loin de contribuer à former ses conventions, cette femme « éloignée de tout exercice du pouvoir » se conformerait volontiers aux exigences de son entourage masculin :

²¹⁹ Cette citation est tirée d'un passage dans lequel Michelet relate, à mots couverts, l'inceste supposé entre Marguerite de Navarre et François I^{er} : « Comment dire ce qui va suivre? Mais la chose est trop constatée. (...) Il avait détruit, par un jeu barbare, en sa virginité morale, l'être délicat et charmant où il avait son bon génie. » (Michelet, *Réforme*, 2008 [1855] p. 136-139). Il n'est pas rare de voir cette hypothèse sous-tendre les romans contemporains de facture biographique qui mettent en scène la figure de Marguerite de Navarre, comme c'est le cas par exemple dans *La passion secrète d'une reine* (2013) d'Henriette Chardak.

²²⁰ Michelet, *Renaissance*, p. 284.

²²¹ *Ibid.*

La dame qui épousait un prince de la Renaissance devenait une mécène. Elle commandait des œuvres d'art et accordait des présents en échange des œuvres littéraires qui lui étaient dédiées. [...] Mais la cour qu'elle finissait par orner était celle de son époux, et la culture qu'elle représentait magnifiait la figure du prince [...]. Ainsi, la dame de la Renaissance joue peut-être un rôle esthétique significatif dans la cour idéalisée d'Urbino en 1508 telle que l'a dépeinte Castiglione, mais ce dernier l'a clairement éloignée de la position égale, et pour tout dire supérieure, que le discours social de la littérature courtoise médiévale lui avait attribuée²²².

Il me semble que les biofictions renaissantes tendent curieusement à fusionner le discours de Michelet et celui de Kelly. L'on retrouve en effet, comme chez Michelet, une division genrée des tâches princières qui attribue souvent une influence réelle aux grandes dames de la Renaissance sur la production artistique et intellectuelle de leur époque, tout en éloignant clairement leur domaine d'influence de la sphère politique. Bien qu'étant a priori confiné aux affaires culturelles, l'exercice d'un tel pouvoir s'avère néanmoins problématique dans la mesure où la promotion d'une certaine idéologie, et d'une certaine culture plutôt qu'une autre, peut directement porter atteinte à la légitimité du monarque, comme l'atteste l'analyse de Kelly. Aussi, la représentation qu'offre Anne Cuneo de Marguerite de Navarre dans *Le maître de Garamond* me paraît-elle représentative de cette double dynamique qui a pour effet de faire de la Renaissance un phénomène de plus en plus « masculin », tout en dévoilant le côté factice de l'influence culturelle qui est généralement accordée à des figures telles que l'auteure de l'*Heptaméron*.

L'intérêt de l'œuvre de Cuneo consiste, plus spécifiquement, dans le fait qu'elle se prête à deux types de lectures, dont la première, plus superficielle, réactive le topos

²²² Kelly, 1987, [1976], p. 187, ma traduction : "The lady who married a Renaissance prince became a patron. She commissioned works of art and gave gifts for literary works dedicated to her [...]. But the court they came to ornament was her husband's, and the culture they represented magnified his princely being [...]. Thus, the Renaissance lady may play an aesthetically significant role in Castiglione's idealized court of Urbino of 1508, but he clearly removed her from that equal, to say nothing of superior, position in social discourse that medieval courtly literature had granted her."

romantique de la « grande dame puissante » que nous avons vu à l'œuvre chez Michelet, tandis que la seconde révèle, comme chez Kelly, que le mécénat – qui paraît être la principale avenue par laquelle s'exerce le pouvoir féminin à la Renaissance – n'a guère d'autre fonction que de servir les intérêts politiques du Prince.

L'action de ce roman se déroule pour la majeure partie dans le Paris des années 1520 à 1535. Il narre, du point de vue du graveur Claude Garamond, les querelles qui opposèrent deux partis intellectuels et religieux, soit d'une part, le Cénacle de Meaux, favorable à l'humanisme, aux « temps nouveaux » et au renouveau de la foi, et d'autre part le camp ultra-orthodoxe des théologiens de la Sorbonne, lequel se donne pour mission d'éradiquer toute forme d'hérésie – ce qui aboutit à la condamnation du maître de Garamond, dont Noël Beda, syndic de la Sorbonne, sera tenu le principal responsable.

Tout au long du récit, Marguerite de Navarre semble être la seule figure en mesure de protéger les membres du Cénacle de Meaux du fanatisme de ce personnage qu'Arnaud Laimé présentera comme étant universellement honni, et souverainement ignoré, par l'historiographie française. Ce Noël Beda, Bédier ou « *bellua* », se voit attribuer le « rôle du méchant ennemi des belles lettres²²³ » au point où son nom seul devient synonyme de tous les travers d'un conservatisme rétrograde. À l'inverse, le nom de Marguerite se voit évoqué à chaque fois que le bûcher guette un de ses protégés, qu'il s'agisse de son aumônier Gérard Roussel ou bien d'Antoine Augereau, ce fameux « maître de Garamond ».

À vrai dire, une étude plus attentive du texte révèle que les victoires et les défaites successives du « parti de Marguerite » et du « parti de Beda » se résument à une chose :

²²³ Pierre Caron, *Noël Beda*, précédé de « Le diabolique docteur et les saints érudits » par Arnaud Laimé (p. 9-61), Paris, Belles Lettres, 2005 [1898], p. 9.

l'affirmation toujours croissante de l'autorité royale. Il s'avère que l'influence que l'on suppose être celle de Marguerite de Navarre sur son frère sert presque toujours de façade pour justifier l'attitude changeante, et apparemment inconséquente, qu'adopte François I^{er} à l'égard de la réforme et de l'humanisme.

En apparence, l'on pourrait en effet être tenté de croire que le portrait que nous livre Anne Cuneo de François I^{er} ne diffère guère de la manière dont le personnage Pierre de Vingle le décrit. Celui-ci présente le roi de France comme étant « un homme qui mourra en n'ayant jamais pensé qu'à travers les derniers qui lui auront parlé²²⁴ » ; ses décisions dépendent entièrement des pressions dont il fait l'objet de la part de son entourage féminin, c'est-à-dire de sa sœur d'une part et de sa mère d'autre part, dans la mesure où celle-ci était favorable au parti ultra-orthodoxe mené par Beda.

Une telle analyse correspond, à mon avis, à une lecture « romantique » de l'historiographie renaissante, puisqu'elle vient appuyer l'hypothèse selon laquelle les conséquences négatives des avancées artistiques et intellectuelles de la Renaissance résulteraient indirectement d'une ingérence féminine dans les affaires de l'État. Tout comme Louis XII qui, selon Michelet, aurait été incapable d'imposer sa volonté à Anne de Bretagne, François I^{er} serait ici coupable de gouverner avec mollesse, ce qui aurait eu pour conséquence de permettre au parti catholique d'imposer, en réaction aux innovations intellectuelles promues par Marguerite, un régime de terreur dont l'enraidissement idéologique à l'égard de la Réforme est explicitement identifié par la romancière comme étant à l'origine des guerres de religion²²⁵.

²²⁴ Anne Cuneo, *Le Maître de Garamond : Antoine Augereau, graveur, imprimeur, éditeur, libraire*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 2002, p. 549

²²⁵ Cette lecture de l'histoire est particulièrement visible dans l'article « Faculté de théologie » qui fait partie d'une liste d'indications biographiques qu'Anne Cuneo insère à la fin du roman, afin que le lecteur

Il n'en demeure pas moins que, dans le cadre de ce roman, la déchéance politique des États renaissants est attribuée à de multiples reprises à l'impossibilité à laquelle se heurtent les femmes d'exercer un réel pouvoir sur les affaires publiques, plutôt qu'à l'influence néfaste exercée par des « grandes dames criminelles ». Les curés œuvrant de concert avec la Sorbonne l'ont bien compris, eux qui s'emparent des outils de manipulation féminine pour déconsidérer Marguerite aux yeux de la populace, afin de la *déconsidérer* aux yeux de son frère, affirme l'épouse de Garamond. Entre les mains du clergé, ce qui pourrait n'être que de simples « bavardages de bonne femme²²⁶ » acquièrent ainsi les dimensions d'une propagande incitant à la violence contre la reine de Navarre, à propos de laquelle l'on apprend que « le curé de Saint-Jacques-du-Haut-Pas a dit dans son sermon qu'il aurait fallu la mettre dans un sac et la noyer en Seine²²⁷ ».

En dépit des mutations qu'elle impose à l'historiographie romantique, cette interprétation du *Maître de Garamond* trouve un écho direct dans le huitième tome de l'*Histoire de France*²²⁸. Globalement valorisé par Cuneo, le jugement des femmes est dissocié des outils réputés « féminins » d'exercice du pouvoir, si bien que l'influence bénéfique que la reine de Navarre aurait exercée sur son frère s'estompe, laissant la voie libre aux persécutions voulues par la Sorbonne. Une autre lecture du *Maître de Garamond*, informée cette fois par l'article de Kelly, laisserait plutôt entendre que

sache « ce que nos personnages sont devenus après la fin de cette histoire » (Cuneo, *Le maître de Garamond*, op. cit., p. 587) : « Les bûchers qu'elle a allumés ne s'éteindront plus, ils embraseront toute la France, les guerres de Religion feront rage, et il faudra attendre Henri IV et l'édit de Nantes à la fin du XVI^e siècle pour qu'une paix religieuse relative s'installe pendant près d'un siècle » (*ibid.*, p. 593).

²²⁶ *Ibid.*, p. 469.

²²⁷ *Ibid.*, p. 467.

²²⁸ Dans ce dernier, Michelet attribue en effet la victoire de l'intolérance, symbolisée dans le roman par le parti de Beda, à la perte de l'influence que Marguerite aurait exercée sur François I^{er}. – « Marguerite, respectée de son frère et le dominant par sa supériorité naturelle, aurait doucement mené le roi et la France dans les voies de l'affranchissement. Marguerite [...] ainsi [...] subordonnée, personne dépendante, accessoire, et de moins en moins ménagée, influa par moments, sans prendre l'ascendant efficace [...] qui nous aurait sortis des limbes du vieux monde et placés dans la lumière de la libre Renaissance » (Michelet, *Réforme*, p. 139).

l'influence véritable de Marguerite sur les affaires de l'État n'était pas suffisante pour empêcher l'exécution d'Antoine Augereau : elle était à peu près nulle.

Aussi, plutôt que de lire dans *Le maître de Garamond* un récit des luttes opposant deux factions religieuses au sein d'une société dont l'impuissance relative de son souverain l'inscrit encore fortement dans l'héritage du féodalisme, je serais davantage portée à y voir un récit faisant de la Renaissance le début de l'époque moderne, ce que confirme la répétition d'expressions telles que les « Temps Nouveaux²²⁹ » pour qualifier l'époque à laquelle se déroule le récit et les « brouillards de l'époque gothique²³⁰ » renvoyant à l'époque qui précède celle de Garamond. Tout comme la Faculté de théologie de la Sorbonne, les figures phares des *studia humanitatis* incarnent dans cette œuvre un type d'autorité dont l'influence, bien que considérable, ne dépend aucunement de la Cour, ce qui constituait indirectement une menace à l'autorité royale. Or, le roman d'Anne Cuneo laisse entendre qu'en refusant d'accorder sa faveur à un parti unique, François I^{er} aurait profité de leur antagonisme pour les rendre l'un comme l'autre dépendants du pouvoir royal, participant de ce fait au mouvement de centralisation qui aurait permis l'émergence de l'État moderne.

²²⁹ Anne Cuneo, *Le maître de Garamond*, op. cit., p. 312.

²³⁰ *Ibid.*, p. 355.

Conclusion

La présente étude visait à démontrer que la reconceptualisation qui a été faite de la Renaissance par les historiens au cours des dernières décennies s'accompagne de transformations épistémiques comparables dans les romans biofictifs présentant cette époque en toile de fond. Le corpus à partir duquel j'ai choisi d'illustrer cette hypothèse est composé de romans contemporains, publiés originellement en langue française et mettant en scène un personnage référentiel du XVI^e siècle européen.

Après avoir exposé les circonstances théoriques, critiques et éditoriales qui ont favorisé l'émergence d'une conception continuiste de la fictionnalité et de la référentialité depuis les années 1970, j'ai rapproché ce corpus de la conceptualisation récente du genre biofictif, plutôt que de proposer une nouvelle typologie du roman historique qui permettrait de rendre compte de ce nouveau paradigme, dépassant l'opposition binaire entre l'« Histoire » et l'écriture romanesque. J'ai fait valoir que, de la même façon que les œuvres qui ont été placées sous le signe du « nouvel imaginaire biographique », les biofictions renaissantes témoignent d'une volonté de cristalliser un certain savoir historique alliant l'érudition à une lecture subjective et présentiste des événements du passé. L'écriture historique, conformément à cette acception, n'est plus conçue comme une « enquête » au sens traditionnel du terme, mais bien comme une forme d'introspection transitive, qui transforme la *res gestae*, ou les « choses advenues », en un point de repère à partir duquel les auteurs biofictifs interrogent un ensemble de préoccupations et de phénomènes actuels.

Associée, depuis l'essor des études humanistes, à une « modernité » polysémique, dont les définitions ne cessent de varier en fonction des changements que l'on souhaiterait voir advenir dans les sociétés occidentales, la période renaissante demeure

intimement liée à la notion d'individualisme dont Jacob Burckhardt (1860) a fait l'une des pierres angulaires de la civilisation italienne des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Chez les historiens et les romanciers contemporains, cette notion tend désormais à être définie de manière relationnelle, ce qui a paradoxalement pour effet d'accorder à la marginalité des personnages référentiels une valeur exemplaire – dans la mesure où, conformément au postulat foucauldien voulant qu'une société se définisse par ce qu'elle rejette¹, la mise à l'écart dont font l'objet les individus issus de minorités sexuelles, religieuses, ethniques et économiques permet de dégager une meilleure compréhension des normes imposées par les autorités politiques et religieuses sur l'ensemble du corps social.

À travers mon analyse, j'ai noté que les biofictions renaissantes sont généralement construites autour de trois figures marginales – l'inverti, l'hérétique et le pauvre diable –, auxquelles il est possible d'associer un univers aisément reconnaissable, qui peut être celui de la fabrication des images, du livre ou du « monde », entendu dans son sens large, renvoyant à un univers curial et à la conception monarchique de l'État qui s'y rattache, ainsi qu'à la conquête de nouveaux territoires qui entraîne l'expulsion de cultures minoritaires par un groupe majoritaire à l'identité de plus en plus uniformisée. Je me suis référée successivement à ces œuvres comme à des « romans d'artiste » (*Künstlerromane*), des « romans d'auteurs » (*Schriftstellerromane*) et des « romans de l'habileté politique » (*Staatkunstromane*). En m'intéressant à la rhétorique de mise en marge que chacun de ces trois types de récit associe à leurs protagonistes, je me suis attachée à mettre en lumière

¹ Ève Feuillebois-Pierunek et Zaïneb Ben Lagha (dir.), *op. cit.*, p. 11 : « l'idée qui domine chez les historiens, c'est qu'on saisit d'autant mieux les consensus et préoccupations de la société globale que l'on l'approche par le biais de sa frange marginale (...) Pour reprendre la belle formule de Michel Foucault, "une société se définit par ce qu'elle rejette" ».

les modalités à travers lesquelles ces œuvres revisitent, de manière critique, certaines thèses issues de l'historiographie vasarienne, voltairienne et burckhardtienne.

Comme l'indique leur appellation allemande, les *Künstlerromane* mettent en scène l'existence d'artistes dont le travail a contribué à forger la tradition iconographique qui a donné son nom à la *rinascità*. Il s'agit du pôle le plus important autour duquel gravitent les biofictiones renaissantes, ce qui n'est guère étonnant si l'on songe que, avant d'être théorisée comme une époque à part entière, la *rinascità* servait exclusivement à désigner un mouvement artistique, que l'historien de l'art Giorgio Vasari a associé, dans ses *Vies* (1550), à une prééminence de la peinture, la sculpture et l'architecture florentine sur le reste du monde.

À l'exception des informations rapportées dans le corpus vasarien, le parcours biographique de ces maîtres du *Cinquecento* demeure le plus souvent obscur. Pour faire « revivre » ces figures référentielles, les auteurs de mon corpus opèrent fréquemment une exégèse de leurs créations visuelles qui suppose que les commandes religieuses, les portraits d'apparat et les fresques que ces maîtres ont laissés derrière eux feraient office de testament intellectuel, à travers lequel les artistes italiens du *Cinquecento* auraient tenté d'opérer des changements sociaux ou de léguer un message codé à la postérité, qui permettrait d'inférer le sens profond de leur œuvre et de leur existence. Ce n'est sans doute pas un hasard si, parmi les trois types de marginalité à travers lesquels s'effectue une reconceptualisation de la notion de Renaissance depuis le début des années 1980, le personnage de l'inverti s'impose comme une figure dominante des romans d'artiste : tout porte à croire que les procédés par le biais desquels ces auteurs prétendent transposer le « contenu » d'œuvres emblématiques de la Renaissance d'un plan visuel vers un plan

discursif découlent majoritairement de la psychanalyse. Dès lors qu'il s'agit d'inférer l'univers mental des maîtres du *Cinquecento* à partir de leurs créations visuelles, il me semble qu'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910) a durablement orienté l'objet de cette enquête herméneutique vers l'une des préoccupations centrales de la psychanalyse freudienne, à savoir la force qu'exerce le désir érotique sur la psyché et sur le comportement des sujets analysés. Cet essai de Freud a également contribué à cristalliser la topique de l'inversion sexuelle dans le milieu artistique florentin chez des auteurs tels que Frédéric Rey (1989), Jean Diwo (1992), Sophie Chauveau (2007) et Dominique Fernandez (2002, 2017).

J'ai décrit ce phénomène comme une relecture « homocentrique » de l'historiographie vasarienne, en référence au basculement auquel l'on assiste, dans les *Künstlerromane* renaissants, entre la marginalité et la normativité sur le plan sexuel². Dans le monde de l'image, certains artistes en viennent effectivement à permuter la condamnation des mœurs socratiques en une valorisation explicite de l'homosexualité, ce qui a pour effet d'associer l'hétérosexualité à une forme de conformisme.

Loin de nuire au talent de ses peintres les plus reconnus, l'*inversion* est décrite comme une caractéristique « naturelle » des peintres florentins, reconnus pour avoir atteint un point culminant dans le perfectionnement de leur art en raison de ce que Dominique Fernandez appelle, dans *La société du mystère*, le « triomphe des queues³ ». Les peintres qui refusent de se conformer à ces pratiques « inverties » courent le risque d'être mis au ban d'une communauté artistique qui déplore la fréquentation de l'autre sexe comme un manque de courage et d'originalité. Conformément à ce raisonnement qui

² Voir la note 3 p. 276 pour une définition de l'acception que je donne au terme « homocentrique ».

³ Dominique Fernandez, *La société du mystère*, *op. cit.*, p. 508. Pour une analyse de cette œuvre, voir le chapitre 3 de cette thèse, p. 253-272.

fait de l'homosexualité une condition *nécessaire* à la réussite artistique, le mariage devient ainsi la marque suprême de la médiocrité, ce dont témoigne aussi bien le mépris qu'attirent les œuvres de Giorgio Vasari que celles d'Alessandro Allori après la mort de Bronzino, suite à laquelle il se serait « rangé ».

Si les *Künstlerromane* participent principalement à une relecture de l'historiographie vasarienne, les biofictions renaissantes qui mettent en scène des personnages de lettrés tendent à revisiter des thèses issues de l'historiographie voltairienne, en plaçant l'écriture sous le signe de la foi, ce qui contribue à définir la singularité des sujets renaissants en fonction de leurs croyances religieuses. Contrairement à l'assimilation anachronique des *studia humanitatis* à une philosophie de l'homme promouvant la tolérance et la fraternité, que l'on retrouve dans certaines réélaborations du discours des Lumières au cours du XX^e siècle, les biofictions renaissantes font de la « République des lettres » un espace agonistique, au sein duquel des personnages tels que le cardinal Girolamo Aleandro chez Yvon Toussaint (2001) ou encore le Jean Calvin de Nicolas Buri (2009) n'éprouvent aucune difficulté à concilier leur éducation humaniste avec l'application de mesures judiciaires fortement répressives. Les querelles littéraires sont apparentées à des affrontements armés, lesquels finissent parfois par donner lieu à de véritables exécutions capitales, dans la mesure où les activités liées au monde du livre – et qui n'incluent pas seulement l'écriture, mais aussi l'impression des livres, la lecture et l'enseignement – sont soumises à un contrôle très strict de la part des autorités ecclésiastiques, pour qui la maîtrise de l'art oratoire aboutit presque nécessairement à une forme d'hétérodoxie religieuse, si elle ne fait pas l'objet

d'une surveillance étroite visant à éloigner les fidèles de l'hérésie sur laquelle débouche la pensée autonome.

Il arrive que les protagonistes des *Schriftstellerromane* se soumettent volontairement à ce contrôle idéologique, comme en témoigne l'obstination avec laquelle le Tasse de Christiane Gil cherche à se soumettre à l'examen des Inquisiteurs dans *Le scorpion de Ferrare*. Dans ce roman, la maladresse de ce poète, qui ne sait pas mettre son éloquence à profit pour progresser dans sa carrière littéraire, provient d'une incompréhension des enjeux politiques qui gouvernent l'univers curial, dans un contexte où le pouvoir du « prince » est intimement mêlé à celui des institutions religieuses. Cette incompréhension semble être le fait de plusieurs autres protagonistes du monde du livre, qui font souvent l'objet de persécutions pour n'avoir pas su se protéger des poursuites judiciaires auxquelles ils s'exposent en publiant des travaux susceptibles de provoquer une instabilité politique. Les opinions professées par le Giordano Bruno de Serge Filippini dans *L'homme incendié* (1990) revêtent ainsi un caractère sectaire qui déplaît aux divers monarques auxquels il offre ses services, tout comme les recherches cabalistiques du Guillaume Postel d'Alain Le Ninèze finissent par faire interdire toutes les œuvres de ce bibliophile dans *Agla : le premier Évangile*.

Les protagonistes de *Schriftstellerromane* qui se préoccupent de questions théologiques apportent assez souvent leur soutien aux autorités civiles ou ecclésiastiques au cours de leur carrière, afin de faire triompher ce qu'ils estiment représenter l'orthodoxie en matière religieuse. Ce zèle n'a pas toujours un dénouement heureux, et l'idéalisme de ces personnages les empêchent parfois de percevoir les manipulations dont ils font l'objet, comme c'est le cas pour l'astrologue John Dee dans *Le mage de la ruelle*

d'or, dont Claude Postel fait un informateur insoupçonné de Francis Walsingham en Europe centrale. À l'inverse, lorsque le poète néo-latin Marc-Antoine Muret accepte de rédiger un discours faisant l'éloge des massacres de la Saint-Barthélemy, ce n'est pas de bonne grâce qu'il honore cette commande dans les mémoires fictionnels que lui consacre Gérard Oberlé (2009), mais bien par contrainte : ayant échappé de peu à une condamnation à mort à Paris, puis à Toulouse pour avoir participé à des orgies païennes, ce latiniste réputé ne peut guère se permettre de perdre la faveur des autorités qui lui ont accordé l'asile.

Il convient cependant de souligner que la poursuite de l'hérésie s'avère hautement profitable aux personnages de lettrés qui acquièrent un talent diplomatique suffisant pour intégrer les structures politico-religieuses existantes. L'existence de ces érudits n'est donc pas toujours soumise à des conditions précaires, comme l'illustre l'ascension au pouvoir du cardinal Girolamo Aleandro dans *Le manuscrit de la Giudecca* d'Yvon Toussaint (2001), ou encore celle de Jean Calvin dans *Pierre de scandale* de Nicolas Buri (2009). En mettant leur érudition au service d'un État tel que le Vatican ou la ville de Genève, ces deux personnages exemplifient une acception possible de l'« habileté politique » : pour éviter de se singulariser face aux institutions anciennement ou nouvellement établies, les « gladiateurs » de la République des lettres doivent devenir des soldats armés de la *respublica christiana* et participer activement aux persécutions à travers lesquelles les autorités cherchent à établir une cohésion sociale.

Les personnages qui se retrouvent dans cette position d'autorité ne sont pas sans rappeler la figure du « prince » dans l'historiographie machiavélienne et burckhardtienne, à la différence près que, plutôt que de soumettre l'État à leur volonté individuelle, ils

semblent plutôt faire coïncider leur volonté avec celle d'un gouvernement auquel ils se soumettent volontairement pour acquérir cette puissance. Dans un tel contexte, le caractère relationnel de l'individualisme renaissant tend à disparaître, au profit d'une idéologie qui cherche à réconcilier l'univers intérieur que l'on attribue aux sujets du XVI^e siècle avec les contraintes imposées par le monde extérieur.

Le phénomène inverse tend à caractériser les *Staatkunstromane*, où « l'habileté politique » des pauvres diables consiste le plus souvent à dissimuler l'écart qui se creuse entre leurs croyances et leur comportement, afin d'échapper à cette uniformisation identitaire tout en poursuivant une carrière honorable. Les romans d'Anne Cuneo exemplifient particulièrement bien cette tendance, dans la mesure où des personnages tels que Francis Tregian le Jeune (1994), Claude Garamond (2002) et John Florio (2011) font de la religion une affaire privée, dont l'exercice sincère ne requiert pas une stricte adhésion aux politiques adoptées par des institutions religieuses corrompues et intolérantes. Bien que le mépris manifesté par ces protagonistes à l'égard du fanatisme inscrive explicitement leur conception de la foi dans la lignée de l'historiographie voltairienne, ces personnages de lettrés se tiennent à l'écart des luttes qui divisent la République des lettres en différentes factions, lesquelles souhaitent plus ou moins toutes mettre l'érudition au service d'une vérité révélée. Ils ne prennent pas non plus la parole en public pour dénoncer les travers de leur société, ni pour inciter leurs contemporains à adopter une attitude plus raisonnable à l'égard de ces différents théologiques insolubles. Dans ces récits, la poursuite du savoir est conçue comme une fin en soi et ne vise pas principalement à consolider la réputation des protagonistes auprès du public ou à leur attirer une protection de la part des autorités, comme c'est le cas dans le monde du livre.

Conséquemment, la volonté de pouvoir que j'ai associée à la figure littéraire du pauvre diable échappe le plus souvent aux rapports de force qui contraignent les personnages de lettrés dans les *Schriftstellerromane* à être persécutés par les autorités religieuses ou à participer activement à ces persécutions en adoptant la posture d'un bourreau. Ce constat, paradoxal en apparence, s'explique par le rapport de sympathie que les auteurs de ce corpus cherchent à instaurer envers ces *self-made men* dont les ambitions intellectuelles, politiques ou économiques font l'objet d'une légitimation de la part du narrateur. Le plus souvent, l'autorité exercée par des « parvenus » tels que le patriarche de *La trilogie des Platter* ne dépasse pas le cadre familial, et l'ascension au pouvoir (somme toute modeste) de tels personnages ne fait pas de victimes. S'il advient qu'un pauvre diable tel que le Cervantès de Dominique Schneidre participe activement à la lutte contre l'hérésie en défendant la chrétienté contre la politique expansionniste de l'Empire ottoman, dans *La capitane*, la ferveur religieuse et patriotique du protagoniste se mue, au fil des ans, en un scepticisme croissant à l'égard des institutions politiques et religieuses de son pays.

Ce pauvre hidalgo – qui a perdu son bras et sa jeunesse dans ce combat dont la chrétienté n'a pas su tirer profit – constate en effet que la monarchie absolue est fondée sur le respect de règles arbitraires, lesquelles finissent par plonger l'Espagne dans une situation opposée à celle dans laquelle se trouvent les cités-États qui se multiplient dans le nord de la péninsule italienne du XIV^e au XVI^e siècle. À en croire l'historiographie burckhardtienne, la civilisation de la Renaissance en Italie devrait effectivement son émergence à un contexte politique particulier, au sein duquel les individus dotés d'habiletés militaires hors du commun auraient été en mesure de s'affranchir des

contraintes morales et sociales de leur époque, ce qui aurait donné lieu à une multiplication de cités-États gouvernées par des *condottieri* dépourvus de scrupules, mais désireux de récompenser leurs sujets en fonction de leur talent, et non de leur naissance. Or, loin de favoriser l'émergence d'une méritocratie qui permettrait à chacun de contrôler son sort en devenant un « homme de la fortune », l'Espagne renaissante décrite par Dominique Schneidre est caractérisée par un ensemble de valeurs qui débouchent sur une absence d'innovations et sur un immobilisme social. De telles œuvres nous invitent à réfléchir aux limites géographiques qu'il conviendrait d'apposer à cette notion historique et aux problèmes qui résultent si l'on cherche à appliquer les thèses de Burckhardt à des sociétés qui n'ont que peu de choses en commun avec le fonctionnement des cités-États italiennes des XIV^e au XVI^e siècle.

Dans *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf, le parcours migratoire de Hassan al-Wazzan témoigne ainsi du fait que tous les pauvres diables ne parviennent pas à satisfaire leurs ambitions intellectuelles, politique ou économiques en se soumettant à un respect apparent des normes, dans un contexte où l'émergence de l'État moderne centralisé est étroitement associée à la création d'une identité nationale uniforme qui cherche activement à se dépouiller de ses minorités ethniques et religieuses. Ces ambitions s'avèrent encore plus problématiques dans le cas où elles sont poursuivies par des personnages féminins, à l'instar de Louise de Savoie dans *Le rajah Bourbon* de Michel de Grèce, où seuls les hommes issus de la plus haute noblesse peuvent légitimement poursuivre une carrière politique. Les difficultés auxquelles se heurte Marguerite de Navarre pour empêcher les persécutions religieuses autorisées par son frère François I^{er} dans *Le maître de Garamond* illustrent enfin, de manière plus précise, les mutations

d'une topique issue de l'historiographie romantique, conformément à laquelle les intrigues de « grandes dames criminelles », ourdies dans l'ombre, constituent une menace au bon fonctionnement de l'État.

De manière générale, il convient de souligner que les processus de marginalisation des figures référentielles du XVI^e siècle diffèrent, dans ce corpus, en fonction de leur sexe. Lorsque les biofictiones renaissantes mettent en scène un protagoniste masculin, les procédés de mise en marge de leur parcours biographique assument principalement deux fonctions : soit la marge comme *dévi*ation, à travers laquelle des individus au parcours exceptionnel tentent d'opérer des changements majeurs sur leur époque, et la marge comme *transition* qui permet à des personnages moins connus, ou au comportement moins transgressif, de poursuivre discrètement leurs ambitions personnelles.

Les récits où la marginalité des protagonistes assume une fonction de déviation adoptent un modèle historiographique cyclique, conformément auquel le passage d'une époque à une autre ne peut s'effectuer qu'à travers des ruptures donnant lieu à des confrontations violentes. Dans les *Künstlerromane*, certains personnages de créateurs contribuent à accentuer la rigidité des normes sociales plutôt que de les assouplir, puisque l'exemple qu'ils offrent associe étroitement les comportements transgressifs aux êtres remarquables, à l'instar du « terrible » et « divin » Michel-Ange (Frédéric Rey, 1989 ; Mathias Énard, 2010 ; Armand Farrachi, 2010 ; Roger Baillet, 2012 ; Léonor de Recondo, 2013) ou de Michelangelo Merisi, dit le Caravage (Dominique Fernandez, 2002). Ces figures d'artistes prédestinés à la grandeur ne reconnaissent aucune dette à l'égard de leur famille ou de leurs prédécesseurs. N'ayant pas le souci de « faire école », et encore moins celui de plaire, ils s'engendrent eux-mêmes à partir du néant et font de la

Renaissance une période radicalement étrangère à la nôtre, puisque rien ne saurait s'apparenter à leur œuvre singulière.

Or, soutenir que seules des personnalités de la trempe de Michel-Ange et du Caravage ont le droit de se moquer impunément des règles revient à confirmer, dans ces biofiction, l'intransigeance d'un système au sein duquel les individus qui se singularisent ouvertement par rapport à leurs contemporains sont perçus comme étant des figures exceptionnelles, et par là même, très rares. C'est pourquoi, dans le monde du livre et dans les romans de l'habileté politique, l'on dénombre peu de protagonistes qui correspondent à ce type de récits, même s'il arrive parfois que le passage de l'époque médiévale à la modernité prenne également la forme d'une coupure épistémologique aisément identifiable avec le XVI^e siècle. Les législations mises en place par Calvin (Buri : 2009) et la condamnation des thèses de Luther par Girolamo Aleandro lors de la diète de Worms (Toussaint : 2001) représentent des exemples assez rares d'événements qui introduisent un « avant » et un « après » de l'époque renaissante dans ces univers romanesques. La plupart des personnages qui cherchent à opérer des changements révolutionnaires tendent plutôt à se retrouver dans des situations d'échec, à l'instar de Guillaume Postel (Le Ninèze : 2012), de Giordano Bruno (Filippini : 1990) et de Miguel Cervantès (Schneidre : 1990), de sorte que les lettrés et les pauvres diables qui parviennent à se soustraire au contrôle idéologique exercé par les autorités civiles ou religieuses assument plus couramment une fonction de transition.

Le modèle historiographique qui sous-tend cet usage de la marginalité est linéaire, car, en dépit du contrôle accru qui s'exerce sur le respect apparent des normes imposées par les autorités civiles et religieuses d'un État tout-puissant, les mutations qui

s'observent dans les mœurs, dans les opinions et dans les habitudes ne donnent pas toujours lieu à des situations conflictuelles. Dans cette optique, les moments de « passage » entre l'époque médiévale, la Renaissance et la modernité sont difficiles à cerner, étant donné que les éléments de rupture eux-mêmes s'inscrivent dans une temporalité plus longue, qui est celle de la continuité. Dans le monde de l'image, ces récits mettent en scène des peintres tels que Pieter Brueghel l'Ancien (Dominique Rolin, 1978), Albrecht Dürer (Yves Jaffrennou, 2012), Hans Holbein (Harry Bellet, 2013) et Agnolo Bronzino (Dominique Fernandez, 2017), qui reconnaissent le poids des traditions et rendent hommage à leurs prédécesseurs, tout en développant une pratique artistique où la transgression se fait aussi discrète que le sont les irrégularités de leur mode de vie.

Plusieurs protagonistes de *Schrijftellerromane* et de *Staatkunstromane* se situent de la même façon au carrefour du Moyen âge et de la modernité. Le poète néo-latin Marc-Antoine Muret (Oberlé : 2009) voue ainsi un amour courtois à sa professeure d'italien, la dame Gaspara, tout comme le Tasse de Christiane Gil (1984) souhaiterait faire de la princesse Leonora d'Este une muse lointaine et inaccessible. Lorsque les romans d'Anne Cuneo mettent en scène des protagonistes masculins, indifféremment de leur niveau de richesse – qu'il s'agisse d'un gentilhomme comme Francis Tregian le Jeune (1994), d'un artisan comme Claude Garamond (2002) ou d'un bourgeois comme John Florio (2011) –, leur conception du monde atteste de la coexistence de deux systèmes de valeurs, qui les incite d'une part à poursuivre leurs inclinations personnelles, tout en respectant d'autre part, dans une certaine mesure, les affiliations politiques et religieuses du milieu dans lequel ils naissent. En revanche, un tel compromis n'est guère possible dans le cas de la poétesse Emilia Bassano Lanier dans *Objets de splendeur*, dont

Anne Cuneo affirme avoir voulu raconter l'histoire du point de vue d'un « garçon éveillé, intelligent, débrouillard et généreux », pour éviter que l'intrigue de son roman ne se limite à l'espace d'un « unique boudoir⁴ », où elle se retrouve enfermée conformément aux contraintes auxquelles la soumet sa famille.

Cette mise à l'écart des figures féminines représente sans doute la caractéristique la plus constante des biofictions renaissantes. Dans l'ensemble, la « marginalisation » dont font l'objet les personnages féminins à travers ces récits renvoie à la première définition de la marge, conçue comme « espace blanc autour d'un texte écrit » qui occupe, selon Christine Noille-Clauzade, une fonction d'encadrement, répondant à une logique de focalisation⁵. Cela implique que la « modernité » qui demeure étroitement associée à la période renaissante revêt, dans ces récits, un caractère androcentrique, dans la mesure où la conception de l'individualisme qui émerge de ce corpus est exclusivement basée sur des expériences masculines de la marginalité, lesquelles empêchent de concevoir la subjectivité féminine à l'intérieur ou en-dehors des normes imposées par des sociétés fortement répressives. Le caractère exclusivement masculin de cette modernité est particulièrement visible à travers la relecture homocentrique de l'historiographie vasarienne, qui repose implicitement sur une assimilation problématique de la féminité aux impératifs auxquels doivent se soustraire les artistes afin d'accéder à leur véritable grandeur.

Contrairement aux personnages masculins qui réussissent à former des microsociétés au sein desquelles les éléments déviants entrent en cohérence entre eux au

⁴ Anne Cuneo, *Objets de splendeur*, op. cit., p. 332.

⁵ Christine Noille-Clauzade, « Rhétoriques de la mise en marge », dans Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.) *Théorie des marges littéraires*, Nantes, éd. Cécile Défaud, 2005, p. 39-58. Voir mes commentaires au sujet de la marge conçue comme « bordure » ou « encadrement » au début de mon chapitre 3 (pages 205 à 206).

point d'acquérir une valeur normative – comme c'est le cas de pour l'homosexualité dans *La société du mystère* (Fernandez : 2017) –, les femmes qui chercheraient à se singulariser font l'objet d'une mise à l'écart radicale dont le principal effet est de nier la possibilité de renverser le système. Condamnées à exercer le rôle de gardiennes de mœurs, elles incarnent dans ces romans l'immutabilité des coutumes, ayant force de loi. Ainsi, il revient souvent aux figures féminines de condamner les écarts de comportement, non seulement des personnages masculins, mais également des autres femmes ce qui contribue à expliquer pourquoi la déviance féminine ne peut assumer une fonction d'invalidation. Toute tentative de négation du système entraîne ou bien un renforcement de l'autorité parentale, maritale ou filiale, ou bien une mise à l'écart radicale de la société, qui se solde le plus souvent sur une mise à mort, comme l'illustre le sort des émeutières qui inspirent le personnage de la sorcière Dulle Griet au Brueghel de Dominique Rolin (1978).

Dans les *Künstlerromane*, le caractère transgressif du créateur d'images consiste le plus souvent dans l'appropriation d'un pouvoir « féminin », puisque la gestation artificielle d'une œuvre de l'esprit s'oppose aux méthodes ordinaires d'enfantement destinées à produire des êtres de chair, imparfaits et destinés à périr. En engendrant des univers singuliers à partir de son seul pinceau, l'artiste affirme la supériorité de son état par rapport à celui des femmes qui n'exercent aucun contrôle sur leurs maternités, et dont la procréation « naturelle » menace celle du peintre que l'on cherche souvent à marier pour mieux le faire « entrer dans le rang ». C'est ce qui explique sans doute pourquoi les protagonistes de ces biofictions développent ordinairement des relations conflictuelles

avec les personnages féminins, même dans le cas où ces artistes s'avèrent être hétérosexuels.

Ce processus de marginalisation des figures féminines s'effectue également à travers le développement d'une esthétique picturale inspirée d'une relecture du mythe platonicien de l'androgyné qui accorde à l'anatomie masculine une valeur normative, par rapport à laquelle le corps féminin constitue une déviation disgracieuse et indésirable. Dans les cas que j'ai soumis à l'étude, les personnages d'« amants » tels que Bronzino, Torrigiani et Salaï ne sont pas seulement des corps dont la perfection est immortalisée, par exemple, sur les toiles du Pontormo de Fernandez, du Michel-Ange de Rey ou du Léonard de Chauveau. Dans les *botteghe* où les apprentis sont initiés aux mystères de l'amour grec, les éphèbes qui provoquent le désir de leurs maîtres sont également des artistes capables de créer des œuvres dans lesquelles ils expriment leurs propres pulsions, de sorte qu'ils en viennent à acquérir une subjectivité qui leur est propre.

Dans une telle optique, il n'est guère étonnant de constater que l'individualité des protagonistes des *Künstlerromane* soit présentée comme un effet de leur sexualité, et que la beauté féminine n'acquière jamais la valeur qui est accordée à la beauté masculine : chez Gilles Hertzog (2004), ni la « femme de chair » que représente la Danaé de Titien, ni la « femme idéale » qu'incarne la Lédè de Michel-Ange ne sont susceptibles d'être psychanalysées, si bien que le regard que portent les femmes sur les artistes hétérosexuels ne se transcrit pas en paroles. La beauté féminine étant, pour ainsi dire, muette, la vie des personnages féminins se traduit inévitablement comme le récit d'un échec, ce qui contribue à expliquer pourquoi des figures telles que Mayken Verhulst de Malines et Marietta Robusti correspondent à des usages de la marginalité qui les excluent d'emblée

de ce type de lecture. Leur œuvre picturale ne constitue pas le point d’ancrage à partir duquel Dominique Rolin (1978) et Michèle Teyssyre (2011) retracent le parcours de ces femmes artistes.

Dépourvus de l’appareil herméneutique au moyen duquel les narrateurs déconstruisent l’esprit des peintres de la Renaissance, les personnages féminins de ce corpus ne peuvent pas véritablement parvenir à réaliser des désirs qu’on ne leur connaît pas. C’est pourquoi l’influence qu’elles semblent parfois posséder grâce à leur pouvoir de séduction n’est le plus souvent qu’apparente. Le regard des autres leur est aussi nécessaire pour affirmer leur existence qu’il est préjudiciable à l’agentivité en l’absence de laquelle elles ne sauraient acquérir l’individualité que Burckhardt a durablement liée à la notion de Renaissance.

On notera qu’une telle mise à l’écart des figures féminines n’a pas véritablement d’équivalent dans l’historiographie contemporaine. À l’inverse de ce que l’on observe dans les biofictiones renaissantes, dans les quarante dernières années, les historiens et les historiennes se sont beaucoup intéressés à la question de l’émergence d’une individualité féminine. Les études portant sur les femmes de cette époque se sont aussi bien multipliées que diversifiées, au point où Randolph Starn estime que celles-ci seraient devenues des « figures centrales et, pour ainsi dire, des héroïnes de la Renaissance postmoderne⁶ ». Ce phénomène s’observe plus particulièrement depuis les années 1990 qui enregistrent une nette augmentation dans le nombre de volumes portant

⁶ Randolph Starn, *op. cit.* : “In current scholarship, women writers, artists, religious women, widows, working women, married and unmarried women appear, above all else, to have been active agents. They have come to be central figures and, so to speak, heroes of the postmodern Renaissance” (p. 17). Starn cite, à titre d’exemple : Norma Broude et Mary Garrard (dir.), *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2005, ou encore Cristelle L. Baskins, *Painting, Humanism and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge, 1998.

spécifiquement sur le pouvoir des femmes de la Renaissance, et aux modalités à travers lesquelles celles-ci tentent d'exercer leur agentivité de manière discursive, politique, sexuelle, culturelle et économique dans un contexte qui est de plus en plus défavorable à l'autonomie féminine⁷.

Un travail intéressant sur lequel pourrait déboucher cette thèse consisterait à étudier ces problématiques sur un corpus différent, composé par exemple de romans ayant la Renaissance pour toile de fond, mais qui ne sont pas construits autour de personnages référentiels. Il serait également stimulant d'entreprendre cette même analyse à partir d'un corpus purement référentiel. Il s'agirait dans ce cas de dégager les modalités selon lesquelles les historiens et les historiennes contemporains s'attachent à dépeindre l'agentivité des femmes pendant la période renaissante, en cherchant à comprendre dans quelle mesure ces protagonistes peuvent correspondre à d'autres usages de la marginalité que la fonction d'encadrement, laquelle vise à attirer les regards vers un objet *autre*, principalement masculin.

Les recherches que j'ai effectuées préalablement à l'analyse de mon corpus m'ont permis de découvrir qu'il existe de nombreux textes biofictifs qui portent principalement sur des figures féminines du XVI^e siècle, dont la plupart semblent prendre la forme de *Staatkunstromane*, dans la mesure où ils mettent en scène des rapports de force qui se

⁷ Les ouvrages suivants témoignent de cette tendance (en ordre chronologique) : Françoise Joukovsky, *Images de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Table ronde, coll. « Petite vermillon », 1995 ; Samuel Kline Cohn, *Women in the Streets: Essays on Sex and Power in Renaissance Italy*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1996 ; François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise, ou La Renaissance au féminin*, Paris, H. Champion, 1997 ; Mathieu-Castellani, Gisèle, *La quenouille et la lyre*, Paris, J. Corti, 1998 ; Jacques Solé, *Être femme en 1500 : la vie quotidienne dans le diocèse de Troyes*, Paris, Perrin, 2000 ; Benedetta Craveri, *Reines et favorites : le pouvoir des femmes*, Paris, Gallimard, 2007 ; Kathleen Wilson-Chevalier, *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007 ; Anaïs Dufour, *Le pouvoir des dames : femmes et pratiques seigneuriales en Normandie, 1580-1620*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

traduisent essentiellement, sur le plan générique⁸, par des entreprises de réappropriation du pouvoir sexuel à travers lesquelles les protagonistes féminins tentent généralement d'accéder à des positions d'influence.

Dans ces romans, le motif burckhardtien et machiavélien de la montée en puissance de *condottieri* devenus princes par la force de leur seule *virtù* semble céder le pas à la transformation de reines, de grandes dames et de courtisanes en véritables *virago*, disposées à employer leur corps à la manière d'une arme pour parvenir à leurs fins. Lorsqu'elles ne sont pas contraintes à devoir organiser la défense militaire de leur territoire, comme le fait Chrétienne d'Aguerre (1553-1611) pour la Provence dans *La dame de Sault* d'Alain Gérard (2010), ou encore une bergère « sauvageonne⁹ » qui s'illustre par ses actions héroïques dans *Le siège de Mouns* de Michel Germain (2000)¹⁰ – , ces amazones tentent habituellement de s'élever à la tête d'un État en mettant à profit des pouvoirs considérés typiquement « féminins », tels que la séduction, la ruse et la manipulation émotionnelle. On retrouve cette même topique dans les récits de vie des courtisanes de la Sérénissime, à l'instar de Veronica Franco chez François Pédrón (1984)

⁸ L'emploi de ce terme est ici à comprendre dans le sens du genre biologique, et non en ce qui a trait au genre littéraire des textes étudiés.

⁹ Michel Germain, *Le siège de Mouns : mémoires apocryphes de Pierre de Chiris, ou, Les couraillements du duc de Savoie Charles Emmanuel le Grand en Provence*, Gonfaron, Parpaillon, 2000, p. 128. Ces œuvres se trouvent dans mon annexe 1.

¹⁰ À l'instar de « Messire Pierre Gilles de Chiris, seigneur de Fount Bouillen et conseiller en nostre Parlement » (*ibid*, p. 127) qui assure la narration dans ce roman de Michel Germain, cette « jeune héroïne de Mouns » (p. 331), du nom de Marie Sausson, n'est pas un personnage référentiel. Chrétienne d'Aguerre, comtesse de Sault, occupe ici un rôle mineur et plutôt négatif, dans la mesure où cette « charmante et ambitieuse personne » (p. 161) est critiquée pour sa paillardise et pour son implication dans la Ligue de Provence, qui l'aurait incitée à militer pour céder le contrôle militaire de ce territoire à son allié, le duc Charles Emmanuel de Savoie (1562-1630). Le narrateur qualifie l'armée de la comtesse de Sault de « brigands de grand chemin [...] [qui] pillaient les logis, brûlaient les maisons, violaient les femmes et massacraient tout devant eux » (p. 230) et s'amuse de sa « mésavenance » (p. 235) lorsqu'elle échoue à faire couronner le duc de Savoie au Parlement de Provence.

et chez Sylvie Mamy (2012)¹¹, où le contrôle qu'exerce cette poétesse sur son propre corps lui confère un pouvoir de domination symbolique sur cette ville de marchands.

Il n'en demeure pas moins que le succès de ces entreprises de conquêtes féminines me semble généralement mitigé, comme en témoignent les difficultés auxquelles se heurte le personnage de Bianca Cappello (1548-1587) dans les romans que lui ont consacrés Christiane Gil (1983) et Jacqueline Monsigny (2003). Coupable d'avoir fui sa maison paternelle avec un amant de passage, cette belle Vénitienne a le bonheur d'épouser « un prince jeune et beau¹² », grâce auquel elle parvient à imposer sa volonté non seulement à Florence, mais également « dans les [autres] cours italiennes [où l'on comprend vite] que sans elle aucune politique matrimoniale ne pourrait être menée¹³ ». Néanmoins, cette ascension sociale extraordinaire ne permet guère à la grande-duchesse de Toscane d'être connue autrement que comme « la putain du prince¹⁴ », ce qui m'incite à croire que les *condottieri* célébrés par Machiavel pour leur *virtù* militaire, ou pour leur capacité à saisir les occasions qui font d'eux des « hommes de la fortune » capables de décider de leur propre sort, comme de celui de leurs contemporains, n'ont pas véritablement d'équivalent féminin dans les *Staatkunstromane*, où l'exercice féminin du pouvoir est impossible à concevoir en l'absence d'une médiation masculine.

C'est pourquoi il m'apparaît que, dans l'univers curial autour duquel s'articulent un grand nombre de « romans de l'habileté politique », la fréquence avec laquelle les figures féminines occupent un rôle de premier plan au sein de l'intrigue ne permet pas de conclure que ces personnages font l'objet d'un traitement textuel analogue à celui des

¹¹ Pour les références complètes à ces œuvres, voir l'annexe 1, « Bibliographie statistique de romans ayant pour toile de fond le XVI^e siècle », aux pages 526 à 537.

¹² Jacqueline Monsigny, *Bianca la rebelle*, Monaco, éditions du Rocher, 2003, *ibid.*, p. 105.

¹³ Christiane Gil, *La puttana*, Paris, éd. Stock, 1983, p. 252.

¹⁴ J. Monsigny, *op. cit.*, p. 146.

« pauvres diables » qui parviennent généralement à actualiser leurs désirs ou à atteindre leurs objectifs personnels, ou encore à celui des lettrés hérétiques dont le désir de domination ne se traduit pas uniquement par la consolidation de leur magistère moral, mais bien par l'acquisition d'un pouvoir effectif. Tandis que des « gladiateurs » de la République des lettres tels que Érasme de Rotterdam (Toussaint : 2001) et Jules-César Scaliger (Oberlé : 2009) affrontent leurs adversaires à coups de fracassants libelles destinés à détruire leur œuvre et leur réputation¹⁵, dans l'entourage du « prince », où l'orgueil et la vanité sont des traits de caractère aussi communs dans les romans de l'habileté politique que dans les « romans d'auteur », une rivalité analogue à celle des humanistes oppose Catherine de Médicis à Anne de Pisseleu et à Diane de Poitiers (Hann : 2012), Louise de Savoie à Anne de Bretagne (Hazemann : 2013), ou encore Lucrèce Borgia à Isabelle d'Este (Peyramaure : 2014). Dans le cas des protagonistes féminins des *Staatkunstromane*, une telle « externalisation » de leur pouvoir s'avère néanmoins problématique, dans la mesure où les moyens qu'elles emploient pour parvenir à leurs fins demeurent frappés du sceau de l'illégitimité ou de l'impotence.

Plutôt que d'avoir lieu sur la scène publique, les combats que se livrent ces *condottieri* en jupons prennent la forme de commérages ou de secrets d'alcôve, ce qui n'est guère susceptible de leur valoir l'admiration de leurs contemporains. Leurs tentatives de transformer leur pouvoir sexuel en un pouvoir politique tendent à être perçues comme une forme particulièrement insidieuse d'ingérence dans les affaires de l'État, laquelle s'avère être d'autant plus périlleuse qu'elle demeure largement hors de portée des personnages masculins. Il est significatif de constater que les seuls autres

¹⁵ Voir le chapitre 5, « Des amitiés fragiles de la *sodalitas litterarum* à la fragmentation de la *respublica christiana* : pluralités de l'humanisme renaissant », p. 368 à 383.

protagonistes des *Staatkunstromane* qui emploient leur apparence physique d'une manière analogue à celle des « grandes dames » sont des figures atteintes de nanisme, dont la taille les empêche d'être considérés comme de véritables rivaux par leurs ennemis politiques, comme c'est le cas par exemple pour Alain Triboulet à la cour de François I^{er} (Perrin : 2011) ou pour Jan Krassowski à la cour d'Henri III en Pologne (Robien : 1994). Les récits qui mettent en scène Marguerite de Navarre (Gouvion : 1989 ; Delay : 2012) sont caractéristiques de cette tendance littéraire, dans la mesure où l'influence que l'on a souvent attribuée à cette reine – en raison notamment de l'importance de son mécénat – ne lui permet pas d'acquérir une position d'autorité au sein de ces romans, où sa volonté demeure inmanquablement subordonnée à celle de son frère.

Je crois que les travaux effectués par les historiens de la Renaissance ces quarante dernières années débouchent sur des conclusions similaires en ce qui a trait au caractère fortement masculin de la modernité dont on situe généralement l'émergence au cours du XVI^e siècle. De nombreuses recherches témoignent du fait que la période renaissante aurait marqué un net recul dans ce domaine par rapport à l'époque médiévale, comme en témoignent *Les femmes de la Renaissance* de Margaret King (1991) et *Les femmes dans la société française de la Renaissance* d'Évelyne Berriot-Salvadore (1990), qui comptent parmi les premières publications significatives dans ce domaine¹⁶. Ce dernier ouvrage démontre très clairement que, loin d'aboutir à l'instauration d'un système méritocratique, le processus de « modernisation » de l'État et de l'économie dans la société française a progressivement éloigné les femmes de la représentativité corporative et des moyens de

¹⁶ Évelyne Berriot-Salvadore, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1990 ; Margaret King, *Women of the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

production, en leur interdisant l'accès à un grand nombre de métiers qu'elles professaient librement et légalement au Moyen âge :

La valorisation sociale du travail inscrit, en négatif, une dépréciation et une limitation des tâches accomplies par les femmes. On sait, grâce au Livre des métiers d'Étienne Boileau notamment, qu'au Moyen âge les femmes exercent des professions très diverses. Dans les rôles de Taille de la dernière décennie du XIII^e siècle, on compte une quinzaine de métiers strictement féminins et de nombreux métiers mixtes, environ quatre-vingts, qui acceptent même des « prudefemmes » dans leur jurande. Or, à la fin du XVI^e siècle, la liste des Arts et Métiers jurés enregistre seulement sept corporations féminines : « attournaresse », « coustiere », « lingere-toilliere », « revenderesse de friperie », « beurriere », « chapeliere », « liniere-chanvriere »¹⁷.

Dans *Les avenues de Fémynie* (2001), Madeleine Lazard s'attache similairement à retracer une image complexe de la femme « théorique » qui se dégage des écrits théologiques, médicaux, juridiques et rhétoriques de la Renaissance, afin de formuler des hypothèses éclairées sur la vie quotidienne des dames, des matrones et des maquerelles, des épouses et des mères, des mineures et des veuves ayant vécu au XVI^e siècle, et sur les conditions concrètes dans lesquelles ces dernières pouvaient conséquemment se penser en tant qu'individus, pourvues d'une volonté et de désirs distincts des tuteurs masculins auquel elles sont soumises. Ce travail d'analyse lui permet notamment de démontrer que, sur un plan juridique, la montée de l'absolutisme royal semble avoir été défavorable au droit de la femme mariée, dont le droit romain restreint les libertés sur la sphère publique et dans la sphère domestique.

¹⁷ Évelyne Berriot-Salvadore, *op. cit.*, p. 209. Berriot-Salvadore tente cependant de dégager un éclairage contrasté de la situation de la femme au XVI^e siècle à partir du discours juridique de l'époque. Bien qu'on assiste en France à une restriction progressive des droits de la femme du XIV^e au XVI^e siècle, au point où celle-ci en vient à déboucher sur la théorie d'une incapacité juridique totale de la femme – exemplifiée, entre autres, par la Nouvelle Coutume de Paris, qui invalide tout acte passé par une femme et non autorisé par son mari (*ibid.*, p. 42) –, cette invalidation juridique aurait été conçue, selon cette historienne, comme une mesure de protection des femmes, qui se seraient paradoxalement vues reconnaître des droits en tant que personnes humaines au moment même où leur individualité était « évacuée » des textes de jurisprudence.

En ce qui a trait à la sexualité féminine, le discours médical renforce les thèses formulées par les corpus juridiques et théologiques, en formulant une série de recommandations relatives à l'accomplissement de la dette conjugale, qui restreint celle-ci au « domaine de l'hygiène plutôt que du plaisir¹⁸ ». L'attribution d'un rôle passif à la femme dans le processus reproducteur est ainsi doublée d'une identité sexuelle tout aussi passive pendant le coït, qui se doit d'être dépourvu de « jeux érotiques » pour éviter que les épouses ne prennent goût à l'acte sexuel.

Les constats qu'elle formule à propos de la société française du XVI^e siècle rejoignent en grande partie ceux que formule Thierry Wanegffelen (2008) dans un ouvrage qui illustre le caractère androcentrique de ce processus de modernisation de l'État et de l'économie à l'échelle européenne. Cet historien de la Renaissance s'attache à démontrer que la sujétion de la femme à l'homme, de plus en plus profonde pendant cette période, serait liée à des phénomènes tels que la centralisation des pouvoirs propre à l'absolutisme, l'essor de la bureaucratie et l'extension du capitalisme commercial¹⁹. Dans ce que Wanegffelen appelle la « mâle modernité », le pouvoir féminin ne pouvait être conçu autrement qu'à travers la topique du *mundus inversus*, ou du « monde à l'envers », comme en témoigne très bien l'analyse qu'il effectue des mécanismes à travers lesquels

¹⁸ Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie*, Paris, Fayard, 2001, p. 77.

¹⁹ Thierry Wanegffelen, *Le pouvoir contesté : souveraines d'Europe à la Renaissance*, Paris, Payot, 2008. L'auteur de cet ouvrage illustre l'hostilité qui a accompagné la montée au pouvoir des souveraines du XVI^e siècle à travers de multiples exemples, parmi lesquels figure notamment la campagne diffamatoire menée contre la reine-mère Catherine de Médicis, qui débute précisément au moment où celle-ci commence à assumer un pouvoir réel après la mort de son mari. C'est en Angleterre qu'il recense la publication d'un des traités les plus misogynes de son temps, intitulé *La Première Sonnerie de trompette contre le monstrueux gouvernement des femmes* (1558), de l'Écossais John Knox, qui associe durablement le surnom *Bloody Mary* au nom de Marie Tudor (1516-1558) (*ibid.*, p. 133). Cette situation ne s'améliore guère du règne d'Élisabeth I^{re} (1533-1603) : caractérisé par la faiblesse et l'instabilité, le pouvoir monarchique féminin est fréquemment critiqué sous son règne, à travers les représentations genrées qui dominent des pièces telles que la tragédie inachevée *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, où Catherine de Médicis est dépeinte comme la seule responsable des massacres de la Saint-Barthélemy, ou encore *Henri V* de Shakespeare, où l'on voit un roi viril conquérant d'une « France féminine bonne à prendre » (*ibid.*, p. 137).

des souveraines telles que Catherine de Médicis, Marie Tudor et Élisabeth I^{re} sont parvenues à exercer un « pouvoir contesté », au sein de sociétés caractérisées par une gynécophobie de plus en plus prononcée.

À ma connaissance, il existe très peu de travaux qui relatent le parcours de figures féminines du XVI^e siècle comme une réussite. L'étude qui se rapproche le plus des phénomènes que j'ai observés au sein de mon corpus porte sur trois figures marginales du XVII^e siècle, soit Marie de l'Incarnation, qui a fondé le couvent des Ursulines au Canada, Maria Sibylla Merian, une protestante allemande qui a étudié la vie des insectes au Surinam, et Glikl bas Judah Leib, une mémorialiste juive qui a élevé douze enfants en Allemagne²⁰. Pour le XVI^e siècle, les ouvrages qui effectuent une entreprise similaire de valorisation des parcours féminins exceptionnels tendent à insister plus sur les contraintes auxquelles ces « héroïnes » se seraient heurtées dans l'affirmation de leur individualité que sur le degré auquel elles seraient véritablement parvenues à surmonter ces difficultés, sauf dans le cas où ces études biographiques prennent la forme de micro-récits, c'est-à-dire d'articles biographiques assez brefs.

À travers leurs quarante-sept contributions, les auteures du *Dictionnaire biographique des femmes extraordinaires du Moyen âge et de la Renaissance*²¹, paru en l'an 2000, recouvrent à cet égard un vaste champ d'activités dans lesquelles des figures féminines sont parvenues à se distinguer, que ce soit dans le cadre d'une profession reconnue (on y apprend par exemple qu'après avoir succédé à Hans Holbein dans le titre de peintre officielle à la cour d'Henri VIII, Levina Teerlinc a reçu un salaire plus

²⁰ Nathalie Zemon Davis, *Women on the Margins : Three Seventeenth-Century Lives*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

²¹ Carole Levin et alii, *Extraordinary women of the Medieval and Renaissance World: a biographical dictionary*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 2000.

important que Holbein, de quarante livres par an) ou bien de manière plus informelle (comme c'est le cas de Maria de Salinas, décédée en 1539, qui est décrite comme une « amie et partisane de Catherine d'Aragon, épouse d'Henri VIII »). On y retrouve également quelques personnages politiques importants, tels que Marguerite d'Autriche, la tante de Charles Quint – laquelle a reçu la régence des Pays Bas en son nom propre, et non en celui d'un époux décédé ou d'un fils trop jeune – ainsi que Diane de Poitiers, qui est notamment présentée comme une conseillère d'Henri II, et non seulement sa maîtresse.

S'il est vrai que la période renaissante constitue une référence culturelle importante par le biais de laquelle les sociétés occidentales tentent de comprendre ce qui les caractérise à l'époque contemporaine, cette étude contribue à démontrer que la tradition historiographique actuelle peine à concevoir la subjectivité féminine, dans une « modernité » à laquelle l'on attribue un caractère de plus en plus androcentrique.

Annexes

Annexe 1.

Bibliographie statistique de romans ayant pour toile de fond le XVI^e siècle

Étude effectuée à partir des romans disponibles à la Bibliothèque et Archives Nationales du Québec (BANQ).

Notice explicative, relative au corpus

Comme en témoigne la volumineuse bibliographie que j'ai réunie en annexe, la présente étude ne prétend pas offrir une analyse exhaustive de tous les romans contemporains qui s'intéressent à la période renaissante. Elle vise davantage à présenter un premier état des lieux de ce corpus méconnu – pour ne pas dire inconnu – de la critique contemporaine, afin de circonscrire quelques-unes de ses caractéristiques les plus fortes, en ce qui a trait à la conception de la Renaissance qui se dégage de ces textes, de même qu'à la manière dont ces auteurs proposent de mettre en récit le parcours biographique d'une figure référentielle du XVI^e siècle.

Les romans que j'ai sélectionnés pour faire partie de mon corpus primaire se veulent représentatifs de cette production littéraire, que j'ai associée au genre biofictionnel en raison des contraintes spécifiques qui résultent du choix d'adopter une écriture biographique pour mener à terme un projet romanesque.

Ces contraintes sont d'abord d'ordre documentaire. J'ai fait le choix d'analyser des œuvres dans lesquelles la période renaissante n'apparaît pas uniquement comme une toile de fond permettant de situer une intrigue romanesque dans un passé lointain, lequel viserait à ajouter une note d'exotisme, ou de « couleur locale », à des événements sans lien avec le parcours biographique d'une figure référentielle du XVI^e siècle.

L'imposant appareil paratextuel qui accompagne ordinairement la publication de ces ouvrages (et qui comprend très souvent une note de l'auteur, des notes infrapaginales, ainsi qu'une bibliographie commentée par l'auteur) traduit le souci d'exactitude des romanciers de ce corpus, lesquels cherchent à articuler un discours éclairé sur une période historique qu'ils connaissent de manière approfondie.

À ce titre, je précise que seuls *Le rajah Bourbon* de Michel de Grèce (2007) et *L'enfant de Bruges* de Gilbert Sinoué (1999) mettent en scène un narrateur fictif – dans le cas de l'orphelin adopté par le peintre Jan Van Eyck dans le roman de Sinoué –, ou bien un protagoniste dont la référentialité est douteuse, comme c'est le cas pour le fils « inconnu » du connétable Charles III de Bourbon chez Michel de Grèce. C'est la raison pour laquelle mon analyse n'aborde que très brièvement l'œuvre de Gilbert Sinoué, où le personnage de Van Eyck apparaît essentiellement dans le cadre d'une enquête policière imaginée par le romancier pour souligner l'ampleur des « progrès » techniques et artistiques accomplis par les figures emblématiques de la *rinascità*.

Le roman de Michel de Grèce témoigne pour sa part de procédés d'écriture qui l'apparentent davantage à des biofictions « contre-factuelles » telles que *Les tablettes de buis d'Apronemia Avitia* de Pascal Quignard (1984), ou encore *Sir Andrew Marbot* de Wolfgang Hildesheimer (1981), dans la mesure où Michel de Grèce cherche à démontrer la validité de son hypothèse qui attribue des héritiers à cette branche disparue de la famille Bourbon. L'appareil paratextuel qui accompagne la publication de cet ouvrage ne vise pas à signaler les endroits où ce romancier s'est éloigné de la « vérité historique », comme c'est le cas par exemple pour *La belle cordière* (1984), dans lequel Eulalie et Jean Steens qualifient leur ouvrage de « roman de cape et d'épée¹ ». D'emblée, la préface de *La belle cordière* est destinée à décourager la lecture référentielle de cette fiction historique mettant en scène un personnage féminin dont l'« émancipation » est présentée comme relevant d'une lecture anachronique et purement *imaginaire* de son parcours biographique.

À l'inverse de ce que l'on constate chez les Steens, ce que j'ai appelé les « biofictions renaissantes » visent à créer un effet de référentialité, destiné à convaincre le lecteur que la fiction est un outil heuristique visant à *accroître* notre connaissance du passé, pour peu que l'on accepte d'emprunter d'autres avenues que celles de l'essai historique ou de la biographie traditionnelle pour réfléchir aux rapports complexes qui lient le présent à un passé sans cesse revisité.

À la différence des ouvrages qui caractérisent une collection comme « L'un et l'autre » chez Gallimard, ces biofictions renaissantes ne situent pas la référentialité de leur démarche dans la subjectivité d'une écriture qui tend à confondre la voix du biographe à celle de son biographé, ou qui vise explicitement à circonscire la distance qui sépare le romancier de son objet d'étude. J'estime que l'effet de référentialité qui se dégage de ces œuvres découle plutôt du dialogue que ces romans engagent avec les traditions historiographiques dont elles proposent une relecture critique, comme c'est le cas pour la tradition vasarienne dans *La société du mystère* de Dominique Fernandez (2017).

Les ouvrages que j'ai retenus dans mon corpus primaire offrent, je l'espère, un portrait contrasté de cette abondante production littéraire, laquelle mériterait certainement qu'on lui consacre davantage d'études dans les années à venir.

¹ Eulalie et Jean Steens, *La belle cordière*, Paris, Les Presses de la Cité, 1984, p. 9 : « Cet ouvrage est strictement un roman d'aventures historique, qualifié autrefois de cape et d'épée. Il ne s'agit donc point ici d'une vie romancée de Louise Labé, dite la Belle Cordière, mais d'une adaptation très libre de certains éléments connus tout en braquant le projecteur de l'imagination sur les périodes obscures de la vie de la poétesse lyonnaise. »

Notice explicative, relative à la bibliographie

Cette bibliographie comprend non seulement des romans historiques ayant pour cadre la Renaissance, mais également des ouvrages de « l'entre-deux », situés par exemple entre le texte érudit et l'œuvre d'un romancier :

- BON, François. *La folie Rabelais*, Paris, éditions de Minuit, 1990.
- BOUCHERON, Patrick. *Léonard et Machiavel*, Paris, Verdier, 2008.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, Daniel VIGNE et Natalie ZEMON DAVIS. *Le retour de Martin Guerre*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- GASCAR, Pierre. *Les secrets de maître Bernard*, Paris, Gallimard, 1980.
- WEBER, André-Paul. *Le Caravage de Lucelle : roman : rêve et réalité au pays des trois frontières*, Colmar, J.D. Bentzinger, 2013.

Un de ces ouvrages, notamment, n'est pas situé à la période renaissante, mais il traite de la fascination qu'un personnage du XX^e siècle éprouve envers Louise Labé (Karine Berriot) ou envers Léonard de Vinci (Gonzague Saint-Bris), ou bien qu'un personnage du XIX^e siècle éprouve envers Michel-Ange (René de Ceccatty) :

- BERRIOT, Karine. *Parlez-moi de Louise*, Paris, Seuil, 1980 (à propos de Louise Labé).
- CECCATY, René de. *Objet d'amour*, Paris, Flammarion, 2015.
- SAINT-BRIS, Gonzague. *L'enfant Vinci*, Paris, Grasset, 2005.

Certaines œuvres ne sont pas constituées d'un seul bloc, mais consistent en des recueils de nouvelles ou de textes courts, situés entièrement ou partiellement à la Renaissance :

1. STENDHAL. *Chroniques italiennes*, Michel Crouzet (éd.), Paris, A. Colin, 1960 [1855].
2. BENZONI, Juliette. *Suite italienne*, Paris, Bartillat, 2005
3. DELAY, Florence. *Il me semble mesdames*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 2012.
4. GARCIN, Christian. *Vidas*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1993.
5. NOGUEZ, Dominique. *Montaigne au bordel et autres surprises*, Paris, Maurice Nadeau éd., 2011.
6. SCHWOB, Marcel. *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard, 1957 [1896].

Enfin, je n'ai inclus qu'une seule pièce de théâtre dans ce corpus, à titre indicatif :

1. GUÉNOUN, Denis. *Le Printemps*, théâtre, précédé de « Un drame du temps présent » par Tzvetan Todorov, Arles, Actes Sud, 1985, 283 p.

Nota bene (à propos des indications typographiques).
Tous ces titres sont en gris pâle.

Je n'ai **pas exclu** de cette liste les romans dont la trame narrative est située à la charnière du XVI^e siècle, comme par exemple *La danse du loup* de Serge Bramly dont l'action débute en 1497.

Je n'ai **pas non plus exclu** les œuvres dont la vie du protagoniste (lorsque ce dernier est référentiel) empiète à peine sur le XVI^e siècle, à l'exemple de Botticelli (1445-1510), de Léonard de Vinci (1452-1519) ou même de Johannes Kepler (1571-1630) :

par ex. :

- CÉRÉSA, François. *Antonello, Léonard de Vinci et moi*, Paris, Plon, 2010.
- CHAUVEAU, Sophie. *Le rêve Botticelli*, Paris, Télémaque, 2005.
- LUMINET, Jean Pierre. *La discorde céleste*, Paris, J.C. Lattès, 2008 (éd. « Les bâtisseurs du ciel », 2010).

J'ai cependant **exclu** les œuvres portant sur des figures antérieures au XVI^e siècle², telles que :

- Pic de la Mirandole (1463-1494)

par ex. :

BARILIER, Étienne. *Le dixième ciel*, Paris, L'âge d'homme-Julliard (co-édition), 1984
LADAME, Paul Alexis. *Le fidèle d'amour*, Paris, Albin Michel, 1984
SARDES, Guillaume de. *Giovanni Pico*, Paris, Hermann, 2007.

- Fra Filippo Lippi (1406-1469)

par ex. : CHAUVEAU, Sophie. *La passion Lippi*, Paris, Télémaque, 2003.

- François Villon (1431?-1463)

par ex. : CARCO, Francis. *Le roman de François Villon*, Paris, Albin Michel, 2009 [1926].

- Nicolas de Cues (1401-1464) :

par ex. : BÉDARD, Jean. *Nicolas de Cues*, Montréal, L'Hexagone, 2001

- Agnès Sorel (1422-1450)

par ex. : MAURY, René. *Agnès Sorel assassinée*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- Jacques Cœur (1400-1456)

par ex. : RUFIN, Jean-Christophe. *Le grand Cœur*, Paris, Gallimard, 2012.

- Gilles de Rais (1405-1440)

par ex. : TOURNIER, Michel. *Gilles et Jeanne*, Paris, Gallimard, 1983.

² Cette liste comprend également des ouvrages tels que *La traversée* de Paul Zumthor (Montréal, L'Hexagone, 1991), qui narre le récit de la traversée de Christophe Colomb en Amérique, parce qu'il est centré autour d'un protagoniste fictionnel qui ne raconte pas l'histoire de la vie de Colomb (ce dernier n'est pas une figure centrale du récit), et parce que l'action du roman se déroule en une seule année, en 1492, avant le XVI^e siècle.

J'ai également **exclu** de cette liste les œuvres situées au XV^e siècle qui n'ont pas un cadre biofictionnel (autrement dit : dont l'intrigue, située au XV^e siècle, est organisée autour d'un personnage fictionnel qui ne raconte pas l'histoire d'un personnage référentiel) :

par ex. :

HÉRUBEL, Michel. *Les héritiers de l'enfer*, Paris, Fayard, 1973.

ROMANA, Muriel. *La sultane andalouse*, Le Mans, éd. Libra Diffusio, 2013 [2011].

SINOUE, Gilbert. *Le livre de saphir*, Montréal, Vues & Voix, 2012.

GREIF, Hans-Jürgen. *Complots à la cour des papes*, Québec, L'Instant Même, 2016.

De même, j'ai **exclu** les œuvres situées exclusivement au XVII^e siècle, telles que :

- MATHIEU, Jacques. *Entre poudrés et pouilleux: Le jeu des apparences à Paris au XVII^e siècle*, "récit historique", éditions Septentrion, Québec, 2008.

- RUFIN, Jean-Christophe. *L'Abyssin*, Paris, Gallimard, 1997.

J'ai également **exclu** les œuvres transhistoriques, couvrant une période temporelle qui dépasse de loin celle de la Renaissance, telle que :

- DIWO, Jean. *Les dames du Faubourg*, Paris, Denoël, 1984.

Enfin, j'ai volontairement **exclu** les romans jeunesse de mon corpus, tels que :

- COPPIN, Brigitte. *La reine Margot, une princesse audacieuse*, Paris, Belin Jeunesse, 2012.

- CRÉTOIS, Chantal. *Pas sous le même toit!*, Paris, Flammarion Jeunesse, 1992.

- DOLLAR, Christine. *L'homme à l'épervier*, Paris, Rouge et or, 1992.

- HELGERSON, Marie-Christine. *L'apprenti amoureux*, Paris, Flammarion, 1990.

- HUMANN, Sophie. *Les pilleurs d'église*, Paris, Flammarion Jeunesse, 2011.

- LASA, Catherine de. *Catherine de Médicis : journal d'une princesse italienne*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2009.

- PERCIN, Anne. *Servais des collines, un aventurier de la Renaissance*, Paris, Oskar, 2011.

- SOLET, Bertrand. *Une histoire de brigands*, Paris, Hachette jeunesse, 2004.

Nota bene (à propos des séries dans les statistiques).

Dans les statistiques que j'ai réunies dans ce document, j'ai considéré les fresques historiques en plusieurs volumes comme s'il s'agissait d'un seul et unique ouvrage :

par ex. :

MOLÈNES, Thalie de. *La guerre comme des anges* (3 volumes: *La guerre comme des hommes*, *La guerre comme des démons*), Périgueux, Fanlac, 2008-2011.

PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis. *La jeunesse d'Henri* (5 volumes), Paris, Fayard, 1861-1864.

Nota bene :

Dans mes « statistiques détaillées » (dans lesquelles je reprends cette présente liste en répartissant les ouvrages selon leur date de publication, en trois périodes : 1829-1963, 1964-1979 et 1980-2017), j'ai considéré séparément chaque ouvrage de la saga Fortune de France de Robert Merle (en treize volumes) :

MERLE, Robert. *Fortune de France* (6 volumes), Paris, Plon, 1977-1984.

De Fortune de France, je n'ai retenu que les six premiers volumes parus chez Plon de 1977 à 1984, car les volumes suivants n'ont pas pour toile de fond le XVI^e siècle mais bien le XVII^e siècle. D'ailleurs, les six premiers tomes en question constituent les mémoires fictives du premier narrateur (non-référentiel) de la fresque, Pierre de Siorac, tandis que les volumes suivants cèdent la parole à son « fils illégitime », Pierre-Emmanuel.

Les volumes que j'ai retenus sont donc les suivants (en gras) :

1. **MERLE, Robert. *Fortune de France*, Paris, Plon, 1977.**
2. **MERLE, Robert. *En nos vertes années*, Paris, Plon, 1979.**
3. **MERLE, Robert. *Paris ma bonne ville*, Paris, Plon, 1980.**
4. **MERLE, Robert. *Le prince que voilà*, Paris, Plon, 1982.**
5. **MERLE, Robert. *La violente amour*, Paris, Plon, 1983.**
6. **MERLE, Robert. *La pique du jour*, Paris, Plon, 1985.**
7. MERLE, Robert. *La volte des vertugadins*, Paris, de Fallois, 1991.
8. MERLE, Robert. *L'enfant-roi*, Paris, de Fallois, 1993.
9. MERLE, Robert. *Les roses de la vie*, Paris, de Fallois, 1995.
10. MERLE, Robert. *Le lys et la pourpre*, Paris, de Fallois, 1997.
11. MERLE, Robert. *La gloire et les périls*, Paris, de Fallois, 1997.
12. MERLE, Robert. *Complots et cabales*, Paris, de Fallois, 2001.
13. MERLE, Robert. *Le glaive et les amours*, Paris, de Fallois, 2004.

Par contre, dans le cas des séries dont chaque tome traite d'une figure historique distincte, je considère qu'il s'agit d'ouvrages différents :

par ex. : la série « Les bâtisseurs du ciel » de Jean-Pierre Luminet
LUMINET, Jean Pierre. *Le secret de Copernic*, Paris, J.C. Lattès, 2006.
LUMINET, Jean Pierre. *La discorde céleste : Kepler et le trésor de Tycho Brahé*, Paris, J.C. Lattès, 2008 (Les bâtisseurs du ciel, 2010).
LUMINET, Jean Pierre. *L'œil de Galilée*, Paris, J.C. Lattès, 2009.

J'ai considéré ces trois œuvres comme des ouvrages distincts, même s'il existe aujourd'hui une édition qui regroupe ces romans en une seule œuvre :

- Les bâtisseurs du ciel, Paris, J.C. Lattès, 2010, 1640 pages

Cette édition réunit les quatre romans de la série, dont chacun est consacré à un astronome différent (Nicolas Copernic, Tycho Brahé, Johannes Kepler et Isaac Newton). J'ai naturellement exclu l'ouvrage portant sur Newton de cette liste, puisqu'il n'est pas situé à la période renaissante (1643-1727).

De même, Les dames du Puy-du-Fou de Ménie Grégoire (éditions de Fallois, 2011), réunit deux romans que j'ai considérés à titre individuel (La dame du Puy-du-Fou, 1990 ; et Le petit roi du Poitou, 1991).

Enfin, j'ai choisi de considérer L'orichalque et La Cyprina de Sylvie Dervin comme deux ouvrages distincts l'un de l'autre, bien qu'ils mettent en scène la même protagoniste fictive (Camilla Vespucci). Dans ce cas précis, il s'agirait plutôt d'une « suite » que d'une série.

Pour finir, cette liste exclut les ouvrages situés à la Renaissance mais parus originellement en langue étrangère (ou non-traduits à ce jour), dont voici quelques exemples :

- ANDAHAZI, Federico. *L'anatomiste*, trad. de l'espagnol par Bernard Cohen, Paris, Robert Laffont, 1998 [1997]
- BLISSETT, Luther. *L'Œil de Carafa*, trad. de l'italien par Nathalie Bauer (Q), Paris, éditions du Seuil, 2001.
- EDWARD, Charles. *Les filles du doge*, trad. de l'anglais par Daniel Lauzon, Montréal, éd. Hurtubise, 2009.
- ENNIS, Michael. *1502*, trad. de l'anglais par Caroline Nicolas (*The Malice of Fortune*), Paris, Cherche Midi, 2013
- FINDLEY, Timothy. *Pilgrim*, New York (?), HarperFlamingo, 1999.
- FRANK, Bruno. *Un nommé Cervantès*, trad. de l'allemand par Raymond Henry, Paris, Michel, 1947.
- GREENBLATT, Stephen. *Quattrocento*, trad. de l'anglais par Cécile Arnaud, Paris, Flammarion, 2012.
- KALOGRIDIS, Jeanne. *La reine de l'ombre*, trad. de l'anglais par Martine C. Desoille, Paris, Presses de la cité, 2010
- MADSEN, David. *Le Nain de l'ombre*, trad. de l'anglais par Jean-Michel Milo (*Memoirs of a Gnostic Dwarf*), Phébus, Paris, 2000.
- MADARIGA Y ROJO, Salvator de. *Le cœur de jade*, trad. de l'espagnol par Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, 1952.
- MEREJKOVSKI, Dimitri. *Le roman de Léonard de Vinci*, trad. du russe par Jacques Sorrèze, Paris, Calmann-Lévy, 1907 [1896].
- NORMINTON, Gregory. *Arts and Wonders*, Londres, Sceptre, 2004.
- PAMUK, Orhan. *Mon nom est rouge*, trad. du turc par Gilles Authier, Paris, Gallimard, 2001.
- PLAITAKIS, Babis. *Le Greco et le grand inquisiteur*, trad. du grec par Babis Plaitakis, Châtenay-Malabry, Alteredit, 2005.
- RICH, Roberta. *La sage femme de Venise*, trad. de l'anglais par Michel Saint-Germain, Montréal, La Courte Échelle, 2012
- SLATTON, Traci L. *Immortel*, trad. de l'anglais par Lionel Davoust, Nantes, L'Atalante, 2009.
- WALTARI, Mika. *L'escholier de dieu*, trad. du finlandais par Monique Baile et Jean-Pierre Carasso, Paris, O. Orban, 1985.

Statistiques détaillées

Cette liste comprend 225 ouvrages à composante plus ou moins fictionnelle traitant de la Renaissance, parus entre 1829 et 2017. Il s'agit principalement de romans à facture biographique ayant pour toile de fond le XVI^e siècle, à l'exception de quelques ouvrages (en gris pâle) mentionnés plus haut.

1829-1958 : 28 titres

1963-1979 : 19 titres

1980-2017 : 178 titres

Liste d'œuvres parues pour la période 1829-1958 (par ordre alphabétique) :

1. ARNOUX, Jonathan. *Le seigneur de l'heure*, Paris, Gallimard, 1955.
2. AUBARIÈDE, Gabriel d'. *La révolution des saints*, Paris, Gallimard, 1946.
3. CHAUVIRÉ, Roger. *La guerre et l'amour*, Paris, éd. André Bonne, 1951.
4. DAUDET, Léon. *Le voyage de Shakespeare*, Paris, Folio, 1895.
5. DE COSTER, Charles. *La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, Verviers, Gérard, 1968 [1867].
6. DUMAS, Alexandre. *Ascanio*, Paris, Hachette, 2013 [1844].
7. DUMAS, Alexandre et Auguste MAQUET. *La Reine Margot*, Paris, Folio, 2009 [1845].
8. DUMAS, Alexandre. *La dame de Monsoreau*, 1846.
9. DUMAS, Alexandre. *Les Quarante-Cinq*, 1848.
10. DUMAS, Alexandre. *Les deux Diane*, 1846.
11. EAUBONNE, Françoise d'. *Comme un vol de gerfauts*, Paris (?), Julliard, 1947.
12. FARRÈRE, Claude et Pierre BENOÎT. *L'homme qui était trop grand*, Paris, éditions de France, 1936.
13. FLEURET, Fernand. *Échec au roi*, Paris, Gallimard, 1935.
14. GENEVOIX, Maurice. *Sanglar [La motte rouge]*, Paris, Seuil, 1946.
15. GOBINEAU, Joseph Arthur. *Le prisonnier chanceux*, Paris, Opta, 1845.
16. MAINDRON, Maurice. *Le tournoi de Vauplassans*, Paris, Plon, 1885.
17. MAINDRON, Maurice. *Saint Cendre*, Paris, Deforges, 1898.
18. MAINDRON, Maurice. *Monsieur de Clérambon*, Paris, Deforges, 1904.
19. MÉRIMÉE, Prosper. *Chronique du temps de Charles IX*, Paris, Folio, 1829.
20. PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis. *La jeunesse d'Henri* (5 volumes), Paris, Fayard, 1861-1864.
21. REBELL, Hughes (Georges Grassal de Choffat). *La Nichina*, coll. 10/18, 1896.
22. ROUSSELOT, Jean. *Une certaine Diane : l'amoureuse et royale aventure de Diane de Poitiers*, Paris, Marabout, 1956.
23. STENDHAL. *Chroniques italiennes*, Michel Crouzet (éd.), Paris, A. Colin, 1960 [1855].

24. SCHWOB, Marcel. *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard, 1957 [1896].
25. VIALAR, Paul. *La grande ribaude*, Paris, Hachette, 1951.
26. WALDER, Francis. *Saint Germain ou la Négociation*, Paris, Gallimard, 1958.
27. ZÉVACO, Michel. *Les Pardailan* (10 vol.), Paris, Fayard, 1907-1926.
28. ZÉVACO, Michel. *Nostradamus*, Paris, Robert Laffont, 2000 [1909].

1959-1962 : aucun titre répertorié

Liste d'œuvres parues pour la période 1963-1979 :

1. BOURIN, Jeanne. *Le bonheur est une femme*, Paris, Table ronde, 1963.
2. CHABROL, Jean-Pierre. *Le bouc du désert*, Paris, Gallimard, 1975.
3. DASPREMONT, Catherine. *Olympe et le prince*, roman, Paris, Williams, éd. Alta, 1976.
4. DAVENAT, Colette. *Deborah: le printemps des amours* (5 vol. : *Deborah: l'amour aux cent facettes*, *Deborah: Paris des passions*, *Deborah: le complot d'Irlande*, *Deborah: l'ombre de la hache*), Paris, éd. J'ai lu, 1976 [1970].
5. DESCOLA, Jean. *Les illuminations de frère Santiago*, Paris, Albin Michel, 1979.
6. DESCHODT, Éric. *Le général des galères*, Paris, J.C. Lattès, 1979.
7. DUMITRIU, Petru. *L'homme aux yeux gris*, 3 vol., Paris, Seuil, 1968-1969.
8. FASQUELLE, Solange. *Francesca : le complot de l'arsenal*, Paris, éditions de Trévise, 1978.
9. FASQUELLE, Solange. *Victoire et la Florentine*, Paris (?), Les Presses de la Cité, 1974.
10. GABRIEL-ROBINET, Louis. *Bras de fer*, Paris, Grasset, 1975.
11. KUBNICK, Henri. *Le diable dans la ville : les anabaptistes*, Paris, J.C. Lattès, 1978.
12. MERLE, Robert. *Fortune de France*, Paris, Plon, 1977.
13. MERLE, Robert. *En nos vertes années*, Paris, Plon, 1979.
14. MONPEZA, Étienne de, et Françoise SAGAN. *Le sang doré des Borgia*, Paris, Flammarion, 1977.
15. MONSIGNY, Jacqueline. *Divine Zéphyrine*, Paris, Grasset, 1979.
16. ROLIN, Dominique. *Dulle Griet*, Paris, Labor, 2002 [1977].
17. ROLIN, Dominique. *L'enragé*, Paris, Ramsay, 1978, 225 p.
18. RUDEL, Yves-Marie. *Le roman d'Anne de Bretagne*, Paris, Plon, 1965.
19. YOURCENAR, Marguerite. *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981 [1968].

Liste d'œuvres parues pour la période 1980-2017 :

1. ABEL, Paul Christophe. *Vénus en révolution*, Barr (France), éd. du Verger, 2014.
2. AILLON, Jean. *Nostradamus et le dragon de Raphaël*, Paris, éditions du Masque, 2005.
3. AILLON, Jean d'. *Dans les griffes de la ligue*, Paris, J'ai lu, 2014.

4. AILLON, Jean. *Récits cruels et sanglants durant la guerre des trois Henri : trois enquêtes de Nicolas Poulain et d'Olivier Hauteville*, Paris, J'ai Lu, 2011.
5. ARDITI, Metin. *Le Turquetto : roman*, Arles, Actes Sud, 2011.
6. BAILLET, Roger. *Michel-Ange ou la sculpture de l'être*, Paris, L'Harmattan, 2012.
7. BAILLET, Roger. *Bianca de Médicis, grande duchesse de Toscane*, Paris, L'Harmattan, 2017.
8. BELLET, Harry. *Les aventures extravagantes de Jean Jambecreuse, artiste et bourgeois de Bâle : assez gros fabliau*, Arles, Actes Sud, 2013.
9. BELORGEY, Danièle. *L'orphelin de Salamanque*, Paris, Berger-Levrault, 1984.
10. BENNASSAR, Bartolomé. *Les tribulations de Mustafa des Six-Fours*, Paris, Criterion, 1995.
11. BENZONI, Juliette. *Suite italienne*, Paris, Bartillat, 2005.
12. BERRIOT, Karine. *Parlez-moi de Louise*, Paris, Seuil, 1980, 182 p.
13. BON, François. *La folie Rabelais : l'invention du Pantagruel*, Paris, éd. de Minuit, 1990.
14. BORDAZ, Odile. *Au labyrinthe avec vous descendue*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1986.
15. BOUCHERON, Patrick. *Léonard et Machiavel*, Paris, Verdier, 2008.
16. BOURIN, Jeanne. *Les amours blessées*, Paris, Gallimard, 1987.
17. BRAMLY, Serge. *La danse du loup*, Paris, Belfond, 1982.
18. BRANCION, de, Paul. *Le château des étoiles : l'étrange histoire de Tycho Brahe, astronome et grand seigneur*, Paris, éd. Liana Levi (Sylvie Messinger), 1985.
19. BURI, Nicolas. *Pierre de scandale*, Arles, Actes Sud, 2009.
20. BREITMAN, Michel. *Le témoin de poussière*, Paris, Robert Laffont, 1986.
21. BRUNEAU, René. *Les amants de la Folie-Dieu*, Tours, CLD, 2010.
22. CAFFIER, Michel. *La plume d'or du drapier*, Paris, Presses de la cité, 2005.
23. CALMEL, Mireille. *Le bal des louves (deux tomes)*, Paris, XO, 2003.
24. CALMEL, Mireille. *La reine de lumière (deux tomes)*, La-Rocques-sur-Pernes, éditions V.D.B, 2010.
25. CARRIÈRE, Jean-Claude, Daniel VIGNE et Natalie ZEMON DAVIS. *Le retour de Martin Guerre*, Paris, Robert Laffont, 1982.
26. CECCATY, René de. *Objet d'amour*, Paris, Flammarion, 2015.
27. CÉRÉSA, François. *Antonello, Léonard de Vinci et moi*, Paris, Plon, 2010.
28. CÈS, Flora. *L'abbesse Giovanna*, Lausanne, L'âge d'homme, 1997.
29. CHANGY, Valérie de. *Fils de Rabelais*, Bruxelles, Aden, 2009.
30. CHAUVÉAU, Sophie. *Le rêve Botticelli*, Paris, Télémaque, 2005.
31. CHAUVÉAU, Sophie. *L'obsession Vinci*, Paris, Télémaque, 2007.
32. CHARDAK, Henriette. *Tycho Brahé, l'homme au nez d'or*, Paris, Presses de la Renaissance, 2004.
33. CHARDAK, Henriette. *Johannes Kepler, le visionnaire de Prague*, Paris, Presses de la Renaissance, 2004.
34. CHARDAK, Henriette. *Cervantès, plume du diable et ambassadeur de Dieu*, Paris, Presses de la Renaissance, 2009.
35. CHARDAK, Henriette. *Le mystère Rabelais*, Paris/Monaco, éd. du Rocher, 2011.
36. CHARDAK, Henriette. *La passion secrète d'une reine*, Magnanville, Le Passeur, 2013.

37. CHIGOT, Jean-Paul. *Du scalpel à la plume. Mémoires imaginaires d'André Vésale*, Paris, Glyphe, 2012.
38. COUSIN, Olivier. *Les enchaînés de Landouzan : une enquête de Jacques de Lottin, chirurgien des armées du roi*, Le Faouët, Liv'éditions, 2009.
39. CUNEO, Anne. *Le maître de Garamond*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 2002.
40. CUNEO, Anne. *Le trajet d'une rivière*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 1994.
41. CUNEO, Anne. *Objets de splendeur : Mr. Shakespeare amoureux*, Orbe, B. Campiche, 1996.
42. CUNEO, Anne. *Un monde de mots : John Florio, traducteur, lexicographe, pédagogue, homme de lettres : un récit*, Orbe, B. Campiche, 2011.
43. DELACOMPTÉE, Jean-Michel. *Et qu'un seul soit l'ami. La Boetie*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1995.
44. DELACOMPTÉE, Jean-Michel. *Le roi miniature*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2000.
45. DELACOMPTÉE, Jean-Michel. *Ambroise Paré, la main savante*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2007.
46. DELAY, Florence. *L'insuccès de la fête*, Paris, Gallimard, 1980.
47. DELAY, Florence. *Il me semble mesdames*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 2012.
48. DEPOTTE, Jean-Philippe. *Les jours étranges de Nostradamus*, Paris, Denoël, 2011.
49. DERVIN, Sylvie. *La Cyprina*, Paris, Robert Laffont, 1987.
50. DERVIN, Sylvie. *L'orichalque*, Paris, éditions No1, 1992.
51. DESAUTELS, Jacques. *Le quatrième roi mage : une enquête à Venise*, Montréal, éd. Quinze, 1993.
52. DESÈVRES, Martine. *L'insoumise*, Paris, Pygmalion, 2013.
53. DIWO, Jean. *Au temps où la Joconde parlait*, Paris, Flammarion, 1992.
54. DOURIAUX, Hugues. *Nuevo Mundo*, Paris, Feuille bleue, 2008.
55. DUHAMEL, Pierre G. *L'enfant des diables*, Paris, Guénégau, 1999.
56. DUPLESSIS, Billy. *Au pays des femmes*, Paris, Albin Michel, 1986.
57. ÉNARD, Mathias. *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Cergy-Pontoise, À vue d'œil, 2011.
58. FALIGOT, Roger. *Les sept portes du monde*, Paris, Plon, 2010.
59. FAILLER, Jean. *La Fontenelle : seigneur de l'île Tristan*, Saint-Évarzec, éditions du Palémon, 2012.
60. FARRACHI, Armand. *Michel-Ange face aux murs*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2010.
61. FERNANDEZ, Dominique. *La course à l'abîme*, Paris, Grasset, 2002.
62. FERNANDEZ, Dominique. *La société du mystère*, Paris, Grasset, 2017.
63. FERRAND, Franck. *La cour des dames : trilogie*, Paris, éd. J'ai lu, 2014 (*La régente noire*; *Les fils de France*, *Madame Catherine*), 2007-2009.
64. FERRÈRE, Fabienne. *Le chien du diable*, Paris, Denoël, 2008.
65. FERRÈRE, Fabienne. *Car voici que le jour vient*, Paris, Denoël, 2009.
66. FILIPPINI, Serge. *L'homme incendié*, Paris, Phébus, 1990.
67. FOLL, François. *L'enfant des livres*, Paris, Nouveau Monde, 2009.
68. GAGNON, Karine. *Prisonnière d'amour*, Québec, Michel Brûlé, 2014.

69. GALLO, Max. *Machiavel et Savonarole : la glace et le feu*, Paris, XO éditions, 2015.
70. GARCIN, Christian. *Vidas*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1993.
71. GARCIN, Christian. *L'encre et la couleur*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1997.
72. GASCAR, Pierre. *Les secrets de maître Bernard*, Paris, Gallimard, 1980.
73. GÉRARD, Alain. *La dame de Sault : en Provence au temps des guerres de Religion*, Saint Martin de la Brasque, CLC, 2010.
74. GERBER, Alain. *Le jade et l'obsidienne*, Paris, Robert Laffont, 1981.
75. GERMAIN, Michel. *Le siège de Mouns : mémoires apocryphes de Pierre de Chiris, ou, Les couraillements du duc de Savoie Charles Emmanuel le Grand en Provence*, Gonfaron, Parpaillon, 2000.
76. GIESBERT, Franz-Olivier. *Le Sieur Dieu*, Paris, Grasset, 1998.
77. GIL, Christiane. *La puttana*, Paris, éd. Stock, 1983.
78. GIL, Christiane. *Le scorpion de Ferrare*, Paris, éd. Stock, 1984.
79. GIRARD, Patrick. *Fernand de Magellan, l'inventeur du monde*, Paris, éd. No 1, 2012.
80. GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine. *Guillaume, pèlerin en terre sainte, Jérusalem, 1565 : récit*, Paris, Autrement, 1999.
81. GOUÉZEL, Guy. *Potosi : les brûlures d'argent*, Brinon-sur-Sauldre, Grandvaux, 2012.
82. GOUVION, Colette. *Vous plus que moi : Marguerite de Navarre*, Paris, Ramsay, 1989.
83. GRÈCE, Michel de. *Le rajah Bourbon*, Paris, J-C Lattès, 2007.
84. GRÉGOIRE, Menie. *La dame du Puy-du-Fou*, Paris, éditions de Fallois, 1990.
85. GRÉGOIRE, Menie. *Le petit roi du Poitou*, Paris, éditions de Fallois, 1991.
86. GREIF, Hans-Jürgen. *Complots à la cour des papes*, Québec, L'Instant Même, 2016.
87. GUÉNOUN, Denis. *Le Printemps*, théâtre, précédé de « Un drame du temps présent » par Tzvetan Todorov, Arles, Actes Sud, 1985, 283 p.
88. GUÉRIN, François. *Messire Benvenuto*, Marieville (Québec), éditions JCL, 2001.
89. GURGAND, Jean-Noël et Pierre BARRET. *Les roi des derniers jours : l'exemplaire et très cruelle histoire des rebaptisés de Münster (1534-1535)*, Paris, Hachette, 1981.
90. HAZEMANN, Vincent. *Louise de Savoie, mère de François Ier*, Paris, L'Harmattan, coll. « romans historiques », 2013, 164 p.
91. HERTZOG, Gilles. *Le séjour des dieux : le roman de Titien et Michel-Ange*, Paris, Grasset, 2004.
92. HOCQUENGHEM, Guy. *Les voyages et aventures extraordinaires du frère Angelo*, Paris, Albin Michel, 1988.
93. HOUETTE, Bertrand. *Titikaka*, Boulogne, Timée, 2009.
94. HUBERT-RICHOU, Gérard. *Le chirurgien du roi : Ambroise Paré*, Paris, Pygmalion, 2003.
95. HUBERT-RICHOU, Gérard. *Le pont des larmes*, Paris, Pygmalion, 2006.
96. JAFFRENNOU, Yves. *Le nombril d'Ève*, Turquant, éd. L'Apart, 2012.
97. HANN, Karin. *Les lys pourpres*, Monaco, éditions du Rocher, 2012.
98. JOUANNIC, Bruneilde. *Shakespeare, c'est moi : la confession d'Edward de Vere*, Paris, M. Milo, 2011.

99. LAMBOTTE, Janine. *À l'ombre des Médicis*, Bruxelles, éd. Labor, « les feuilletons Point de Mire lus par Gérard Valet », 1988.
100. LE BOT, Éric. *Le cousin de Bruegel*, Serres-Morlaàs (France), éd. In8, 2014.
101. LE MOLLÉ, Roland. *Pontormo : portrait d'un peintre à Florence au XVI^e siècle : roman historique*, Arles, Actes Sud, 2010.
102. LE NINÈZE, Alain. *Agla : le premier Évangile*, Arles, Actes Sud, 2012.
103. LE NINÈZE, Alain. *Libica : Michel-Ange et la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2014.
104. LENOIR, Frédéric. *L'oracle della luna*, Grenoble, éd. Glénat, 2012.
105. LEPÈRE, Pierre. *Les lèvres de la Joconde*, Paris, L'Archipel, 2003.
106. LESAGE, Mireille. *La salamandre d'or*, Paris, Corps 16, 2005.
107. LESAGE, Mireille. *Anne de Bretagne, l'hermine et le lys*, Paris, éditions Télémaque, 2011.
108. LUMINET, Jean Pierre. *Le secret de Copernic*, Paris, J.C. Lattès, 2006.
109. LUMINET, Jean Pierre. *La discorde céleste : Kepler et le trésor de Tycho Brahé*, Paris, J.C. Lattès, 2008 (Les bâtisseurs du ciel, 2010).
110. LUMINET, Jean Pierre. *L'œil de Galilée*, Paris, J.C. Lattès, 2009.
111. LOVICH, Jacques. *La licorne et la salamandre : 1553-1610*, J.C. Lattès, Paris, 1982.
112. MAALOUF, Amin. *Léon l'Africain*, Paris, J-C Lattès, 1986.
113. MAMY, Sylvie. *Veronica Franco : ma vie brisée de courtisane*, Paris, L'Harmattan, collection Amarante, 2012.
114. MARCEAU, Roberte. *Le prisonnier du soleil* (suivi de : Les bâtards du soleil, Paris, Laffont, 1985), Paris, Laffont, 1983.
115. MASSEREY, Éric. *Le retour aux Indes que fit Vasco Iseu de Castelo Branco entre 1568 et 1572, depuis Chio en mer Égée jusqu'à Salamanque, par bateaux, caravanes mutelières, et à pied*, Orbe (Suisse), Bertrand Campiche, 2010.
116. MATHE, Michel. *Pastel et sanguine*, Toulouse, Privat, 2003.
117. MATHE, Michel. *Le prince des crapauds*, Toulouse, Privat, 2007.
118. MÉGRET, Christian. *La croix du sud*, Paris, Scarabée, 1984.
119. MÉNAGER, Daniel. *Chronique vénitienne*, Paris, éd. du Cerf, 2009.
120. MERLE, Claude. *Le sang d'Aragon*, Paris, Intervista, 2007.
121. MERLE, Robert. *Paris ma bonne ville*, Paris, Plon, 1980.
122. MERLE, Robert. *Le prince que voilà*, Paris, Plon, 1982.
123. MERLE, Robert. *La violente amour*, Paris, Plon, 1983.
124. MERLE, Robert. *La pique du jour*, Paris, Plon, 1985.
125. MERLE, Robert. *L'idole*, Paris, Plon, 1987.
126. MICHAUX, Agnès. *Codex Botticelli*, Paris, Belfond, 2015.
127. MICHEL, Pauline. *Le papillon de Vénus*, Hull, Vents d'ouest, 2000.
128. MOLÈNES, Thalie de. *La guerre comme des anges* (3 volumes: *La guerre comme des hommes, La guerre comme des démons*), Périgueux, Fanlac, 2008-2011.
129. MONSIGNY, Jacqueline. *Bianca la rebelle*, Monaco, éditions du Rocher, 2003.
130. MORELL, Léon. *Le ciel de la chapelle Sixtine*, Paris, Honoré Champion, 2014.
131. MORHERY, Antoine. *Le fantôme du Puy du Fou*, Monaco, éditions du Rocher, 2000.
132. MOSSÉ, Claude. *Catherine, Nostradamus... le triangle noir*, Monaco, Alphée, J.P. Bertrand, 2010.

133. MOSSÉ, Claude. *Les Borgia, tome 1 : Les Fauves*, HC éditions, Paris, 2011.
134. MOSSÉ, Claude. *Les brûlés du Luberon*, La-Rocques-sur-Pernes, éditions V.D.B., 2013.
135. MOSSÉ, Claude. *Le Complot Pazzi*, Paris, éditions du Rocher, 2006.
136. NOGUEZ, Dominique. *Montaigne au bordel et autres surprises*, Paris, Maurice Nadeau éd., 2011.
137. OBERLÉ, Gérard. *Les mémoires de Marc Antoine Muret*, Paris, Grasset, 2009.
138. ORLÉANS, Violette de. *La rose noire de Palerme*, Paris, Acoria, 2008.
139. PÉDRON, François. *Véronica la Vénitienne*, Paris, Albin Michel, 1984.
140. PERRIN, Francis. *Le bouffon des rois*, Paris, Plon, 2011.
141. PEYRAMAURE, Michel. *Les rivales*, Paris, Robert Laffont, 2015.
142. PEYRAMAURE, Michel. *L'orpheline de la forêt Barade*, Paris, Calmann-Lévy, 2013.
143. POSTEL, Claude. *Un siècle d'or et de sang*, Paris, Critérion, 1994.
144. POSTEL, Claude. *John Dee : le mage de la ruelle d'or*, Paris, Belles Lettres, 1995.
145. POSTEL, Claude. *Si loin de Rome. Chroniques d'un renégat*, Paris, Belles Lettres, 2007.
146. POUJADE-RENAUD, Claude. *La fille de la sorcière*, Paris, Messidor, La Farandole, 1990.
147. PRUD'HOMME, Éva. *Le testament du Titien*, Paris, Flammarion, 2001.
148. RAGON, Michel. *Le roman de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1993.
149. RAGUENEAU, Philippe. *Les marloupins du Roy*, Paris, Le Pré aux clercs, 1989.
150. RÉCONDO, Léonor de. *Pietra viva*, Paris, Sabine Wespieser éd., 2013.
151. RÉGNIER, Michel. *L'éclatement: vie, doutes et mort du docteur Flora Mars*, Paris, L'Harmattan, 1995.
152. REY, Frédérick. *L'homme Michel-Ange*, Paris, Fallois, 1989, 590 p.
153. ROBIEN, Beata de. *Le nain du roi de Pologne*, Paris, Plon, 1994.
154. ROCHE, Manuelle. *Un jardin parmi les flammes*, Paris, éditions de la Seine, 1999.
155. ROISIN, Michel de. *Séguane*, Paris, J-C Lattès, 1980.
156. ROSSIGNOL, Alain. *Le triomphe de la mort*, Toulouse, éd. Privat, 2007.
157. RUFIN, Jean-Christophe. *Rouge Brésil*, Paris, Gallimard, 2001.
158. SAINT-BRIS, Gonzague. *L'enfant Vinci*, Paris, Grasset, 2005.
159. SAINT-JEAN, Jacques de. *Les aventures d'Onofre le Mahonnais* (série), Biarritz, Atlantica, 2009 -.
160. SAINT-PIERRE, Isaure de. *Thérèse d'Avila, ivre de Dieu*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1990.
161. SENGES, Pierre. *La réfutation majeure*, Paris, Verticales, 2004.
162. SIMON, Sylvie. *Isabella*, Paris, Robert Laffont, 1984.
163. SINOUE, Gilbert. *Le livre de saphir*, Montréal, Vues & Voix, 2012.
164. SCHNEIDRE, Dominique. *La Capitane*, Paris, Seuil, 1990.
165. SNOECK, Xavier. *Margot la roussine : amours et aventures au temps d'Henri IV*, Paris, éd. Du Rocher, 1986.
166. STADELHOFEN, Henri de Meyer de. *L'homme à l'arbalète*, Antibes, éd. Alp'Azur, 1980.
167. STEENS, Eulalie et Jean. *La belle cordière*, Paris, Les Presses de la Cité, 1984.

168. TEYSSEYRE, Michèle. *Moi, Veronica Franco, courtisane à Venise*, éd. Clairsud, 2007.
169. TEYSSEYRE, Michèle. *La Tintoretta*, Toulouse, Clairsud, 2011.
170. TIOLLAIS, Madeleine. *La miresse*, Pont Saint Esprit, La Mirandole, 1992.
171. TIOLLAIS, Madeleine. *L'usage et la raison : la trilogie des Platter*, Paris, L'Harmattan, 2013.
172. TOUSSAINT, Yvon. *Le manuscrit de la Giudecca*, Paris, Fayard, 2001.
173. TRISTAN, Frédérick. *Les tribulations héroïques de Balthasar Kober*, Paris, Ballard, 1980.
174. VIGNES, Jacques. *L'infidèle*, Paris, Mazarine, 1984.
175. WALTER, Guy. *Le Caravage, peintre*, Paris, Seuil, 2001.
176. WEBER, André-Paul. *Le Caravage de Lucelle : roman : rêve et réalité au pays des trois frontières*, Colmar, J.D. Bentzinger, 2013.
177. WEINBERG, Florence. *Longs désirs, Louise Labé, lyonnaise*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2002.
178. WENDEL-BELLANGER, Yvonne. *La méprise : histoire d'un inceste innocent*, Paris, Balland, 1994.

Annexe 2.

Liste de « fictions biographiques » qui ont été étudiées comme telles par des critiques tels que :

- Dorrit Cohn (2001 [1999]), Anne Marie-Monluçon et Agathe Salha (2004), Alexandre Gefen (2004, 2005, 2014, 2015), Martine Boyer-Weinmann (2005), Robert Dion et Frances Fortier (2007, 2010, 2012), Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (2010).

Nota bene

Cette liste réunit 38 œuvres parues, dans plusieurs langues, entre 1835 (pour *Lenz* de Georg Büchner) et 2009 (pour *Une biographie autorisée* d'Yves Savigny).

Il convient de noter que plus de la moitié de ces ouvrages – 25 œuvres sur 38, soit près de 66% d'entre elles – ont été originellement publiées après 1980.

ACKROYD, Peter. *Chatterton*, trad. de l'anglais par Bernard Turle, Paris, Le promeneur, 1988 [1987].

AUSSEIL, Sarah. *Madeleine Gide ou De quel amour blessé*, Paris, Robert Laffont, coll. « Elle était une fois », 1993.

BARNES, Julian. *Le perroquet de Flaubert*, trad. de l'anglais par Jean Guilloineau, Paris, Stock, 1986 [1984].

BOBIN, Christian. *Le Très-bas*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1992.

BOBIN, Christian. *Prisonnier au berceau*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2005.

BORER, Alain. *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, 2004 [1984].

BORGES, Luis. *Histoire universelle de l'infamie*, trad. de l'espagnol par Roger Caillois et Laure Bataillon, Paris, Bourgois, 1985 [1935].

BROCH, Herman. *La mort de Virgile*, trad. de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1955 [1945].

BÜCHNER, Georg. *Lenz*, trad. de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, (Paris?), éd. Vagabonde, 2009 [1835].

BUISINE, Alain. *Proust. Samedi 27 novembre 1909*, Paris, J.C. Lattès, coll. « Une journée particulière », 1991.

DUHON, Christine. *Une année amoureuse de Virginia Woolf*, Paris, Orban, 1990.

FOUCAULT, Michel. « La vie des hommes infâmes » (projet inachevé), *Les Cahiers du chemin*, n° 29, janvier 1977, p. 12-29.

GARCIN, Christian. *Vidas*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1993.

GIONO, Jean. *Pour saluer Melville*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1941.

GUÉNOUN, Denis. *Le printemps*, Arles, Actes Sud, 1985.

HILDESHEIMER, Wolfgang. *Sir Andrew Marbot*, trad. de l'allemand par Martin Kaltenecker, Paris, éd. J.C. Lattès, 1984 [1981].

KOCH, Eric. *Icon in love : a Novel about Goethe* [*Prix Nobel pour Goethe*], Oakville (Ontario), Mosaic Adult, 1998 [non traduit en français].

LALONDE, Robert. *Monsieur Bovary ou mourir au théâtre*, Montréal, Boréal, 2001.

LÉVY, Bernard-Henri. *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, Paris, Grasset, 1988.

LÉVY-BEAULIEU, Victor. *Monsieur Melville*, Montréal, Boréal, 2011 [1978].

MACÉ, Gérard. *Le manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1987.

MACÉ, Gérard. *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1991.

MICHON, Pierre. *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

MICHON, Pierre. *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1991.

MOHRT, Michel. *Benjamin ou lettres sur l'inconstance*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1989.

NOGUEZ, Dominique. *Les trois Rimbaud*, Paris, Minuit, 1986.

PETIT, Marc. *Le troisième Faust*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1994].

PUECH, Jean-Benoît. *La bibliothèque d'un amateur*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1978.

QUIGNARD, Pascal. *Les tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1989 [1984].

QUINCEY, Thomas de. *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*, trad. de l'anglais par Sylèvre Monod, dans *Œuvres de Thomas de Quincey*, Paris, Gallimard, 2011 [1854].

SARTRE, Jean-Paul. *L'idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1988 [1971].

SAVIGNY, Yves [Jean Benoît Puech]. *Une biographie autorisée*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009.

SCHMIDT, Arno. *Goethe et un de ses admirateurs*, trad. de l'allemand par Claude Riehl, Auch (France), éd. Tristram, 2006 [1958].

SCHWOB, Marcel. *Vies imaginaires*, Jean-Pierre Bertrand et Gérard Purnelle (éd.), Paris, Flammarion, 2004 [1896].

TABUCCHI, Antonio. *Rêves de rêves*, trad. de l'italien par Bernard Comment, Paris, Bourgois, 1994 [1992].

TABUCCHI, Antonio. *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*, Paris, Seuil, 1994.

WEST, Paul. *Le médecin de Lord Byron*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Richard, Marseille, Rivage, 1991 [1989].

WOOLF, Virginia. *Orlando : un roman*, trad. de l'anglais par Charles Mauron, Paris, Stock, 2005 [1928].

Annexe 3.

Livres parus dans la collection « Elle était une fois » chez Robert Laffont entre 1988 et 1993 :

1. AUSSEIL, Sarah. *Madeleine Gide ou De quel amour blessé*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1993.
2. BARILLÉ, Elisabeth. *Anais Nin*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1991.
3. BOUCHARDEAU, Huguette. *George Sand : la lune et les sabots*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1990.
4. CIUPA, Karine. *Yvonne Printemps, l'heure bleue*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1989.
5. GIROUD, Françoise. *Alma Mahler ou l'art d'être aimée*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1988.
6. SAINT-PIERRE, Isaure de. *Thérèse d'Avila, ivre de Dieu*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1990.
7. SAINT-PHALLE, Nathalie de. *Jane Fillion ou la Belle d'un seigneur*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1988.
8. ROCHE, France. *Ninon de Lenclos : femme d'esprit, homme de cœur*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1988.

Livres parus dans la collection « Une journée particulière » chez J.C. Lattès entre 1991 et 1995 :

1. AMETTE, Jacques Pierre. *Stendhal : 3 juin 1819*, Paris, J.C. Lattès, « Une journée particulière », 1994.
2. BUISINE, Alain. *Proust : samedi 27 novembre 1909*, Paris, J.C. Lattès, « Une journée particulière », 1991.
3. BROCHIER, Jean-Jacques. *Maupassant : jeudi 1^{er} février 1880*, Paris, J.C. Lattès, « Une journée particulière », 1993.
4. BROCHIER, Jean-Jacques. *Pour Sartre : le jour où Sartre refusa le Nobel*, Paris, J.C. Lattès, « Une journée particulière », 1995.
5. JORIF, Richard. *Valéry, jeudi 10 juin 1927*, Paris, J.C. Lattès, « Une journée particulière », 1991.
6. LANDON, Howard Chandler Robbins. *Mozart, samedi 12 novembre 1791*, trad. de l'anglais par Béatrice Vierne, Paris, J.C. Lattès, « Une journée particulière », 1993.
7. TULARD, Jean. *Napoléon : 12 octobre 1809*, Paris, J.C. Lattès, « Une journée particulière », 1994.
8. WALD LASOWSKI, Patrick et Roman. *André Gide, vendredi 16 octobre 1908*, Paris, J.C. Lattès, « Une journée particulière », 1992.

Annexe 4.

*Sommaire des œuvres. Occupations des protagonistes et types de marginalisation*¹

Nom du protagoniste	Occupation(s)	Type(s) de marginalisation	Référence(s)
Aleandro, Girolamo (1480-1552)	Lettre (humaniste), cardinal, inquisiteur	Syphilis, homophilie, Juif (de réputation)	TOUSSAINT, Yvon. <i>Le manuscrit de la Giudecca</i> , Paris, Fayard, 2001.
Bourbon, Jean-Philippe de (----)	<i>Condottiere</i> (général, rajah)	Minorité culturelle, exil politique (héritier persécuté de la couronne française)	GRÈCE, Michel de. <i>Le rajah Bourbon</i> , Paris, J.C. Lattès, édition de poche, 2007.
Buonarroti, Michel-Ange (1475-1564)	Artiste	Homosexualité	BAILLET, Roger. <i>Michel-Ange ou la sculpture de l'être</i> , Paris, l'Harmattan, 2012. DIWO, Jean. <i>Au temps où la Joconde parlait</i> , Paris, Flammarion, 1992. FARRACHI, Armand. <i>Michel-Ange face aux murs</i> , Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2010. HERTZOG, Gilles. <i>Le séjour des Dieux</i> , Paris, Grasset, 2004. RÉCONDO, Léonor. <i>Pietra viva</i> , Carrières-sur-Seine (France), éd. À vue d'œil, 2017 [2013]. REY, Frédéric. <i>L'homme Michel-</i>

¹ J'ai exclu de cette liste les œuvres qui n'ont pas véritablement fait l'objet d'une analyse littéraire dans le cadre de ma thèse, telles que *L'enfant de Bruges* de Gilbert Sinoué (Paris, Gallimard, 1999).

			<i>Ange</i> , Paris, de Fallois, 1989.
Bronzino, Agnolo (1503-1572)	Artiste	Homosexualité	FERNANDEZ, Dominique. <i>La Société du mystère</i> , Paris, Grasset, 2017.
Brueghel l'Ancien, Pieter (1525-1569)	Artiste	Aliénation mentale (gynécophobie)	ROLIN, Dominique. <i>L'enragé</i> , Paris, Ramsay, 1978.
Bruno, Giordano (1548-1600)	Lettre (philosophe, professeur)	Hérésie, homosexualité	FILIPPINI, Serge. <i>L'homme incendié</i> , Paris, Phébus, 1990.
Calvin, Jean (1509-1564)	Lettre (théologien)	Hérésie (protestant)	BURI, Nicolas. <i>Pierre de scandale</i> , Arles, Actes sud, 2009.
Carucci, Jacopo, dit le Pontormo (1494-1557)	Artiste	Homosexualité, hérésie (sympathies protestantes)	FERNANDEZ, Dominique. <i>La Société du mystère</i> , Paris, Grasset, 2017. LE MOLLÉ, Roland. <i>Pontormo : portrait d'un peintre à Florence au XVI^e siècle</i> , Arles, Actes Sud, 2010.
Cervantès, Miguel (1547-1616)	Lettre, soldat	Manchot (vétérans blessé de Lépante), prisonnier à Alger	SCHNEIDRE, Dominique. <i>La capitane</i> , Paris, Seuil, 1990.
Dee, John (1527-1608)	Lettre (érudit, magicien)	Hérésie (nécromancie)	POSTEL, Claude. <i>John Dee : le mage de la ruelle d'or</i> , Paris, Belles Lettres, 1995.
Dürer, Albrecht (1471-1528)	Artiste	Adultère (Jaffrennou); protestant (Toussaint)	JAFFRENNOU, Yves. <i>Le nombril d'Ève</i> , Turquant, éd. L'Apart, 2012. TOUSSAINT, Yvon. <i>Le manuscrit de la Giudecca</i> , Paris, Fayard, 2001.
Florio, John (1553-1625)	Lettre (traducteur)	Hérésie (père protestant)	CUNEO, Anne. <i>Un monde de mots : John Florio, traducteur, lexicographe, pédagogue, homme de</i>

			<i>lettres : un récit</i> , Orbe (Suisse), B. Campiche, 2011.
Garamond, Claude (1480-1561)	Lettre (graveur, imprimeur)	Hérésie (sympathies protestantes)	CUNEO, Anne. <i>Le maître de Garamond</i> , Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 2002.
Holbein le Jeune, Hans (1497-1543), ici appelé « Jean Jambecreuse »	Artiste	Phallus démesuré	BELLET, Harry. <i>Les aventures extravagantes de Jean Jambecreuse, artiste et bourgeois de Bâle : assez gros fabliau</i> , Arles, Actes Sud, 2013.
Merisi, Michelangelo, dit le Caravage (1571-1610)	Artiste	Homosexualité	FERNANDEZ, Dominique. <i>La course à l'abîme</i> , Paris, Grasset, 2002.
Muret, Marc-Antoine (1526-1585)	Lettre (humaniste, professeur)	Homosexualité, paganisme (accusation)	OBERLÉ, Gérard. <i>Les mémoires de Marc Antoine Muret</i> , Paris, Grasset, 2009.
Navarre, Marguerite de (1492-1549)	Reine, lettrée	Hérésie (sympathies protestantes)	CUNEO, Anne. <i>Le maître de Garamond</i> , Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 2002.
Platter, Thomas le Vieux (1499-1582)	Lettre (humaniste, imprimeur)	Paysan parvenu	TIOLLAIS, Madeleine. <i>L'usage et la raison : la trilogie des Platter</i> , Paris, L'Harmattan, 2013.
Postel, Guillaume (1510-1581)	Lettre (humaniste, érudit) jésuite	Hérésie (publication d'évangiles apocryphes)	LE NINÈZE, Alain. <i>Agla : le premier Évangile</i> , Arles, Actes Sud, 2012.
Robusti, Marietta, dite la Tintoretta (1554-1590)	Artiste	Femme	TEYSSEYRE, Michèle. <i>La Tintoretta</i> , Toulouse, Clairsud, 2011.
Tasse, Torquato (1544-1595)	Lettre (poète), courtisan	Homosexualité, aliénation mentale, hérésie (obsession)	GIL, Christiane. <i>Le scorpion de Ferrare</i> , Paris, éd. Stock, 1984.
Tiziano Vecelli, dit	Artiste	Échec de la	HERTZOG, Gilles. <i>Le</i>

Titien (1488-1576)		« Renaissance féminine »	<i>séjour des Dieux</i> , Paris, Grasset, 2004.
Tregian le Jeune, Francis (1574-1619)	Lettre (musicien, interprète, copieur de partitions) gentilhomme	Hérésie (catholicisme)	CUNEO, Anne. <i>Le trajet d'une rivière</i> , Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 1994.
Vasari, Giorgio (1511-1574)	Artiste, lettré (historien de l'art)	Médiocrité artistique (Fernandez); échec de la « Renaissance féminine » (Hertzog)	FERNANDEZ, Dominique. <i>La Société du mystère</i> , Paris, Grasset, 2017. HERTZOG, Gilles. <i>Le séjour des Dieux</i> , Paris, Grasset, 2004.
Vinci, Léonard de (1452-1519)	Artiste	Homosexualité	CHAUVEAU, Sophie. <i>L'obsession Vinci</i> , Paris, Télémaque, 2007. DIWO, Jean. <i>Au temps où la Joconde parlait</i> , Paris, Flammarion, 1992.
Wazzan, Hassan al, dit Léon l'Africain (1492-1554)	Lettre (érudit, philologue, géographe), diplomate	Musulman converti	MAALOUF, Amin. <i>Léon l'Africain</i> , Paris, Jean-Claude Lattès, 1986.

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE

- BAILLET, Roger. *Michel-Ange ou la sculpture de l'être*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- BELLET, Harry. *Les aventures extravagantes de Jean Jambecreuse, artiste et bourgeois de Bâle : assez gros fabliau*, Arles, Actes Sud, 2013.
- BURI, Nicolas. *Pierre de scandale : le roman de Calvin*, Arles, Actes Sud, 2009.
- CHAUVEAU, Sophie. *L'obsession Vinci*, Paris, Télémaque, 2007.
- CUNEO, Anne. *Le trajet d'une rivière*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 1994.
- CUNEO, Anne. *Objets de splendeur : Mr. Shakespeare amoureux*, Orbe, B. Campiche, 1996.
- CUNEO, Anne. *Le maître de Garamond*, Orbe (Suisse), Bernard Campiche éditeur, 2002.
- CUNEO, Anne. *Un monde de mots : John Florio, traducteur, lexicographe, pédagogue, homme de lettres : un récit*, Orbe (Suisse), B. Campiche, 2011.
- DIWO, Jean. *Au temps où la Joconde parlait*, Paris, Flammarion, 1992.
- FARRACHI, Armand. *Michel-Ange face aux murs*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2010.
- FERNANDEZ, Dominique. *La course à l'abîme*, Paris, Grasset, 2002.
- FERNANDEZ, Dominique. *La Société du mystère*, Paris, Grasset, 2017.
- FILIPPINI, Serge. *L'homme incendié*, Paris, Phébus, 1990.
- GIL, Christiane. *Le scorpion de Ferrare*, Paris, éd. Stock, 1984.
- GRÈCE, Michel de. *Le rajah Bourbon*, Paris, J-C Lattès, 2007.
- HERTZOG, Gilles. *Le séjour des dieux : le roman de Titien et Michel-Ange*, Paris, Grasset, 2004.
- JAFFRENNOU, Yves. *Le nombril d'Ève*, Turquant, éd. L'Apart, 2012.
- LE MOLLÉ, Roland. *Pontormo : portrait d'un peintre à Florence au XVI^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2010.

- LE NINÈZE, Alain. *Agla : le premier Évangile*, Arles, Actes Sud, 2012.
- MAALOUF, Amin. *Léon l'Africain*, Paris, J-C Lattès, 1986.
- OBERLÉ, Gérard. *Les mémoires de Marc Antoine Muret*, Paris, Grasset, 2009.
- POSTEL, Claude. *John Dee : le mage de la ruelle d'or*, Paris, Belles Lettres, 1995.
- RÉCONDO, Léonor de. *Pietra viva*, Carrières-sur-Seine (France), éd. À vue d'œil, 2017 [2013].
- REY, Frédéric. *L'homme Michel-Ange*, Paris, de Fallois, 1989.
- ROLIN, Dominique. *L'enragé*, Paris, Ramsay, 1978.
- SCHNEIDRE, Dominique. *La Capitane*, Paris, Seuil, 1990.
- SINOUE, Gilbert, *L'enfant de Bruges*, Paris, Gallimard, 1999.
- TEYSSEYRE, Michèle. *La Tintoretta*, Toulouse, Clairsud, 2011.
- TIOLLAIS, Madeleine. *L'usage et la raison : la trilogie des Platter*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- TOUSSAINT, Yvon. *Le manuscrit de la Giudecca*, Paris, Fayard, 2001.

CORPUS SECONDAIRE

- ANHEIM, Étienne. « Le nom Machiavel », *Médiévales*, n°57, automne 2009, p. 151-160 [Patrick Boucheron].
- ASSIER, Annick. *Dominique Rolin : L'Enragé*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre, une œuvre », 1986.
- BAILLET, Roger. « L'Arioste et les princes d'Este : poésie et politique », dans Jean Guidi et al., *Le pouvoir et la plume : incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle*, actes du colloque international organisé par le Centre de Recherche sur la Renaissance italienne et l'Institut Culturel italien de Marseille : Aix-en-Provence et Marseille, 14-16 mai 1981, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982, p. 85-95.
- BAINBRIGGE, Susan. « Identité, altérité et intertextualité dans l'écriture de Neel Doff, Dominique Rolin, Jacqueline Harpman et Amélie Nothomb », *Nouvelles Études Francophones*, vol. XIX, n°2, automne 2004, p. 31-42.

BEAUMIER, Jean-Paul. « Giordano Bruno : hidalgo de l'univers infini », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n°44, juin-août 1991, p. 52-54 [Serge Filippini].

BERTRAND, Marc. « Roman contemporain et histoire », *The French Review*, vol. LVI, n° 1, octobre 1982, p. 77-86 [Florence Delay, Dominique Fernandez, Robert Merle].

BOISDEFFRE, Pierre de. « Du côté de Machiavel », *La Revue des Deux Mondes*, mai 1993, p. 168-171 [Christiane Gil].

BORDES, Guy. « Michel Ragon méconnu », *Plein Chant*, n°s 64-65, hiver 1997-printemps 1998, p. 3-12.

BOULOS HAGE, Renée. « Nouveauté du roman d'Amin Maalouf », dans J. Macary (dir.), *Création et réalité d'expression française*, New York, Société des professeurs français et francophones d'Amérique, 1995, p. 23-30.

BOUSTANI, Carmen. « L'aventure de l'écriture dans le roman belge », *The French Review*, vol. LXX, n°6, mai 1997, p. 813-824 [Dominique Rolin].

BRAULT, Gilles. *La construction du passé dans le roman L'enfant de Bruges de Gilbert Sinoué*, mémoire de maîtrise déposé à l'Université d'Ottawa, Library and Archives Canada, 2005.

CAIRNS, Lucille. *Privileged Pariahdom: Homosexuality in the Novels of Dominique Fernandez*, Bern, Lang, 1996.

CALAME, Christophe. *Anne Cuneo*, Lausanne, Association suisse des écrivains de langue française (ASÉLF), 1998.

CALLE, Marie-France. « Un Indien serait en tête des héritiers au trône de France », *LeFigaro.fr*, Actualités, International, 20 août 2007 (URL : <https://tinyurl.com/67ydmvv>, consulté le 7 janvier 2009) [Michel de Grèce].

CAMPANA, Marie-Noëlle. « *Pietra Viva* de Léonor de Récondo », *Études*, « Recensions », n°5, mai 2014, p. 123.

CHASSAY, Jean-François. « La science à l'essai », *Études littéraires : Dérives de l'essai*, vol. XXXVII, n°1, automne 2005, p. 105-117 [Serge Filippini].

CHASSAY, Jean-François. *Si la science m'était contée. Des savants en littérature*, Paris, Seuil, 2009. [Serge Filippini]

CHISSALÉ, Béatrice. *Anne Cuneo : témoignage et écriture*, Berne, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1997.

CLOONAN, William J. "Prizes and Surprises: l'année romanesque 1990", *The French Review*, vol. LXIV, n°6, mai 1991, p. 915-920 [Serge Filippini].

Critique. « Entretien. Gérard Oberlé un érudit gourmand », vol. DCLXXXV-DCLXXXVI, n°6, 2004, p. 530-536.

CUNEO, Anne et Adrienne BURROWS. "Francis Tregian the Younger: Musician, Collector and Humanist?", *Music & Letters*, vol. LXXVI, n°3, août 1995, p. 398-404.

DAVIS ZEMON, Nathalie. *Remarking Impostors: From Martin Guerre to Sommersby*, Egham (Surrey), éditions Royal Holloway, University of London, coll. « Hayes Robinson Lecture Serie No 1 », 1997.

DAVIS ZEMON, Nathalie. « Movie or Monograph? A Historian/Filmmaker's Perspective », *The Public Historian*, vol. XXV, n°3, été 2003, p. 45-48.

DE DECKER, Jacques. « Actualités littéraires de l'Europe francophone », *Nouvelles Études Francophones*, vol. XX, n°1, printemps 2005, p. 210-211 [Yvon Toussaint].

EL NOSSERY, Névine. « L'identité diasporique dans *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf », *French Studies in Southern Africa*, vol. XXXIX, 2009, p. 45-58.

ENGAMMARE, Max. « *Traité des invectives* de Claude Postel », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. LXVI, n°2, 2004, p. 475-478.

SOLLERS, Philippe et Patricia BOYER DE LATOUR. « Dominique Rolin, toujours », *Études*, n°12, décembre 2017, p. 87-96.

FERNANDEZ, Dominique. *L'arbre jusqu'aux racines : psychanalyse et création*, Paris, Grasset, 1972.

FERNANDEZ, Dominique. *L'amour qui ose dire son nom : art et homosexualité*, Paris, Stock, 2001.

FERNANDEZ, Dominique. *L'art de raconter*, Paris, Grasset, 2006.

FERNANDEZ, Dominique. *Amants d'Apollon : l'homosexualité dans la culture*, Paris, Grasset, 2015.

GIL, Christiane. *Un carré de reines : les quatre sœurs de Provence*, Paris, Mercure de France, 1986.

GIL, Christiane. *Renée de France, ce lys au milieu des épines*, Paris, Perrin, 1990.

GIL, Christiane. *Machiavel : fonctionnaire florentin*, Paris, Perrin, 1993.

GIL, Christiane. *Jeanne de Naples, comtesse de Provence et le grand schisme d'Occident*, Montréal, éd. le Sémaphore, 2001.

GIL, Christiane. *Isabelle d'Este. Une éblouissante et tumultueuse princesse de la Renaissance*, Paris, Pygmalion, 2002.

GIL, Christiane. *Les dames de Chenonceau*, Paris, Pygmalion, 2003.

GIL, Christiane. *Les femmes de François I^{er}*, Paris, Pygmalion, 2005.

GIL, Christiane. *Marguerite de Provence. Épouse de Saint-Louis, mère de Philippe III*, Paris, Pygmalion, série « Histoire des Reines de France », 2006.

GOLSAN, Richard J. "Les Dames du faubourg by Jean Diwo", *The French Review*, vol. LIX, n°2, décembre 1985, p. 336.

GOUNELLE, Rémi. « Histoire romancée et roman historique », *Foi et Vie*, vol. II, n°106, p. 35-47 [Anne Cuneo].

GUERS-VILLATE, Yvonne. "Dulle Griet by Dominique Rolin", *World Literature Today*, vol. LIII, n°1, hiver 1979, p. 73.

HARKNESS, Deborah E. "Managing an Experimental Household: The Dees of Mortlake and the Practice of Natural Philosophy", *Isis*, vol. LXXXVIII, n°2, juin 1997, p. 247-262 [Claude Postel].

HARTLEN, Neil C. *Queer across the Atlantic: Homo/sexual representation in the United States and France, 1977-2001*, University of Massachusetts Amherst, ProQuest Dissertations Publishing, 2006 [Dominique Fernandez].

IBRAHIM-LAMROUS, Lila. « Les tribulations désorientées de *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf », dans Jean-Paul Dubost et Axel Gasquet (dir.), *Les Orient désorientés. Déconstruire l'orientalisme*, Paris, Éditions Kimé, 2013, p. 57-70.

KOENING, Anne-Marie. « Dominique Schneidre, le fer ou la plume », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, vol. CDLXIV, n°5, 2007, p. 20-21.

L'AMINOT, Tanguy. « Entretien avec Michel Ragon », *Études sur Jean-Jacques Rousseau*, vol. VIII, 1996, p. 263-268.

LECLERCQ, Pascal. « Le point de vue d'Aleandro », Promotion des Lettres, Fédération Wallonie-Bruxelles (URL : <https://tinyurl.com/y7rkt87v>, consulté le 7 janvier 2019) [Yvon Toussaint].

LE MOLLÉ, Roland. *Giorgio Vasari, l'homme des Médicis*, Paris, Grasset, 1996.

LAPACHERIE, Jean-Gérard. « Identité choisie, tragédie annoncée ; les grecs-catholiques d’Égypte dans les romans de Gilbert Sinoué, Robert Soie, Josette Alia », dans Christiane Albert *et al.* (dir.), *Francophonie et identités culturelles*. Paris, Editions Karthala, « Lettres du Sud », 1999, p. 259-272.

LEROUX, Virginie. *Marc-Antoine Muret. Des isles fortunées au rivage romain* par Jean-Eudes Girot, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, t. LXXV, n°2, 2013, p. 407-409.

ŁUKASIAK, Julia. « L’écriture fantasmatique de Dominique Rolin : entre Dulle Griet et Brueghel », *Synergies*, n° 11, 2014, p. 125-132.

LUMINET, Jean-Pierre. « Bruno et Galilée au regard de l’infini », *Europe Paris, Revue littéraire mensuelle*, vol. LXXXV, n° 937, p. 16-28.

MAALOUF, Joseph. *Amin Maalouf : itinéraire d’un humaniste éclairé*, Paris, L’Harmattan, 2014.

MAKWARD, Christiane et Odile CAZENAVE. « The Other’s Others: “Francophone” Women and Writing », *Yale French Studies*, n°75, *Politics of Tradition: Placing Women in French Literature*, 1988, p. 190-207 [Anne Cuneo, Dominique Rolin].

MANDEL, Éléonore. « La quête de “l’homme universel” et la naissance de la méthode scientifique », *Le Libellio d’Aegis*, vol. XI, n°1, printemps 2015, p. 71-76 [Sophie Chauveau].

MANEA, Lucia-Mihaela. « Configurations de l’espace renaissant dans le roman historique contemporain », dans Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 141-153 [Jean-Christophe Rufin].

MANKIN, Paul A. « *La compagnie des Dames* de Frédéric Rey », *The French Review*, vol. LVI, n°4, mars 1983, p. 672.

MENTZER, Raymond A. « *Si loin de Rome : chronique d’un renégat* de Claude Postel », *Renaissance Quarterly*, vol. LXI, n°4, 2008, p. 1243-1245.

MICHAUX, Ginette. « Postface à *L’enragé* », dans Dominique Rolin, *L’enragé*, Bruxelles, Labor, 1986 [1978], p. 257-273.

MOREAU, Pierre-François *et al.* « Mathématiques, physique et cosmologie », *Revue de synthèse*, vol. CXIII, n°s 3-4, 1992, p. 499-515 [Henriette Chardak].

MOURAD, Stéphane. « De l’identité meurtrière à l’altérité salvatrice. La figure du narrateur dans le roman d’Amin Maalouf, *Léon l’Africain* », *Dalhousie French Studies*, vol. LXXIV-LXXV, printemps-été 2006, p. 73-84.

N'DOYE EL-HADJI, Amadou. « *Léon l'Africain* ou les voyages imaginaires de Maalouf entre les deux rives de la Méditerranée », *Francofonia* [Cadiz], vol. XII, 2003, p. 109-117.

NEGGAZ, Soumaya. *Amin Maalouf: le voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le rocher de Tanios*, Paris, L'Harmattan, 2005.

NOISET, Marie-Thérèse. "Dominique Fernandez", dans William Thompson (dir.), *The Contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, p. 313-330.

NOISET, Marie-Thérèse. « *Le dernier des Médicis* de Dominique Fernandez », *The French Review*, vol. LXIX, n°2, décembre 1995, p. 368-369.

NYREN, D. "La dislocation (*Graal pulvérisé*) by Armand Farrachi", *Books Abroad*, vol. XLIX, n°4, automne 1975, p. 727.

OUALI ALAMI, Abdallah. « D'un livre d'histoire à un livret d'opéra. Histoire et fiction chez Maalouf », *Horizons maghrébins*, vol. LII, 2005, p. 74-84.

OUELLETTE, François Richard. *Prophet to the Elohim: John Dee's Enochian Conversations as Christian Apocalyptic Discourse*, Dalhousie University (Canada), ProQuest Dissertations Publishing, 2004 [Claude Postel].

PAILLARD, Marie-Christine (dir.) *Le roman du peintre*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008 [Jean Diwo].

PANTER, Marie et al. (dir.). *Imagination et Histoire : enjeux contemporains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014 [Alain Le Ninèze].

PAVEL, Maria. « Mentalités médiévales et roman historique », *Analele Ştiinţifice ale Universităţii Al. I. Cuza din Iaşi*, n° 34, 1988, p. 11-16 [Jeanne Bourin].

PETR, Christian. *L'Inde des romans*, Kailash éditions, Paris, 1995 [Michel de Grèce].

POSTEL, Claude. *Les écrits de Guillaume Postel publiés en France et leurs éditeurs, 1538-1579*, Genève, Droz, 1992.

POSTEL, Claude. *L'homme prophétique : science et magie à la Renaissance*, Paris, Belles Lettres, 1999.

POSTEL, Claude. *Traité des invectives au temps de la Réforme*, Paris, Belles Lettres, 2004.

POSTEL, Claude. "John Dee's Occultism. Magical Exaltation through Powerful Signs de György E. Szönyi", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. LXVIII, n°2, 2006, p. 423-424.

QUAGHEBEUR, Marc et Catherine LABIO. "The Sixteenth Century: A Decisive Myth", *Yale French Studies*, n°102, *Belgian Memories*, 2002, p. 115-141 [Dominique Rolin].

QUIGNARD, Pascal. « L'homme incendié de Serge Filippini », *Le Nouvel Observateur*, 20 septembre 1990, p. 128 (URL : <https://tinyurl.com/yalqxnkt>, consulté le 7 janvier 2019).

REDOUANE, Najib. « Histoire et fiction dans *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf », *Présence francophone*, n° 53, 1999, p. 75-95.

RICAUMONT, Jacques de. « Michel de Grèce. Portraits et souvenirs », *La Revue des Deux Mondes*, novembre 1978, p. 349-353.

RIOU, Lucie. « Titien dans la fiction contemporaine », *Revue critique de fixation française contemporaine*, Dominique Vaugeois et Johnnie Gratton (dir.), *Fiction et savoirs de l'art*, n°8, 2014, p. 5-14 [Gilles Hertzog].

ROLIN, Dominique et Frans de HAES (dir.). *Le bonheur en projet : hommage à Dominique Rolin*, Bruxelles, Labor, 1993.

ROUSSE-LACORDAIRE, Jérôme. « Bulletin d'histoire des ésotérismes », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, n° 1, 2005, p. 143-187 [Henriette Chardak].

SAVAGE, Alicia Jeane. *Marietta Robusti, La Tintoretta : A Critical Discussion of a Venitian Pittrice*, mémoire de maîtrise déposé à Texas Christian University, décembre 2018 [Michèle Teyssyre].

SMITH, David J. "A Legend? Francis Tregian the Younger as Music Copyist", *The Musical Times*, vol. CXLIII, n°1879, été 2002, p. 7-16 [Anne Cuneo].

THOMPSON REID, Ruby. "Francis Tregian the Younger as Music Copyist: A Legend and an Alternative View", *Music & Letters*, vol. LXXXII, n°1, p. 1-31 [Anne Cuneo].

VAN GEERTRUIJDEN, Martine. « Modernités du Moyen âge », dans Dominique Viart (dir.), *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata (Italie), éd. Quodlibet, p. 139-149 [Alain Le Ninèze, Jean-Christophe Rufin].

VOLET, Jean-Marie. "From Autobiography to Fiction: Swiss Author Anne Cuneo", *World Literature Today*, vol. LXX, n°2, printemps 1996, p. 295-300.

VOLET, Jean-Marie. « *Le trajet d'une rivière d'Anne Cuneo* », *The French Review*, vol. LXIX, n°6, mai 1996, p. 1062.

CORPUS CRITIQUE

Sources antérieures au XX^e siècle

BAYLE. *Dictionnaire historique et critique*, vol. I, cinquième édition, Amsterdam/Leyde/La Haye/Utrecht, 4 vol., 1740 [1695] (texte numérisé par l'Université de Chicago, URL : <https://artfl-project.uchicago.edu/node/74>, consulté le 24 octobre 2017).

BODIN, Jean. *Oratio de instituenda in Rep. Juventute, ad Senatum Populumque Tolosatem*, édité et traduit du latin par Pierre Mesnard, Paris, PUF, 1951 [1559].

BURCKHARDT, Jacob. *Die Zeit Constantins des Grossen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962 [1853].

BURCKHARDT, Jacob. *Le Cicérone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, vol. I, trad. de l'allemand par Auguste Gérard, Paris, Hachette, 2017 [1855].

BURCKHARDT, Jacob. *The civilization of the Renaissance in Italy*, trad. S.G.C. Middlemore [1878], Londres, Penguin Books, 1990 [1860].

BURCKHARDT, Jacob. *La civilisation de la renaissance en Italie* [1860], préf. de Robert Klein, trad. de l'allemand par H. Schmitt, Paris, Bartillat, 2012 [1860].

BURCKHARDT, Jacob. *Griechische Kulturgeschichte*, Berlin/Stuttgart, Bände Spemann, 1892-1902, 4 vol.

CALCAGNINI, Celio. “*De imitatione / Treatise on Imitation*”, lettre adressée à Gianbattista Giraldis Cinzio en 1535, dans JoAnn Dellaneva (dir.). *Ciceronian controversies*, Brian Duvick (trad.), Harvard/Cambridge, Harvard University Press, 2007, p. 144-181.

CARON, Pierre. *Noël Beda*, précédé de « Le diabolique docteur et les saints érudits » par Arnaud Laimé (p. 9-61), Paris, Belles Lettres, 2005 [1898].

DIDEROT, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Flammarion, 2006 [1796].

Éphémérides du citoyen, ou Bibliothèque raisonnée des sciences morales et politiques n° 16, I, 1765, p. 241-256 (URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040022v/f1.image>, consulté le 08/01/2018).

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001 [1857].

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*, Paris, Flammarion, 2009 [1831].

HUGO, Victor. « Préface à Lucrèce Borgia », dans *Le roi s'amuse, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, A.Q.C.H.E.B. (À Quelque Chose Hasard Est Bon)*, Paris, éditions Rencontre, 1967 [1833], p. 197-201.

MACCHIAVELLI, Niccolò. *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Libro I, Proemio, dans *Opere*, vol. I, éditées par Rinaldo Rinaldi, Turin, Libreria Utet, 1999.

MACHIAVEL, Nicolas. *Œuvres complètes*, trad. de l'italien par d'Avenel, Edmond Barincou, Dreux du Radier, et Jacques Gohory, éd. Edmond Barincou, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1952.

MACHIAVEL, Nicolas. *Le Prince*, chap. XXVI, « Exhortation à délivrer l'Italie des barbares », trad. fr. Jean-Vincent Périès, Paris, Bookking International, 1996 [1825], p. 180-181.

MACCHIAVELLI, Niccolò. *Istorie fiorentine e altre opere storiche e politiche*, Alessandro Monteverchi (dir.), Torino, Utet libreria, libro quinto, 1, 2007.

MASSELIN, M. *Abrégé de l'Histoire de France à l'usage des élèves de l'École royale militaire : nouvelle édition revue, corrigée, augmentée et continuée jusqu'à ce jour*, t. II, Paris, imprimerie d'Auguste Delalain, 1822.

MICHELET, Jules. *Histoire de France*, vol. VII « Renaissance », éd. présentée par Paul Viallaneix et Paule Petitier, Paris, édition des Équateurs, 2008 [1855].

MICHELET, Jules. *Histoire de France : Réforme*, t. VIII, Paul Viallaneix et Paule Petitier (éd.), édition des équateurs, 2008 [1855].

NICOLAI, Friedrich. *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz*, vol. IV, Berlin, éd. Stettin, 1784.

NIETHAMMER, Friedrich Immanuel. *Der Streit des Philanthropinismus und des Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unsrer Zeit*, Iéna, Friedrich Frommann, 1808.

NISARD, Désiré. *Les gladiateurs de la République des Lettres aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

PÉTRARQUE. *Francesco Petrarca : Prose*, G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara et E. Bianchi (dir.), Milan, Riccardo Ricciardi éd., 1955.

PLATON. *La République*, VIII (546a-547a), trad. du grec ancien par Georges Leroux, dans Luc Brisson (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011.

POLYBE. *Histoire*, trad. fr. Denis Roussel, François Hartog (dir.), Paris, Gallimard, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. de l'allemand par A. Burdeau, éd. revue par Richard Roos avec une préface de Clément Rosset, Paris, Presses Universitaires de France, 2014 [1818].

RABELAIS, François. *Œuvres complètes*, éditées par Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

RIGAULT, Hippolyte. *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1856.

SCHWOB, Marcel. « Préface » aux *Vies imaginaires*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1896, p. 1-21.

VASARI, Giorgio. *Opere*, Florence, éd. G. Milanesi, 1878-1885 [1550].

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, primo volume della terza parte, « Vita di Andrea del Sarto », Florence/Sienne, Giunti, 1568 [1550], p. 149-171 (URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54559371/f198.image>, consulté le 13 janvier 2019).

VIGNY, Alfred de. *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », Paris, Gallimard, 2001[1835],

VOLTAIRE. *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, tome I, Paris, Garnier, 1963 [1756].

VOLTAIRE. *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, tome II, Paris, Garnier, 1963 [1756].

VOLTAIRE. *Candide ou l'optimisme*, Paris, Flammarion, 2007 [1759].

VOLTAIRE. *Œuvres complètes de Voltaire*, Bruno Bernard et alii (éd.), Oxford, Voltaire Foundation, 2016, URL : www.voltaire.ox.ac.uk/printpdf/13326, consulté le 18 octobre 2017.

Outils méthodologiques

ASSOCIATION POUR LA DÉFENSE ET L'ILLUSTRATION DE LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE, (France). *L'extrême contemporain*, actes du colloque de l'université Paris VII, 19 et 20 janvier 1986, Paris, Belin, 1987.

AUDET, René. « La fiction au péril du récit? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée*, vol. XXXIV, n° 2-3, 2006, p. 193-207.

AUDET, René et Alexandre GEFEN (dir.). *Frontières de la fiction*, Québec, Nota Bene, 2001.

BANFIELD, Ann. *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, trad. de l'anglais par Cyril Veken, Paris, Seuil, 1995 [1982].

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Microcosme », 1990 [1975].

BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

BÉNICHOU, Paul. *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

BERNARD, Claudie. *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.

BLANCKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.). *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BLANCKEMAN, Bruno et Jean-Christophe MILLOIS (dir.). *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002.

BLANCKEMAN, Bruno. « Storytelling/Storyfailing? Avatars du personnage dans le récit de fiction contemporain », *L'Esprit créateur*, vol. LIV, n°1, printemps 2014, p. 8-21.

BOISSELIER, Stéphane. « De la différenciation sociale à la minoration en passant par la régulation, quelques propositions », dans Stéphane Boisselier, François Clément et John Tolan (dir.), *Minorités et régulations sociales en Méditerranée médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BOGOYA, Camillo. « *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia : à la recherche du manuscrit perdu* », *L'Esprit Créateur*, Volume LII, n°1, printemps 2012, p. 12-21.

BOULOUMIÉ, Arlette (dir.) *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, « Recherches sur l'imaginaire », Cahier XXIX, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 2003.

BRAUDEAU, Michel (et al.). *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, ADPF, 2002.

BRISSETTE, Pascal. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2005.

CARRIÈRE, Jean-Claude Daniel VIGNE et Natalie ZEMON DAVIS. *Le retour de Martin Guerre*, Paris, Robert Laffont, 1982.

CAZAURAN, Nicole. *Catherine de Médicis et son temps dans La comédie humaine*, Genève, Droz, 1976.

CESARINI, Remo. *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997.

Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, article « charité » (URL : <https://tinyurl.com/y9qs6zb5>, consulté le 08/01/2018).

COHN, Dorrit. « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », trad. de l'anglais par J.-P. Mathy, *Littérature*, n° 105, p. 24-48, 1997 [1989].

COHN, Dorrit. *Le propre de la fiction*, trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001 [1999].

CORBIN, Alain. *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris, Flammarion, 1998.

DEMARTINI, Anne-Emmanuelle. « Le retour au genre biographique en Histoire : quels renouvellements historiographiques? », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.). *Fictions biographiques, XIX^e-XX^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 77-89.

Dictionnaire Larousse en ligne, article « Humanisme », dossier *Renaissance* (URL : <http://tinyurl.com/kexbwj8>, consulté le 08-01-2018).

ECO, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985 [1983].

EDER, Jens, Fotis JANNIDIS et Ralf SCHNEIDER. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*, New York, De Gruyter, 2010.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève et Zaïneb BEN LARGHA (dir.), *Étrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

FLUDERNIK, Monica. *Towards a "Natural" Narratology*, London, Routledge, 1996.

FOREST, Philippe et Michelle SZKILNIK (dir.) *Théorie des marges littéraires*, Nantes, éd. Cécile Défaud, 2005.

FREUD, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. de l'allemand par Janine Altounian, Adré et Odile Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, avec une préface de J. B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1991 [1910].

FRIEDLANDER, Saul (dir.). *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1992.

FRYE, Northrop. *The Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

GANERI, Margherita. *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999.

GENETTE, Gérard. "Fictional narrative, factual narrative", *Poetics today*, vol. XI, n°4, "Narratology Revisited II", 1990, p. 755-774.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard. « Fiction ou diction? », Le Seuil, *Poétique*, n° 134, 2003, p. 131-139.

GINZBURG, Carlo. *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, trad. de l'italien par Monique Aymard, Paris, Aubier, 1980 [1976].

GINZBURG, Carlo. "Just One Witness", dans S. Friedlander (dir.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1992, p. 82-96.

GINZBURG, Carlo. *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Verdier, 2010.

GLYNN, Ruth. *Contesting the monument: the Anti-Illusionist Italian Historical Novel*, Leeds, UK, Northern Universities Press, 2005.

GORP, Van H. et alii (éd.). *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005.

GRISHAKOVA, Marina. "Literariness, Fictionality and the Theory of Possible Worlds", dans Lars-åke Skalin (dir.), *Narrativity, Fictionality and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, Örebro, Örebro Studies in Literary History and Criticism, n°7, 2008, p. 57-76.

GUICHARD, Thierry (et al.). *Le roman français contemporain*, Paris, Cultures France Éditions, 2007.

HAMBURGER, Käte. *Logiques des genres littéraires*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986 [1957].

HANSEN, Per Krogh, 2005. "When fact becomes fiction: facts, fiction and unreliable narration", in Skalin (dir.) *Fact and fiction in Narrative: an Interdisciplinary Approach*, Örebro, O. University Press, p. 285-307.

HAVERCROFT, Barbara Jane, Pascal RIENDEAU et Pascal MICHELUCI. *Le roman français de l'extrême-contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, 2010.

HERMAN, David. *Narratologies. New Perspectives in Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999.

HERMAN, Luc, and Bart VERVAECK. "Postclassical Narratology", dans D. Herman, M. Jahn et M. L. Ryan (dir.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, Routledge, 2005, p. 450-51.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres/ New York, Routledge, 1988.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*, Londres/ New York, Routledge, 1989.

JONES, Ernest. *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, Paris, P.U.F., 1961.

JOUE, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Seuil, 1997.

LABOURET, Denis. *Littérature française du XX^e siècle : 1900-2010*, Paris, Armand Colin, 2013.

Labyrinthe [en ligne], « Esprit systématique et esprit de système », vol. I, n° 34, 2010, mis en ligne le 18 février 2010 (<http://labyrinthe.revues.org/4051>, consulté le 18/01/2018).

LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016.

LECARME, Jacques et Bruno VERCIER. « Premières personnes », *Le Débat*, vol. II, n° 54, 1989, p. 54-67.

LECARME, Jacques. « Origines et évolution de la notion d'autofiction », dans B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13-23.

LEVI, Giovanni. *Le pouvoir au village : histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, trad. de l'italien par Monique Aymard, Gallimard, 1989 [1985].

LÖSHNIGG, Martin. "Postclassical Narratology and Autobiography", dans J. Alber et M. Fludernik (dir.), *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 255-274.

LOWENTHAL, David. *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

MARTIN, Wallace. *Recent Theories of Narrative*, Ithaca (New York)/Londres, Cornell University Press, 1986.

MARTINEZ, Matías et Michael SCHEFFEL. "Narratology and theory of fiction. Remarks on a complex relationship", dans T. Kindt et H.H. Müller (dir.), *What is narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin, Walter de Gruyter, 2003.

MAYER, Hans. *Les marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994.

MOTTE, Warren F. *Fiction Now: the French Novel in the Twenty-First Century*, Champaign (Illinois), Dalkey Archive Press, 2008.

NOILLE-CLAUZADE, Christine. « Rhétoriques de la mise en marge », dans Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.) *Théorie des marges littéraires*, Nantes, éd. Cécile Défaud, 2005, p. 39-58.

NÜNNING, Ansgar. "How to distinguish between fictional and factual narratives: narratological and systemtheoretical suggestions", dans L.Å. Skalin (dir.), *Fact and Fiction in Narrative: An Interdisciplinary Approach*, Örebro, Univ. Library, 2005, p. 23-56.

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988 [1986].

PIERUNEK, Ève. *Étrangeté de l'autre, singularité du moi dans les littératures*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

POIRIER, Jacques. « Le pas grand-chose et le presque rien », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 371-380.

PROGUIDIS, Lakis. *De l'autre côté du brouillard : essai sur le roman français contemporain*, Québec, Nota Bene, 2001.

SCHAEFFER, Jean Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

SCHAEFFER, Jean Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil, 1999.

SEARLE, John R. « Le statut logique du discours de fiction » [“The logical status of fictional discourse”], dans *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, traduction et préface de Joëlle Proust, Paris, Minuit, 1982 [1975], p. 101-119.

STONE, Albert E. “Factual Fictions”, *Autobiographical Occasions and Original Acts*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1982.

RABATEL, Alain. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.

RICHARD, Jean-Pierre. *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1991 [1985].

ROBIN, Régine. *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1998.

RYAN, Marie-Laure. « Frontière de la fiction : digitale ou analogique? », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota Bene, 2002, p. 17-42.

SKALIN, Lars-Åke. (dir.), *Fact and Fiction in Narrative: An Interdisciplinary Approach*, Örebro, Univ. Library, 2005.

SKALIN, Lars-Åke (dir.). *Narrativity, Fictionality and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, Örebro, Örebro Studies in Literary History and Criticism, n° 7, 2008.

SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIANO, Nino. *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci (1452-1482)*, Naples, R. Marghieri di Gius (éd.), 1900.

SPINAZZOLA, Vittorio. *Il romanzo antistorico*, Rome, Editori Riuniti, 1990.

SPRANG, Kurt. "Apuntes para una definicion de la novella historica", dans K. Sprang, I. Arellano et C. Mata (dir.), *La novela historica: teoria y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1995, p. 65-114.

THOMPSON, William J. *The Contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.

TILBY, Michael. *Beyond the Nouveau roman: Essays on the Contemporary French Novel*, New York, Berg/ St. Martin's Press, 1990.

VIART, Dominique (et al.), *États du roman contemporain : actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1999.

WELLEK, René. *Concepts of Criticism*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1963.

WHITE, Hayden. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.

Biofiction et roman historique

ALLARD, Yvon. *Le roman historique à travers les siècles*, Montréal, éditions Asted, 2009.

ALLARD, Yvon. *Paralittérature*, vol. II, Montréal, La Centrale des Bibliothèques, coll. « Sélections documentaires » (n° 2), 1979.

ARLAND, Marcel (dir.). « Le roman historique », *La Nouvelle Revue française*, n° 238, octobre 1972.

ARROUS, Michel, Florence BOUSSARD et Nicolas BOUSSARD (dir.) *Une liberté orageuse : Balzac, Stendhal : Moyen âge, Renaissance, Réforme, actes du colloque international de Tours, 27-28 juin 2003*, Paris, Eurédit, 2004.

BARTHES, Roland. « Le discours de l'histoire », *Informations sur les sciences sociales*, vol. VI, n° 4, 1967, p. 65-75.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BEIZER, Janet L. *Thinking Through the Mothers: Reimagining Women's Biographies*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2009.

BELLET, Roger Meritxell Botargues, Jean-François Botrel [et al.]. *Roman populaire et/ou roman historique*, Lleida, éditions de l'Université de Lleida, coll. « l'ull crític », 2000.

BERG, Christian, Alexandre GEFEN, Monique JUTRIN et Agnès LHERMITTE (dir.). *Retours à Marcel Schwob : d'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

BERLATSKY, Éric L. *The Real, the True, and the Told : Postmodern Historical Narrative and the Ethics of Representation*, Colombus, The Ohio state University Press, 2011.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, Pierre GLAUDES et Bertrand VIBERT (éd.). *La fabrique du Moyen âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, éditions Champion, « Romantisme et Modernités », 2006.

BLANCKEMAN, Bruno et Jean-Christophe MILLOIS (dir.). *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004.

BLANCKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE. *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BLESCH, Agnès et Pauline MULIN. « L'un et l'autre », disponible sur le site « Écritures contemporaines : atelier de recherche sur la littérature actuelle », <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique62> (consulté le 2 mars 2015).

BOGOYA, Camillo. « *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*: à la recherche du manuscrit perdu », *L'Esprit Créateur*, Volume LII, n°1, printemps 2012, p. 12-21.

BOUCHERON, Patrick. « Toute littérature est assaut contre la frontière : notes sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire », *Annales*, « Savoirs de la littérature », 2010/2 (65^e année), p. 441-467.

BOST-FIEVET, Mélanie et Sandra PROVINI (dir.) *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain : Fantasy, science-fiction, fantastique*, Paris, classiques Garnier, 2014.

BOYER-WEINMANN, Martine. *La relation biographique*, « Enjeux contemporains », Seyssel, Champ Vallon, 2005.

BRATU, Cristian. « De la grande Histoire à l'histoire personnelle. L'émergence de l'écriture autobiographique chez les historiens français du Moyen âge (XIII^e-XV^e siècles) », *Mediaevistik*, vol. XXV, 2012, p. 85-117.

BRUCE-NADEL, Ira. *Biography: Fiction, Fact and Form*, New York, St. Martin's Press, 1984.

BUISINE, Alain « Biofictions », *Revue des sciences humaines*, « Le Biographique », n° 224, 1991, p. 7-13.

BURNIER, Michel-Antoine et Patrick RAMBAUD. *Le Roland Barthes sans peine*, Paris, Balland, 1978.

Caliban, « Le roman historique », n° 28, Presses universitaires de Toulouse-Le Mirail, 1991.

CERQUILIGNI, Blanche. « Quand la vie est un roman. Les biographies romanesques », *Le Débat*, n° 165, mai-août 2011, p. 146-157.

CLIFFORD, James L. *From Puzzles to Portraits: Problems of a Literary Biographer*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970.

COHN, Dominique Cohn et Jean Philippe MATHY. « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », *Littérature*, n° 105, 1997, p. 24-48.

COLONNA, Vincent. *L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de Gérard Genette, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

DE GROOT, Jerome. *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Abingdon (Royaume-Uni), Routledge, 2009.

DÉRUELLE, Aude et Alain TASSEL (dir.). *Problèmes du roman historique*, Paris, L'Harmattan, coll. « narratologie » n° 7, 2008.

DION, Robert Dion, Frances FORTIER, Barbara HAVERCROFT, Hans-Jürgen LÜSEBRINK (dir.). *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, éd. Nota Bene, coll. « Convergences », 2007.

DION, Robert et Frances FORTIER. *Écrire l'écrivain : formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.

DION, Robert. « Les biographies critiques, ou comment faire avec l'auteur (sur deux ouvrages de Michel Schneider) », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 45-59.

DION, Robert et Frances FORTIER. *Portraits de l'écrivain en biographe*, Montréal, Nota Bene, 2012.

DION, Robert et Frédéric REGARD (dir.). *Les nouvelles écritures biographiques*, Lyon, ENS éditions, 2013.

DOLEZEL, Lubomir. *Possible Worlds of Fiction and History: the Postmodern Stage*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010.

DUNN-LARDEAU, Brenda. *Entre la lumière et les ténèbres: aspects du Moyen âge et de la Renaissance dans la culture des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1999.

DUNN-LARDEAU, Brenda. *Le saint fictif: l'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 1999.

DUNN-LARDEAU, Brenda. *Le voyage imaginaire dans le temps : du récit médiéval au roman postmoderne*, Grenoble, ELLUG, 2009.

DURAND-LE GUERN, Isabelle (dir.). *Images du Moyen âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

DURAND-LE GUERN, Isabelle. *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008.

DURLING, Dwight Leonard et William WHYTE WATT. *Biography: Varieties and Parallels*, New York, Henry Holt, 1941.

EL NOSSERY, Névine. « Le roman historique contemporain ou la voix/ voie marginale du passé », *French Cultural Studies*, vol. XX, juillet 2009, p. 273-285.

FAGUET, Émile. « La renaissance du roman historique », *Revue des deux-mondes*, mars 1900, p. 140-157.

FERRATO-COMBE, Brigitte. « La maison natale, berceau de l'écriture : Christian Bobin entre autoportrait et portrait d'Emily Dickinson », dans Robert Dion et Frédéric Regard (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, Lyon, ENS éditions, 2013, p. 117-131.

FISCHER, David Hackett. *Historian's Fallacies: Towards a Logic of Historical Thought*, New York, Harper & Row, 1970.

FOLEY, Barbara. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1986.

FORTIN, Damien. « Les « fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ? », *Acta fabula*, vol. 12, n° 4, *Essais critiques*, Avril 2011 (URL : <http://www.fabula.org/revue/document6259.php>, consulté le 10 janvier 2017).

FOUCART, Claude. *Le mythe du Moyen âge dans la littérature française à la fin du dix-neuvième siècle*, Kiel, Université de Kiel, 1969.

FOWLER, Alastair. "The Life and Death of Literary Forms", *New Directions in Literary History*, Ralph Cohen (dir.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974, p. 77-94.

GARGUILO, René. « Le roman-péplum. Retour à l'Antiquité romaine dans le roman historique contemporain », dans Aleksander Ablamowicz (dir.), *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 257-264.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

GAUCHER, Élisabeth. « Le héros biographique, enfant bâtard de la littérature », *Bien dire et bien apprendre*, vol. XX, 2002, p. 77-88.

GEFEN, Alexandre. *Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu*, préface de Pierre Michon, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2015.

GEFEN, Alexandre (éd.). *Vies imaginaires : de Plutarque à Michon*, Paris, Gallimard, 2014.

GEFEN, Alexandre. « Le récit biographique, à la croisée de l'histoire et de la fiction », dans Richard Jacquemond (dir.), *L'Écriture de l'histoire, t. II: Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, monde arabe)*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 59-73.

GEFEN, Alexandre. « Le genre des noms. La biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 305-319.

GEFEN, Alexandre. *Vies imaginaires : de Plutarque à Michon*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2014.

GEFEN, Alexandre. *Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu*, préface de Pierre Michon, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2015.

GENGEMBRE, Gérard. « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque? », *Études*, vol. X, n° 413, octobre 2010, p. 367-377.

GENON, Arnaud. « AutofictionS », *Acta fabula*, vol. 5, n° 3, Automne 2004, (URL : <http://www.fabula.org/revue/document658.php>, page consultée le 30 janvier 2017).

GRELL, Isabelle. « À propos de la chose commune : l'autofiction », entretien avec Konan Kouassi Samuel, *autofiction.org* (URL : <https://tinyurl.com/y8cqgzc5>, consulté le 24 août 2016).

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris, éd. Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.) *Autofictions et Cie. Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre*, n°6 de la revue *RITM*, Université Paris-X-Nanterre, 1993.

DOUBROVSKY, Serge. « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », *Le Magazine littéraire*, n° 440, mars 2005.

HAMNETT, Brian. *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representation of Reality in History and Fiction*, New York, Oxford University Press, 2011.

HILDESHEIMER, Wolfgang. *Sir Andrew Marbot*, trad. de l'allemand par Martin Kaltenecker, Paris, éd. J.C. Lattès, 1984 [1981].

HÖRMANN, Pauline A. H. *La biographie comme genre littéraire : Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

JENNY, Laurent. « Méthodes et problèmes. L'autofiction », publié en ligne en 2003 sur le site du département de français moderne de l'Université de Genève (URL : <https://tinyurl.com/ybkxdqut>, consulté le 21 août 2016).

KALIFA, Dominique (dir.). « Histoire et roman populaire », *Tapis-Franc, revue du roman populaire*, n° 8, éd. par l'Association des Amis du roman populaire, 1997.

KEEN, Tony. « The “T” Stands for Tiberius: Models and Methodologies of Classical Reception in Science Fiction », *Memorabilia antonina*, 10 avril 2006 (URL : <http://tonykeen.blogspot.com/2006/04/t-stands-for-tiberius-models-and.html>, consulté le 5 décembre 2018).

KENDALL MURRAY, Paul. *The Art of Biography*, Londres, George Allen and Unwin, 1965.

KENDRICK, Laura, Francine MORA et Martine REID (éd.). *Le Moyen âge des romantiques*, Paris, L'Harmattan, 2003.

KOBLE, Nathalie et Mireille SÉGUY (dir.). *Passé présent. Le Moyen âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 2009.

KORTE, Barbare et Sylvia PALETSCHEK. “Historical Edutainment: New Forms and Practices of Popular History?”, dans Mario Carretero, Stefan Berger et Maria Grever (dir.), *Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p. 191-205.

LAFON, Michel. « Histoires infâmes, biographies synthétiques, fictions : Vies de Jorge Luis Borges », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques*

XIX^e-XX^e siècles, avec la participation scientifique de Brigitte Ferrato-Combe, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 191-202.

La Revue d'histoire littéraire de la France, « Le roman historique », 75^{ème} année, n° 2-3, mars-juin, 1975.

Le Débat, vol. II, n° 54, mars-avril 1989.

Le Débat, dossier « L'histoire saisie par la fiction », vol. III, n° 165, mai-août 2011.

LEFEBVRE, Georges. *La naissance de l'historiographie moderne*, Paris, Flammarion, 1971.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

LEJEUNE, Philippe. « Georges Perec : autobiographie et fiction », dans J.-L. Jeannelle et C. Viollet (dir.), *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p. 143-147.

Les Nouvelles littéraires, dossier « Grandeur et ambiguïtés du roman historique », 23 mars 1979.

LUKACS, Georg. *Le roman historique*, R. Sailly (trad.), Paris, Payot, 1965 [1937].

MACÉ, Gérard. *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1991.

MADÉLÉNAT, Daniel. *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

MADÉLÉNAT, Daniel. « Le vrai, le faux, le figuré : à propos de David Bellos, *Georges Perec : Une vie dans les mots* (Seuil, 1994) et d'*Antibiotiques* (Cahiers Georges Perec n° 7, Le Castor Astral, 2003), dans A.-M. Monluçon (dir.), *Fictions biographiques XIX^e-XX^e siècles*, avec la participation scientifique de Brigitte Ferrato-Combe, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 289-304.

MADÉLÉNAT, Daniel. « L'auteur! L'auteur! Biographie, l'as-tu vu? » dans Robert Dion et Frédéric Regard (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, Lyon, ENS éditions, 2013, p. 59-72.

MALINOWSKI, Wieslaw Mateusz. *Le roman historique en France après le romantisme. 1870-1914*, Poznan, Univ. Im. Adama Mickiewicza (coll. « Seria filologia romanska », nolle), 1989.

MIDDEKE, Martin et Werner HUBER. *Biofictions: The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, New York/Woodbridge (Royaume-Uni), Camden House, 1999.

MOLINO, Jean. « Qu'est-ce que le roman historique? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n^{os} 2 /3, mars-juin 1975, p. 195-234.

MONLUÇON, Anne-Marie et Agathe SALHA (dir). *Fictions biographiques : XIX^e – XXI^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

MONTANDON, Alain (dir). « Le Moyen âge au miroir du XIX^e siècle (1850-1900) », *Cahiers de Recherches Médiévales, Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles*, n^o 11, 2004.

NÉLOD, Gilles. *Panorama du roman historique*, Paris/Bruxelles, Société générale d'éditions, 1969.

OLDENBOURG, Zoé. « Le roman et l'histoire », *La Nouvelle Revue française: Le roman historique*, n^o 238, octobre 1972, p. 130-155.

PAPANICOLAOU, Vassiliki. *Croyances religieuses et destinées individuelles dans le roman historique traitant de l'Antiquité (XIX^e & XX^e siècles)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux III sous la direction d'Éric Benoit, 2013 (URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00957443/document>, consulté le 22 septembre 2017).

PELITER, Michel. *Littérature : roman et histoire*, Paris, Bordas, 2003.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique et André PEYRONIE (dir.). *Le romanesque et l'historique : marge et écriture*, Nantes, Université de Nantes, coll. « horizons comparatistes », 2010.

PLAYE, Florence. « Les proses de Pierre Michon : « autobiographie du genre humain »? Ambiguïté générique et statut du narrateur », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 223-230.

Recherches & Travaux [En ligne], « Entretien avec Christian Garcin », n^o68, 2006, mis en ligne le 06 novembre 2008 (URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/140>, consulté le 05 janvier 2019).

SCHRINCK, Gilbert. « La question autobiographique à la Renaissance. L'émergence du « moi » à travers l'exemple de Montaigne, L'Estoile et d'Aubigné », dans Marie-

Dominique Legrand et Claude Leroy (dir.), *Problématiques de l'autobiographie*, Nanterre, Université Paris X, Centre des Sciences de la Littérature, 2004, p. 49-61.

SHAW, Harry E. *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.

SMITH, Paul J. *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier : exercices de lecture rapprochée*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.

SOLET, Bertrand. *Le roman historique. Invention ou vérité?*, Paris, éditions du Sorbier, coll. « La littérature jeunesse, pour qui, pour quoi? », 2003.

SOSIEN, Barbara. « Imaginer l'histoire : le XVI^e siècle selon Honoré de Balzac (*Sur Catherine de Médicis*) et Alphonse Esquino (*Le Magicien*) », dans Aleksander Ablamowicz (dir.), *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2000, p. 87-94.

TARRETE, Alexandre (dir.). « La biographie des écrivains à la Renaissance », *Cahiers parisiens*, vol. IV, 2008, p. 523-640.

TURNER, Joseph W. "The Kinds of Historical Fiction", *Genre*, vol. XII, 1979, p. 333-355.

VERCIER, Bruno, Jacques LECARME et Jacques BERSANI. *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982.

VIART, Dominique. « Dis moi *qui* te hante », *Revue des Sciences humaines*, « Paradoxes du biographique », n° 263, 2002, p. 7-33.

VIART, Dominique. « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine? », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 11-35.

VIART, Dominique et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

VIART, Dominique. Les « fictions critiques » de la littérature contemporaine / Daewoo de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire*, d'Emmanuel Carrère, Gallimard, « Folio », 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p., *Spirale*, n°201, 2005, p.10-11.

VIART, Dominique. « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine. "Récits de filiations" et "fictions biographiques" », dans Robert Dion [et al.] (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 107-137.

VIART, Dominique. « ROMAN - - Le roman français contemporain », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/roman-le-roman-francais-contemporain/>, consulté le 1^{er} février 2016).

VINDT, Gérard et Nicole GIRAUD. *Les grands romans historiques: l'Histoire à travers les romans*, Paris, Bordas, 1991.

WARD, WILBER Cleve. *Using Historical Fiction to Personalize History*, thèse de doctorat déposée à l'Université de Pensylvanie (Pensylvania State University), 1991.

WESSELING, Elisabeth. *Writing History as a Prophet, Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, Benjamin, 1991.

WHITE, Hayden. *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

WHITE, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973.

WHITE, Hayden. "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory*, vol. XXIII, n° 1, 1984, p. 1-33.

YOURCENAR, Marguerite. « Ton et langage dans le roman historique », dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Folio, 1991.

Renaissance

APPS, Lara et Andrew GOW. *Male witches in Early Modern Europe*, Manchester, Manchester University Press, 2003.

ARNOLD, Jonathan. *The Great Humanists: an Introduction*, New York, Tauris, 2011.

AUBENQUE, Pierre. « Du débat de Davos (1929) à la querelle parisienne sur l'humanisme (1946-1968). Genèse, raisons et postérité de l'anti-humanisme heideggerien », dans Bruno Pinchard (dir.). *Heidegger et la question de l'humanisme: faits, concepts, débats*, Paris, PUF, 2005, p. 227-238.

BARANOVA, Tatiana Debbagi. *À coups de libelles. Une culture politique au temps des guerres de Religion (1562-1598)*, Genève, Droz, 2012.

BARON, Hans. *The Crisis of the Early Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton, Princeton University Press, 1955.

BATE, Jonathan (dir.). *The Public Value of the Humanities*, New York, Bloomsbury Academic, 2011.

BLACK, C. F. "The Baglioni as Tyrants of Perugia, 1488-1540", *The English Historical Review*, vol. LXXXV, n° 335, avril 1970, p. 245-281.

BOD, Rens, Jaap MAAT et Thijs WESTEIJN (dir.), *The Making of the Humanities*, vol. I et II, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

BOUCHARD, Mawy. « L'invention fabuleuse de l'Histoire à la Renaissance », *Fabula*, colloques en ligne, « Fiction du savoir à la Renaissance » (URL : <http://www.fabula.org/colloques/document101.php#ftn2>, consulté le 13 octobre 2017).

BOUWSMA, William. "The Renaissance and the Drama of Western History", *The American Historical Review*, vol. LXXXIV, n° 1, février, 1979, p. 1-15.

BOUWSMA, William J. *The Waning of the Renaissance: 1550-1640*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000.

BURKE, Peter. "Jacob Burckhardt and the Italian Renaissance", dans J. Burckhardt, *The civilization of the Renaissance in Italy*, trad. S.G.C. Middlemore [1878], Londres, Penguin Books, 1990 [1860], p. 1-15.

BUTTAY-JUTIER, Florence. *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Roland Mousnier », 2008.

CAFERRO, William. *Contesting the Renaissance*, Hoboken (New Jersey), Wiley-Blackwell, 2011.

CARBONELL, Charles-Olivier. « L'invention d'une période, la Renaissance », dans Jocelyne Bonnet-Carbonell (dir.), *Inventions européennes du temps : temps des mythes, temps de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 293-312.

CARON, Pierre. *Noël Beda*, précédé de « Le diabolique docteur et les saints érudits » par Arnaud Laimé (p. 9-61), Paris, Les Belles Lettres, 2005 [1898].

CASSIRER, Ernst. *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, suivi de *De Mente* de Nicolas de Cues et *Le Sage* de Charles de Bovelles, Paris, Minuit, 1983.

CHAIX, Géraud. « Faire des recherches sur la Renaissance après l'an 2000. La formation des chercheurs », dans Max Engammare (dir.), *Étude de la Renaissance : nunc et cras : actes du colloque de la Fédération internationale des Sociétés et Instituts d'Étude de la Renaissance (FISIER), Genève, septembre 2001*, Genève, Droz, 2003, p. 29-43.

CHOMARAT, Jacques André GODIN et Jean-Claude MARGOLIN (dir.), *Érasme et Aleandre, une étrange familiarité*, actes du colloque international de Tours, juillet 1986, Genève, Droz, 1990.

CLAPP MORTIMER. *Jacopo Carucci da Pontormo: His Life and Work*, New Haven, Yale University Press, 1916.

CROUZET, Denis. *La nuit de la Saint-Barthélemy, un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994.

D'AMICO, John F. "The Progress of Renaissance Latin Prose: The Case of Apuleianism", *Renaissance Quarterly*, vol. XXXVII, n° 3, automne 1984, p. 351-392.

DELUMEAU, Jean. *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, coll. « Les grandes civilisations », 1984.

DONOGHUE, Frank. *The Last Professors : The Corporate University and the Fate of the Humanities*, New York, Fordham University Press, 2008.

FAYE, Emmanuel. « Métaphysique et humanisme : raisons cachées d'un déni heideggérien », dans Bruno Pinchard (dir.). *Heidegger et la question de l'humanisme: faits, concepts, débats*, Paris, PUF, 2005, p. 35-46.

FERGUSON, Margaret W., Mauren QUILLIGAN et Nancy J. VICKERS (dir.). *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1986.

FERGUSON, Wallace K. *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*, Toronto, University of Ontario Press (en collaboration avec la Renaissance Society of America), 2006 [1948].

FERGUSON, Wallace, *La Renaissance dans la pensée historique*, trad. de l'anglais par Jacques Marty, Paris, Payot, 1950 [1948].

FINDLEN, Paula and Kenneth GOUWENS. "The Persistence of the Renaissance", *American Historical Review*, vol. CIII, n° 1, 1998, p. 51-54.

FRASER, Russell. *The Dark Ages & the Age of Gold*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1973.

GALT HARPHAM, Geoffrey. *The Humanities and the Dream of America*, University of Chicago Press, 2011.

GARIN, Eugenio. *L'humanisme italien : philosophie et vie civile à la Renaissance*, traduit de l'allemand et de l'italien par Sabina Crippa e Marco Andrea Limoni, Paris, Albin Michel, 2005 [1965].

GARIN, Eugenio. "Le interpretazioni del pensiero di Giovanni Pico", dans *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo*, conférence internationale tenue à Mirandole du 15 au 18 septembre 1963, 2 vol., Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1965, I, p. 3-33.

GARIN, Eugenio (dir.). *L'homme de la Renaissance*, trad. de l'italien par Monique Aymard et Paul-André Lesort, Paris, Seuil, 2002 [1988].

GILBERT DUBOIS, Claude. *La conception de l'histoire en France*, Paris, Nizet, 1972.

GILBERT DUBOIS, Claude. « Regards sur la conception de l'Histoire en France au XVI^e siècle », dans Marie Thérèse Jones-Davies (dir.), *L'histoire au temps de la Renaissance*, Paris, éd. Klincksieck, 1995, p. 111-129.

GIUSTINIANI, Vito R. "Homo, Humanus, and the Meanings of 'Humanism'", *Journal of the History of Ideas*, vol. XLVI, n° 2, avril-juin., 1985.

GLEASON, Elisabeth. "Who Was the First Counter-Reformation Pope?", *The Catholic Historical Review*, vol. LXXXI, n° 2, avril 1995, p. 173-184.

GOODY, Jack. *Renaissances: the One or the Many?*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

GRAFTON, Anthony et Lisa JARDINE. *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth and Sixteenth Century Europe*, Londres, Duckworth, 1986.

GRAFTON, Anthony Grafton. "Renaissance Research Today: Forms and Styles", dans Max Engammare (dir.), *Étude de la Renaissance : nunc et cras : actes du colloque de la Fédération internationale des Sociétés et Instituts d'Étude de la Renaissance (FISIER)*, Genève, septembre 2001, Genève, Droz, 2003, p. 57-68.

GRESS, Thibaut. « Entretien avec Stéphane Toussaint : autour d'*Humanismes et antihumanismes* (partie 1) », lundi 7 avril 2008, propos publiés sur le site d'actu-philosophia (URL : <http://tinyurl.com/btnpymg>, 08/01/2018, consulté le 16 janvier 2019).

GRIECO, Allen J, Michael ROCKE and Fiorella GIOFFREDI SUPERBI (dir.). *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, actes du colloque de Florence, villa I Tatti, 9-11 juin 1999, Florence, L.S. Olschki, 2002.

GRENDLER, Paul. *Schooling in the Renaissance: Literacy and Learning, 1300-1500*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

GRENDLER, Paul. "Renaissance and Humanism, Schools and Universities", dans Max Engammare (dir.), *Étude de la Renaissance : nunc et cras : actes du colloque de la*

Fédération internationale des Sociétés et Instituts d'Étude de la Renaissance (FISIER), Genève, septembre 2001, Genève, Droz, 2003, p. 69-91.

GRENDLER, Paul. *The European Renaissance in American Life*, Westport, Praeger, 2006.

HALE, J.R (dir.) *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Yves Champinot et alii (trad.), Londres/Paris, Thames & Hudson, 1997 [1981].

HANKINS, James. "Religion and the modernity of Renaissance humanism", dans Angelo Mazzocco (dir.) *Interpretations of Renaissance Humanism*, Leiden/Boston, Brill, 2006, p. 137-153.

HASKINS, Charles Homer. *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard, Harvard University Press, 1971 [1927].

HAZAN, Olga. *Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

HIBBERT, Christopher. *The Rise and Fall of the House of Medici*, Londres, Penguin Books, 1979 [1974].

HEIDEGGER, Martin. *Lettre sur l'humanisme*, trad. de l'allemand par Roger Munier, Paris, Éditions Montaigne, 1957 [1946].

HUIZINGA, Johan. *The Autumn of the Middle Ages*, trad. du hollandais par Rodney J. Payton et Ulrich Mammitzsch, Chicago, University of Chicago Press, 1996 [1919].

IANNIZZOTTO, Matteo. *Saggio sulla filosofia di Coluccio Salutati*, Padoue, éd. Antonio Milani, 1959.

JARDINE, Lisa. *Worldly Goods: a New History of the Renaissance*, Londres, Macmillan, 1997 [1996].

JEANNERET, Michel. « La Renaissance et sa littérature : le problème des marges », dans Max Engammare (dir.), *Étude de la Renaissance : nunc et cras : actes du colloque de la Fédération internationale des Sociétés et Instituts d'Étude de la Renaissance (FISIER), Genève, septembre 2001, Genève, Droz, 2003, p. 11-27.*

JOUANNA, Arlette. « La notion de Renaissance : réflexions sur un paradoxe historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. V, n^{os} 49-4bis, 2002, p. 5-16.

KERRIGAN, William et Gordon BRADEN. *The Idea of the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

KINSMAN, Robert S. (dir.) *The Darker Vision of the Renaissance: Beyond the Fields of Reason*, UCLA Center for Medieval and Renaissance Studies, VI, Los Angeles/Londres, University of California Press, 1974.

KLEIN THOMPSON, Julie. *Humanities, Culture and Interdisciplinarity: The Changing American Dream*, Albany, State University of New York Press, 2005.

KLEIN, Robert. « Aux origines de l'histoire culturelle : Jacob Burckhardt et la Renaissance italienne », dans Jacob Burckhardt, *La civilisation de la renaissance en Italie* [1860], trad. de l'allemand par H. Schmitt, Paris, Bartillat, 2012 [1860], p. 7-35.

KRAYE, Jill (dir.) *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*, New York/ Londres, Harper & Row, 1961 [1955 sous le titre *The Classics and Renaissance Thought*].

KRISTELLER, Paul Oskar. "Pico della Mirandola and his Sources", dans *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo*, conférence internationale tenue à Mirandole du 15 au 18 septembre 1963, 2 vol., Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1965, I, p. 85-107.

LEGLAIVE-PERANI, Céline Leglaive-Perani, « *De la charité à la philanthropie, introduction* », Les Belles Lettres, « Archives juives », vol. XLIV, 2011, p. 4-16.

LEEDS, John. "Against the Vernacular: Ciceronian Formalism and the Problem of the Individual", *Texas Studies in Literature and Language*, vol. XLVI, n° 1, printemps, 2004, p. 107-148.

LEMAITRE, Nicole. *L'Europe et les Réformes du XVI^e siècle*, Paris, Ellipses, 2008.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Le siècle des Platter (1499-1628). Tome I : le mendiant et le professeur*, Paris, Fayard, 1995.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Le voyage et Thomas Platter, 1595-1999*, Paris, Fayard, 2000.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. *L'Europe de Thomas Platter*, Paris, Fayard, 2006.

LEVACK, Brian P. *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, 2^e éd., Londres/ New York, Longman, 1995 [1987].

MAIRA, Daniel. *Renaissance romantique. Mises en fiction du XVI^e siècle (1814-1848)*, Genève, Droz, coll. Histoire des Idées et Critique Littéraire, 2018.

MARGOLIN, Jean Claude. « La conception de l'histoire selon Jean-Louis Vivès », dans Marie-Thérèse Jones Davies (dir.), *L'histoire au temps de la Renaissance*, Paris, éd. Klincksieck, 1995, p. 15-42.

MARTIN, John Jeffries. *Myths of Renaissance Individualism*, Londres, Palgrave Macmillan, 2004.

MAXSON, Brian Jeffrey. *The Humanist World of Renaissance Florence*, New York, Cambridge University Press, 2013.

Mazzocco, Angelo (dir.) *Interpretations of Renaissance Humanism*, Leiden/Boston, Brill, 2006.

MCINTOSH-VARJABÉDIAN, Fiona et Véronique GÉLY (éd.) *La postérité de la Renaissance*, Paris, Université Charles de Gaulle- Lille 3, coll. UL3 : travaux et recherches, 2007.

MESLIN, Michel. « Charité », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (URL : <https://tinyurl.com/y9yl7g6b>, consulté le 08/01/18).

MOMMSEN, Theodor E. « Petrarch's conception of the "Dark Ages" », *Speculum*, vol. XVII, n° 2, avril 1942, p. 226-242.

NAUERT, Charles G. *Humanism and the Culture of the Renaissance*, Cambridge, 2006 [1995].

NELSON, Janet L. "The Dark Ages", *History Workshop Journal*, n° 63, printemps 2007, p. 191-201.

NUSSBAUM, Martha. *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*, New Jersey, Princeton University Press, 2010.

PORTER, Roy et Mikulás TEICH (dir.) *The Renaissance in National Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

PROVINI, Sandra, *et alii* (dir.). *Renaissance imaginaire : la réception de la Renaissance dans la culture contemporaine*, Paris, Garnier classiques, « Devenirs de la Renaissance », parution prévue en 2019.

RALPH LEE, Philip. *The Renaissance in Perspective*, New York, Saint Martin's Press, 1973.

RICCI, Maria Teresa (dir.). *Figures et langages de la marginalité au XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2013.

RIDÉ, Jacques. « Les humanistes allemands et le Moyen âge », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *L'histoire au temps de la Renaissance*, Paris, éd. Klincksieck, 1995, p. 131-146.

RIGOLOT, François. « 1827, février. L'invention de la Renaissance », dans Denis Hollier et François Rigolot (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 602-607.

RUBINI, Rocco. *Renaissance Humanism and Postmodernity: a Rhetorical History*, Boston, Yale, 2009.

THOMPSON REID, Ruby. "The « Tregian » Manuscripts: a Study of their Compilation", *British Library Journal*, vol. XVIII, 1992, p. 202-204.

TOUSSAINT, Stéphane. *Humanismes, antihumanismes de Ficin à Heidegger*, tome 1 : « *Humanitas* et Rentabilité », Paris, Les Belles Lettres, 2008.

TREVOR-RUPER, Hugh. *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York, Harper & Row, 1969 [1967].

TRINKHAUS, Charles. *In Our Image and Likeness: Humanism and Divinity in Italian Humanist Thought*, vol. I, Chicago, 1970.

SAUNDERS, Richard M. "Pierre Bayle: Skeptical Prophet of Enlightenment", *The Canadian Historical Association*, vol. XXXIX, n°1, 1960.

SCHMITT, Charles. *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1983.

SHALEV, Zur. "Nathalie Zemon Davis, *Trickster travels: A Sixteenth Century Muslim Between Worlds* (New York, Hill & Wang, 2006)", *Renaissance Quarterly*, vol. LX, n°1, printemps 2007, p. 157-158.

STARN, Randolph. "A Postmodern Renaissance?", *Renaissance Quarterly*, vol. LX, n° 1, 2007, p. 1-24.

STRAUSS, Gerald. *Luther's House of Learning. Indoctrination of the Young in the German Reformation*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1978.

STRAUSS, Gerald. *Enacting the Reformation in Germany. Essays on Institution and Reception*, Abington (Royaume-Uni), Routledge, 1993.

STRING, Tatiana C. et Marcus BULL (dir.) *Tudorism. Historical Imagination and the Appropriation of the Sixteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

WAITE, Gary K. *Heresy, Magic and Witchcraft in Early Modern Europe*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

WEISS, Roberto. *The Spread of Italian Humanism*, Londres/ New York, Hutchinson University Library et Hilary House, 1964.

WOOLFSON, Jonathan. "Burckhardt's ambivalent Renaissance", dans J. Woolfson (dir.), *Palgrave Advances in Renaissance Historiography*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p. 9-26.

WOOLFSON, Jonathan (dir.). *Renaissance historiography*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

YOURCENAR, Marguerite. *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980.

ZEMON DAVIS, Nathalie. *Trickster Travels: A Sixteenth-Century Muslim Between Worlds*, New York, éd. Hill & Wang, 2006.

ZEMON DAVIS, Nathalie. *Léon l'Africain : un voyageur entre deux mondes*, trad. de l'anglais par Dominique Letellier, Paris, Payot, 2014.

Les femmes et l'historiographie renaissante

BASKINS CASSONE, Cristelle L. *Painting, Humanism and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge, 1998.

BENSON, Pamela Joseph. *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park (Pennsylvanie), Pennsylvania State University Press, 1992.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne. *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1990.

BROUDE, Norma et Mary GARRARD (dir.). *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2005.

COHN, Samuel Kline. *Women in the Streets: Essays on Sex and Power in Renaissance Italy*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1996.

CRAVERI, Benedetta. *Reines et favorites : le pouvoir des femmes*, Paris, Gallimard, 2007.

DESROSIERS, Diane. « Femmes et rhétorique. État présent de la recherche » dans Claude La Charité et Roxanne Roy (dir.), *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 13-21.

DUFOUR, Anaïs, *Le pouvoir des dames : femmes et pratiques seigneuriales en Normandie, 1580-1620*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

FERGUSON, Margaret W. et al. *Rewriting the Renaissance: the discourses of sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1987.

JOUKOVSKY, Françoise. *Images de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Table ronde, coll. « Petite vermillon », 1995.

KELLY-GADOL, Joan. "Did women have a Renaissance?", dans R. Bridenthall, C. Koonz et S. Stuard (dir.), *Becoming visible: Women in European History*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1976, p. 137-164 [p. 175-201 dans l'édition de 1987].

KING, Margaret. *Women of the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

LA CHARITÉ, Claude et Roxanne ROY. *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

LAZARD, Madeleine. *Les avenues de Fémynie*, Paris, Fayard, 2001.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La quenouille et la lyre*, Paris, J. Corti, 1998.

PELLEGRIN, Nicole (dir.). *Histoires d'historiennes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

RIGOLOT, François. *Louise Labé Lyonnaise, ou La Renaissance au féminin*, Paris, Champion, 1997.

SOLÉ, Jacques. *Être femme en 1500 : la vie quotidienne dans le diocèse de Troyes*, Paris, Perrin, 2000.

VIENNOT, Éliane. *Marguerite de Valois : histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993.

VIENNOT, Éliane. *La France, les femmes et le pouvoir*, Paris, Perrin, 2006.

WANEGFFELEN, Thierry. *Le pouvoir contesté : souveraines d'Europe à la Renaissance*, Paris, Payot, 2008.

WILSON-CHEVALIER, Kathleen. *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

ZEMON DAVIS, Nathalie. *Women on the Margins: Three Seventeenth-Century Lives*, Cambridge: Harvard University Press, 1995.