

CONFÉRENCE
BARBIER-MUELLER 2012

JOHANNES BARTUSCHAT

LE TRIOMPHE DE VÉBUS
ET DE LA POÉSIE:
AUTOUR DES «STANZE»
DE PIETRO BEMBO



En février 1507 on récite, à la cour d'Urbino, lors des festivités du Carnaval, un poème de Pietro Bembo, les Stanze.¹ C'est le poète lui-même qui avec son ami Ottaviano Fregoso assure, masqué, la récitation. Ils incarnent des ambassadeurs de Vénus qui portent un message à Urbino. En effet, le poème qui se compose de cinquante huitains nous raconte que

Vénus décide d'envoyer des messagers à Urbino pour vaincre les résistances qu'oppose à son pouvoir la duchesse Elisabetta Gonzaga et son amie, Emilia Pio. Les messagers se présentent à la cour pour prononcer un éloge de l'amour et inviter les deux dames à abandonner leur culte de la chasteté afin de connaître le bonheur amoureux.

Les Stanze font partie des œuvres les moins connues de Pietro Bembo, mais elles méritent d'être étudiées non seulement pour leur qualité littéraire, mais aussi en raison de leur énorme succès. Les Stanze sont en effet un des textes poétiques les plus influents du XVI^e siècle; elles deviennent pour tout le siècle le modèle fondamental du genre du petit poème lyrico-narratif en ottava rima qui porte le plus souvent le titre de «Stanze». Lorsque Lodovico Dolce publie en 1553 à Venise le recueil Stanze di diversi illustri poeti – qui sera suivi de plusieurs autres anthologies du même type – il place les Stanze de Bembo en tête pour les désigner comme le modèle fondateur du genre. En Espagne, Boscán introduit le genre et cette forme métrique dans la littérature ibérique avec son poème Octava rima qui est une libre adaptation des Stanze de Bembo. En 1545 le compositeur Giacches de Ponte met le poème en musique sous le titre «Cinquanta stanze del Bembo».

C'est bien évidemment le caractère festif et le contenu «léger» des Stanze qui ont conduit la critique à négliger ce poème et à le considérer comme un texte «mineur», une simple œuvre de circonstance. Le poète lui-même semble appuyer un tel jugement. Dans une lettre à Ottaviano Fregoso, son complice dans la récitation, datée de la période de carême de la même année,² Bembo dit qu'il a composé le poème exclusivement pour le carnaval et qu'il ne souhaite pas qu'il soit diffusé en dehors de cette occasion. Mais cette déclaration est contredite par le fait que le poète a retravaillé son texte qu'il publie dans l'édition de ses poésies de 1530³ pour le retoucher encore par la suite. On peut donc légitimement consi-

dérer le poème comme faisant partie des œuvres avec lesquelles Bembo construisait progressivement son image d'homme de lettres. Dans l'édition de 1530 les Stanze sont publiés avec ses Rime par lesquelles Bembo livre, cinq années après la publication des *Prose della volgar lingua*, son modèle de poésie pétrarquiste. On remarque toutefois que dans cette édition les Stanze sont séparées des Rime et que la lettre que nous venons de citer les précède. Bembo accueille donc le texte parmi ses œuvres lyriques, mais avec quelques réserves, comme un témoignage d'une facette de sa création littéraire.

Si l'édition de 1530 marque la consécration de Bembo et l'installe définitivement dans le rôle de prince des lettres italiennes, la date de composition du poème correspond également à un moment crucial de sa carrière littéraire. Il vient de s'installer l'année précédente – en 1506 – à la cour d'Urbino. Après la fin de son séjour à Ferrare (sur lequel planait l'ombre de sa passion pour Lucrezia Borgia) Bembo renonce ainsi définitivement à se faire une place dans la vie politique de Venise, autrement dit à épouser le destin auquel le destinait ses origines. Il décide d'embrasser définitivement la carrière littéraire et vient chercher à Urbino un milieu favorable à la littérature, une protection et une situation. Rappelons à ce sujet que pour un patricien vénitien comme Bembo le fait de s'installer à une cour où lui échoue un rôle de courtisan ne va pas de soi. Cette décision a besoin d'une justification; elle doit rentrer dans un projet plus vaste. Comme l'a démontré Valentina Marchesi,⁴ Bembo modèle son choix sur celui de Pétrarque; comme ce dernier avait défendu sa décision – âprement critiquée entre autres par son ami Boccace – de s'installer à la cour des Visconti à Milan comme le choix de la liberté, Bembo justifie sa décision comme la seule pouvant lui assurer l'otium littéraire et sauvegarder sa vraie mission, celle de l'homme de lettres. Les Stanze sont donc bien plus qu'une simple contribution, dictée par les circonstances, à la vie de cour; elles sont une façon de se présenter comme auteur à un nouveau public et d'imposer sa vision de la littérature. C'est sous cet angle que je voudrais considérer ce texte pour en déceler les enjeux littéraires et idéologiques.

Lorsque Bembo arrive à Urbino, il bénéficie déjà d'une grande réputation comme humaniste et comme auteur d'ouvrages en langue vernaculaire, notamment pour les *Asolani* (nous adopterons la forme française *Azolains*), dialogue en langue vulgaire sur l'amour, dont l'impact a été énorme et sur lequel nous reviendrons. La publication, sous sa direction,

chez Aldo Manuzio, du Chansonnier de Pétrarque et de la Comédie de Dante, promus au rang de véritables classiques, avait ouvert une nouvelle voie: celle d'une union de la culture humaniste et de la culture «vernaculaire». A Urbino, Bembo poursuit son activité sur le double front latin et vernaculaire. Il continue de travailler à ses études philologiques sur les textes des auteurs classiques (notamment de Térence), il rédige un dialogue en latin à la gloire des Ducs d'Urbino,⁵ et il travaille à ses poésies en langue vernaculaire. C'est en effet pendant le séjour à Urbino que Bembo conçoit le projet d'un «chansonnier», à savoir un recueil poétique unitaire, un vrai livre de poésies à la manière de Pétrarque, qu'il dédie à la duchesse d'Urbino, Elisabetta Gonzaga.⁶

Comme nous venons de le mentionner, le grand recueil des Rime, qui rassemble l'essentiel de la production de Bembo et qui sera le modèle déterminant pour le pétrarquisme du XVI^e siècle, ne sera publié qu'en 1530. Si les Rime dans leur rédaction de 1530 sont le produit d'un pétrarquisme rigoureux sur le plan de la langue, mais aussi sur celui des formes et des thèmes poétiques, la production des années à cheval sur les deux siècles et du séjour à Urbino témoigne d'une facture moins unitaire, plus ouverte et susceptible de s'inspirer d'une pluralité de modèles. On peut rappeler à ce titre en premier lieu les poésies contenues dans les Azolains qui est en effet un prosimètre où les parties en prose sont entrecoupées de pièces lyriques; Bembo imite ainsi l'Arcadia de Sannazaro, mais surtout le Décaméron de Boccace où les devisants ne racontent pas seulement des nouvelles, mais récitent aussi des ballate; le prosimètre des Azolains souligne l'aspect performatif et social de la poésie puisque ces poésies servent, au même titre que le dialogue, à communiquer. Rappelons en deuxième lieu la grande chanson funèbre Alma cortese qui célèbre la mémoire du frère Carlo, mort en 1503: ce poème, rédigé pendant les premiers mois du séjour à Urbino, combine le modèle de Pétrarque (poésies funèbres du Chansonnier, pour Giovanni Colonna et bien d'autres) avec le Dante «tragique» des chansons morales ainsi que des éléments empruntés à Sannazaro.⁷ Il faut enfin rappeler plusieurs poèmes en tercets (terza rima), mêlant le narratif et le lyrique, dont le «capitolo» Io stava in guisa d'uomo, exclu des Rime, et Il Sogno,⁸ petit poème en tercets, qui imite Dante, mais surtout les Triomphes de Pétrarque, en racontant une ascension spirituelle.⁹

Si dans les Rime de 1530 Bembo choisit le poète de Laure comme modèle exclusif (en conformité avec sa théorie de l'imitation que Bembo élaborera en 1512 dans sa célèbre épître à Giovanfrancesco Pico della Mirandola qui prône l'absolue nécessité de ne suivre qu'un modèle),¹⁰ il avait engagé dans ses textes précédents un dialogue avec un éventail plus large de modèles poétiques incluant Boccace, Dante, les Triomphes de Pétrarque de même que la poésie contemporaine. Les Stanze s'inscrivent dans cette lignée puisqu'elles sont un dialogue avec la tradition de la poésie du Quattrocento, et plus précisément avec la grande poésie florentine de l'âge de Laurent le Magnifique, notamment de Politien et de Laurent lui-même.

En effet, si nous nous interrogeons sur les modèles des Stanze, un texte s'impose immédiatement à notre attention, par son titre, son mètre, son sujet et l'occasion pour laquelle il fut écrit: les Stanze per la giostra de Politien. Ecrites entre 1475 et 1478 pour la victoire de Giuliano de' Medici à la giostra de 1475, elles racontent comment le jeune Giuliano de' Medici qui ne vit que pour la chasse est converti à l'amour auquel il s'était montré auparavant insensible. Politien avait donné sur le plan littéraire et stylistique ses lettres de noblesse à l'ottava rima, forme métrique qui était associée à la poésie populaire des cantari. Il avait notamment su concilier l'ampleur des descriptions et le dynamisme narratif typiques de la poésie épique avec la préciosité du langage lyrique. Dans la foulée du Politien, le poème épico-lyrique en ottava rima devient un genre fort répandu:¹¹ on peut notamment rappeler les Silvae de Laurent de Médicis, les Stanze de Tebaldeo et les Silvae de Niccolò da Correggio. Ces poèmes – fort différents les uns des autres par leur longueur et leur facture – ont un thème commun: la force, voire la tyrannie de l'amour, et ils avaient tous conféré à l'ottava rima une nouvelle dignité littéraire qui la rapprochait de ses origines, à savoir les deux poèmes de Boccace qui le premier avait utilisé cette forme métrique, pour le Filostrato et le Teseida. Cela peut expliquer pourquoi Bembo – toujours soucieux d'éviter aussi bien le ton galant de la poesia cortigiana que toute forme de poésie populaire – ait choisi pour son poème l'ottava rima au détriment du mètre typique de la poésie lyrico-narrative, la terza rima. Dans les Stanze la forme métrique aux connotations populaires est contrebalancée par un langage lyrique de pure ascendance pétrarquiste. En effet, sur le plan de l'expression il n'y a rien de «populaire» dans ce poème. Le travail de correction¹² tendra

d'ailleurs à en purifier ultérieurement l'expression dans la direction d'une poésie narrative et descriptive inspirée pour tous ses éléments du langage lyrique.

De même, pour ce qui est des thèmes littéraires, Bembo se rapproche dans les Stanze d'une lignée « populaire », mais tempérée par le modèle de Politien qui avait également anobli le genre sur le plan des contenus, puisque dans son poème le côté spectaculaire et festif de la poésie pour une « giostra » se mêle à une dimension philosophique qui fait des Stanze per la giostra un véritable texte d'initiation aux mystères de l'existence selon la doctrine néo-platonicienne.¹³

Vittore Branca a démontré que le poème de Politien se développe à partir de ce que le critique appelle une « idée littéraire », celle du triomphe.¹⁴ Au cœur du récit de l'initiation du jeune Giuliano se trouve l'idée que Vénus triomphe de Diane, l'amour de la chasteté. Ce triomphe sera suivi dans la deuxième partie par d'autres triomphe. A l'origine de cette idée littéraire se trouvent les Triomphes de Pétrarque, poème qui bénéficie à la fin du Quattrocento d'une diffusion très vaste et dont la popularité dépasse même celle du Chansonnier. Les Stanze de Bembo ne contiennent pas seulement – comme nous le verrons – plusieurs allusions directes aux Triomphes, mais Bembo y trouve l'idée même de son poème, celui du triomphe, dans la double acception de la célébration d'une force qui gouverne notre vie et d'un antagonisme où une force vainc l'autre. Sur la base de cette structure, le poème illustre toutefois une idée opposée à celle exprimée par Pétrarque. Les Stanze ne sont donc pas seulement une reprise de la tradition liée à l'ottava rima, mais aussi un dialogue avec le genre du poème allégorique.

Pour comprendre la genèse des Stanze, il faut, à côté des modèles poétiques que nous venons d'évoquer, également tenir compte de l'œuvre principale que Bembo avait publiée jusque-là : les Azolains. Il avait travaillé à ce dialogue en trois livres sur la nature de l'amour pendant au moins une décennie puisque nous possédons une version manuscrite du premier livre daté des années 1490, alors qu'il faudra attendre l'an 1505 pour la publication du dialogue entier.¹⁵ En consacrant, avant la riche production du seizième siècle dans ce domaine, un dialogue à l'amour, Bembo rompt avec une longue tradition humaniste de condamnation de la passion, toujours vivante au début du XVI^e siècle,¹⁶ et entend concilier la culture humaniste et la tradition littéraire vernaculaire basée sur la prééminence absolue de la thématique amoureuse. Ce

faisant, il s'inspire de l'humanisme florentin de l'époque de Laurent de Médicis, notamment de Ficcin, de Pico della Mirandola et de Laurent lui-même et de son Comento de' miei sonetti.

Mais par rapport à cette tradition d'une approche philosophique de la thématique amoureuse, Bembo choisit une voie différente qui nous est révélée par le cadre du dialogue: dans les Azolains Bembo croise la tradition du dialogue philosophique ancien à la manière de Platon et de Cicéron, avec le Décaméron. Dans ce cadre, son dialogue offre l'image d'une société qui est elle-même imprégnée par l'amour.¹⁷ Son modèle n'est pas le débat philosophique, mais la conversation qui se distingue avant tout par le fait que les femmes y sont des interlocuteurs indispensables. Les participants de ce dialogue, hommes et femmes, incarnent une société idéale réunie par la force de l'amour et respectueuse de la maîtresse des lieux, Maria Cornaro, qui portait le titre de «Reine de Chypre», l'île sacrée de Vénus.

Comme on le sait, Bembo présente dans les trois livres du dialogue trois visions de l'amour: l'amour mélancolique, l'amour joyeux et, dans le troisième livre, l'amour platoniquement compris comme ascension vers la connaissance, qui sera à son tour dépassé par l'amour céleste. La complexité de l'œuvre – qu'il serait impossible de résumer ici – est due, entre autres choses, au fait que sa structure semble suggérer une structure ascendante qui est en même temps démentie par de nombreux éléments: ainsi les deux visions opposées des deux premiers livres seraient-elles corrigées et dépassées par le troisième livre. Mais celui-ci est en lui-même divisé, et on peut donc se demander s'il contient véritablement, à la manière d'un dialogue philosophique, la vérité définitive conquise à la fin du parcours. Ce qui prévaut dans les Azolains n'est pas l'unité doctrinale, mais la pluralité des expériences de vies et les différentes sensibilités des participants, dont les discours représentent autant de facettes de l'amour.¹⁸ On a souvent considéré que Bembo était un bon styliste, mais un piètre philosophe. En réalité, la «faiblesse» doctrinale des Azolains, la tendance à un syncrétisme parfois vague, le renoncement à la spéculation ne sont pas dus, comme on a pu le dire, à une incapacité de Bembo à développer en profondeur les motivations philosophiques de son œuvre, mais correspondent à notre avis à une conception particulière du dialogue comme une recherche de la vérité ouverte, dont la raison profonde réside dans sa relation avec le public: les hommes s'adressent à des femmes, c'est à dire à un public qui ne possède

pas une culture philosophique humaniste; le discours philosophique s'y mêle donc à l'expression de la subjectivité et l'argumentation sert à éduquer la sensibilité du public autant qu'à développer une doctrine. C'est cette sorte d'éducation qui est la véritable visée de Bembo dans son dialogue et nous pouvons dire que le public fictif des Azolains préfigure une société de «cour» capable de faire de l'amour sa valeur centrale.¹⁹

Comme l'avait déjà remarqué Carlo Dionisotti,²⁰ les Stanze sont très proches du deuxième livre des Azolains, de sa célébration de l'amour heureux et de sa défense de la passion comme don naturel. Le poème est alors analysable comme une façon de présenter une facette de l'enseignement des Azolains à un public de cour dans une forme qui permet à l'auteur d'exploiter les modalités que l'événement et le cadre de récitation lui offraient, comme l'immédiateté, la légèreté de ton, etc. L'expérimentation littéraire par laquelle Bembo reprend à sa manière un genre aux connotations populaires pour l'intégrer dans le langage pétrarquiste, acquiert tout son sens devant cette situation de communication. La relative simplicité du poème, qui est loin de la richesse des implications philosophiques des Stanze de Politien, est un choix bien calculé, analogue à celui qui guidait l'écriture des Azolains: il ne s'explique pas seulement par les circonstances, mais aussi par le public visé: les femmes et le public de cour.

Venons-en maintenant à la trame du poème. Les Stanze s'ouvrent par l'évocation du royaume de Vénus, un pays heureux, où on ne connaît qu'une loi que tous ses habitants respectent: «Ch'ogni uom viva / in tutti i suoi penser' seguendo Amore» (III, 1-2). Cette contrée, située en Orient, représente à la fois l'origine de l'humanité et un état de bonheur primitif, un âge d'or qu'il est possible de reconquérir si l'on aime. Les habitants du royaume de Vénus savent qu'il ne faut jamais se soustraire à l'Amour, qui est défini le «vero ben» (III, 5), et que se refuser au «natural diletto» (III, 6) est un péché, tout comme le fait de ne pas aimer lorsqu'on est aimé. Nous trouvons dans cette première partie des allusions au langage religieux, mais aussi aux topoi du langage lyrique, lorsque par exemple il est dit que les habitants de ce royaume heureux prient et forment des vœux pour être frappés par les foudres de Vénus. On peut remarquer que Bembo renonce à une description du royaume de Vénus comme lieu, qui avait été dépeint par de nombreux poètes avant lui comme un jardin fleuri.²¹ En revanche nous observons que les

métaphores liées aux plantes, au jardin et à la floraison, traversent le poème d'un bout à l'autre au point d'exprimer un véritable mysticisme végétal et vitaliste selon lequel l'homme rejoint en aimant une unité avec les forces vitales de la nature printanière.

Revenons à la trame du poème. Si Vénus règne sans partage dans sa contrée, il est des endroits où on lui résiste. Elle décide alors d'envoyer des messagers dans un de ces endroits, désigné par une longue périphrase géographique: la cour d'Urbino où sa loi n'est pas respectée puisque on y voue un culte à la chasteté. Les messagers se présentent à la cour, mais ils ont besoin d'un interprète car leur langage ne serait pas compris par la cour:

Et son hor questi, ch'io v'addito et mostro,
l'uno e l'altro di laude e d'honor degno.
Et perch'essi non sanno il parlar nostro,
per interprete lor seco ne vegno,
e 'n lor vece dirò, come che al vostro
divin conspetto huom sia di dire indegno;
et se cosa udirete, che non s'usi
udir tra voi, la Dea strana mi scusi.

(xiv)

Bembo indique là de façon claire la nouveauté de son projet et son enjeu: son message est étranger à la culture de la cour; il se propose de faire connaître à la cour un nouveau langage poétique et d'y introduire une nouvelle culture. Notons qu'en assurant lui-même la récitation, Bembo se présente à son public comme le «messager de Vénus».

Il est utile de comparer cette situation à celle que Bembo évoque au début des Azolains. La compagnie de nobles réunis à la cour de Caterina Cornaro à Asolo à l'occasion d'un mariage, écoutent tout d'abord deux jeunes filles chanter deux poésies qui expriment respectivement la tristesse et la joie de l'amour; mais la désignation «dantesque» de «pargoletta», par laquelle les filles se présentent, laisse entendre qu'elles n'ont pas la maturité requise pour connaître le secret de l'amour puisque les célèbres poésies de Dante pour la Pargoletta²² s'adressent à une fille qui est trop jeune pour aimer. La reine invite alors une fille – dont on comprend qu'elle occupe une place privilégiée auprès d'elle – à chanter à son tour; c'est à elle qu'il reviendra de révéler la véritable

nature d'Amour dans une vision qui s'oppose à la subjectivité des jeunes filles.²³ Or en évoquant la récitation de la jeune fille, Bembo souligne surtout la beauté de la musique, c'est à dire la dimension esthétique et sensuelle. Le chant de la jeune fille mystérieuse est un en-chantement, qui allume une flamme dans le cœur du public.

Per che ella, presa una sua vivola di maraviglioso suono, tuttavia non senza rossore veggendosi in così palese luogo dover cantare, il che fare non era usata, questa canzonetta cantò con tanta piacevolezza et con maniere così nuove di melodia, che alla dolce fiamma, che le sue note ne' cuori degli ascoltanti lasciarono, quelle delle due fanciulle furono spenti et freddi carboni.²⁴

Le poème explique pourquoi il faut rappeler aux hommes la nature de l'amour:

Amor, la tua virtute
Non è dal mondo [et] da la gente intesa,
Che, da viltate offesa,
Segue suo danno et fugge sua salute.
Ma se fosser tra noi ben conosciute
L'opre tue, come là dove risplende
Più [del tuo] raggio puro,
[Camin dritto] et securo
Prenderia nostra vita, che no 'l prende,
Et tornerian con la prima beltade
Gli anni de l'oro et la felice etade.²⁵

Les hommes ignorent la véritable nature de l'amour, c'est-à-dire son essence céleste. S'ils ouvrent leur cœur à l'amour, alors ils vaincront leur «viltade»²⁶ et regagneront la béatitude de l'Age d'or. Les Stanze réaffirment ce que dit cette poésie sur le bonheur d'aimer et les vertus bénéfiques de l'amour, mais elles en reproduisent aussi la situation d'énonciation. Comme la jeune fille dans les Azolains doit allumer dans le cœur de son public la flamme de la passion, les Stanze doivent en faire autant pour le public de cour. Le long discours que l'interprète adresse, au nom des messagers de Vénus, au public – qui occupe le reste du poème – est destiné à vaincre les résistances d'Elisabetta et d'Emilia et à établir à la cour d'Urbino le pouvoir d'Amour.

La première partie de ce discours définit la nature de l'amour. L'éloge de la passion sensuelle s'élargit à une exaltation de l'amour comme force universelle. Les Stanze s'ouvrent ainsi, sur les traces de Politien et du néo-platonisme florentin, à une dimension philosophique. L'amour est exalté comme principe cosmique. Vénus est la force qui gouverne nos âmes et qui gouverne l'Univers. C'est pourquoi en aimant l'homme trouve sa véritable place dans le cosmos. Bembo efface totalement la distinction de Platon qui connaît deux Vénus: une Vénus bénéfique et céleste, et une Vénus maléfique. C'est la passion sensuelle qui est identifiée avec l'amour qui gouverne l'Univers. La strophe 17, construite sur l'anaphore d'«Amour» (qui peut rappeler le discours de Francesca dans le chant V de l'Enfer),²⁷ célèbre les effets bénéfiques de la passion pour l'âme: elle la libère de toute forme de «viltà» (rappelons que c'était déjà le mot-clé du poème des Azolains que nous venons de citer) et la rend heureuse. Mais l'amour est aussi une force universelle qui fait s'élever toutes les choses, qui rend éternel ce qui est éphémère et serein ce qui est obscur. L'amour est le germe de tout bien, le principe qui gouverne et façonne l'Univers.

Amor è gratiosa et dolce voglia,
 che i più selvaggi et più feroci affrena;
 Amor d'ogni viltà l'anime spoglia,
 et le scorge a diletto et trahe di pena;
 Amor le cose humili ir alto invoglia,
 le brevi et fosche eterna et rasserena;
 Amor è seme d'ogni ben fecondo,
 e quel ch'informa et regge et serva il mondo.

(xvii)

Bembo renonce en revanche à un motif qu'il avait amplement développé dans le deuxième livre des Azolains où l'amour est exalté comme la racine de la civilisation, de la vie sociale des hommes et de la culture. Si dans ce dernier ouvrage il avait donc assimilé dans une synthèse l'amour-passion à l'amour de la vertu et à l'amitié, dans les Stanze Bembo traite expressément de l'amour érotique: la loi de Vénus est une loi hédonistique. Dans le véritable hymne à Venus qui suit, Bembo s'inspire du vitalisme sensuel de Lucrèce et de son culte de Vénus génératrice de vie. Rappelons le début de son De rerum natura:

Aeneadam genetrix, hominum divumque voluptas,
 alma Venus, caeli subter labentia signa
 quae mare navigerum, quae terras frugiferentis
 concelebras, per te quoniam genus omne animantum
 concipitur visitque exortum lumina solis:
 te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
 adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
 summittit flores, tibi rident aequora ponti
 placatumque nitet diffuso lumine caelum;
 nam simul ac species patefactast verna diei
 et reserata viget genitabilis aura favoni,
 aerae primum volucres te, diva, tuumque
 significant initum percussae corda tua vi;
 inde ferae pecudes persultant pabula laeta
 et rapidos tranant amnis: ita capta lepore
 te sequitur cupide quo quamque inducere pergis;
 denique per maria ac montis fluviosque rapacis
 frondiferasque domos avium camposque virentis
 omnibus incutiens blandum per pectora amorem
 efficis ut cupide generatim saecula propagent:
 quae quoniam rerum naturam sola gubernas
 nec sine te quicquam dias in luminis oras
 exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam,
 te sociam studeo scribendis versibus esse,
 quos ego de rerum natura pangere conor [...]»²⁸

Comme pour Lucrèce, l'amour est pour Bembo le principe de génération et de vie qui gouverne l'Univers. Il domine les quatre éléments et vivifie et transforme tout par son feu:

Però che non la terra solo e 'l mare,
 et l'aere e 'l foco et gli animali et l'herbe,
 et quanto sta nascosto et quanto appare
 di questo globo, Amor, tu guardi et serbe
 et, generando, fai tutto bastare
 con le tue fiamme dolcemente acerbe,
 ch'anchor la bella machina superna
 altri che tu, non volge et non governa.

(XVIII)

Nous pouvons rappeler à ce sujet une autre œuvre liée aux festivités de cour: le spectacle dont étaient entrecoupées les scènes de la première représentation de la Calandria de Bibbiena qui eut lieu à Urbino en 1513 et que Baldassarre Castiglione a décrit dans une célèbre épître.²⁹ Dans le deuxième tableau du spectacle, les spectateurs purent voir le char de Vénus tiré par deux colombes; dans une espèce de procession, avant et après le char marchaient quatre «amorini». A la fin un «amorino» apparut sur scène et expliqua le sens allégorique du spectacle: «Amore il quale del suo santo foco accese prima gli uomini et la terra, e poi il mare e l'aria, per cacciare la guerra e la discordia». Mais le texte qui se rapproche le plus des huitains de Bembo et qui en constitue la source directe, se trouve dans le Filostrato, poème élégiaque du jeune Boccace, écrit vers 1335. Troiolo, le jeune protagoniste, éperdument amoureux de Criseida, y adresse une prière à Vénus. Notons en passant que Bembo – qui appréciait beaucoup les œuvres de jeunesse de Boccace – remonte ainsi au plus ancien texte qui utilise la forme métrique de l'ottava rima.

O luce eterna, il cui lieto splendore
fa bello il terzo ciel dal qual ne piove
piacer, vaghezza, pietate ed amore,
del sole amica, e figliuola di Giove,
benigna donna d'ogni gentil core,
certa cagion del valor che mi move
a' sospir dolci della mia salute,
sempre lodata sia la tua virtute.

Il ciel, la terra ed il mare e lo 'nferno,
ciascuno in sé la tua potenza sente,
o chiara luce, e s'io il ver discerno,
le piante, i semi e l'erbe parimente,
gli uccei, le fiere e' pesci, con eterno
vapor ti senton nel tempo piacente,
e gli uomini e gl'iddii; né creatura
sanza di te nel mondo vale o dura.

Tu Giove prima agli alti effetti lieto,
pe' quai vivono e son tutte le cose,
movesti, bella dea, e mansueto
sovente il rendi all'opere noiose
di noi mortali, il meritato fletto

in liete feste volgi e dilettose,
e 'n mille forme già quaggiù 'l mandasti,
quand'ora d'una ed or d'altra il piagasti.

Tu 'l fiero Marte al tuo piacer benegno
ed umil rendi, e cacci ciascuna ira;
tu discacci viltà e d'alto sdegno
riempi chi per te, dea, sospira;
tu d'alta signoria merito e degno
fai ciaschedun, secondo ch'el disira;
tu fai cortese ognuno e costumato
che del tuo foco alquanto è infiammato.

(*Filostrato*, III, 74-77)³⁰

Boccace célèbre l'amour comme une force supérieure à toutes les autres, dont la loi vainc notamment la loi de Mars. Dans la lignée de Dante (plus que de Lucrèce qu'il ne connaissait peut-être pas), Boccace voit dans l'amour une force qui descend du ciel et insiste sur l'origine divine de l'amour; cet «émanantisme» sera repris par Bembo qui voit aussi dans Vénus la force qui nous rapproche – si nous lui confions notre destin – de notre origine divine. A la fin de la strophe 18 il est dit qu'Amour gouverne non pas seulement les quatre éléments, mais aussi le monde supra-lunaire, le ciel et les étoiles. Le mouvement de descente évoqué par Boccace est complété par Bembo, selon la doctrine des néo-platoniciens, par un mouvement d'ascension. L'homme remonte grâce à l'amour à son origine divine.

Dans la strophe suivante, Bembo introduit un élément fort original:

Anzi non pur Amor le vaghe stelle
e 'l ciel, di cerchio in cerchio, tempra et move,
ma l'altre creature via più belle,
che senza madre già nacquer di Giove,
liete, care, felici, pure et snelle,
virtù, che sol d'Amor descende e piove,
creò da prima et hor le nutre et pasce,
onde 'l principio d'ogni vita nasce.

(XIX)

Dieu n'a pas seulement créé les astres qui gouvernent le monde sublunaire et notre destin, mais aussi des créatures heureuses nées directement

de sa volonté. Il faut alors comprendre que ces créatures parfaites vivent dans la plénitude de l'amour. Ces créatures pourraient être aussi bien les daimones de Platon que les anges (qui meuvent les astres selon la volonté divine). Cette ambivalence révèle le syncrétisme de Bembo. Par leur action – qui consiste dans l'exécution de la volonté divine – ces créatures répandent l'amour dans l'Univers et le transmettent au monde sublunaire. Selon la logique de la descente et de l'ascension, l'homme qui aime participe de la vie divine de ces êtres puisqu'il s'élève à une condition semblable à la leur. La cosmologie néo-platonicienne et celle de Dante qui célèbre dans la Comédie «L'Amor che move il sole e l'altre stelle» fusionnent. Ce mysticisme de l'amour ne se base plus, comme c'était le cas pour le néo-platonisme, sur une opposition entre le monde sensible et le monde des Idées. L'amour n'est plus conçu comme une purification progressive qui doit dépasser le monde matériel pour atteindre les sphères divines et la connaissance pure (comme Bembo l'avait dit dans le troisième livre des Azolains, et comme Castiglione le dira dans le Libro del cortegiano en faisant prononcer à Bembo un hymne à l'Amour³¹ qui apparaît sous certains aspects comme une «correction» des Stanze), mais l'amour sensuel de la créature humaine est en lui-même une participation au divin.

Si Vénus est le principe vital qui gouverne l'univers, elle dépasse aussi l'ordre naturel dans la mesure où l'amour rend l'homme immortel.

Questa per vie sovra 'l penser divine
 scendendo pura giù ne le nostre alme,
 tal che state sarian, dentro al confine
 de le lor membra, quasi gravi salme,
 fatto ha poggiando altere e pellegrine
 gir per lo cielo, e gloriose et alme
 più che pria rimaner dopo la morte,
 il lor destin vincendo e la lor sorte.

(xx)

La «virtù» de l'amour permet à nos âmes de dépasser les limites du monde matériel et de s'élever vers les cieux. Là-haut nos âmes sont «altere» et «pellegrine»; elles triomphent ainsi de leur destin et de la mort en conquérant l'immortalité. Dans un syncrétisme encore plus

audacieux, la participation de l'âme aimante à la vertu divine est considérée comme une divinisation, voire comme le triomphe chrétien. Dans une transition à la fois audacieuse et habile, ce thème permet à Bembo de passer à un autre sujet: l'inspiration poétique. C'est en effet la vertu de l'amour, celle qui gouverne l'Univers et qui nous rend immortels, qui a inspiré depuis toujours les poètes. Mais on observe un glissement intéressant: si dans la strophe 20 l'âme acquiert l'immortalité grâce à l'amour parce que celui-ci nous réunit à notre origine divine, dans la strophe suivante il est question de l'immortalité que procure la gloire; comme le fait finement observer Dionisotti,³² on passe d'un triomphe de l'amour à un triomphe de la gloire, à un Triumphus Famae. Dans cette célébration de l'immortalité que confère la poésie (aux femmes célébrées dans les poésies, mais aussi, bien sûr, aux poètes), Bembo énumère des poètes fameux des temps anciens et modernes, en latin et en langue vernaculaire, qui ont conquis l'immortalité grâce à la poésie d'amour.

Questa fe' dolce ragionar Catullo
 di Lesbia, et di Corinna il Sulmonese,
 et dar a Cinthia nome, a noi trastullo
 uno, a cui patria fu questo paese,
 et per Delia et per Nemesi Tibullo
 cantar, et Gallo, che se stesso offese,
 via con le penne de la fama impigre
 portar Licori dal Timavo al Tigre.

Questa fe' Cino poi lodar Selvaggia,
 d'altra lingua maestro e d'altri versi;
 et Dante, acciò che Bice honor ne traggia,
 stili trovar di maggior' lumi aspersi;
 e perché 'l mondo in reverentia l'haggia,
 sì come hebb'ei, di sì leggiadri et tersi
 concenti il maggior Thosco addolcir l'aura,
 che sempre s'udirà risonar Laura.

(XXI-XXII)

C'est l'amour, et non pas le furor, qui est ainsi reconnu comme la source d'inspiration des poètes. En édifiant ce panthéon de la poésie d'amour, Bembo définit un canon littéraire de grands auteurs et cons-

truit sa propre généalogie. Nous devons rappeler deux célèbres précédents latins qui ont certainement influencé Bembo pour ces strophes; ce n'est pas un hasard s'il s'agit de deux poètes élégiaques (qui en plus figurent parmi les poètes cités par Bembo). Dans la dernière élégie du premier livre des Amores (Amores 1, 15), consacrée à la gloire éternelle qui revient aux poètes, Ovide cite les noms de grands poètes d'amour. De façon analogue Properce (II, 34) énumère les poètes élégiaques qui l'ont précédé. Bembo reprend à son compte non pas seulement cette célébration de la poésie d'amour, mais aussi la posture polémique avec laquelle ces deux auteurs introduisaient ainsi la poésie élégiaque dans le canon de la grande poésie, aux côtés de la poésie épique. Un autre fait qui doit attirer notre attention – si l'on tient compte du paysage littéraire de l'époque marqué par la dualité féconde, mais toujours problématique, de culture humaniste et de culture vernaculaire – concerne l'unité idéale que Bembo construit entre les poètes élégiaques latins et les poètes modernes de langue vernaculaire. Il ne s'agit toutefois pas d'une simple continuité: Cino da Pistoia est appelé «maître» dans une autre langue et dans un autre type de poésie. La poésie moderne est la digne héritière de la poésie classique, mais aussi le fruit d'une nouvelle histoire. La succession Cino – Dante – Pétrarque n'est pas chronologique (puisque Cino se situe historiquement entre Dante et Pétrarque), mais reflète une hiérarchie des valeurs: Dante est supérieur à Cino et Pétrarque est supérieur à Dante; la perfection de Pétrarque n'est donc pas une donnée absolue, mais le fruit d'une comparaison. Les vers célébrant la supériorité de Dante sur Cino font d'ailleurs l'objet d'un travail de correction complexe qui trahit les hésitations de Bembo: si dans la première rédaction son style est plus «leggiadro», dans la rédaction ultime, il est loué pour les «maggiori lumi» de sa poésie, ce qui pourrait se référer à la dimension théologique de la Comédie,³³ mais en tout état de cause Dante reste pour Bembo le poète de Béatrice. Nous trouvons un catalogue similaire de poètes d'amour qui inclut la poésie classique et la poésie vernaculaire chez Pétrarque, dans le *Triumphus Cupidinis* IV. En effet, dans l'immense cortège des victimes de Cupidon décrit par Pétrarque défilent aussi les poètes. Nous y retrouvons Dante et Cino da Pistoia:

ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia,
ecco Cin da Pistoia, Guittone d'Arezzo,

che di non esser primo par ch'ira aggia;
 ecco i duo Guidi, che già fur in prezzo,
 Honesto Bolognese, e i Ciciliani,
 che fur già primi, e quivi eran da sezzo;

(*Triumphus Cupidinis* IV, 31-36)

Le dessein de Pétrarque est bien plus ample puis qu'il comprend aussi la littérature grecque et la littérature provençale et que la partie italienne compte bien plus de noms, mais l'idée est la même: construire la tradition de la littérature vernaculaire à la lumière de la centralité de la thématique amoureuse. Le contraste entre les Stanze de Bembo et les Triomphes de Pétrarque n'en devient que plus évident: chez Pétrarque le Triumphus Fame est réservé aux héros de l'histoire et aux philosophes; les poètes sont relégués dans le cortège de Cupidon, ils sont en fait des vaincus, les victimes d'Amour, tandis que chez Bembo les poètes, vrais prophètes du culte de Vénus, triomphent.

Pour mieux cerner cet aspect, il peut être utile de remonter encore une fois aux Azolains. Dans le deuxième livre qui doit beaucoup à Boccace – qui est pour ainsi dire l'autorité sous laquelle est placé le discours sur l'amour joyeux –, on trouve une allusion directe au Décaméron. Pour défendre l'idée que l'amour est naturel Gismondo renvoie à l'introduction de la quatrième journée du Décaméron (Azolains II, 24). Bembo fait allusion au célèbre récit appelé « novella delle papere », mais on trouve dans la même introduction à la quatrième journée une autre remarque qui peut nous intéresser. Boccace répond à ses détracteurs qui lui avaient reproché de se consacrer seulement à la thématique amoureuse et d'écrire pour les femmes. Il se défend, entre autres choses, contre le reproche qui lui est fait d'avoir atteint un âge auquel l'amour ne sied plus, en rappelant les poètes qui malgré leur âge avancé écrivaient des poésies d'amour: Cavalcanti, Cino et Dante.

E quegli che contro alla mia età parlando vanno, mostra mal che conoscano che, perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde: a' quali, lasciando il motteggiar da l'un de' lati, rispondo che io mai a me vergogna non reputerò infino nello stremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali Guido Cavalcanti e Dante Alighieri già vecchi e messer Cino da Pistoia vecchissimo onor si tennero, e fu lor caro il piacer loro. E se non fosse che uscir serebbe del modo usato del ragionare, io produrrei le istorie in mezzo, e quelle tutte piene mostreirei

d'antichi uomini e valorosi, ne' loro più maturi anni sommamente avere studiato di compiacere alle donne: il che se essi non fanno, vadano e si l'apparino. Che io con le Muse in Parnaso mi debbia stare, affermo che è buon consiglio, ma tuttavia né noi possiamo dimorar con le Muse né esse con essonoi.³⁴

La triade des poètes qui n'abandonnèrent jamais le culte de l'amour est le modèle direct du canon de Bembo (Pétrarque prenant pour ainsi dire la place de Cavalcanti). Bembo se place sur les traces de Boccace et affirme ainsi son rôle comme poète d'amour (qu'il n'entend pas abandonner en faveur d'une sagesse digne de la vieillesse).³⁵ Il fait sienne la conception de Boccace qui place le public féminin au cœur de la littérature et affirme comme lui le rôle prépondérant de la thématique amoureuse.

La strophe 23, consacrée à la Laure de Pétrarque, assure la transition avec la partie suivante. Il y est dit que Laure serait aujourd'hui réduite à un éternel silence si elle avait été acerbe avec Pétrarque. Contre l'évidence même du texte de Pétrarque, mais aussi en net contraste avec le culte de Pétrarque de son époque, Bembo affirme donc que Laure s'est montrée encline à s'unir au poète. Ce qui vaut pour elle, vaut pour toutes les femmes: en répondant à leur amour, elles ont permis aux poètes de les immortaliser. Une image condense ce concept: si Laure avait refusé Pétrarque, elle serait restée comme une «pianta secca in erba». C'est là une des nombreuses métaphores végétales du poème, qui a ici la fonction de créer la transition vers la partie suivante consacrée à l'exaltation de la perfection de la Duchesse Elisabetta Gonzaga qui apparaît donc comme une nouvelle Laure. Les strophes 24-27 en décrivent l'incomparable beauté. La duchesse est elle-même née du désir et sa beauté décore le monde. C'est pourquoi chaque homme qui a le privilège de la voir tombe amoureux d'elle; sa perfection est décrite selon les topoi les plus classiques du Dolce Stil Nuovo: l'aimer permet à l'homme de dépasser son état d'imperfection et anoblit son âme; le fait de la regarder porte l'intellect au-delà des limites de la connaissance humaine. La salutation que la Dame lui adresse est pour l'homme la forme suprême du bonheur. Sa beauté est une émanation de la beauté céleste qui nous est autrement inaccessible. Qui ne veut aimer, doit immédiatement la fuir. Cet éloge quelque peu hyperbolique n'est évidemment pas sans ambigüité. Le sens même de l'éloge stilnoviste de la

Dame comme être angélique est ici renversé puisqu'il n'invite point à la contemplation désintéressé de la beauté de la Dame, mais appartient à une stratégie rhétorique de la séduction. Dans les strophes suivantes (28-35), en effet le poème change de ton: on déplore que la duchesse et son ami se soient vouées à la chasteté. Seul l'orgueil de Elisabetta et de Emilia peut expliquer qu'elles se refusent à l'amour. Mais le poète leur oppose la vérité de l'amour:

Pur mi consola, che, qual io mi sono,
Amor mi detta, quanto a voi ragiono.
(XXIX, 7-8)

Et per bocca di lui chiaro vi dico:
non chiudete l'entrata ai piaceri suoi;
(XXX, 1-2)

Bembo fait ici allusion – en en déviant bien entendu le sens – aux célèbres paroles de Dante qui dit à Bonagiunta: «E io a lui: “I mi son un che, quando Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’è ditta dentro vo significando”» (Purgatoire, XXIV, 52-54). C’est donc sous l’autorité du Dieu d’Amour que dans les strophes suivantes l’invitation à aimer se fait plus pressante: la duchesse vit sa jeunesse, elle est au printemps de sa vie et sa beauté est un don divin qu’elle a le devoir de faire fructifier. La jeunesse de la Duchesse est un jardin qu’il faut faire fleurir (strophes 30-35). Cette idée de l’amour sensuel comme destin naturel de l’homme connaît son apogée dans la condamnation de la chasteté. Pour lui conférer une force particulière, Bembo introduit dans son discours deux références explicites aux Triomphes de Pétrarque. En effet, Bembo dit que le «vulgo errante e stolto» croit dans l’exaltation de l’honnêteté que l’on peut trouver dans la littérature; mais ce ne sont là que des rêves, des ombres et des romans:

Il pregio d’honestate, amato et colto
da quelle antiche poste in prosa e ’n rima,
et le voci, che ’l vulgo errante et stolto,
di peccato et disnor, sì gravi estima,
e quel lungo rimbombo indi raccolto,
che s’ode risonar per ogni clima,
son fole di romanzi et sogno et ombra,
che l’alme simplicette preme e ’ngombra.
(XXXVI)

Or le terme de «vulgo errante» (auquel Bembo rajoute dans une insistance comique l'adjectif «stolto») se trouve dans le troisième des quatre chants qui composent le Triumphus Cupidinis. Mais chez Pétrarque le «vulgo errante» a été abusé par l'idéologie de l'amour courtois, et on voit défiler les victimes les plus fameuses de cette forme d'amour: Guenèvre, Yseut et Paolo et Francesca. Le renversement ne pourrait être plus radical.

Ecco quei che le carte empion di sogni:
 Lancilotto, Tristano, e gli altri erranti,
 ove conven che 'l vulgo errante agogni.
 Vedi Ginevra, Isolda, e l'altre amanti,
 e la coppia d'Arimino, che 'nseme
 vanno facendo dolorosi pianti.

(*Triumphus Cupidinis* III, 79-84)³⁶

De même, le couple terminologique “rêves” et “romans” se trouve aussi déjà dans le Triumphus Cupidinis où il figure à la fin du défilé des poètes d'amour que nous avons eu l'occasion de citer. Il désigne la vanité absolue de la recherche du bonheur par l'amour.

O fugace dolcezza! o viver lasso!
 chi mi ti tolse sí tosto dinanzi,
 senza 'l qual non sapea muovere un passo?
 Dove se' or, che meco eri pur dianzi?
 Ben è 'l viver mortal, che sí n'agrada,
 sogno d'infermi e fola di romanzì!

(*Triumphus Cupidinis* IV, 61-66)

Si chez Pétrarque il s'agissait donc de dénoncer le culte de l'amour comme une «folie» et comme une illusion «romanesque», chez Bembo c'est le culte de la chasteté qui est une «folie». Remarquons aussi que chez Pétrarque le Triumphus Cupidinis est suivi par le Triumphus Pudicitie; chez Bembo c'est Vénus qui triomphe de la chasteté. Usant de la liberté de ton que lui accorde le carnaval, Bembo enfonce le clou et ridiculise dans la strophe 37 un des exemples canoniques de chasteté et de fidélité conjugale, Pénélope.

Non è gran meraviglia, s'una o due
 sciocche donne alcun secol vide et hebbe;

a cui sentir d'amor caro non fue,
e 'ndarno viver gli anni poco increbbe;
come la Greca, ch'a le tele sue
scemò la notte, quanto 'l giorno accrebbe,
misera, ch'a se stessa ogni ben tolse,
mentre attender un huom vent'anni volse.

(XXXVII)

Le triste exemple de l'épouse fidèle est suivi par une évocation des errances d'Ulysse qui pour sa part ne s'est pas privé de partager l'amour de nombreuses femmes.

Il qual errando in questa e 'n quella parte,
solcando tutto 'l mar di seno in seno,
a molte donne del suo amor fe' parte
et lieto si raccolse loro in seno;
che ben sapea, quanto dal ver si parte
colui, ch'al legno suo non spiega il seno,
mentr'egli ha 'l porto a man sinistra et destra,
et l'aura de la vita anchor gli è destra.

(XXXVIII)

L'artifice de la double rime «equivoca» (puisque les deux mots-rime «parte» et «seno» sont répétés bien deux fois) souligne l'audace de cette relecture du mythe d'Ulysse; en fait l'inconstance amoureuse du héros grec est louée comme l'expression de sa sagesse proverbiale. Cette sagesse consiste à saisir notre chance tant que les vents de la vie nous sont favorables. A ce sujet, il faut souligner, dans le dernier vers, l'emploi ironique du mot-clé de la mythologie amoureuse de Pétrarque, l'aura. Après cette démolition du culte de la chasteté, qui investit également le culte de Pétrarque, le poème reprend l'éloge de l'amour (strophe 39 suivantes). Nous sommes nés pour le plaisir. Nous sommes une partie du cosmos, nous sommes comme les plantes (40) et les animaux (41) que le printemps appelle à l'amour. Les richesses, mais aussi le pouvoir et la culture (enfants de Freud nous dirions: la sublimation), ne valent rien comparés au bonheur d'aimer (42).

Che giova posseder cittadi et regni,
et palagi habitar d'alto lavoro,

et servi intorno haver d'imperio degni
 et l'arce gravi per molto thesoro,
 esser cantate da sublimi ingegni,
 di porpora vestir, mangiar in oro,
 et di bellezza pareggiar il sole,
 giacendo poi nel letto fredde et sole?

(XLII)

Pour conclure leur discours, les messagers de Vénus (ou pour être plus précis: l'interprète qui parle à leur place) exaltent le bonheur d'aimer (strophes 43-47). Cette partie est particulièrement intéressante puisqu'elle propose une vision de la passion entièrement centrée sur le couple homme-femme. Elle exalte en effet l'amour comme la rencontre et la fusion des amants. Encore une fois, c'est la reprise des topoi de la tradition littéraire qui structure le propos. Les strophes 43-46 offrent un condensé de nombreux motifs de la poésie pétrarquiste, mais leur sens est inversé: l'amour n'est plus souffrance solitaire, mais bonheur partagé. Cela revient à renverser la logique communicative de la poésie pétrarquiste: au lieu du monologue solitaire du poète-amant qui s'adresse à une femme inaccessible, nous trouvons l'évocation de sentiments destinés à trouver leur correspondance dans les sentiments de la femme. Si la passion est dans la tradition poétique une aliénation où l'homme se perd, pour le Bembo des Stanze c'est en se perdant que l'on se trouve soi-même. Ce discours culmine dans l'évocation du mythe platonicien de l'androgynie:

Però che voi non sète cosa integra,
 né noi, ma è ciascun del tutto il mezzo:
 Amor è quello poi, che ne rintegra
 et lega et strigne come chiodo al mezzo;
 onde ogni parte in tanto si rallegra,
 che suoi dilette et gioie non han mezzo:
 et s'huom durasse molto in tale stato,
 compitamente diverria beato.

(XLVII)

Comme dans la strophe consacrée à Ulysse, Bembo joue sur la rime «equivoca» dont les mots-clés sont «integra» et «mezzo». Nous sommes que la moitié d'une unité: dans l'amour nous aspirons à nous

unir de nouveau à la moitié que nous avons perdue. Le mythe de l'androgyné avait joué un rôle central dans le deuxième livre des Azolains où il est le pivot de la réfutation de l'amour mélancolique et élégiaque.³⁷ Il est aussi l'expression du «féminisme» de Bembo; c'est cette idée de la complémentarité entre hommes et femmes qui fonde son idée du rôle essentiel de la femme dans la société et dans la culture. Le cercle d'Asolo en était la préfiguration idéale, Urbino doit en devenir la réalité. Pour réaliser sa vraie nature, l'homme doit aimer. L'avant-dernière strophe résume ainsi la philosophie du poème:

Ond'io vi do sano et fedel consiglio:
 non vi torca dal ver falsa vaghezza;
 se non si coglie, come rosa o giglio,
 cade da sé la vostra alma bellezza;
 vèn poi, canuta il crin, severa il ciglio,
 la faticosa et debile vecchiezza,
 et vi dimostra per acerba prova,
 che 'l pentirsi da sezzo nulla giova.

(XLIX)

Bembo s'emploie à renverser les topoi et le lexique de la tradition pour appuyer sa célébration de l'amour. Nous trouvons un verbe aux connotations dantesques très marquées: «torcere» exprime ici, comme souvent dans la Comédie, le fatal éloignement de la vérité et du bien (voir, par exemple, Purg. XVII, 100). Le dernier vers contient une allusion au dernier tercet du premier sonnet du Chansonnier de Pétrarque,³⁸ mais il en inverse complètement le sens. Bembo met ainsi en jeu sa propre idéologie littéraire puisqu'il avait fait de l'imitation de Pétrarque le pivot de sa propre création littéraire. Si pour Pétrarque la poésie doit déboucher sur une méditation qui démontre la fugacité de notre désir terrestre face à la dimension éternelle de notre existence, pour Bembo il faut jouir de la vie, se donner à Vénus avant que la mort ne nous rejoigne. Comme l'avaient déjà laissé entendre les nombreuses images et métaphores végétales du poème qui invitaient à cueillir les fleurs du printemps avant que l'automne ne survienne, la beauté de la vie est menacée par la mort. Ce mélange d'hédonisme et de mélancolie nous fait penser aux célèbres chansons de Laurent le Magnifique dont Bembo s'est certainement souvenu pour ses Stanze. Je me bornerai à rappeler

une chanson qui a été composée, comme le poème de Bembo, pour le carnaval, précisément le carnaval florentin de 1490, la Chanson des Sept Planètes qui célèbre l'influence de Vénus sur nos vies, et qui présente de nombreuses similitudes avec le poème de Bembo.

Venere graziosa, chiara e bella
muove nel core amore e gentilezza:
chi tocca il foco della dolce stella,
convien sempre arda dell'altrui bellezza;
fère, uccelli e pesci hanno dolcezza:
per questa il mondo rinnovar si vede.
Orsù! seguiam questa stella benigna,
o donne vaghe, o giovinetti adorni:
tutti vi chiama la bella Ciprigna
a spender lietamente i vostri giorni,
sanza aspettar che 'l dolce tempo torni,
che come fugge un tratto, mai non riede.
El dolce tempo ancor tutti c'invita
lasciare e pensier' tristi e ' van' dolori.
Mentre che dura questa breve vita,
ciascun s'allegri, ciascun s'innamori;
contentisi chi può: ricchezze e onori,
per chi non si contenta, invan si chiede.

(Canzone dei sette pianeti, vv. 15-32)³⁹

Le poème a délivré son message et il ne nous reste à commenter que la strophe finale où l'interprète (et avec lui Bembo) prennent congé de leur public. De facture apparemment conventionnelle, cette strophe recèle des indications importantes.

Anchor direi; ma temo, non tal volta
vi gravi il lungo udire; oltra ch'io vedo
questa selva d'Amor farsi più folta,
quant'io parlando più sfrondar la credo.
Dunque vostra mercé, che sempre è molta,
darete agli oratori homai congedo.
L'altro, ch'a dir rimane, essi diranno,
quando la lingua vostra appresa haranno.

(L)

Bembo dit mettre fin à sa récitation pour ne pas ennuyer son public. Mais il ajoute que son discours pourrait encore continuer longtemps parce que plus il pénètre cette «selva» de l'amour, plus il en découvre la richesse troublante. La métaphore de la «selva» (qui remplace ici – comme l'a observé Guglielmo Gorni – celle du jardin)⁴⁰ est chargée de sens: la valeur positive attribuée à la «selva» renverse le topos de la forêt comme lieu du désordre symbolisant une matérialité chaotique (la hylé des platoniciens) et le péché, mais Bembo fait sans doute aussi allusion au genre des silvae (ce genre du poème composite qui remonte à Stace et que Politien avait renouvelé). Il y aurait encore beaucoup à dire sur l'amour, mais – comme Bembo le rappelle – les messagers de Vénus ont besoin d'un interprète; autrement dit: avant que le poète puisse écrire d'autres poèmes sur les mystères de l'amour, la cour doit apprendre la langue des messagers. Pour déchiffrer cette conclusion, il nous faut revenir pour notre propre conclusion au contexte de la création du poème. Si dans les Azolains Bembo parlait d'une cour idéale derrière laquelle se dessine un public vaste qui adhère aux valeurs culturelles défendues dans le dialogue, les Stanze s'adressent à une cour existante. Bembo exploite un élément caractéristique de la culture de cour: la fête. La dimension figurative et scénographique du carnaval inspire à Bembo le motif central de son poème: le triomphe. En même temps, l'occasion lui offre une liberté exceptionnelle. En revanche, le caractère carnavalesque n'investit pas, comme nous l'avons vu, le niveau linguistique. Le renversement, caractéristique du carnaval, concerne le motif même du triomphe: si dans les Triomphes de Pétrarque Pudicitia vainc Cupido, chez Bembo l'Amour vainc la chasteté. Le triomphe de Vénus est aussi le triomphe de la poésie d'amour comme partie intégrante de la littérature vernaculaire contemporaine. Les Stanze doivent introduire à la cour d'Urbino l'amour parce qu'elles doivent y introduire la littérature. En s'installant à Urbino, Bembo défend son otium personnel et son indépendance, mais il s'engage aussi dans la vie de la cour pour y affirmer sa mission comme poète. Le carnaval lui offre la possibilité de s'adresser librement à son auditoire, mais surtout de revendiquer le rôle central qui revient à la poésie dans la société de cour. Cette revendication reste le message du poème qu'il doit continuer à propager aussi lorsque le Carême succèdera au carnaval.

Johannes Bartuschat

1. Nous citons les *Stanze* d'après PIETRO BEMBO, *Stanze*, edizione critica a cura di A. Gnocchi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003; nous nous sommes également servis de l'excellent commentaire de G. Gorni qui accompagne son édition des *Stanze* contenue dans *Poeti del Cinquecento*, vol. I: *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, éd. G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 191-212, ainsi que des notes de C. Dionisotti dans PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani, Rime*, éd. C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966; signalons d'emblée deux études spécifiquement consacrées aux *Stanze* qui nous ont été très utiles: F. Calitti, *Letteratura e svaghi di corte: le «Stanze» di Pietro Bembo*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, Salerno Editrice, 1993, tomo II, p. 619-631 (l'article a été repris dans Eadem, *Fra lirica e narrativa: storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti, 2004, p. 120-133); E. Curti, «Non fece così il Petrarca»: prime forme di petrarchismo bembesco alla corte di Urbino, tra «Stanze» e «Motti» in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, éd. F. Calitti, R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, vol. II, p. 99-116; voir aussi les belles pages de L. Bolzoni, *Bembo ambasciatore del regno di Venere*, in Eadem, *Il cuore di cristallo*, Torino, Einaudi, 2010, p. 98-103.
2. PIETRO BEMBO, *Lettere*, a cura di E. Travi, Bologna, Commissione po: lesdi di lingua, 1988 I, p. 248-249; la lettre est également reproduite dans l'édition de G. Gorni, *Poeti del Cinquecento*, cit., p. 210-211.
3. Une première impression des *Stanze* avait vu le jour en 1522 dans un volume où elles accompagnaient les *Asolains* (*Gli Asolani di Messer Pietro Bembo con alcune altre sue stanze d'amore nuovamente impressi*, Venetia, per Nicolo Zopino).
4. V. Marchesi, *Pietro Bembo a Urbino (1506-1512). Tracce di una memoria petrarchesca*, in «Testo», 59 (2010), p. 19-35; cfr. aussi G. Gorni, *Il mito di Urbino dal Castiglione al Bembo*, in *La corte e il «Cortegiano»*, I. *La scena del testo*, éd. C. Ossola, Roma, Bulzoni, 1980, p. 175-90.
5. *De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia urbini ducibus*.
6. C. Vela, *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. LX. 143)*, in «Studi di Filologia Italiana», XLVI (1988), p. 163-251.
7. On trouvera le texte de l'épître, ainsi que les épîtres de Pico et une analyse, dans *Ciceronian Controversies*, ed. by JoAnn DellaNeva, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2007.
8. Publié entre 1492 et 1494; cfr. L. Baldacchini, *Il letterato in tipografia: il «Sogno» di Pietro Bembo in un incunabolo veneziano sconosciuto*, in «Schifanoia», 4 (1988), p. 115-130.
9. On peut également rappeler le seul «capitolo» accueilli dans les *Rime* (35), une plainte sur les malheurs de la passion, adressée aux femmes.
10. Voir l'important article de C. Caruso, *Petrarchismo eclettico: la canzone «Alma cortese»*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di G. Güntert et di V. Caratozzolo, Ravenna, Longo, 2000, p. 155-177.

11. Voir les deux excellentes études de F. Calitti, *Fra lirica e narrativa: storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, cit., et d'E. Curti, "Le 'Stanze': per una storia dell'ottava continuata da Lorenzo a Bembo", in Eadem, *Tra due secoli. Per il tironcinio letterario di Pietro Bembo*, Bologna, Gedit, 2006, p. 57-181.
12. Documentée de façon exhaustive par l'édition critique de Gnocchi, cit.
13. Dans la très vaste littérature critique sur Politien, nous nous bornons à indiquer un article particulièrement attentif aux implications philosophiques des *Stanze per la giostra*: M. Martelli, *Simbolo e struttura delle «Stanze»*, in Idem, *Angelo Poliziano. Storia e metastoria*, Lecce, Conte, 1995, p. 101-137.
14. V. Branca, *L'idea "trionfale" nelle «Stanze»*, in Idem, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983, p. 44-54.
15. G. Dilemmi, *Esordi asolani di Pietro Bembo*, in «Studi di Filologia Italiana», 36 (1978), p. 371-405.
16. M. Ciavolella, *Trois traités du XV^e siècle italien sur Anteros: «Contra amores» de Bartolomeo Sacchi, «Anterotica» de Pietro Edo et «Anteros» de Battista Fregoso*, in *Anteros, Actes du colloque de Madison (Wisconsin)*, éd. U. Langer, Orléans, Paradigme, 1994, p. 61-73.
17. Qu'il suffisse ici, parmi les nombreuses études sur les *Asolains*, de renvoyer au magistral essai de L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo*, cit. et au livre de C. Berra, *La scrittura degli «Asolani» di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1995; voir aussi C. Bec, *Entre littérature, histoire et idéologie: la "cornice" des «Asolani»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. II, p. 1065-1074; et P. Sabbatino, *Gli «Asolani». La letteratura sulla scena del giardino di corte*, in Idem, *La "scienza" della scrittura. Dal progetto del Bembo al manuale*, Firenze, Olschki, 1988, p. 13-45.
18. Voir l'excellente analyse de F. Finotti, *Eloquenza ed esperienza dal «De Aetna» agli «Asolani»: il classicismo edonistico del Bembo*, in Idem, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Firenze, Olschki, 2004, p. 7-78.
19. Voir aussi la très fine analyse d'E. Panofsky, *Le mouvement néo-platonicien à Florence et en Italie du Nord*, in Idem, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 203-242; sur Bembo, p. 220 suiv.
20. P. BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani, Rime*, cit., p. 651.
21. L'exemple le plus connu se trouve dans les *Stanze* de Politien (I, 69 suiv.) qui s'était inspiré, parmi d'autres modèles, d'un célèbre passage de Claudien (*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, 49 suiv.).
22. DANTE, *Rime: Pmi son pargoletta bella e nova; Perché ti vedi giovinetta e bella; Chi guarderà già mai sanza paura*; la Pargoletta est également évoquée dans la chanson «petrosa» *Io son venuto al punto de la rota*.

23. Le fait que cette chanson ne correspond que partiellement, comme pourrait le laisser entendre la structure ternaire, aux orientations du troisième livre, est un problème qui ne doit pas nous occuper ici.
24. Nous citons d'après PIETRO BEMBO, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di G. Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, p. 217.
25. Edition Dilemmi, p. 217.
26. Sur le contexte dantesque de ce mot, voir L. Bolzoni, *Cuore di cristallo*, cit., p. 9.
27. *Inferno*, V, 100-106.
28. *De rerum natura*, I, 1-25 (éd. K. Büchner, Stuttgart, Reclam, 1973).
29. Le texte de l'épître et une analyse exhaustive dans F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 307-310.
30. GIOVANNI BOCCACCIO, *Filostrato*, éd. L. Surdich, Milano, Mursia, 1990, p. 205-207.
31. *Libro del cortegiano*, IV, 70.
32. PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani, Rime*, cit., p. 659.
33. Cfr. la note de G. Gorni dans *Poeti del Cinquecento*, cit., p. 199.
34. GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, ed. V. Branca, Milano, Mondadori, 1980, p. 334.
35. Cet aspect-là aussi sera repris et «corrigé» par Castiglione, *Libro del cortegiano*, IV, 53-54, puisque Bembo personnage du dialogue oppose la jeunesse en proie aux tumultes de «l'amor sensuale» aux hommes âgés dont l'esprit s'élève vers la vraie Beauté.
36. *Trionfi*, in FRANCESCO PETRARCA, *Opere italiane*, éd. M. Santagata, vol. II: *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzzi*, éd. V. Pacca et L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996.
37. *Asolani*, II, 11; éd. Dilemmi, p. 140-141.
38. FRANCESCO PETRARCA, *Opere italiane*, cit., vol. I: *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996; I, 9-14: «Ma ben veggio or si come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno; // et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto, / e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno».
39. LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, éd. T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992, p. 367-68; cfr. l'étude de M. Martelli, *Una vacanza letteraria di Lorenzo: il carnevale del 1490*, in Idem, *Studi laurenziani*, Firenze, Olschki 1965, p. 37-49; en ce qui concerne l'importance de la poésie de Laurent le Magnifique pour Bembo, rappelons l'éloge du «buon Lorenzo» au début des *Prose della Volgar Lingua* (I,1).
40. *Poeti del Cinquecento*, cit., p. 210.