

Perrine GALAND

« Rhétoriques du bien et du mal chez Enea Silvio Piccolomini »

Reproduit avec l'aimable autorisation des éditions Paradigme. Publié dans *Les Yeux de l'éloquence, Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, chapitre III « Rhétoriques du bien et du mal chez Enea Silvio Piccolomini », p. 45-59.

Le Roman à la Renaissance

Actes du colloque international de Tours dirigé par Michel Simonin (CESR, 1990) publiés par Christine de Buzon, Lyon, RHR, 2012.

URL : <http://www.rhr16.fr/ressources/roman-rennaissance>

Pour citer cet article :

Galand, Perrine, « Rhétoriques du bien et du mal chez Enea Silvio Piccolomini », *Le Roman à la Renaissance*, Actes du colloque international dirigé par Michel Simonin (Université de Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 1990), publiés par Christine de Buzon, Lyon, RHR, 2012, 11 p.

URL : <http://www.rhr16.fr/ressources/roman-rennaissance>



Article protégé par la loi sur le droit d'auteur, selon les conditions générales de la licence Creative Commons. Pour plus d'informations, écrivez à : contact@rhr16.fr

Perrine GALAND

École pratique des Hautes Études (Paris)

Rhétoriques du bien et du mal chez Enea Silvio Piccolomini

La morale de l'*Historia*

L'*Historia de duobus amantibus*¹, achevée à Vienne le 3 juillet 1444, fait partie de la production érotique d'Enea Silvio Piccolomini, au même titre que la *Chrysis*² (comédie

¹ *Opera quae extant omnia*, Basilea, Marcus Hopperus, 1571 (1^e éd. 1551), (rééd. fac simile Frankfurt/ Main, Minerva GMBH, 1967), lettre CXIII, p. 623-644; voir aussi l'édition, avec introd. et trad. ital., de M. L. Doglio, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, Torino, Utet, 1973 (qui reproduit le texte établi par R. Wolkan, *der Briefwechsel des E. S. Piccolomini*, I. Abteilung: Briefe aus der Laienzeit [1431-1445], I. Privatbriefe, Wien, 1909, p. 353-393), réédition dans *Novelle del Quattrocento*, a cura di G.G. Ferrero e M.L. Doglio, Torino, UTET, 1975 (j'utilise ici cette 2^e éd.); A. S. Piccolomini (Pius II) and Niklas von Wyle, *The Tale of Two Lovers Eurialus and Lucretia*, ed. with introd., notes and glossary by E. J. Morrall, Amsterdam, Rodopi, 1988 (voir les réserves émises à propos de cette édition par J. Ijsewijn, compte-rendu dans *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen*, Wiesbaden, Jahrgang XIII, Heft 2 (Aug. 1989), p. 72-74). Sur Pie II en général, voir G. Voigt, *E. S. de' Piccolomini als Papst Pius II und seine Zeitalter*, Berlin, Reimer, 3 vol., 1856-1863; G. Paparelli, *E. S. Piccolomini*, Bari, Laterza, 1950; B. Widmer, *E. S. Piccolomini, Papst Pius II. Biographie und ausgewählte Texte aus seinen Schriften*, Basel-Stuttgart, Schwabe, 1960; R. S. Mitchell, *Il lauro e la tiara. Vita di Pio II*, Naples, Morano, 1967; E. Garin, «Ritratto di E. S. Piccolomini», *Ritratti di umanisti*, Florence, Sansoni, 1967, p. 9-39; *E. S. Piccolomini. Atti del Convegno per il V. Centenario della morte e altri scritti*, raccolti da D. Maffei, Siena, Accademia degli Intronati, 1968; G. Bernetti, *Saggi e studi sugli scritti di E. S. Piccolomini Papa Pio II*, Florence, Tip. Stiav., 1972; C. Ugurgieri della Berardenga, *Pio II Piccolomini*, Florence, Olschki, 1973; P. Galand-Hallyn, «La poétique de jeunesse d'Enea Silvio Piccolomini: la *Cinthia*», *Latomus* 52, 1993, p. 875-896. **Bibliographie à consulter sur l'*Historia*...** : V. Cortesi, «La *Storia di due amanti* di E. S. Piccolomini. Studio critico», *Preludio*, VI, 1882, p. 258-273; G. Zannoni, «Per la *Storia di due amanti* di E. S. Piccolomini», *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei*, VI, 1890, p. 116-127; «Per la storia d'una storia d'amore», *La Cultura*, IX, 1890, p. 85-92, 257-259; J. Dévay, «Aeneas Sylvius' Entlehnungen in der *Novelle Euryalus und Lucretia* und ihre ungarischen Bearbeitungen», *Zeitschrift für vergleichend Literaturgeschichte*, IX, 1896, p. 491-502; L. Di Francia, *La novellistica*, I, Milan, Vallardi, 1924, p. 305-316; F. Grierson, *E.S. Piccolomini. The Tale of the two Lovers*, Londres, Constable, 1929; G. Manginelli, «Prose di romanzi», *Annuario del Ginn.-Liceo V. Emanuele II*, Naples, Morano, 1935-1937, p. 175-181; A. Frugoni, «E. S. Piccolomini e l'avventura senese di G. Schlick», *Incontri nel Rinascimento*, Bescia, La Suola, 1954, p. 25-42; G. Zamboni, «La *Storia di due amanti* di E. S. Piccolomini», *Miscellanea basileese per il V centenario dell'Università*, Bâle, 1960, p. 3 et s.; W. Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, Heidelberg, C. Winter-Universitätsverlag, 1967, p. 47-54 (avec un tableau comparatif des nouvelles en différentes langues du VI^e siècle au XVII^e siècle); W. Krömer, *Kurzerzählungen und Novellen in den romanischen Literaturen bis 1700*, Berlin, E. Schmidt Verlag, 1973, p. 97-99; G. Tournoy, «La

licencieuse inspirée de Plaute) et le recueil d'élégies intitulé *Cynthia*³, qui sont contemporains. L'argument en est simple. Une jeune bourgeoise de Sienne, Lucrece, mariée à un riche avare, le rébarbatif Ménélas, et un jeune cavalier de la suite impériale, Euriale, éprouvent un coup de foudre réciproque. La nouvelle retrace la conquête de la belle par le jeune homme, les péripéties de leurs rendez-vous, les obstacles qu'oppose aux amants le mari jaloux. Après une première séparation déjà douloureuse, le récit s'achève sur le départ définitif du jeune homme, dont l'abandon cause la mort de Lucrece, désespérée. Euriale, nous dit l'auteur, finira par se consoler en se mariant avantageusement.

L'*Historia* est intégrée dans une lettre adressée à Mariano Sozzini, célèbre juriste de Sienne; le début de l'épître nous renseigne sur les circonstances de sa composition: vivement sollicité par Sozzini d'écrire une histoire d'amour réelle ou fictive, Enea Silvio cède non sans répugnance, ayant longtemps hésité, avoue-t-il, à traiter un sujet frivole, qui n'est plus de leur âge à tous deux. Il propose donc à Sozzini le récit exemplaire d'une affaire authentique, dont la triste fin devrait mettre en garde les jeunes lecteurs contre l'amère douceur de la passion amoureuse⁴. Une autre lettre, qui précède celle-ci dans le recueil et fut écrite le même jour à l'intention du chancelier impérial Kaspar Schlick, confirme cette présentation et laisse entendre que Schlick pourrait bien être Euriale lui-même⁵.

Avec ce récit en latin, la nouvelle accède, pour la première fois depuis la *Griseldis* (1373) traduite par Pétrarque, au niveau de la grande littérature. L'*Historia* se trouve au

novella latina nel Rinascimento», *A.C.N.L. (Louvain, 1971)*, Leuven U.P., 1973, p. 681-686 et «Francesco Florio, novelliste italien», *A.C.N.S. (St-Andrews, 1982)*, Binghamton/New York, 1986; G. Bottari, «Il teatro latino nell'*Historia de duobus amantibus*», *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea filologica*, Genova, Facoltà di Lettere, Ist. di Filologia classica e medievale, 1975, p. 113-126; J. H. Tisch, «E. S. Piccolomini *De duobus amantibus historia* und Niclas van Wyle: neulateinische Novellenkunst und deutscher Frühhumanismus», *A.C.N.A. (Amsterdam, 1973)*, München, W. Fink Verlag, 1979, p. 983-996; P. Viti, «La *Historia de duobus amantibus* del Piccolomini, fonte probabile della *Mandragola*», *Ecumenismo della Cultura*, Vol. III, *L'umanesimo e l'ecumenismo della cultura*, Atti del XIV Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici - Montepulciano - Palazzo Tarugi, 1977, a cura di G. Tarugi, Florence, Olschki, 1981, p. 244-268; M.-F. Piejus, «Lettres et projet culturel: la *Historia de duobus amantibus* d'Eneas Silvius Piccolomini», *La correspondance*, 2, Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, 4-6 octobre 1984, P.U. d'Aix-en-Provence, 1985, p. 143-164; voir aussi les communications d'E. Bigi, M. Bideaux, G. Borri sur l'*Historia, Pie II e la cultura del suo tempo*, Atti del I. Convegno Internazionale di Studi Umanistici dell'Istituto Francesco Petrarca, Pienza, Montepulciano, Chianciano, 24-28 luglio 1989, Milano, Guerini ed associati, 1991; M.-F. Piéjus, «Une traduction française de la *Historia de duobus amantibus* d'Eneas Silvius Piccolomini», *La circulation des hommes et des oeuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, Actes du colloque international (22 au 24 novembre 1990), Université de la Sorbonne-Institut culturel italien, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1993, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne, p. 103-117.

² Éd. A. Boutemy, Collection Latomus, I, Bruxelles, 1939.

³ Éd. J. Cugnoni, *A. S. Piccolomini opera inedita, Memorie della reale Accademia dei Lincei*, VIII, 1882-1883, p. 658-664.

⁴ *Opera omnia...*, p. 623.

⁵ *Idem*, lettre CXII, p. 622. Sur l'identification d'Euriale avec Schlick, voir Morrall, *o. c.*, p. 21 et s.

confluent de nombreuses sources⁶; on y relève l'influence du roman médiéval (le conte a été comparé au *Tristan* de Gottfried von Strassburg⁷), de la tradition de la lettre d'amour (qui va d'Ovide à Abélard⁸), de la *novella* en *volgare* : le *Decameron* (la quatrième et la septième journées) et surtout la *Fiammetta* de Boccace⁹; on reconnaît aussi les traces de la littérature antique, sous ses formes diverses: la satire (Juvénal), le théâtre (Sénèque et Térence principalement)¹⁰, la poésie : Virgile, Horace, Properce, Stace et le poète dont l'imitation domine¹¹ l'ensemble de la nouvelle, Ovide. L'*Historia* repose sur la pratique de l'*amplificatio*¹², sur une accumulation de détails et de digressions qui font d'elle, selon le terme de Di Francia, un véritable «romanzetto»¹³.

Le paratexte, qui met l'accent sur la simplicité, la véracité - et donc l'exemplarité morale - de la nouvelle, s'oppose ainsi au récit même, dont l'humour et l'érotisme (parfois proche de celui de Beccadelli) s'allient à une écriture virtuose, véritable «mosaïque»¹⁴ intertextuelle. En outre, la présentation à « tiroirs » de l'histoire, qui est insérée dans une lettre d'Enea Silvio et propose elle-même, intégrées dans la narration, dix des lettres échangées par les amants, souligne le soin original apporté par Enea à la construction narrative¹⁵. Dans l'interprétation de cette oeuvre, la critique moderne se scinde en deux courants; les uns voient dans les prétentions moralisatrices de Piccolomini une pure mise en scène, un *topos* des prologues novellistiques¹⁶, qui vise à justifier la verve gaillarde du récit; les autres décèlent une morale, même vague, ou du moins les traces d'une certaine mélancolie dans la méditation de l'humaniste sur le *dulce amarum* de l'amour¹⁷. Il m'a paru intéressant, pour préciser les intentions de Piccolomini, d'envisager cette fois la nouvelle sous l'angle de la rhétorique, à la lumière du modèle que fournissent à l'humaniste les *Héroïdes* ovidiennes.

Bonne et mauvaise parole

La dette de l'*Historia* envers Ovide est importante. La situation de base est calquée sur le schéma des *Héroïdes*: l'auteur y dénonce le *peregrinus amor*, l'amour conçu pour un étranger et ses inévitables conséquences. Le nom du mari de Lucretia invite le lecteur à la comparer à Hélène de Troie. Sa correspondance avec Euriale rappelle l'*Héroïde* XVII et la lenteur calculée avec laquelle Hélène laisse entrevoir à Paris sa reddition future. De constantes allusions dans le texte établissent également un parallèle entre Lucrece et les héroïnes ovidiennes: Médée, Ariane, Phyllis, Didon, Sappho¹⁸. Euriale, tout au long du récit, met en pratique systématiquement, comme le Paris des *Héroïdes*, les techniques

⁶ Cf. J. Dévay, art. cit., qui a patiemment relevé la plupart des sources.

⁷ E. J. Morrall, *o.c.*, p. 15 et suiv.

⁸ Cf. M. L. Doglio, *éd. cit.*, p. 837.

⁹ G. Bottari, art. cit., p. 114-115.

¹⁰ Bottari, art. cit..

¹¹ Cf. Di Francia, *o.c.* p. 315 et Dévay, art. cit., p. 492-493.

¹² Krömer, *o.c.*, p. 98.

¹³ *Idem*, p. 307.

¹⁴ Di Francia, *o.c.*, p. 315; Bottari, art. cit., p. 125.

¹⁵ M. L. Doglio, *o.c.*, p. 834-835.

¹⁶ Voir surtout l'analyse de Pabst, *o.c.*, p. 47-54, mais aussi les commentaires de Di Francia (p. 313), Paparelli (p. 94), Krömer (p. 99).

¹⁷ Cf. surtout E. Garin, qui dénie tout esprit «boccacien» à la nouvelle, *o.c.*, p. 14, M.L. Doglio, qui parle de «sottile, segreta malinconia», *o.c.*, p. 844 et P. Viti, art. cit., p. 248-249.

¹⁸ Voir J. Dévay, art. cit., p. 492-493; E. J. Morrall, *o.c.*, p. 17-19; cf. *Fiammetta*, ch. VIII.

séductrices que vante l'*Art d'aimer*, (billets doux, cadeaux, complices achetés, ruses convenues). La nouvelle, d'autre part, se veut en même temps un *Remedium amoris*, et contient les mêmes thèmes misogynes qu'une autre épître fameuse d'Enea Silvio, datée de 1446, qui a pris en vernaculaire le titre de *Rimedio d'amore* et dans laquelle l'humaniste met en garde un ami trop épris d'une courtisane¹⁹.

Les *Héroïdes* ont été longtemps considérées comme de pures transpositions versifiées des *suasoriae* et des *controuersiae* pratiquées dans les écoles de rhétorique²⁰. Leur raison d'être est plus subtile. Leur caractère ostensiblement oratoire indique qu'Ovide réfléchit, à travers ces épîtres, aux fonctions de l'éloquence. Sa réflexion - ici comme dans l'*Art d'aimer* - est ambiguë; au-delà du thème-prétexte de la séduction amoureuse, le poète analyse les liens qu'entretiennent la rhétorique et la morale. La plupart des *Héroïdes* attestent à la fois la réussite de la parole trompeuse (celle de l'étranger séducteur, Thésée, Jason, Paris) et l'échec de la parole sincère (celle de l'amante délaissée qui dénonce en vain le parjure de l'homme). Le constat est transcendé dans une sorte de mouvement dialectique, qui aboutit à l'éloge de la parole poétique; l'échec du dialogue amoureux est surmonté dans l'épanouissement d'une esthétique maniériste, apte à peindre le sourire d'Hélène comme les larmes d'Ariane. C'est une démarche du même ordre que l'on peut retrouver dans la prose minutieuse de l'*Historia de duobus amantibus*.

La rhétorique dans l'*Historia*

La rhétorique entre pour une part capitale dans la structure générale de la nouvelle²¹. Comme dans la *Fiammetta* de Boccace, les sentiments des personnages sont connus par le biais de monologues ou de dialogues avec un confident. Certains critiques, comme W. Krömer, considèrent même que l'analyse psychologique, dans l'*Historia*, «se borne à un traitement rhétorique du pour et du contre et à une affirmation de la puissance de l'amour»²². Guglielmo Bottari, d'autre part, a montré l'importance des emprunts d'Enea Silvio au théâtre latin, à Sénèque et Térence surtout (rappelons que les oeuvres érotiques d'Ovide, y compris les *Héroïdes*, doivent elles-mêmes beaucoup à la *nea*²³). La rhétorique est donc présente dans les nombreux discours des héros, comme dans les dix lettres que l'auteur intègre dans sa narration. A cette éloquence intradiégétique, présentée comme l'oeuvre des personnages, s'ajoute évidemment, hors diégèse, la propre rhétorique de Piccolomini: le prologue moralisateur auquel fait écho, après la nouvelle, la conclusion de l'épître à Sozzini; les nombreux commentaires, de type gnomique, inclus par le narrateur au fil du récit; enfin, l'*elocutio* même, travaillée, ornée de digressions épideictiques, comme le portrait de Lucrece ou la peinture du cheval

¹⁹ Cf. M. L. Doglio, *o.c.*, p. 844.

²⁰ Sur les *Héroïdes*, voir e. a. H. Jacobson, *Ovid's Heroïdes*, Princeton, 1974; A. Sabot, «Les *Héroïdes* d'Ovide: préciosité, rhétorique et poésie», *A.N.R.W.* II, 31.4 (1981), p. 2552-2636; A. Michel, *La parole et la beauté*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 93-99; sur la tradition du genre, voir H. Dörrie, *Der heroische Brief. Bestandaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung*, Berlin, De Gruyter, 1968.

²¹ Rappelons qu'Enea Silvio est lui-même l'auteur d'une *Rhétorique*, traité purement pratique concernant la *compositio uerborum* et la *dispositio* dans l'art épistolaire (*Opera omnia...*, p. 992-1034).

²² Krömer, *o.c.*, p. 99.

²³ A.F. Sabot, *Ovide poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse*, Paris, Ophrys, 1976, p. 184-216.

d'Euriale. Nous allons voir comment ces deux rhétoriques, qu'Enea Silvio feint d'abord d'opposer l'une à l'autre comme la bonne à la mauvaise parole, se rejoignent finalement dans l'expression d'un fatalisme souriant.

La «mauvaise» parole

La renaissance de la rhétorique au Quattrocento passe par la réconciliation de l'éloquence et de la philosophie, par la promotion d'une parole sincère et transparente. C'est la recherche d'une telle éloquence qui domine dans les *Carmina* de Piccolomini, contemporains de l'*Historia*²⁴, ainsi que dans le *De Liberorum educatione* paru six ans plus tard, traité de pédagogie fondé, comme tous ceux du premier humanisme, sur Cicéron et Quintilien, et faisant sienne leur morale du *uir bonus dicendi peritus*²⁵. C'est d'elle encore que se réclame, conformément à la tradition du genre, le prologue de la nouvelle. Voyons comment les discours intradiégétiques de l'*Historia*, monologues, dialogues et lettres, se situent par rapport à cet idéal.

Monologues

Deux monologues nous informent sur l'état d'esprit des amants, juste après le coup de foudre de la première rencontre. Le monologue intérieur de Lucrece²⁶ est précédé d'une citation de l'*Enéide* (IV, 2-5), qui la montre, telle Didon, blessée au cœur et désormais incapable de trouver la paix. La suite du texte comporte une imitation presque littérale du discours délibératif qui agite Médée dans les *Métamorphoses* (VII, 11 et s.). Modèle de mauvaise foi, cette délibération, que résume la fameuse expression : *uideo meliora proboque / Deteriora sequor* (ici assez platement paraphrasée par Enea: *Scio quid sit melius, quid deterius est sequor*), prend, chez Ovide comme dans l'*Historia*, la forme d'une joute dialectique entre Amour (*cupido*) et Raison (*mens*); cette dernière est bientôt vaincue par les arguments spécieux de son adversaire, dont la *refutatio* s'égrène ainsi: Lucrece, emportée par une force inconnue, n'est plus en état de résister; en outre, la physionomie et le maintien d'Euriale laissent bien augurer de son honnêteté et de sa fidélité; du reste, Lucrece peut avoir confiance en sa propre beauté: ou bien Euriale demeurera à Sienna ou, s'il part, il l'emmènera avec lui; Lucrece ne saurait non plus regretter sa mère, qui n'est pas tendre, ni sa patrie; pour ce qui est de sa réputation – et Piccolomini s'amuse ici – il suffit à Lucrece de se référer aux amoureuses célèbres: ni Hélène, ni Ariane, ni Médée précisément, n'en avaient cure, elle sera donc en bonne compagnie! Pour cette nouvelle Médée – quelque peu embourgeoisée et tout épicurienne, comme le remarque Bottari²⁷ – plus encore que pour l'héroïne ovidienne, la rhétorique sert non à prendre conscience de la vérité, mais à se mentir à soi-même, à se voiler la réalité.

²⁴ Voir mon article «La poétique de jeunesse d'Enea Silvio Piccolomini...».

²⁵ Voir la traduction et la typologie, toujours actuelle, de W. H. Woodward, *Vittorino da Feltre and other Humanist Educators*, Cambridge U.P., 1905, p. 134 et suiv.

²⁶ *Opera...*, p. 625.

²⁷ Art. cit., p. 119. Si la Médée ovidienne est «sublime», je ne pense pas, comme M. L. Doglio, que son double romanesque ait gardé la même grandeur. Encombrée de son déplaisant mari, qu'elle évoque au début de son monologue, Lucrece est d'avance, plus encore que Médée, résolue à ne pas résister. A la fin du monologue, sa décision d'aimer Euriale est prise, alors que Médée au contraire a choisi de préserver son honneur: c'est un peu plus tard, à la vue de Jason, que ses bonnes résolutions céderont définitivement.

Le monologue d'Euriale²⁸ repose, quant à lui, sur la contamination de plusieurs textes lyriques, qui célèbrent l'amour comme une force naturelle irrésistible : un intermède de la *Phèdre* de Sénèque (vv. 274-356)²⁹, un passage de l'*Héroïde* XV, que Sappho adresse à Phaon, l'hymne à Vénus de Lucrèce (*De nat. rer.*, I,1 et s.), le livre III des *Géorgiques* (vv. 242-249). L'ensemble du discours est présenté comme une *argumentatio* dans les règles, fondée sur de nombreux *exempla*, qu'Euriale oppose à ses propres scrupules. Aux risques de l'amour se sont laissé entraîner des conquérants prestigieux, des poètes, des philosophes, l'empereur lui-même, sans perdre de sa majesté, Hercule, aux pieds d'Omphale; la race animale au complet, oiseaux, chevaux, cerfs, tigres, sangliers, lions, subit le même joug, tout comme l'être humain, qu'il soit jeune ou vieux, instruit ou naïf. L'énumération vire à la parodie, d'autant que, parmi les amours célèbres des poètes et des philosophes, Piccolomini, reprenant une tradition médiévale³⁰, fait figurer les mésaventures de Virgile, suspendu au bout d'une corde, à mi-hauteur de la tour qu'il tentait d'escalader pour rejoindre sa belle³¹, et Aristote, bride au cou, servant de monture à une dame munie d'éperons. Le monologue s'achève sur l'illustre vers des *Bucoliques* (X, 69): *Amor uincit omnia et nos cedamus amori* : l'effet de cette *peroratio* est alors volontairement gâché par Enea Silvio, qui nous montre Euriale, vite rasséréiné par la force convaincante de l'aphorisme virgilien, s'en allant gaillardement trouver la *lena* chargée de porter un message à Lucrèce.

On pourrait trouver d'autres exemples de monologues (de type théâtral), où l'éloquence délibérative apparaît comme un leurre manifeste, ou bien fait l'objet d'une parodie, comme cet autre passage encore, où Euriale se retrouve de nuit dans la demeure de Lucrèce, serrant dans ses bras sa bien-aimée en pâmoison, et délibère pour savoir s'il va la laisser pour morte ou tenter de la ranimer, au risque de se faire surprendre. Finalement sa méditation sur l'amertume de l'amour se conclut en faveur de la belle: *Vicit amor uirum*, répète le narrateur, et Euriale choisit de rester³².

Dialogues

Les dialogues offrent le même exemple de duplicité sophistique. Lucrèce, une fois sa décision prise, confie son amour à Sosie, vieux serviteur de la famille. Piccolomini se souvient ici de l'aveu que fait à sa nourrice la Phèdre sénéquienne (*Phaedr.*, 129-272), ainsi que d'une scène identique de la *Fiammetta* (chap. I), où Boccace (qui s'inspire également de Sénèque) peint les confidences de l'héroïne à sa vieille *balia*³³. Fiammetta se laisse à regret arracher des aveux, sans chercher à convaincre sa confidente. Phèdre exhale malgré elle sa passion dévorante, puis, devant l'indignation de sa servante, s'entête à se justifier, mais ses répliques traduisent l'emportement plus que le calcul; à l'inverse, les confidences de Lucrèce semblent le fruit d'une stratégie élaborée. Enea Silvio a considérablement résumé, tout en le suivant d'assez près, le dialogue sénéquien entre Phèdre et sa nourrice; cette réduction, qui met en relief l'articulation méthodique des arguments successifs, ôte sa spontanéité au discours de l'héroïne. Lucrèce a besoin d'un messager. Elle choisit donc Sosie, non tant pour la confiance qu'il lui inspire, qu'en

²⁸ *Opera...*, p. 627.

²⁹ Cf. Bottari, art. cit., p. 121.

³⁰ *Ibidem.*, note 32.

³¹ Donat, *Vergilii uita*, IX, 20, cit. par Doglio, *o.c.*, p. 878, n. 23.

³² *Opera...*, p. 641.

³³ Un passage du *Decameron* (VII^e journ., 9^e nouv.) offre également quelques points communs avec le texte de l'*Historia*.

raison de sa nationalité (le serviteur est un Germain, comme Euriale): *plus nationi quam homini credens*³⁴. Le dialogue qui suit est mené de main de maître par une Lucrece rusée, très différente de Fiammetta, mais proche des héroïnes plus madrées du *Decameron*. La jeune femme use d'abord, en guise de *captatio benevolentiae*, d'un éloge général de la race germanique, puis elle prononce le nom d'Euriale en particulier. Vient ensuite une *narratio* dans laquelle Lucrece expose son amour pour le jeune homme et demande à Sosie de lui porter un billet. Pour répondre à l'indignation vertueuse du fidèle serviteur, la jeune femme a recours à une *argumentation* serrée; elle oppose aux menaces une froide détermination: *Nihil timet qui non timet mori*³⁵; quand Sosie lui représente le déshonneur qu'elle encourt aux yeux des hommes et de Dieu, elle abonde dans son sens, puis invoque, comme Phèdre, le *furor* qui la domine et la rend irresponsable; finalement, voyant que le serviteur s'entête, elle feint de se rendre à ses raisons, au-delà même de ses espérances, puisqu'elle se prétend décidée à se donner la mort pour éviter de succomber à la tentation. Cette menace qui, chez Phèdre, semble dictée autant par le désespoir que par le désir d'émouvoir la nourrice, n'est encore, chez Lucrece, que rouerie féminine; la fin tragique de l'aventure ne se profile pas vraiment ici³⁶. Enfin, la *peroratio*, empreinte d'un *pathos* hyperbolique et fondée sur un *exemplum* assez peu approprié, rappelle l'héroïque suicide de la vertueuse Portia, fille de Caton. Sosie, vaincu, supplie Lucrece de vivre et lui promet son aide.

La nouvelle fournit d'autres exemples du même genre; Euriale déploie des prodiges d'éloquence pour circonvenir Pandalus, le propre cousin de Ménélas, grâce à un discours complexe, où se mêlent flatteries, considérations philosophiques, *exempla*, promesses³⁷. Même envers Lucrece, le jeune homme use d'une certaine tartufferie. Lors de leur toute première entrevue, alors qu'elle lui oppose quelque résistance, Euriale, souriant, raisonne ainsi la jeune femme, non sans cynisme: «Ou bien on sait que je suis venu, ou bien on l'ignore. Si on le sait, tout le monde soupçonnera le reste et il est stupide de subir pour rien un déshonneur. Si on l'ignore, on ne saura pas cela non plus, cela est un gage d'amour et je mourrai plutôt que de m'en passer»³⁸.

Epîtres

Les *Héroïdes* fournissent donc, tant pour la forme que pour le fond, le principal modèle des épîtres amoureuses insérées dans la nouvelle, dans lesquelles on reconnaît aussi les traces d'une préciosité pétrarquiste. La première série de huit lettres retrace la conquête de Lucrece par Euriale et rappelle d'assez près l'échange épistolaire entre Hélène et Paris (*Héroïdes* XVI et XVII). Chacun des amants fait preuve, à sa manière, d'habileté rhétorique. Euriale use des *topoi* traditionnels de la galanterie, loue la beauté de Lucrece, mais aussi, non sans hypocrisie, sa chasteté; il compare son propre amour à une maladie, dépeint ses souffrances qu'atteste sa pâleur, menace de mourir si l'on ne se rend pas à ses vœux, et demande sans relâche un rendez-vous. Lucrece, elle, passe du refus sec (mais écrire un refus, c'est quand même communiquer, comme le remarque

³⁴ *Opera...*, p. 626.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ M.L. Doglio montre cependant que, un peu plus loin dans le récit, l'évanouissement de Lucrece dans les bras d'Euriale fonctionne comme une sorte d'avertissement au lecteur de sa fin douloureuse, et marque une certaine gradation du tragique, *o.c.*, p. 841.

³⁷ *Opera...*, p. 638.

³⁸ *Idem*, p. 635.

Euriale lui-même³⁹) à une acceptation progressive. L'échange des lettres est ponctué par celui de cadeaux; Lucrece, pour ne pas être redevable à Euriale, répond à chaque présent par un présent.

L'originalité de Piccolomini consiste surtout à mêler, dans cette correspondance, les niveaux narratifs. L'argument majeur que l'héroïne oppose à la passion du jeune homme est encore celui des dangers que comporte le *peregrinus amor*. Lucrece cite à nouveau Médée, Ariane, Didon, Phyllis et Sappho, évoquant leur triste trépas⁴⁰. Le lecteur sait que la jeune femme, confiante en sa beauté, a, en réalité, déjà rejeté pour elle-même cette objection, dans le cours de son monologue. Mais en reprenant et en développant ce thème, Lucrece dévoile complaisamment sa propre culture de jeune bourgeoise humaniste. C'est bien ainsi que l'entend Euriale, qui saute sur l'occasion, et proteste: «Si tu voulais diminuer mon amour, il ne fallait pas montrer ton savoir», *Si meum minuere uolebas amorem, non oportuit doctrinam tuam ostendere*⁴¹. La connaissance d'Ovide, et de sa dénonciation, par des exemples, du *peregrinus amor*, se retourne finalement contre la morale et devient incitation à l'adultère. Enea Silvio semble mettre en cause ici le bien-fondé de l'exemplarité, qui, pourtant, constitue la justification de base de sa propre nouvelle. Il fait dire à Euriale: «Il est injuste de juger tout le monde d'après le comportement d'un petit nombre»⁴². Et le jeune homme invite Lucrece, puisqu'elle a lu Ovide, à choisir chez lui d'autres exemples, plus appropriés à leurs désirs. Cela revient à démontrer le caractère aléatoire et sophistique de l'argumentation par l'exemple. Des deux dernières lettres, qui marquent la séparation des amants, l'une dissimule sous une feinte logique le souci des apparences qui domine Euriale, l'autre, qui reproduit le schéma des *Héroïdes* ordinaires, montre l'impuissance de la rhétorique mise cette fois au service de la sincérité, puisque Lucrece va véritablement mourir d'amour.

La «bonne» parole : La comparaison de la rhétorique intradiégétique avec son intertexte montre que Piccolomini, en amplifiant son caractère sophistique, a voulu présenter le discours de ses héros comme la «mauvaise» parole. Néanmoins, si mauvaise soit-elle, cette parole est, ici comme chez Ovide, efficace, tandis que l'éloquence finale de Lucrece, qui pourtant ne simule plus, a perdu son pouvoir. Qu'en est-il de la rhétorique extradiégétique, de la parole du narrateur ?

Le prologue

Revenons brièvement sur le prologue de la nouvelle. L'auteur y affirme à la fois la véracité et la moralité du récit. La véracité est liée par Enea Silvio à l'absence de tout ornement scriptural: «Je ne me ferai pas beau-parleur⁴³, ni n'userai de la trompette poétique, alors qu'il m'est loisible de raconter une histoire vraie», *Non ... fictor ero nec poetae utemur tuba dum licet uera referre*⁴⁴. L'intertexte de l'*Historia*, constitué pour une part essentielle d'oeuvres poétiques dont les vers sont parfois cités littéralement, suffit à montrer que Piccolomini parle décidément ici le langage tout conventionnel du

³⁹ *Idem*, p. 628.

⁴⁰ Cf. note 18.

⁴¹ *Opera...*, p. 630.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cf. *Enéide* IX, 602 *fandi fictor Ulixes*.

⁴⁴ *Opera...*, p. 623.

novelliste. Je renvoie, pour une analyse de détail des topiques du prologue, à Walter Pabst et Maria Luisa Doglio⁴⁵.

Peut-on réduire de même les protestations de moralité à de simples lieux communs? Si l'auteur commence sa lettre, à la manière de Sénèque, en rejetant sur son destinataire la responsabilité d'un sujet trop licencieux pour des hommes d'âge mûr⁴⁶, s'il fustige Sozzini avec la verdeur de Martial et de Juvénal⁴⁷, il s'adoucit dans la suite du prologue, évoquant le ridicule de ses propres péchés de jeunesse; dans son avertissement final, il met en garde les jeunes gens non plus contre l'immoralité de l'amour mais contre ses tristesses. De la même façon, dans sa lettre à Schlick, Piccolomini blâme d'abord l'intérêt déplacé de Sozzini pour la littérature amoureuse, mais remarque finalement: *Qui numquam sensit amoris ignem aut lapis est aut bestia*, sentence qui pourrait sortir de la bouche des héroïnes ovidiennes. Il ressort du prologue que l'auteur s'accorde à lui-même le droit d'user d'artifices rhétoriques et que sa morale tend moins à la vertu qu'à la prudence.

Les interventions de l'auteur dans le récit : L'analyse des interventions de l'auteur dans la nouvelle confirme cette impression. Le cadre épistolaire permet en effet à Enea de guider son lecteur par une dizaine de réflexions digressives, lieux communs de type gnomique le plus souvent, mais qui permettent de mieux cerner les intentions de Piccolomini moraliste. Deux de ces interventions seulement constituent une condamnation sévère de l'amour. Dans la première, empruntée à Sénèque (*Phaedr.*, 204-214), Enea constate que la luxure est un défaut des riches et des puissants⁴⁸; dans l'autre, s'autorisant d'Ovide et de Virgile, il blâme la fureur amoureuse, qui pousse l'homme à déchoir de son rang social et même à tomber dans la bestialité⁴⁹. Le plus souvent, son attitude est pessimiste plutôt que vraiment critique; s'il fait preuve de misogynie, évoquant la sensualité et la versatilité féminines⁵⁰, c'est plus parce que le genre l'exige que par conviction réelle: Lucrece incarne finalement au contraire, sinon la chasteté, du moins une constance héroïque. Il souligne à l'inverse, comme Boccace, le ridicule et l'inanité de la jalousie maritale, typiquement italienne⁵¹. Toute boccacienne est encore la verve (exceptionnelle dans la nouvelle⁵²) avec laquelle Enea va jusqu'à présenter Ménélas au lecteur comme un mari digne d'être cocu: *dign[us] quem uxor deciperet et, sicut nos dicimus, cornutum quasi ceruum redderet*⁵³. Dans l'ensemble, la vision du monde qu'exprime l'humaniste est plus sombre que celle de l'auteur du *Decameron*, dont il imite surtout les récits tragiques (la quatrième journée et la *Fiammetta*); dans une digression plus médiévale qu'humaniste sur la Fortune, Enea souligne l'impuissance

⁴⁵ Pabst, *o.c.*, p. 47-54 et M. L. Doglio, *o.c.*, p. 834-836.

⁴⁶ Cf. M. L. Doglio, *o.c.*, p. 834.

⁴⁷ *Idem*, p. 840.

⁴⁸ *Opera...*, p. 625. Ailleurs (p. 640), Enea relie l'hypocrisie et le vice à la noblesse (M. L. Doglio insiste sur l'originalité de ce commentaire, *o.c.*, p. 840).

⁴⁹ *Idem*, p. 633.

⁵⁰ *Opera...*, p. 638. En outre, usant d'une métaphore guerrière, Enea explique (excuse presque) la faute de Lucrece, en comparant la cour pressante que lui fait Euriale, au siège d'une tour qui finit par s'écrouler, comme s'écroule finalement la vertu de Lucrece, vaincue par tant d'assauts (p. 631).

⁵¹ *Idem*, p. 631.

⁵² Cf. Di Francia, *o.c.*, p. 316.

⁵³ *Opera...*, p. 624.

quasi totale de l'homme à maîtriser son destin, à acquérir quelque sagesse⁵⁴. Son pessimisme éclate dans sa longue analyse finale de la séparation des amants, qu'il compare, adoptant franchement cette fois le langage philosophique, au déchirement entre l'âme et le corps provoqué par la mort⁵⁵. La modulation des topiques, la sélection de l'intertexte, aboutissent ainsi à l'expression originale d'un fatalisme attristé mais indulgent, puisque les interventions de l'auteur dans le récit tendent à excuser, en les universalisant, les faiblesses de ses héros.

Les jeux d'écriture

Cette indulgence est confirmée par les jeux d'écriture auxquels se livre Enea Silvio. D'une part, la répétition des mêmes *topoi*, employés dans des conditions différentes, tend à justifier rétrospectivement la duplicité rhétorique attribuée d'abord aux personnages. Ce qui paraissait feinte ou lieu commun galant devient réalité. C'est ainsi qu'Euriale, qui usait abondamment dans ses épîtres *dutopos* de l'amour-maladie, contraint de s'éloigner de Lucrece une première fois, tombe véritablement malade, puis, après son départ définitif, est poursuivi dans ses insomnies par l'image de sa bien-aimée. Celle-ci, abandonnée, *devient véritablement* la soeur d'infortune des héroïnes de ses lectures, se laisse mourir comme elle en menaçait Sosie et mérite, dans les dernières lignes de la nouvelle, que l'auteur lui-même la compare effectivement à Laodamie, Didon et à la vertueuse Portia⁵⁶. Le tragique naît de ce que l'humaniste, pour constituer sa narration, a pris au pied de la lettre les figures de la rhétorique amoureuse qui, du même coup, redevient parole véridique.

En outre, la structure en abîme du récit, qui établit un parallèle entre les amoureuses antiques et Lucrece d'une part, Ovide et Enea Silvio d'autre part, suggère implicitement que toute tentative de moralisation par l'exemple est vouée à l'échec; dans l'*Héroïde* XVII, Hélène objecte déjà à Paris le destin tragique d'Hypsipyle et d'Ariane; malgré ces réticences, elle suivra le Troyen. Lucrece, à son tour, oppose à la séduction d'Euriale la malédiction des Héroïdes; elle lui cédera cependant. Aussi l'avertissement du prologue aux *adolescentulae*, ... *ne post amores iuuenum se eant perditum*, pourrait bien être vain⁵⁷: la race des Didons, des Hélènes, des Lucreces, est éternelle.

La rhétorique de l'*exemplum* moral est donc inefficace. En compensation, il reste au narrateur la possibilité de dépasser cet échec, de le sublimer grâce à l'esthétique du récit. L'éloge que fait Euriale de la *doctrina* de Lucrece, de son style épistolaire *tam ornate et culte*⁵⁸, vaut en fait pour l'*elocutio* de toute la nouvelle. Comme Lucrece et son amant, Enea Silvio, leur créateur, connaît Ovide, la littérature et la mythologie antiques; comme ses héros, l'humaniste exhibe ses connaissances des anciens, non seulement en adhérant au scepticisme mi-souriant, mi-douloureux, des *Héroïdes* relues à travers Boccace, mais en rivalisant de virtuosité dans l'éloquence épideictique, qui permet de broser un cadre, de donner vie à des portraits. Les descriptions de Lucrece, dans tout leur raffinement maniériste, sont une contamination des *Amores* d'Ovide⁵⁹, mais aussi de

⁵⁴ *Idem*, p. 636.

⁵⁵ *Idem*, p. 643. ; l'idée de l'âme commune aux deux amis vient d'Aristote (*Ethica Eudemia*, VII, 6) et non d'Aristophane (Doglio, *o.c.*, p. 954, n. 63).

⁵⁶ *Opera...*, p. 643.

⁵⁷ *Idem*, p. 623.

⁵⁸ *Idem*, p. 630.

⁵⁹ Dévay, art. cit., p. 492.

Suétone⁶⁰ et de Pétrarque⁶¹, passés par le moule des critères descriptifs médiévaux; on songe par exemple à la description d'Hélène par Matthieu de Vendôme⁶². L'*ekphrasis* du destrier d'Euriale, auquel est comparée Lucrece toute frémissante de passion, est aussi un chef-d'oeuvre de l'éloquence d'apparat, calqué sur la peinture virgilienne du jeune étalon, dans les *Géorgiques* (III, 79-88). Conçus comme de véritables morceaux d'anthologie, ces passages peuvent servir de modèles à d'autres écrivains, comme l'atteste la lettre CXXIII, adressée au duc Sigismond d'Autriche lui-même⁶³. Cette épître contient un exemple de missive amoureuse, que le duc réclamait à Enea Silvio. L'humaniste y fait écrire Hannibal, seigneur de Numidie, à Lucrece, fille du roi d'Epire; il reprend les thèmes des lettres d'Euriale, combinés avec le portrait idéalisé de l'interlocutrice présumée, qui ressemble, bien sûr, comme une soeur jumelle à la Lucrece de l'*Historia*. La correspondance des deux amants n'était pas, pour les lecteurs de Piccolomini, un moindre appât, puisque, comme le rapporte Maria Luisa Doglio, les éditeurs faisaient suivre le titre de la nouvelle de cette mention: *cum multis epistolis amatoriis*⁶⁴.

En fin de compte, la rhétorique externe rejoint la rhétorique interne, dont elle réhabilite la valeur. L'*Historia de duobus amantibus* est une belle défense et illustration de la topique du maniérisme amoureux, dont elle exalte l'esthétique, mais aussi la profondeur, mettant en garde le lecteur contre son inanité possible et, simultanément, lui redonnant sa vigueur significative, sublime ou douloureuse. La nouvelle s'éloigne ainsi de l'*exemplum* pour tendre au romanesque: tandis que l'enseignement moral laisse la place à la curiosité indulgente du moraliste, la narration se complique, s'opacifie: l'usage d'un latin savant, contaminé, la multiplication des niveaux de langage, des digressions, l'introduction dans la diégèse de mises en abîme du texte incitent le lecteur à goûter, au-delà du plaisir simple du récit, des joies plus sophistiquées, plus intellectuelles, dans un dédoublement possible du signifiant et du signifié. Si d'Ovide à Piccolomini, en passant par Boccace, la leçon d'amour est presque la même, éternellement répétée et dédaignée, il vaut la peine de la redire, ne fût-ce que pour faire renaître, sous des formes nouvelles, la poésie des anciens, et aussi, bien sûr, parce que, conclut Enea avec Ovide, «même dans le coeur des dieux court, sachons-le bien, la petite flamme étincelante»⁶⁵.

⁶⁰ *Aug.* LXXIX. Voir Bottari, art. cit., p. 114.

⁶¹ Doglio, *o.c.*, p. 835.

⁶² *Ars versificatoria*, I, 56, E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, rééd. 1971, p. 129-130.

⁶³ *Opera...*, p. 649.

⁶⁴ *O.c.*, p. 837-838.

⁶⁵ Ep. CXII, *Opera...*, p. 622. Ovide, *Met.*, II, 410 (Dévay, p. 492).