Cahiers d'études italiennes

19 | 2014
FILIGRANA
Idées et formes du tragique dans la société et la culture italiennes

Style, matière et morale tragiques dans un diptyque de nouvelles attribué à Leonardo Bruni (1370-1444)

Stile, materia e morale tragici in un dittico di novelle attribuito a Leonardo Bruni (1370-1444)

Pauline Pionchon

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/cei/2065
DOI : 10.4000/cei.2065
ISSN : 2260-779X

Éditeur
UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée
Date de publication : 1 novembre 2014
Pagination : 29-43
ISBN : 978-2-84310-285-1
ISSN : 1770-9571

Référence électronique
Pauline Pionchon, « Style, matière et morale tragiques dans un diptyque de nouvelles attribué à Leonardo Bruni (1370-1444) », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2016, consulté le 26 mars 2021. URL : http://journals.openedition.org/cei/2065 ; DOI : https://doi.org/10.4000/cei.2065

© ELLUG

STYLE, MATIÈRE ET MORALE TRAGIQUES DANS UN DIPTYQUE DE NOUVELLES ATTRIBUÉ À LEONARDO BRUNI (1370-1444)

Pauline Pionchon
Université de Strasbourg

Les traductions latines de nouvelles décaméroniennes ont joué, entre XIV^e^ et XV^e^ siècles, un rôle tout à fait capital pour la fortune de l'ouvrage de Boccace à l'étranger. Après la version de la X 10 par Pétrarque, qui inaugura cette saison de traductions chez les humanistes italiens, la version latine de la IV 1 par Leonardo Bruni a particulièrement contribué à la fortune européenne, notamment théâtrale et picturale, de la nouvelle du prince de Salerne[1].

La lettre qui introduisait cette *Fabula Tancredi*, adressée à l'ami et concitoyen de Bruni Bindaccio Ricasoli, qui aurait également été le commanditaire de cet écrit, est datée de janvier 1437 ou 1438 (calendrier florentin : elle date donc de 1438 ou 1439). Elle nous apprend que la nouvelle latine ne voyage pas seule : Bruni lui a adjoint une nouvelle de son cru — en langue vulgaire[2]. Le sujet de cette nouvelle est tiré de sources historiograhiques latines et grecques (essentiellement : Valère Maxime ; puis

1. V. Branca, « Un *lusus* del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del *Decameron* (IV, 1) e la sua irradiazione europea », dans P. Viti (dir.), *Leonardo Bruni Cancelliere della Repubblica di Firenze*, Actes du colloque de Florence (27-29 octobre 1987), Florence, Olschki, 1990, p. 214-220 ; G. Albanese, « Da Petrarca a Piccolomini: Codificazione della novella umanistica », dans G. Albanese, L. Battaglia Ricci et R. Bessi (dir.), *Favole Parabole Istorie. Le Forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Actes du colloque de Pise (26-28 octobre 1998), Rome, Salerno, 2000, p. 257-308.

2. On peut lire la version latine de la *Déc.* IV 1 dans M. L. Doglio, *L'exemplum nella novella latina del Quattrocento*, Turin, Giappichelli, 1975. Dans l'édition de N. Marcelli (« La novella di Seleuco e Antioco. Introduzione, testo e commento », *Interpres*, XXII, 2003, p. 7-183), la nouvelle en langue vulgaire est précédée de l'épître à Bindaccio Ricasoli telle qu'elle apparaît dans le manuscrit Magliabecchiano IX 2 de la Bibliothèque centrale de Florence, déjà transcrit dans M. Martelli, « Considerazioni sulla novella spicciolata », dans *La Novella italiana*, Actes du colloque de Caprarola, 19-24 settembre 1988, Rome, Salerno, 1989, p. 216. M. L. Doglio (*L'exemplum*, ouvr. cité, p. 150) cite pour sa part l'incunable XV.IV.119 de la Bibliothèque nationale de Turin, daté de 1472 environ.

Plutarque, *Vie de Démétrios*; Appien d'Alexandrie, *Livre Syriaque* de son *Histoire romaine*; Lucien de Samosate, *De dea syria*). Le caractère bilingue du diptyque, tout à fait novateur, révèle — plus qu'un souci de divulguer l'Histoire grecque ou de faire franchir les Alpes à une nouvelle de Boccace — l'intention d'enrichir conjointement deux traditions : les lettres latines et la littérature en langue vernaculaire. Le bilinguisme est particulièrement significatif sur le plan de l'inscription de ce diptyque, situé à cheval sur trois cultures, dans le cadre du patriotisme culturel de Bruni : face au classicisme puriste qui distingue l'idéal culturel de certains humanistes (on se situe quelques années avant le *Certame coronario*), le diptyque représente le dernier moment d'un parcours de réflexion de quarante ans concernant l'apport des trois Couronnes à la nouvelle culture[3].

In limine, précisons aussi que si la paternité du projet littéraire et de la version latine de la *Déc.* IV 1 ne sont pas mises en doute, la question de l'attribution de la nouvelle en langue vulgaire et de son prologue demeure ouverte[4].

La critique mobilise volontiers au sujet du diptyque brunien les catégories de tragique et de comique — tout comme elle mobilise ce couple de notions au sujet de la succession des journées IV et V du *Décaméron*. Que l'opposition tragique/comique structure le diptyque ne semble pas devoir être mis en doute. Une des sources de la nouvelle en langue vulgaire mobilisait d'ailleurs cette opposition pour articuler les exemples de sévérité et d'indulgence des pères à l'égard des fils; à savoir, les *Faits et dits mémorables* : « Comicae *lenitatis hi patres,* tragicae *asperitatis illi*[5]. »

On peut s'interroger sur ce qu'il y a derrière ces oppositions de genres. On peut bien sûr, comme les éditeurs de la *Divine comédie*, rappeler que les médiévaux définissaient surtout tragédie et comédie en regard l'une de l'autre, eu égard au mouvement général du récit : de la joie aux larmes ou l'inverse.

3. Si les *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* (1403-1406) se limitent à rendre compte des polémiques opposant les humanistes florentins à ce sujet, la position personnelle de Bruni en faveur des Modernes s'exprime dans l'*Oratio in nebulonem maledicum* (1424), dans le panégyrique de Florence de l'*Oratio in funere Iohannis Strozze* (1427-1428), et dans les *Vies de Dante et de Pétrarque* (1436) qui révèlent une volonté d'entrelacer les traditions littéraires latine et vernaculaire.

4. Les arguments allant contre l'attribution de la seconde partie du diptyque à Bruni sont, d'une part, une certaine incohérence structurelle de l'ensemble, et d'autre part, des erreurs historiographiques tout à fait étonnantes sous le calame de l'historien de l'Antiquité. À ce sujet, voir L. Bartoli, « Note filologiche sulle novelle spicciolate del Quattrocento », *Filologia e critica*, XX, 1995, p. 35-36; M. Martelli, « Considerazioni sulla novella spicciolata », dans La *Novella italiana*, ouvr. cité, p. 215-243; Id., « Il *Seleuco*, attribuito a Leonardo Bruni, fra storia e elegia », dans *Favole, Parabole, Istorie*, ouvr. cité, p. 231-255; N. Marcelli, « La novella di Seleuco e Antioco. Introduzione, testo e commento », art. cité.

5. V 7, 8 : « Il y a du comique dans l'indulgence que viennent de montrer des pères de famille, du tragique dans la dureté de ceux que voici. »

Mais s'en tenir là est peut-être un peu court, car, précisément, Bruni n'écrit pas à l'époque de Dante. Dans les années 1430, on peut dire que l'on est à l'aube de la renaissance du théâtre antique. En effet, dans le sillage de la découverte de l'Etruscus (le plus ancien manuscrit complet des tragédies de Sénèque) par Lovato Lovati, s'étaient largement développées les études sénéquiennes, en même temps que ces pièces antiques circulaient et étaient l'objet d'imitations[6]. Quant aux imitations dans des genres narratifs, on pense d'abord à celle du dialogue entre Phèdre et sa nourrice dans l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, qui sera à son tour imitée par Enea Silvio Piccolomini dans l'*Historia de duobus amantibus*[7]. Des imitations sénéquiennes voient aussi le jour — très tôt, dès 1313-1314 — dans le genre de la tragédie, qui n'est pas encore à proprement parler un genre dramatique tel que nous l'entendons aujourd'hui : nous faisons allusion à l'*Ecerinis* d'Albertino Mussato. Entre les années 1370 et 1429, quatre tragédies humanistes sont écrites, auxquelles viendra s'ajouter une cinquième en 1442. Cette production se présente comme un ensemble d'expériences assez hétérogènes disséminées dans le temps et l'espace[8].

Dans ce contexte, on peut se demander quelle portée pouvaient avoir, dans les années 1430, les conceptions médiévales de la tragédie — conceptions quasiment sans référent puisque forgées en l'absence relative de pièces antiques et dans un contexte où rares sont les œuvres romanes désignées

6. M. Pastore Stocchi, « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIVe et XVe siècles : *Seneca poeta tragicus* », dans J. Jacquot (dir.), *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, 1964, p. 26-32 ; C. Villa, « La ripresa della tradizione classica », dans E. Malato (dir.), *Storia della Letteratura Italiana*, t. II, *Il Trecento*, Rome, Salerno, 1995, p. 1028.

7. S. Pittaluga, « Lucrezia fra tragedia e novella. Seneca e Boccaccio nell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini », *Invigilata Lucernis*, XI, 1989, p. 459-473.

8. L'*Ecerinis* est composée à Padoue (1313 ou 1314) ; la *De Casu Caesenae*, de Lodovico Romani da Fabriano à Pérouse (1377) ; Giovanni Manzini della Motta aurait composé sa *tragoedia* entre Vérone et Pavie (à partir de 1387) ; l'*Achilles* d'Antonio Loschi a été rédigée entre 1387 et 1390, c'est-à-dire soit à Florence, soit à Vicence, soit à Pavie ; Gregorio Correr a écrit sa *Progne* alors qu'il étudiait à Mantoue avec les fils de Francesco I Gonzaga (1429) ; le second *Certame coronario* fut, semble-t-il, l'occasion de la *Hiensal* de Leonardo Dati (1442). Si la *Progne* se rapproche de l'*Achilles* par son sujet antique et le lieu de sa rédaction, on peut aussi faire l'hypothèse d'un lien d'une autre nature entre l'ouvrage de Loschi et l'œuvre la plus proche dans le temps, à savoir la *tragoedia* perdue de Manzini. Les deux jeunes humanistes se sont fréquentés à Pavie entre 1388 (Loschi arrive avant le mois de juin) et 1389 (date du départ de Loschi) : on peut imaginer une émulation quant à l'écriture tragique, ayant donné des résultats très différents. Peut-être peut-on voir aussi dans le dénouement de l'*Achilles* une allusion au même événement qui a inspiré sa *tragoedia* à Manzini, à savoir la défaite du seigneur de Vérone en 1387 — événement de prime importance pour les équilibres politiques de la péninsule, et qui avait dû de surcroît frapper personnellement Loschi puisque celui-ci était au service d'Antonio Della Scala jusqu'en 1386, date à laquelle il partit à la rencontre de Salutati. Les historiens estiment que la chute de Vérone aux mains de Gian Galeazzo Visconti serait due notamment à la trahison de certains sujets scaligères. Or, précisément, dans la version que Loschi choisit de l'histoire d'Achille, le héros grec meurt victime d'une trahison. Dans la première scène, Hécube enjoint Pâris de lui tendre un piège : on lui fait croire qu'en épousant Polyxène, la fille de Priam, il mettra fin à la guerre de Troie, mais lorsqu'il entrera désarmé dans le temple pour négocier avec Priam, Pâris le tuera.

par leurs auteurs comme des *tragoediae*[9]. Examinant ce que recouvre l'opposition tragique/comique qui structure le diptyque brunien, on s'efforcera de préciser la nature des liens qui unissent ces notions à la tragédie et à la comédie. On se fera ainsi une idée des relations entre ces genres et la nouvelle, telles qu'une grande figure de l'humanisme se les figurait, à une époque marquée par les prémices de la renaissance du théâtre antique. En observant le diptyque à la lunette des idées à lui contemporaines ou antérieures sur la tragédie, nous nous efforcerons, modestement, de préciser et d'historiciser ce que nous désignons habituellement comme « tragique » dans la *Fabula Tancredi* de Bruni.

1. Concernant le style, on remarque d'abord que l'intrigue de la *Déc.* IV 1 est tout à fait conforme au ton *luctuosus* de la déploration, des larmes, du deuil, qu'Albertino Mussato indiquait comme caractéristique de la tragédie dans l'*Evidentia tragediarum Senece*[10].

Par ailleurs, la traduction de la *Déc.* IV 1 par Bruni révèle une volonté d'élever le style de la nouvelle de Boccace au registre sublime. C'est l'exigence qu'un Jean de Garlande imposait au style tragique. Dans le *De vulgari eloquentia* (II IV 5-6)[11] la définition de la tragédie de Dante repose aussi sur la logique des registres représentée dans la *roue de Virgile*[12], et insiste sur les aspects stylistiques : le tragique correspond au style le plus haut, qui traite dans la forme poétique et le langage les plus sublimes des trois sujets les plus nobles (le salut, l'amour, la vertu). La traduction de la *Déc.* IV 1 par Bruni révèle précisément, comme nous l'avons dit, une volonté d'élever le style de la nouvelle originale d'abord par le latin

9. Voir à ce sujet la contribution d'Enrica Zanin dans ce volume.

10. Dans cet ouvrage, Mussato étudie la variété de mètres qui distingue les pièces de Sénèque des autres *tragoediae* (épopées), l'*Énéide* ou la *Thébaïde*. Les considérations formelles de Mussato ont une grande importance pour l'émergence de la notion de dramaticité de la tragédie et sa distinction du genre épique.

11. « *Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendus est vulgare illustre* […]. » (D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, M. Tavoni (éd.), dans Id., *Opere*, M. Santagata (dir.), Milan, Mondadori, 2011.) « Nous appelons tragédie le style supérieur, comédie le style inférieur tandis que par élégie nous entendons le style des malheureux. S'il semble que la matière doive être chantée en style tragique, il faudra employer le vulgaire illustre […]. » (La traduction française est tirée de Dante, *De l'éloquence en langue vulgaire*, dans Id., *Œuvres complètes*, traduit sous la direction de C. Bec, Paris, Librairie générale française, 1996).

12. Cette typologie des genres littéraires, bâtie à partir du commentaire de Donat et commune au Moyen Âge, doit permettre d'accorder style et sujet traité. Elle se fonde sur une tripartition correspondant aux trois œuvres maîtresses de Virgile. Les *Bucoliques*, les *Géorgiques* et l'*Énéide* représentent en effet trois modèles stylistiques (*stylus humilis*, *stylus mediocris*, *stylus gravis*) ; à chacun est associé un monde défini par des lieux (*pascua*, *ager*, *urbs*/*castrum*) et des personnages (*pastor otiosus*, *agricola*, *miles dominans*), mais aussi par des arbres, des objets et des animaux propres à chaque genre.

— un latin qui « rhétorise le récit », écrivait Branca[13], en multipliant les vocatifs et les exclamations dans le style direct, ainsi qu'en introduisant des figures d'amplification dans la narration : on relève des couples de synonymes (« *extremum munus* oro precorque » ; « *lacrimas* nec desidero nec volo »), des polyptotes (« *Filia* […] *ut* unica *erat,* unice *dilexit eaque ex* unica *caritate affectus* » ; « *statuens a vita velle* discedere *quandoquidem eius amans* […] *a vita* discessisset *iam vel certe* discessurus *esset* »), des hyperboles (« *inenarrabiles voluptates* » pour « *grandissimo piacere* » ; « *ardenter dilexisti* » pour « *cotanto amasti* »).

D'une manière générale, de Boccace à Bruni, la narration subit une certaine condensation. Observons la scène de l'empoisonnement :

> *E questo detto, si fé dare l'orcioletto nel quale era l'acqua che il dì davanti aveva fatta, la quale mise nella coppa ove il cuore era da molte delle sue lagrime lavato; e senza alcuna paura postavi la bocca, tutta la bevve e bevutala con la coppa in mano se ne salì sopra il suo letto, e quanto più onestamente seppe compose il corpo suo sopra quello e al suo cuore accostò quello del morto amante: e senza dire alcuna cosa aspettava la morte.*
>
> *Subinde acceptum poculum illud mortiferum impavida hausit. Cum vero potasset, lectum superascendit, pateram cum corde tenens, amantisque cor cordi suo appropinquans, mortem iam tacita prestolabatur*[14].

Plus essentielle, plus extérieure aussi, la narration se réduit à une évocation dépouillée des gestes de l'héroïne, qui sont eux-mêmes plus sobres que dans l'original. Cette concision est certainement liée à un goût cicéronien de la clarté du récit, qui se vérifie dans toute la nouvelle, où elle prend parfois la forme d'un grand souci de cohérence psychologique : le traducteur rend évidentes les motivations des personnages qui peuvent paraître peu convaincantes ou ambiguës chez Boccace[15].

13. V. Branca, « Un *lusus* », art. cité.

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

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

Revenant à l'exemple précédent (la scène de l'empoisonnement), on constate que la condensation du récit correspond à une recherche de l'essentialité, mais aussi à une réduction du pathétique. On peut dire que la rhétorique du *pathos* élégiaque laisse la place à une rhétorique du sublime. Les gracieuses « *forze* [*d'amore*] » (§ 35) deviennent des « aiguillons qui jour et nuit torturent » (« *stimuli dies noctesque urentes* »), la délicate « *femminile fragilità* » (§ 32), un désir féminin (« *cupiditas mulieris* »). Utilisant une métaphore picturale, Branca a parlé à ce sujet d'accentuation des contrastes.

On relève aussi la présence d'une tragédie proprement dite (la *Phèdre* de Sénèque), et de textes qui explorent le thème de la passion mortifère à travers l'histoire de Didon (*Énéide* IV, et *Héroïdes* VII). Peut-être Bruni avait-il également à l'esprit le récit de la mort de Thémistocle dans le *Brutus* de Cicéron — récemment découvert, ce texte avait été abondamment transcrit à Florence dans la première moitié des années 1420[16].

De Boccace à Bruni, il y a donc une redéfinition en acte du style tragique, à travers l'attraction de modèles rhétoriques et littéraires liés surtout au thème de la passion mortifère. L'élagage du *pathos* élégiaque et des aspects sentimentaux, la rhétorisation de l'écriture par la multiplication des ornements, élèvent le style tout en corrigeant le caractère *luctuosus* de la nouvelle décaméronienne. À cet égard, il est d'ailleurs intéressant de rappeler qu'en ouverture de sa *Vie* de Dante, Bruni reprochait précisément à l'auteur du *Décaméron* une écriture trop empreinte de douceur et de tendresse pour les sujets les plus sérieux (§ 2 : « *dolcissimo e suavissimo uomo* »).

2. Voyons maintenant dans quelle mesure les idées théoriques sur la matière tragique coïncident avec la matière de la *Fabula Tancredi*.

Dans l'*Historia augusta*, Mussato avait défini ainsi la matière de la tragédie :

> [*Tragedia*]
> *Facta ducum memorat, generosaque nomina Regum,*
> *Quum terit eversas alta ruina domos*[17].

appartenant à une réseau d'éléments indiquant le caractère excessif de l'amour paternel de Tancrède, suggère une motivation inconsciente du prince, n'est pas traduite.

16. Bruni connaissait bien ce personnage, puisqu'en 1405-1406, il avait cité ses mots dans la *Laudatio in funere Othonis adulescentuli* (C. Vasoli, dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, ouvr. cité, vol. XIV, 1972, *ad vocem* « Bruni, Leonardo »).

17. « La tragédie […] éternise les exploits des capitaines et les nobles noms des rois, alors que la ruine fait écrouler et détruit leurs maisons. » (La citation latine et la traduction française sont issues de M. Pastore Stocchi, « Un chapitre », art. cité, p. 26-27).

Et dans l'*Evidentia tragediarum Senece* :

> *Tragedie cuiusque subiectum est eversi regni cuiuspiam sub deploratione descriptio* […]. *Testante Boetio: quid aliud tragediarum clamor deflet, nisi fortunam indiscreto ictu felicia regna vertentem*[18]*?*

Ces définitions peuvent rendre compte du sujet de la nouvelle IV 1 : celle-ci raconte bien la chute d'une famille princière, puisque Tancredi, à cause de son amour excessif puis de sa colère aveugle, anéantit sa descendance.

La nouvelle présente aussi un autre trait que plusieurs écrits médiévaux prêtent à la tragédie — à savoir, son caractère horrifique : dans son épître I, Mussato affirme en effet que les tragédies renferment toutes sortes de cruautés (« *species omnis crudelitatis habent*[19] »). La tradition médiévale qui, d'Isidore de Séville à Guillaume de Conches (1080 *ca* – 1150 *ca*) à Uguccione da Pisa (mort en 1210), ignorait l'œuvre dramatique de Sénèque, reconnaissait les gestes sanglants, les actions cruelles, telles que le meurtre des parents ou des enfants, comme le propre de la tragédie. Dans la *Déc.* IV 1, où Tancredi souille ses mains du sang des amants (§ 3), le caractère horrifique est lié au motif roman du cœur mangé.

Au vrai, si la ruine des puissants et l'horrifique — ces deux éléments thématiques propres à la tragédie — sont bien présents dans la nouvelle du prince de Salerne, ils sont fonctions d'une certaine représentation de la passion amoureuse comme excès — représentation que l'on peut certainement rapporter à une ascendance tristanienne, comme c'est d'ailleurs le cas pour le motif du cœur mangé[20].

Par ailleurs, la matière de cette nouvelle tragique est récente et fictionnelle. C'est là un autre écart par rapport aux tragédies contemporaines, dont les sujets sont issus ou de la littérature antique (historiographie mais pas seulement[21]), ou de l'histoire la plus récente (le modèle dominant est alors l'*Ecerinis*[22]).

18. « Les tragédies, dont le sujet est la description, sous le mode de la déploration, de la destruction des royaumes […]. Comme l'écrit Boèce, que pleure la clameur de la tragédie si ce n'est la manière dont la fortune renverse la félicité des royaumes par un coup inattendu ? » La citation latine est tirée de M. Pastore Stocchi, « Un chapitre », art. cité, p. 30 ; c'est nous qui la traduisons.

19. *Ibid.*, p. 27, n. 50.

20. M. Di Maio, *Le Cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2005.

21. L'*Achilles*, la *Progne* et la *Hiensal* du Florentin Leonardo Dati, forment une tradition de tragédies humanistes de sujet antique (issu de l'*Histoire de la destruction de Troie* de Darès le Phrygien pour la première, des *Métamorphoses* d'Ovide pour la seconde, de *La Guerre de Jugurtha* de Salluste pour la dernière).

22. Cette tragédie humaniste, inspirée par la découverte des pièces de Sénèque par Lovato Lovati, évoque les actions sanglantes exercées à l'encontre de Padoue (cité-État jusqu'en 1318) par Ezzelino III da Romano, seigneur

3. En ce qui concerne l'« esprit » ou l'« éclairage » tragique, comme on l'a vu, plusieurs auteurs médiévaux ont souligné le mouvement typique de la tragédie — de la prospérité à la destruction et au désespoir. C'est le cas de Guillaume de Conches et de Nicolas Trevet[23], qui ont également insisté sur la présence, au cœur de la tragédie, des notions de Fortune et de culpabilité. Selon M. Pastore Stocchi, Albertino Mussato, à la lumière des pièces de Sénèque, a cependant été le premier à mettre clairement ces notions en équation — une équation dont découle une morale tragique, formulée par Sénèque dans l'*Hercule furieux* (v. 385) et citée par Mussato dans un ouvrage historiographique, le *De gestis Italicorum* : « *sequitur superbos ultor a tergo Deus*[24] ».

L'histoire de Tancredi se prête assez bien à être lue dans les termes de cette morale quelque peu lointaine de la tragédie, qui correspond, dans la pensée morale grecque, au châtiment de l'*hybris*[25] : la Fortune se fait *némésis* pour punir par la destruction celui qui désire plus que ce que le destin lui a attribué. L'interprétation globale pourrait alors être la suivante. À cause de son amour excessif pour Ghismonda, Tancredi désire plus que ce qui lui revient en tant que père — à savoir, garder sa fille auprès de lui et « pour » lui, en dépit du « destin matrimonial » auquel cette princesse est appelée. La colère qui l'aveugle, déchaînant un accès de cruauté, appelle ou implique sa propre punition — le suicide de Ghismonda, qui cor-

de la Marche trévisane, entre 1236 et 1259 ; Mussato veut mettre en garde ses concitoyens contre la convoitise du seigneur de Vérone, Cangrande della Scala. La *De Casu Caesenae* et la *tragoedia* de Manzini traitent d'événements historiques extrêmement récents par rapport à l'écriture. Le dialogue du notaire Lodovico Romani évoque le massacre — perpétré par les troupes de Giovanni Acuto (John Hawkwood) sur ordre du légat Robert de Genève (le futur antipape Clément VII) en 1377 — des habitants de Cesena, qui refusait d'être soumise aux États pontificaux. C'est également *à chaud* que Giovanni Manzini raconte des événements auxquels il avait lui-même participé : à savoir, l'expédition menée en 1387 par Gian Galeazzo Visconti et Francesco da Carrara l'Ancien contre Antonio Della Scala — la rédaction aurait débuté pendant la campagne. Le renversement de fortune, violent et subit, échu au seigneur de Vérone est le sujet de cette *tragoedia* dont l'existence nous est connue par une lettre adressée en février 1388 au dédicataire du texte, le patricien pisan Benedetto Gambacorta.

23. Voir Guillaume de Conches dans son commentaire sur la *Consolation de la philosophie* de Boèce : « [*Tragoedia*] *ostendit exempla quibus poterat perpendere mutabilitatem Fortune.* […] *est scriptum de magnis iniquitatibus a prosperitate incipiens et in adversitate desinens.* » (La citation est tirée de H. A. Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1993, p. 69. Nous traduisons : « La tragédie présente des exemples qui permettent de juger de l'instabilité de la Fortune. […] C'est un écrit traitant des grandes iniquités, commençant dans la prospérité et finissant dans l'adversité. ») On peut citer aussi Nicolas Trevet, qui dans son commentaire sur le même texte, décrit la tragédie comme « *carmen de magnis criminibus vel iniquitatibus a prosperitate incipiens et in adversitatem terminans* ». (La citations est tirée du même ouvrage, p. 128. Nous traduisons : « [La tragédie] est un chant traitant des grands crimes et des grandes iniquités, commençant dans la prospérité et finissant dans l'adversité. »)

24. « […] un dieu vengeur marche derrière des superbes ». Nous citons l'édition suivante : Sénèque, *Tragédies*, t. I, texte et traduction de F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

25. Cette notion grecque correspond à « [t]out ce qui dépasse la mesure, excès d'orgueil ; ex. l'acte de Prométhée dérobant le feu aux dieux » (L.-M. Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, *ad vocem* « hybris »).

respond de surcroît (mais ni Boccace ni Bruni n'insiste sur cet aspect) à l'extinction violente de la lignée.

L'enchaînement des récits dans le diptyque de nouvelles fait succéder à cette morale tragique une morale de l'action vertueuse. La nouvelle en langue vulgaire raconte l'histoire de la guérison d'Antiochos. Le fils du souverain Séleukos Ier s'éprend de sa belle-mère et tombe malade. Prévenu par un médecin particulièrement habile de l'origine de cette maladie, Séleukos cédera son épouse à son propre fils, car il comprend que c'est là le seul remède pour le sauver.

La morale de l'action vertueuse que ce récit illustre exclut la transcendance représentée par la notion de Fortune ou de *némésis*. Un tel enseignement moral semble bien correspondre à la pensée brunienne : à la même époque, Bruni affirme en effet dans la préface des *Commentaria rerum graecorum* (1439) que la ruine des cités prospères est imputable aux erreurs de leurs dirigeants bien plus qu'à la Fortune — aussi l'action des gouvernants doit-elle être nourrie de connaissances historiques[26]. Cette morale politique, qui vise une éducation du citoyen, et qui constitue aussi une vision de l'Histoire, exalte la portée de l'action et de la responsabilité humaines — tout comme, dans un autre domaine et un autre genre, le diptyque de nouvelles. Celui-ci apporte une correction stylistique, mais aussi un dépassement idéologique de la *Déc.* IV 1.

À l'intérieur même de la nouvelle de Séleukos, dans le passage du premier au second moment, une morale de l'action vient se substituer à l'expérience de la passion. Le *Seleuco* se présente comme un dépassement de la tradition de la littérature *de amore*, dont le second moment offre une sorte de palinodie. Le récit met à distance le « roman d'amour » du premier moment et relativise ses valeurs, dans un mouvement qui rappelle les nouvelles centrales de la dixième journée du *Décaméron*, « dans laquelle, sous le gouvernement de Panfilo, on devise de ceux qui ont agi en amour ou en autre matière avec libéralité ou magnificence ». On peut en effet rapprocher le don de Stratonice à Antiochos des gestes généreux des protagonistes des nouvelles X 4-6. Gentile de' Carisenti rend à son époux légitime la dame qu'il aime et sauve de la mort (X 4) ; Messer Ansaldo renonce à Madonna Dianora, dont il a contractuellement gagné la possession, lorsqu'il apprend que la dame est contrainte par son mari à tenir la parole qu'elle lui a imprudemment donnée (X 5) ; Charles d'Anjou se

26. J. Hankins, « Chrysoloras and the Greek Studies of Leonardo Bruni », dans R. Maisano et R. Rollo (dir.), *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente*, Actes du colloque international de Naples (26-29 juin 1997), Naples, Istituto Universitario Orientale, 2002, p. 193.

libère de sa passion sénile pour une des jeunes filles de l'exilé Neri degli Uberti en la mariant, ainsi que sa sœur, à des chevaliers bien assortis à ces jeunes femmes (X 6). Chacun de ces personnages renonce à l'objet de son désir au nom de valeurs plus élevées. Et comme l'a observé M. Picone, chacun contribue ainsi à préserver l'institution sociale du mariage[27] — en donnant sa femme pour sauvegarder son fils, Séleucos préserve la famille, ce qui revient au même puisque la fin du mariage est la procréation.

Le dénouement de la nouvelle exalte le bonheur et la satisfaction que le roi magnanime retire de son geste :

> […] *E, ricevuta la sua Stratonica per moglie,* [*Antioco*] *visse con lei in sommo gaudio e letitia e di lei prestamente ebbe figliuoli. Il padre ancora, vedendo il figliuolo essere scampato di sì pericolosa infermità e, subsequentemente, vedendo i piccioli nipoti certissima successione della sua progenie, visse contentissimo e di bonissima voluntà, lodando ogni dì più il partito per lui preso e rendendo continue gratie al medico valente e saggio che con prudenissima sagacità partorito avea tanto fructifero effecto*[28].

Ce tableau de prospérité domestique marque un apaisement parfait des tensions. Le désir jusque-là destructeur est inscrit dans la logique communautaire de la construction de la cité. La nouvelle montre une instrumentalisation de l'*eros* à des fins domestiques et sociales. De menace avérée pour la société dans la *Fabula Tancredi*, l'*eros*, force potentiellement destructrice dans le premier moment du *Seleuco*, finit par y fructifier dans le cadre du mariage, où l'amour peut se réaliser « honnêtement » en acquérant une valeur pratique.

Revenant à l'épilogue de la nouvelle, on s'étonne de constater, de la part d'un auteur dont l'intérêt pour la *psyché* des personnages est ailleurs manifeste, de l'effacement total des aspects psychologiques (la question des réticences des nouveaux époux n'est pas évoquée, la joie du père est sans nuances…)[29]. Cette absence est proportionnelle au poids sur le récit

27. M. Picone, « L'*exemplum* sublime de Griselda », dans Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del* Decameron, Ravenne, Longo, 2008, p. 340-344.

28. *Seleuco* 43-44 : « Et ayant reçu sa Stratonica comme femme, [Antiochos] vécut avec elle dans la plus grande joie et le plus grand bonheur, et très vite, il eut d'elle des enfants. En voyant que son fils avait échappé à une maladie si dangereuse, et aussi que ses petits-enfants assuraient sa descendance, le père vécut très heureux et en paix, en louant chaque jour la décision qu'il avait prise et en remerciant constamment le médecin, compétent et sage, dont le discernement et la sagacité avaient produit un résultat si fructueux. »

29. Sous ce rapport, l'Anonyme ne se situe ni dans la lignée d'Appien, qui fait allusion aux réticences du fils et de l'épouse (*Histoire romaine*, XI, *Le Livre syriaque*, texte traduction et notes de P. Goukowsky, Paris, Les Belles Lettres, 2007, LXI : « Séleucos, ravi, eut bien du mal à convaincre son fils, bien du mal à convaincre ensuite sa femme »), ni dans la lignée vernaculaire d'un Pétrarque. Dans le *Triomphe de l'amour* II v. 94-129, François soulignait au contraire avec délicatesse les nuances de la psychologie des personnages. Au sujet d'Antiochos, le poète dit « *I' vidi ir a man manca un fuor di strada,* / *a guisa di chi brami e trovi cosa* / *onde poi* vergognoso e lieto *vada* » (v. 94-96 : « J'aperçus alors vers la gauche, en dehors du chemin, quelqu'un qui semblait avoir

d'une idéologie sociale de la famille et de la paternité. Le *Seleuco* reflète en effet le contexte culturel de la promotion de la famille par l'humanisme civique dans les premières décennies du siècle : un pont idéal est créé entre la nouvelle et la vaste littérature *de familia* qui au XV^e^ siècle diffuse une nouvelle conception de la famille née surtout avec Coluccio Salutati (il s'agit des dialogues et traités sur la famille, le mariage, l'éducation des enfants, le parfait citoyen, sans compter les *ricordanze*, les polémiques autour du mariage ni ses divers éloges).

Notre étude montre que dans la traduction de Boccace par Bruni se définit un nouveau style narratif tragique — latin, riche des réminiscences de textes dramatiques et narratifs ayant pour thème la passion mortifère. La matière de la nouvelle tragique présente des proximités thématiques avec les tragédies contemporaines et avec les conceptions médiévales de la tragédie : il s'agit de la ruine des puissants et du caratère horrifique, sanglant, monstrueux des actions racontées. Mais contrairement à celle des tragédies proprement dites, la représentation de la passion dans la nouvelle tragique a des modèles romans (tradition tristanienne). Pour l'auteur, cette représentation de la passion mortifère et cette morale tragique semblent devoir être dépassées, dans le cadre d'une littérature narrative empreinte des valeurs de l'humanisme civique, voulant servir à la société. Pour l'auteur du diptyque, le tragique de la *Déc.* IV 1 constitue à la fois un objet poétique et une perspective appelée à être corrigée à l'aune d'un projet de société.

En contrepoint de cette réflexion sur le tragique, évoquons brièvement la question du comique. De quelle notion de comédie peut-on rapprocher la seconde nouvelle ?

Le *Seleuco* ne saurait bien entendu être assimilé aux comédies antiques de Térence, bien connues déjà au Moyen Âge[30], et de Plaute, dont Nicolas

cherché et trouvé une solution dont il était à la fois honteux et satisfait ») et pareillement au sujet de Stratonice : « […] *ch'ella stessa* lieta e vergognosa / *parea del cambio* » (v. 99-100 : « […] celle-ci paraissait, comme lui, honteuse et satisfaite / de cet échange ». Nous citons Pétrarque, *Canzones, Triomphes et Poésies diverses*, introduction et notes de F. Brisset, Paris, Perrin, 1903, p. 164). Cette veine psychologique et sentimentale nous semble d'ascendance dantesque : dans *Pg.* I v. 78-81, Dante évoque une histoire quelque peu semblable : à savoir, le don de Marcia à l'orateur Hortensius par Caton d'Utique ; il insiste sur les prières cordiales qu'à la mort d'Hortensius, Marcia aurait adressées à son mari bien aimé afin qu'il l'épouse à nouveau (la source est le livre II de la *Pharsale* de Lucain) : « *son del cerchio ove son gli occhi casti / di Marzia tua, che'n vista ancor ti priega, / o santo petto, che per tua le tegni* » (« je suis du cercle où sont les yeux chastes / de ta Martia, qui te regarde encore et te prie, / sainte poitrine, de la tenir pour tienne » : nous citons Dante, *Divine Comédie*, présentation, traduction et notes de J. Risset, Paris, Flammarion, 2005 [1992]).

30. A. Stäuble, *La Commedia umanistica del Quattrocento*, Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968, p. 145-146.

de Cues redécouvrit douze pièces qui s'ajoutèrent dès 1424 au catalogue des comédies connues jusqu'alors[31]. La nouvelle ne présente guère plus de proximités avec les comédies humanistes, parmi lesquelles la *Poliscena*, en prose, est attribuée à Leonardo Bruni (dernière décennie du XIV^e^ ou première décennie du XV^e^ siècle).

Du côté de la théorie des genres dramatiques, le commentaire des pièces de Térence attribué à Donat — une acquisition très récente de l'humanisme, puisqu'Aurispa l'exhuma en 1433 — propose une notion de comédie assez abstraite pour englober le *Seleuco*. Ce texte traite de la tragédie autant que de la comédie. Pour son auteur, Homère est le fondateur de la tragédie, avec l'*Iliade*, et de la comédie, avec l'*Odyssée*. Il est très peu question de l'effet comique : la *vis comica* est tout à fait secondaire. « Au moins dans la théorie, l'atmosphère sérieuse de la tragédie triomphe sur la disposition frivole de la comédie », écrit H. A. Kelly[32]. La comédie est envisagée, de façon tout à fait formelle et abstraite, comme le contrepoint de la tragédie, dont elle possède la gravité. Il n'y a guère que de ce point de vue « géométrique » et schématique que l'on puisse, dans le contrechamp de la *Fabula Tancredi*, envisager le *Seleuco* comme nouvelle comique.

Une exception tout de même : une ressemblance existe entre les ruses du médecin Filippo et des serviteurs des comédies antiques et humanistiques, qui par leurs stratagèmes favorisent les amours des jeunes maîtres. L'intervention du médecin n'est d'ailleurs pas du tout un moment secondaire du récit : il en représente au contraire un attrait — *a fortiori* dans le contexte du goût humaniste pour l'habileté rhétorique, qui se manifeste dans les traductions décaméroniennes des humanistes. Tout comme les serviteurs rusés de la comédie classique et humaniste, le médecin, sujet au service de son souverain, tient les fils de l'action et dirige les événements grâce à son astuce. Le personnage-type de la comédie, écrit A. Stäuble, « favoris[e] les aventures amoureuses de son maître et obt[ient] pour lui-même des avantages concrets[33] » : l'homologie structurelle avec le rôle tenu par Erasistratos / Filippo est manifeste. Il est évident aussi que dans le *Seleuco*, tout se joue sur un plan plus « haut », qui exclut l'effet comique et sur lequel les personnages tendent à coïncider avec leurs actes exemplaires, incarnant des idéaux de comportement.

31. *Ibid.*, p. 145-147.

32. « *In theory at least, the serious atmosphere of tragedy won out over the frivolous setting of comedy.* » (H. A. Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy*, ouvr. cité, p. 14.)

33. A. Stäuble, *La Commedia*, ouvr. cité, p. 175.

Bibliographie

Albanese Giuseppa Maria Gabriella, « Da Petrarca a Piccolomini: Codificazione della novella umanistica », dans G. Albanese, L. Battaglia Ricci et R. Bessi (dir.), *Favole Parabole Istorie. Le Forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Actes du colloque de Pise (26-28 octobre 1998), Rome, Salerno, 2000, p. 257-308.

Alighieri Dante, *De vulgari eloquentia*, M. Tavoni (éd.), dans Id., *Opere*, M. Santagata (dir.), Milan, Mondadori, 2011.

Bartoli Lorenzo, « Note filologiche sulle novelle spicciolate del Quattrocento », *Filologia e critica*, XX, 1995, p. 3-43.

Branca Vittore, « Un *lusus* del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del *Decameron* (IV, 1) e la sua irradiazione europea », dans P. Viti (dir.), *Leonardo Bruni Cancelliere della Repubblica di Firenze*, Actes du colloque de Florence (27-29 octobre 1987), Florence, Olschki, 1990, p. 207-227.

[Bruni Leonardo], *Opere letterarie e politiche di Leonardo Bruni*, P. Viti (éd.), Turin, UTET, 1996.

[Bruni Leonardo], *Leonardo Bruni Aretino. Histoire, éloquence et poésie à Florence au début du Quattrocento*, textes choisis et commentés par L. Bernard-Pradelle, Paris, Honoré Champion, 2008.

Dante, *De l'éloquence en langue vulgaire*, dans Id., *Œuvres complètes*, traduit sous la direction de C. Bec, Paris, Librairie générale française, 1996.

Di Maio Mariella, *Le Cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2005.

Hankins James, « Chrysoloras and the Greek Studies of Leonardo Bruni », dans R. Maisano et A. Rollo (dir.), *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente*, Actes du colloque de Naples (26-29 juin 1997), Naples, Istituto Universitario Orientale, 2002, p. 175-197.

Kelly Henry Ansgar, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1993.

« La novellistica volgare e latina fra Trecento e Cinquecento. Risultati e prospettive di ricerca interuniversitaria », dans R. Bessi (dir.), *Medioevo e Rinascimento*, XII, 1998, p. 257-305.

Marcelli Nicoletta, « Appunti per l'edizione di un dittico umanistico: la latinizzazione del 'Tandredi' boccacciano e la 'Novella di Seleuco' di Leonardo Bruni », *Interpres*, XIX, 2000, p. 18-41.

—, « La novella di Seleuco e Antioco. Introduzione, testo e commento », *Interpres*, XXII, 2003, p. 7-183.

—, « Due nuovi testimoni della Novella di Seleuco e Antioco », *Interpres*, XXIV, 2005, p. 201-214.

Martelli Mario, « Considerazioni sulla novella spicciolata », dans *La Novella italiana*, Actes du colloque de Caprarola (19-24 septembre 1988), Rome, Salerno, 1989, p. 215-243.

—, « Il *Seleuco*, attribuito a Leonardo Bruni, fra storia e elegia », dans *Favole, Parabole, Istorie*, ouvr. cité, p. 231-255.

Morfaux Louis-Marie, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980.

Novati Francesco, « Sull'autore del *De Casu Caesenae* », dans *Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria*, II, 1885, p. 135-146.

Parma Michela, « Fortuna spicciolata del *Decameron* fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari », *Studi sul Boccaccio*, nº 31, 2003, p. 203-270.

—, « Fortuna spicciolata del *Decameron* fra Tre e Cinquecento. II. Tendenze e caratteristiche delle rielaborazioni », *Studi sul Boccaccio*, nº 33, 2005, p. 299-364.

Pastore Stocchi Manlio, « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIVe et XVe siècles : *Seneca poeta tragicus* », dans J. Jacquot (dir.), *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, 1964, p. 11-36.

Perosa Alessandro (dir.), *Il Teatro umanistico*, Milan, Nuova Accademia, 1965.

Picone Michelangelo, « L'*exemplum* sublime de Griselda », dans Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del* Decameron, Ravenne, Longo, 2008, p. 335-360.

Pittaluga Stefano, « Lucrezia fra tragedia e novella. Seneca e Boccaccio nell'*Historia de duobus amantibus* », dans L. Secchi-Tarugi (dir.), *Pio II umanista europeo*, Actes du colloque international de Chianciano-Pienza (18-21 juillet 2005), Florence, Franco Cesati, 2007, p. 755-766.

Sénèque, *Tragédies*, t. I, texte et traduction de F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

Staüble Antonio, *La Commedia umanistica del Quattrocento*, Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.

—, « La tragedia umanistica », dans V. Branca (dir.), *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, Turin, UTET, 1973.

Vasoli Cesare, « Bruni, Leonardo », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. XIV, Rome, Treccani, 1972.

—, « Un umanista tra le lettere e le armi: Giovanni Manzini », *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXVIII, 1991, p. 321-333.

Villa Claudia, « La ripresa della tradizione classica », dans E. Malato (dir.), *Storia della Letteratura Italiana*, t. II, *Il Trecento*, Rome, Salerno, 1995, p. 951-1032.