

## AD MAJOREM PRINCIPUM GLORIAM

Voici le texte d'une lettre en date du 2 janvier 1502, adressée depuis Rome au duc Hercule d'Este, à l'occasion des représentations données lors du mariage de Lucrece Borgia et d'Alphonse d'Este.

Questa nocte in la camera de nostro signore è stata recitata la comedia del Menechino et con bona de quellui ch'havea la persona del servo, et del parasito, et similmente del scorto, et de la dona de Menechino, ma li menechini non dixerò cun multa gratia, erano senza maschare, et non gli era scena alcuna perché la camera non era capace. Et in quello loco dove Menechino fu preso per ordine del socero credendo che'l fosse impacito cridando che li fosse facto violentia, dixè essere maraviglia che se usassero tale violentie sospite Cesare, Jove propitio, et votivo Hercule.

Inanti a la recitatione de la comedia fu facta questa representatione, che prima compare uno putto vestito da donna representante la Virtù, et un altro representante la Fortuna: et facta contentione fra epse, quale fosse superiore, sopraggionse la Gloria copra un carro trionfale, la quale havea il mondo sotto li piedi et gli erano scripte queste parole: Gloria domus Borgie. La Gloria, la quale etiam se chiamava luce, preferite la Virtù ala Fortuna, dicendo che Cesare et Hercole haveano con Virtù superata la Fortuna, referendo multi nobili facti de lo illustrissimo signor duca de Romagna. Poi compare Hercule vestito de la pelle del leone et cun la clava, contra del quale Junone mandde la Fortuna, et combatendo Hercule cun la Fortuna la vinse, prese et ligete: et venuta Junone a pregare Hercule per la liberatione de la Fortuna, lui

corne clemente et magnanimo, la concessa a Junone cun questa lege, che né l'una nè l'altra mai facesse contra la casa d'Hercule, né contra la casa Borgia de Cesaro:

Tute queste cose furono recitate in verso heroico multo elegante. Celebrando sempre multo la coniunctione tra Cesare et Hercule. Cun voler anche manifestamente inferire che in seme dovessero far gran facti contra li inimici de Hercule per modo che se li effecti respondessero a questi pronostici le cose nostre veniriano a multo bon termine. Et in bona gratia de vostra Excellentia ne recomandiamo. Rome II ianuarii 1502.

Celsitudinis vestre  
SERVI JOANNES LUCAS  
GERARDUSSARACENUS

Véritable rapport adressé au duc Hercule Ier d'Este par un "observateur" des festivités organisées à Rome pour célébrer le mariage de son fils Alphonse avec Lucrece Borgia, la lettre du 2 janvier 1502 qui nous intéresse ici relate avec un grand souci du détail pertinent un spectacle donné à cette occasion : l'une de ces pièces de théâtre sans lesquelles il ne sera plus, au-delà du début du XVIe siècle, de solennités dignes de ce nom.

La représentation des *Ménechmes* dont il est question dans le document s'inscrit par ailleurs dans le mouvement de renouveau des formes théâtrales amorcé dans le dernier quart du Quattrocento : les centres où les cercles humanistes sont particulièrement actifs, et au premier chef Ferrare où est envoyée la lettre, voient fleurir les traductions des comédies latines de Plaute et de Térence (les *Ménechmes* sont au répertoire, à Ferrare précisément, depuis 1486). Un public de théâtre a vu le jour et se gonfle, de plus en plus cultivé, friand de ces représentations de textes anciens désormais accessibles en langue vulgaire.

On voit bien que ce qui est en jeu ici, c'est l'utilisation par les tenants du pouvoir (en quête de consolidation et d'élargissement de leur audience, de leur emprise sociale) d'un tel goût. Une conséquence immédiate en est que les cours attirent et les princes gagent un nombre croissant de lettrés, ceux-là mêmes qui sont à l'origine de l'évolution du répertoire théâtral. De cette convergence d'intérêts, renforcée par la propension de certains souverains à se piquer d'humanisme (le destinataire de la lettre, Hercule Ier, en est, notamment en matière de théâtre, un exemple éclatant, allant jusqu'à réviser les traductions...), va naître une collaboration dont la lettre est un témoignage

clair, et dont la finalité est la célébration d'un pouvoir qui s'autoreprésente avec d'autant plus de vigueur dans la période qui nous occupe que celle-ci est marquée par la tumultueuse recomposition du paysage politique de l'Italie centrale ; nous verrons que les personnages du spectacle évoqué par la lettre renvoient à ces acteurs de la vie politique qui cherchent, notamment à travers le jeu des alliances matrimoniales, une assise plus stable de leur domination, ainsi que des appuis pour leurs visées expansionnistes : en effet, Alphonse, fils d'Hercule duc de Ferrare, épouse Lucrece Borgia, sœur de César, duc de Romagne depuis l'année précédente, nouveau voisin donc du ferrarais, et bien décidé, comme l'on sait à ne pas s'arrêter en chemin...

Que nous apprend donc le document sur l'état des pratiques théâtrales en 1502, ainsi que sur cette subtile alchimie qu'était la "politique culturelle" des princes ? Deux axes essentiels semblent se dégager.

Le premier concerne certains aspects structurels et formels. Une remarque préliminaire s'impose : on constate que le principe est désormais acquis de la représentation devant un public choisi à l'intérieur de la demeure princière, en son cœur même : "la camera de nostro signore". Le lieu élu est éminemment symbolique d'un pouvoir mettant en avant sa "centralité".

Mais il convient de souligner que le ton du premier paragraphe est avant tout critique. Ainsi, à propos du jeu des acteurs, comme de leurs accessoires, se lit en creux l'exigence à venir d'une professionnalisation du métier de comédien. De la même façon, l'exigüité du lieu est ressentie comme une limite essentielle, et il faudra bientôt édifier (toujours bien sûr à l'intérieur du palais) ces "teatri stabili" qui deviendront l'espace spécialisé des spectacles. En tout cas, ce qui n'est peut-être que remarques de spectateur averti et exigeant, laisse présager les efforts accomplis dans les années qui suivent en vue d'une efficacité accrue des dispositifs scéniques, de la mise en scène : la séduction (au sens fort) exercée sur le public sera à ce prix.

Suit enfin un écho de l'insatisfaction générale due au non-respect, quant à la "matière" du prologue "extraordinaire" dont il sera question dans le second paragraphe de la lettre, de cette "conferenza con la favola" que théoriserait, dans un texte qui marque l'aboutissement de l'entreprise de "normalisation", de codification des genres implicitement ébauchée ici, le mantouan Leone de' Sommi (*Quattro dialoghi in materia di*

*rappresentazioni sceniche*, livre III). Il y a tension entre le sujet de la pièce de Plaute jouée ensuite et les valeurs incarnées par les personnages mis en scène par ce prologue, tension solennisée par la tournure latine à l'ablatif absolu qui sert à en appeler aux dieux et qui, annonçant par anticipation le jeu de l'homonymie sur quoi est fondé le prologue, suggère que les princes (César et Hercule) ont rang de véritables divinités tutélaires.

Ce sont donc la cohérence globale, le caractère achevé et organique de la production théâtrale, tant sur le plan des conditions matérielles de réalisation que sur celui de son homogénéité thématique, que l'auteur de la lettre a en ligne de mire.

Cependant - et ce sera là le second point annoncé - le prologue "extraordinaire" répond à l'exigence de "convenienza con l'occasione" réclamée toujours par Leone de' Sommi (*ibid.*). C'est ici que la stratégie mise en oeuvre conjointement par les commanditaires et "leurs" auteurs se déploie dans toute son ampleur.

Ce prologue est une allégorie, dont le sens ne s'accomplit véritablement que dans et par les prestiges d'une homonymie savamment calculée. Suivons-en le récit.

Elle met en jeu tout d'abord le "topos" du binôme Virtus/Fortuna : leur rapport dialectique est, comme l'on sait, un lieu commun depuis l'"humanisme civique" - et continue à alimenter la réflexion théorique sur le pouvoir, l'histoire, etc. (cf. Machiavel, Guichardin...) . Voilà pour le socle conceptuel.

Mais le conflit est ici arbitré par une instance supérieure : la "Gloria", dont on assiste au "triomphe". Il convient là aussi de remarquer que l'apparition du char triomphal, spectaculairement séduisante, s'inscrit dans une longue et riche tradition : défilés publics, peinture (cf. par exemple déjà au XVe siècle, pour ce qui est des princes, Piero della Francesca), et bien sûr littérature, depuis Pétrarque. C'est à ce point précis de la représentation que la référence au "réel", en l'occurrence à la "Domus Borgie" devient implicite.

Le mouvement vers la transparence de l'allusion initiale s'accélère alors ; et dans le va-et-vient entre mythologie, références à l'Antiquité classique, et actualité, de plus en plus clairement s'impose l'équivalence Vertu = Hercule (d'Este) et César (Borgia), tout à la fois expressément désignés en tant qu'acteurs du présent et revêtus (tout au moins pour ce qui est d'Hercule) des attributs canoniques des héros antiques. On remarquera au passage que la balance penche plutôt du côté du duc de Romagne...

Tout cela s'achève par la résolution "augurale" du conflit entre Virtus et

Fortuna. C'est, si l'on veut, une "anticipation" du célèbre conflit machiavélien (on sait quelle place le Prince réserve à César Borgia), ici allégorisé sous les traits à la fois travestis et manifestes des personnes historiques qui, aux côtés des figures classiques, patronnent la fête, et qui, parce qu'elles ont su vaincre les adversités de la Fortune, ont mérité de la Gloire : à bon droit César et Hercule ont "il mondo sotto li piedi".

En résumé, l'on passe de ce qui est admis " de toute éternité", des "topoi" culturels fabriqués par ceux-là mêmes à qui s'adresse le spectacle, à l'explicite d'une équation légitimée par cet enchaînement qui a toutes les apparences de la nécessité.

Enfin, l'on sait grâce aux témoignages de l'époque que ces prologues, ainsi que les intermèdes, étaient souvent le véritable "clou" des représentations théâtrales. Il en va ainsi pour l'auteur de la lettre. Jusqu'à la langue ("il verso heroico") participe de cette tentative de captation d'un public lettré d'autant plus susceptible de se reconnaître qu'il est à la racine même du processus de production. Les "humanae litterae" sont au cœur même de cette complicité de l'intelligence, dont le but avoué est l'exaltation de deux protagonistes de l'histoire en train de se faire, et de l'alliance politique que scelle un mariage riche de promesses

Soulignons pour conclure l'habileté de princes tels que ceux qui sont mentionnés ici. En flattant leur goût, qui est aussi leur raison d'être, ils amènent les lettrés et artistes de leurs cours, aussi bien en tant que producteurs que comme consommateurs de culture, à servir leur cause : puissance, gloire, en la fondant dans le lointain mythique d'origines qui la légitiment. C'est un subtil jeu de miroirs qui se met en place, où chacun voit sa propre image émerger du fond des intérêts communs, au lieu précis où ceux-ci convergent.

Il y a aussi dans ce phénomène une dimension d'ordre "économique" : Curie papale, cours royales et ordres monastiques ne sont plus les seuls pôles d'attraction pour les artisans de la culture ; le développement des principautés transfère des richesses importantes vers des centres jusque-là mineurs sur le plan politique ; par leurs commandes nouvelles, les princes de ces cités se font producteurs de culture. Ils vont savoir habilement monnayer l'octroi de moyens d'existence parfois tout à fait inédits (pensons à Mantegna chez les Gonzague), contre la participation des artistes et hommes de lettres à la mise en scène du pouvoir.

Ce mouvement déjà largement amorcé au siècle précédent (cf. l'exemple ci-dessus, ou l'Urbin de Federico da Montefeltro, ou même le Rimini de Sigismondo Malatesta) sera marqué par une accentuation du caractère contraignant des rapports liant une partie à l'autre. On aboutira alors bien vite à cette situation paradoxale : à l'apex même du processus, qui est aussi une reconnaissance définitive de l'appartenance sociale de l'artiste à l'élite, vont se faire entendre, au nom de la liberté de création, les grincements de la critique - souvent acerbe. Mais c'est une autre histoire...

**Philippe GUERIN**

**A PROPOS D'UNE REFORME DES STATUTS  
DE L'ACADEMIE FLORENTINE**

Constituzione dell'obbligo degli Accademici  
fatta sotto di 4 di marzo 1546 (s.f.)

Atteso che gli esercizi degli Accademici nostri debbono essere, leggere pubblicamente e privatamente, comporre opere in versi o in prosa e tradurre le scienze e l'altre cose utili e onorate di qualunque altra lingua e recarle nella nostra fiorentina:

Vogliamo e ordiniamo che qualunque Accademico, eccettuati gli esenti, sia tenuto e obbligato ogni anno soddisfare ad uno almeno degli obblighi sopraddetti, intendendosi discretamente, considerato l'azioni passate; che per quelli che non hanno operato cosa alcuna sino a oggi, l'abilità dell'anno sopraddetto sia finita e terminata alla creazione del prossimo futuro consolo.

A la date du 4 mars 1547 (1546 selon le calendrier florentin qui fait commencer l'année le jour de la fête de l'Annonciation), l'*Accademia fiorentina* existe depuis six ans. Née d'un coup de force initial contre l'éphémère Académie des *Umidi*, fomenté par des membres de cette dernière dévoués à la cause de Côme Ier (au pouvoir depuis 1537), elle est le lieu d'une sorte de "coup d'Etat permanent"

L'année qui nous intéresse ici correspond à un renforcement de la main-

mise de Côme sur l'institution, notamment par le biais de modifications progressives des statuts, lesquelles infléchissent les orientations initiales, aboutissant entre autres choses à l'instauration d'une censure.

Le document proposé à l'analyse éclaire l'un des aspects de cette normalisation en cours.

Le premier paragraphe de la "constituzione" rappelle les tâches fondamentales de l'Académie - ce sont les finalités mêmes qui lui avaient été initialement assignées. Il s'agit tout d'abord des lectures commentées ("leggere") lors des séances publiques du dimanche et privées du jeudi, puis de la production d'œuvres originales ("comporre"), de la traduction enfin, à propos de laquelle il convient de souligner qu'elle s'étend à l'ensemble du savoir ("le scienze e l'altre cose utili").

Vaste entreprise de promotion de la langue florentine (les lectures commentées concernent avant tout Dante et Pétrarque), qui sera accompagnée quelques années plus tard, avec la création de l'*Accademia del disegno* (1563), ainsi qu'avec la seconde édition des *Vite* de Vasari (1568), d'un projet similaire concernant les arts plastiques et leur ancrage toscan, voire ici aussi essentiellement florentin.

La réforme des statuts est l'objet de la seconde partie, qui frappe par le ton péremptoire de son exorde : quoique rhétoriquement convenu, l'hendiadyn est sans équivoque. Tous les membres de l'Académie doivent contribuer *personnellement* aux tâches précédemment définies.

Cette prescription est, il est vrai, tempérée : la prise en compte de productions passées peut conduire à des "exemptions", et le discernement ("discretamente") est de rigueur. Cet accommodement infléchit l'âpreté du propos initial, mais ne doit pas masquer l'essentiel : l'inobservance des obligations entraîne la perte des capacités statutaires (l'"abilità") à l'intérieur de l'institution.

Or, un examen attentif des dates nous fait émettre l'hypothèse selon laquelle, derrière ces modifications réglementaires, se cache vraisemblablement un enjeu pressant, une lutte pour le pouvoir. Il est en effet frappant de constater que trois semaines seulement séparent l'institution de cette contrainte de la "creazione del prossimo futuro consolo", cette élection coïncidant avec la date du 25 mars qui avait déjà été le jour inaugural de

*l'Accademia florentin* en tant que telle. Il semble donc bien s'agir d'une manœuvre contre des membres indésirables - et l'on sait que la période qui suit verra diverses exclusions (nous pensons notamment à Anton Francesco Grazzini, le "Lasca" des *Umidi*, démis en août 1547).

Quoi qu'il en soit, indépendamment des circonstances particulières qui ont pu susciter la mesure, cette dernière apparaît bien comme le résultat de pratiques normalisatrices, dont l'inspirateur, étant donné l'attention qu'il portait à l'Académie, était sans aucun doute Côme lui-même. Elle entérine le passage de ce qui était né comme un cénacle de lettrés désireux de se doter d'un outil de bon fonctionnement (les "capitoli" des *Umidi*) à une officine de production culturelle sous contrôle - où rentabilité et conformité deviennent principes de régulation en même temps que critères de sélection. Les objectifs sont "recadrés" - sous le regard attentif d'hommes liges tels que Cosimo Bartoli, chantre indéfectible d'une grandeur florentine vue à travers le prisme médicéen.

**Philippe GUÉRIN**

*Les deux textes de Philippe Guérin ont été rédigés dans le cadre d'une épreuve d'examen sanctionnant le D.E.A.*