

Le partage des 'droits' sur l'œuvre littéraire à la renaissance. Les cas d'Isabella d'Este

Alessandra Villa



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/italique/116>

DOI : 10.4000/italique.116

ISSN : 1663-4438

Éditeur

Librairie Droz

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2005

Pagination : 45-71

ISBN : 2-600-01024-6

ISSN : 1423-3983

Référence électronique

Alessandra Villa, « Le partage des 'droits' sur l'œuvre littéraire à la renaissance. Les cas d'Isabella d'Este », *Italique* [En ligne], VIII | 2005, mis en ligne le 05 octobre 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/italique/116> ; DOI : 10.4000/italique.116

ALESSANDRA VILLA

LE PARTAGE DES 'DROITS'
SUR L'ŒUVRE LITTÉRAIRE
À LA RENAISSANCE.
LES CAS D'ISABELLA D'ESTE



Et déplacement d'abord, puis la perte partielle du décor et enfin la dispersion des collections qui jadis y furent réunies, empêchent aujourd'hui d'imaginer l'effet que pouvait produire, sur un visiteur du château San Giorgio à Mantoue, le studiolo d'Isabella d'Este.

En pénétrant dans cet espace étroit par la porte en marbre, sculptée par Tullio Lombardo, le regard devait être capturé par les peintures de Mantegna, du Perugin et de Costa, qui occupaient entièrement la bande centrale des murs et dont Isabella devait parfois révéler, avec un sourire de satisfaction, la signification au visiteur. La lumière qui entrait par la fenêtre donnant sur le Lac du Milieu captait les reflets étincelants du plafond décoré par une riche boiserie peinte en or et en azur.¹ Des petites armoires, ou plutôt des caisses, abritaient de nombreux livres: imprimés, manuscrits, reliés en cuir ou simplement rassemblés dans des dossiers.

Le studiolo était le lieu où Isabella se retirait pour lire, pour jouer du luth, mais aussi où elle réunissait des petits groupes de poètes, de musiciens et de courtisans choisis pour réciter, chanter ou discuter pendant ses brillantes soirées. Telle était, à l'origine, la fonction principale du lieu, et telle elle demeura quand, au début du nouveau siècle, Isabella aménagea la chambre placée du dessous pour créer, dans sa grotta, une Wunderkammer ante litteram.

Chaque détail du décor artistique du studiolo avait été soigné afin que cet espace pût entièrement représenter Isabella aux yeux du monde: une longue série d'études depuis la fin du XIX^e siècle l'ont bien montré. La bibliothèque, par contre, n'a pas suscité le même intérêt ni les mêmes curiosités à propos de sa fonction représentative, ou du projet qu'Isabella poursuivait, en recueillant les œuvres littéraires sous les peintures de sa chambre. Cependant, la collection de livres dut subir, elle aussi, l'influence du projet ambitieux que poursuivait Isabella; et bien que les moyens déployés pour la constitution de la bibliothèque aient été certainement inférieurs à ceux qui furent dévolus à l'acquisition des objets d'art, des marqueteries et des peintures, Isabella se dédia à l'enrichissement de sa bibliothèque pendant près de quarante ans.²

On peut se faire une idée des livres conservés dans l'ermitage du studiolo en parcourant un inventaire rédigé deux ans après la mort de la marquise. Il n'est pas pleinement digne de foi, du fait que manquent des œuvres qui étaient certainement dans les mains d'Isabella et qui furent peu à peu déplacées, dispersées ou annexées à la bibliothèque de son fils.³ Mais grâce aux nombreux renseignements contenus dans la correspondance de la marquise, nous sommes en possession de témoignages concernant l'accroissement de la bibliothèque, mais aussi le projet selon lequel elle le développa. On plus exactement

les projets qui, au fil des années, changèrent et se superposèrent.

Au début, en effet, Isabella se soucia plutôt d'obtenir des livres capables de la distraire dans sa nouvelle vie mantouane, et de l'aider à combattre la nostalgie de sa Ferrare lointaine. L'une des premières requêtes qu'Isabella, à peine âgée de dix-sept ans, formula à l'agent des Gonzague à Venise concernait des livres «che contengano batalie, historie et fabule, cossì de moderni come de antiqui»; elle désirait notamment les romans «de li paladini de Franza», en prose ou en vers, peu importe, il suffisait qu'ils fussent en vulgaire.⁴

Quelques mois après, Isabella énonçait pourtant un premier critère de sélection de ses acquisitions livresques, en déclarant avoir «principiato a fare uno recolecto de capitoli et sonetti morali», pour lequel elle voulait obtenir «qualche cosa bona» d'un des poètes les plus connus du genre, le Vinciguerra.⁵ C'est en 1501, par contre, qu'apparaît un vrai projet de collectionnisme: on peut le lire dans une lettre où Isabella expliquait à Alfonso Trotti que «per ornare el nostro studio tenemo cura de havere le opere de tutti li auctori moderni, sì latini come volgari».⁶

Il s'agit là d'un programme bien défini, qui pose l'accent sur la modernité des auteurs, et où le critère linguistique passe en arrière plan par rapport à 1491, comme celui du genre. Collectionner les modernes: dans la dernière décennie du XV^e siècle cela ne répondait pas à une idée banale.

Si ces indications constituent les traces d'une évolution du projet de la collection des livres, elle fut parallèle et contemporaine à la transformation du projet pour les peintures du studiolo.⁷ Comment ne pas rapprocher le programme énoncé à Trotti pour la bibliothèque de celui, regardant la décoration de la chambre, qu'Isabella exposa à un autre de ses agents, quand elle avoua son désir d'«havere nel camerino nostro picture ad historia de li excellenti pictori che sono al presente in Italia»?⁸

Bien sûr, les anciens ne manquaient pas sur les étagères (ou plutôt dans les caisses) du studiolo. Isabella possédait des manuscrits anciens de prix, et elle ne dédaignait pas d'acheter des éditions imprimées des classiques, notamment celles que publiait Alde.⁹

Mais la déclaration de 1501, unie aux nombreux documents de l'Archive Gonzague traitant des relations entre Isabella et les lettrés de son époque, suggèrent d'accorder crédit à l'idée qu'Isabella entendait spécialiser sa propre bibliothèque dans les auteurs contemporains. Cela s'explique non pas tant pour des raisons de goût que par la facilité avec laquelle elle pouvait se procurer leurs oeuvres, grâce à son infatigable activité de mécène. En échange du privilège d'être comptés parmi les 'servitori de Vostra Signoria Illustrissima', plusieurs dizaines d'auteurs offrirent leurs oeuvres à Isabella, comme le voulait du reste la coutume. En effet les patrons pouvaient assurer des bénéfices, des postes au sein de la cour, dans la diplomatie, dans l'Armée, ou tout simple-

ment pouvaient soutenir de différentes manières leurs fidèles en cas de besoin. On peut imaginer à la cour d'Isabella, peut-être dans le studiolo même, des scènes d'offre comme celles qui sont enluminées dans tant de manuscrits du quinzième et du seizième siècle: l'auteur agenouillé qui tend une élégante copie de son œuvre à la patronne qui gracieusement reçoit le don.¹⁰

Il faut d'ailleurs rappeler qu'il s'agit dans presque tous les cas d'une représentation éminemment symbolique et non de la reproduction d'une scène s'étant réellement déroulée, bien que les protagonistes de la scène fussent représentés de façon réaliste. Les livres, en fait, pouvaient être envoyés par la poste ou présentés par un ami de l'auteur qui jouait le rôle d'intermédiaire. Et les livres offerts n'étaient pas toujours des copies de luxe, enluminées et richement décorées. Bien sûr, des offres de manuscrits coûteux sont documentés, mais il n'est pas rare que non seulement les auteurs démunis, mais aussi des nobles et des personnages aisés, offrissent des manuscrits très simples, laissant aux patrons la liberté, et la charge, de faire recopier, décorer et relier le texte à leur goût.¹¹

Plus qu'à la beauté des objets, Isabella, à travers sa correspondance, se révèle sensible à l'offre de manuscrits autographes. Quand ils le pouvaient, les auteurs se souciaient, en fait, de lui faire remarquer cet aspect de leur don, dans l'espoir évidemment d'être mieux accueillis et mieux rémunérés.¹² Cependant, on ne saurait dire si elle préférait un manuscrit pour sa valeur d'autographe, ou si elle considérait celui-ci comme la garantie du niveau de correction des œuvres, même si Isabella ne fut jamais spécialement préoccupée par des questions philologiques.¹³

Mais, bien que l'orientation d'Isabella dans ce domaine ait changé au cours des années et en relation avec l'évolution de sa bibliothèque, la marquise s'avéra préférer, lorsqu'une œuvre lui était offerte, l'exclusivité de l'objet et le privilège de posséder une œuvre peu répandue et dont elle pouvait contrôler la diffusion ultérieure. Tout en répondant parfaitement à l'image d'une femme que l'historiographie dépeint véhémentement, voire tyrannique, cette idée était très familière aux mécènes de la Renaissance et, à vrai dire, de tous les temps, du fait que la rareté est l'un des critères principaux pour estimer la valeur d'une quelconque collection, qu'elle soit d'œuvres d'art ou de livres.

D'autre part, si les reproductions des œuvres d'art ne gardaient pas aux yeux des contemporains toute la valeur des originaux, les œuvres littéraires, ainsi que les œuvres théâtrales et musicales, possédaient un haut degré de 'volatilité', pouvant être copiées à peu de frais et sans porter préjudice à leur valeur intrinsèque. Leur reproduction n'impliquait pas une perte d'aura.

Certes, l'unicité de l'œuvre littéraire était bien perçue s'il s'agissait d'un manuscrit ancien, dont il fallait préserver l'aspect matériel (le corpus mechanicum) et son ancienneté, ainsi que l'aspect textuel (le corpus mys-

ticum), notamment si le manuscrit transmettait une œuvre rare ou s'il était le témoin de bonnes leçons.

Pour protéger les trésors de leurs bibliothèques, les seigneurs se montraient jaloux et méfiants: ils prêtaient peu volontiers, et seulement à des amis fiables, auxquels ils demandaient cependant des garanties, parfois même en argent. Le prêt des œuvres était réglé par la loi du *do ut des*, et l'emprunteur était soumis au serment, implicite ou explicite, de ne pas trahir la confiance du prêteur en divulguant ultérieurement le manuscrit.

Quand les Médicis et les Este, par exemple, échangèrent quelques-uns des manuscrits les plus précieux de leurs collections, Hercule d'Este demanda à Laurent le Magnifique de consulter son *Dion Cassius* en privé, et de s'engager à ne pas le faire circuler et, bien entendu, à ne pas le faire imprimer; et les Este, quelques années plus tard, durent promettre de rendre le «*Plinio studiato dal Poliziano*», dont ils avaient besoin pour améliorer certains passages de leur manuscrit, dans le délai de six mois, sous peine d'une amende de 30 ducats en or, le prix d'une robe incrustée de pierres précieuses comme celles que possédaient des dames comme Bona Sforza et Beatrice d'Este.¹⁴

Isabella, toutes proportions gardées, avait la même attitude que ses égaux: quand elle reçut finalement la *Raccolta Aragonese*, qu'elle avait demandée à Isabella d'Aragon, elle écrivit tout de suite à sa cousine, accusant réception du livre, l'assurant du fait qu'elle aurait traité le manuscrit «*cum debito rispetto et riverentia*» et qu'elle ne l'aurait pas fait voir à autrui.¹⁵

Elle imposa la même discrétion à Cesare d'Aragon lorsque, quelques années plus tard, elle lui prêta le rarissime manuscrit du roman byzantin *De Ismeniae et Ismenes amoribus* d'Eustace Macrembolite. Elle lui fit promettre de ne pas le faire circuler «*in mano di troppe persone perché essendo cosa rara è da tener caro né lassarlo vedere a molti, per non diminuirli la reputazione*».¹⁶

Cette manière de penser est proche de celle de l'ami qui refusa à Erasme la permission de copier les gloses contenues dans son manuscrit du *Suidas*, se plaignant du fait qu'«on veut répandre aujourd'hui dans le public des écrits qui étaient jusqu'alors la possession exclusive de savants, ce qui leur valait l'admiration des foules».¹⁷ Pourtant, dans le cas d'Isabella, le souci monopoliste n'avait pas pour objet le savoir, mais le maintien de la rareté d'une œuvre. Isabella tenait peut-être cette attitude de son père, connu tant pour son activité de revitalisation du théâtre ancien que pour sa réticence à révéler toute information concernant ses spectacles. Ce qui le poussait à une défense inlassable de 'ses' œuvres était le fait qu'au prix des manuscrits anciens, à la valeur que la restauration du théâtre des classiques sur la scène avait en termes de prestige, à l'activité de traduction dans laquelle Hercule avait engagé les humanistes ferrarais, il fallait ajouter le fait que les représentations constituaient le plat de

résistance des loisirs dans les divers fêtes, mariages, carnavals qui parsemaient la vie de la cour. La concurrence pour se procurer des pièces qui vivifiassent ces occasions était rude, parfois même déloyale. D'autant plus que les pièces théâtrales étaient certainement les plus volatiles parmi les œuvres des auteurs. Des cas de vol, de piratage sont documentés bien avant les plaintes d'Arioste à propos de la diffusion clandestine de ses comédies. La mise en scène elle-même donnait l'occasion à la bonne mémoire et aux stratagèmes des acteurs de soustraire l'œuvre au contrôle à la fois de l'auteur et du mécène.¹⁸

Hercule arriva à sauvegarder ses intérêts par de vrais actes de protectionnisme. Harcelé par son genre Francesco Gonzague et surtout par sa fille, qui ne reculait devant rien pour obtenir quelque manuscrit des œuvres mises en scène à Ferrare,¹⁹ Hercule arriva à décréter, «sub pene indignationis sue celsitudinis che non fosse homo ardito a darne fuora verso et diede la custodia a Joan. Benedetto da Pistoia».²⁰

Ensuite, Isabella s'adressa directement à son ancien précepteur, Battista Guarini, qui était l'auteur des traductions; mais, toutes ses tentatives ayant échoué, elle se décida à engager Niccolò Lelio Cosmico pour en obtenir de nouvelles traductions. Son mari aussi chercha ailleurs ce que son beau-père ne voulait pas lui accorder et, en novembre 1504, il profita du séjour de son agent Jacopo d'Atri en France pour le charger de récupérer, à Blois, un manuscrit qui conservait des textes de Plaute autrement inconnus: «copia de li quali», lui écrivait-il «voluntieri havaressimo per el studio che sapeti havemo in far recitare simili cose, le quali tanto più ce saranno grate, quanto non seranno vulgate e trite».²¹

Préserver l'exclusivité d'œuvres ainsi repérées était relativement facile, il suffisait de contrôler la diffusion d'un seul manuscrit, tandis que sauvegarder la rareté d'œuvres contemporaines, dont les auteurs étaient encore en vie, pouvait causer davantage de soucis.

Avec le théâtre, les genres dont l'exclusivité était la plus recherchée étaient ceux qui pouvaient égayer non seulement les grandes occasions de fête, mais aussi les soirées à la cour ou dans les résidences d'été des seigneurs: la poésie lyrique, les textes mis en musique, les improvisations, qui pouvaient représenter le programme alternatif à une conversation sur le parfait courtisan ou sur les vertus qu'on souhaite trouver chez une dame. Pour ces 'produits de consommation', la nouveauté était l'atout majeur et rendait l'œuvre appétissante. Comme appétissant était le performer lui-même. Rien d'étonnant si les improvisateurs comme l'Unico Aretino, il Postumo ou Andrea Marone étaient tant estimés, comme l'étaient aussi des bouffons tels que fra Mariano, que les cours italiennes se disputaient et dont la célébrité passait les Alpes.

A la fois poète, musicien et acteur, Serafino Aquilano était sans doute le poète-musicien le plus recherché de son temps. Ce véritable homme de spectacle

passait triomphalement de cour en cour au gré des offres les plus avantageuses des patrons de toute l'Italie.²² Il distribuait ses strambotti et capitoli où il s'arrêtait, offrant ses œuvres à vendre parmi les seigneurs qui désiraient écouter sa dernière invention. Si nous en croyons Calmeta, l'un de ses biographes, vers la fin du XV^e siècle, «se strammoto novo si sentiva, ancora che d'altro auttore fusse stato composto, a Serafino se attribuiva», ce qui témoigne de la célébrité du poète et suggère à la fois que la production de faux pouvait être lucrative.²³ Isabella, qui tenait beaucoup à la bonne réussite de ses soirées, réussit à accaparer Serafino à plusieurs reprises, et pendant ces périodes-là elle était sollicitée continuellement par ses parents ou ses amis lointains, qui lui demandaient des compositions du poète. Compositions nouvelles, bien entendu, qui étaient les seules appréciées, comme on le comprend bien par une requête d'Ippolito d'Este qui, «desideroso de havere bona cosa da Seraphino» priait sa sœur de faire «copiare alcuni delli suoi strambotti et qualche altra cosa zentile che habbia composto nuovamente».²⁴ Le 'bon' était une fonction du 'nouveau': une fois vieillis, les strambotti que le cardinal désirait tant auraient perdu tout leur atout et auraient été effacés et remplacés dans l'actualité des répertoires des cours. Le taux de renouvellement devait être élevé, et rester en arrière pouvait signifier diminuer la renommée de sa cour.²⁵

Face à un tel besoin de nouveautés, un auteur comme Serafino trouvait parfois avantageux de recycler ses vers, faisant passer pour une nouveauté auprès d'une cour ce qu'il avait déjà chanté ailleurs.²⁶ Certes, aux ruses d'un homme qui savait gérer professionnellement son génie, Isabella répondait par des méthodes non moins pragmatiques, n'hésitant pas à soustraire les poèmes à leur auteur. À l'évêque Ludovico Gonzaga, qui avait recouru à elle après avoir cherché sans succès le capitolo «dil sogno» auprès de l'auteur même, Isabella avouait tout en commandant: «io benché havessi pensato non lo dare molto fora, tamen ho voluto exceptuare la Signoria Vostra di questa deliberatione e mandargliene la qui inclusa copia tolta da l'originale proprio, del qual privai Seraphino per essere io sola che l'havesse. Prego bene la Signoria Vostra che lo habbia charo né sia molto facile a compiacerne altri, anzi (se lo può fare) non lo dia ad alcuno, perché serei contenta poterlo havere presso me qualche tempo che 'l non fosse divulgato [...]. Credo ben però che 'l serà gran fatica a poterlo tenere che 'l non esca fuor».²⁷

Dans le cadre de ce combat acharné pour réduire artificieusement les possibilités d'accès aux œuvres, on arrivait à requérir explicitement qu'elles soient retirées du circuit, comme le fit Annibale Bentivoglio, qui ne se borna pas à demander à Isabella l'un de ses manuscrits musicaux les plus précieux (et à promettre «di non ne dare copia ad alcuno») mais qui, puisque «so che Monsignor mio fratello richiederà all'Excellentia Vostra questo medesimo», pria la marquise que «non lo voglia servire, e che non mandi cosa ad alcuno,

se non a me solo, che me la reputerò gloria non poca e resterò in eterno obbligato all'Excellentia Vostra.²⁸

On a parlé très justement du rôle de l'imprimerie dans la création du concept de nouveauté comme valeur commerciale et de ses effets d'accélération sur la production littéraire du début du XVI^e siècle. Et sans aucun doute les auteurs ressentirent la nécessité parfois accablante de produire davantage et plus vite, pour nourrir l'appétit d'un public nouveau et très nombreux.²⁹ Mais la soif de nouveautés est déjà bien évidente dans ces milieux courtisans, dans un contexte de diffusion manuscrite des œuvres, du moins pour certains types de produits littéraires. Déjà dans les cours «sono gli omini sempre cupidi di novità», selon la plainte laconique de Castiglione dans la lettre dédicatoire du Cortegiano, dont l'impression obtint un énorme succès clandestin.³⁰

Dans la bibliothèque du studiolo, maintes œuvres affluèrent ainsi, provenant directement des auteurs, ou prêtées par des parents et des amis, ou par l'intermédiaire de correspondants qui tenaient constamment Isabella au courant de ce qui se passait dans les cours italiennes. Ses archives de textes contemporains étaient d'autant plus précieuses que les œuvres comme celles de Serafino étaient fragiles et périssables, étant d'habitude écrites sur des feuilles volantes, souvent jointes à des lettres, qui pouvaient très facilement être perdues ou abimées. Le premier éditeur des œuvres de Serafino, en parlant des difficultés rencontrées pendant sa recherche des matériaux, déplorait le fait que «erano l'opere di Seraphino disperse per tucta Italia, et in tante minute particule divise e dissipate, che a pena se conoscevano per soe, per el che più volte ho dubitato meco de una seconda morte, molto più che la prima da esser temuta: ciò è de le soe opere». Des mots certainement destinés à valoriser le travail de collection, mais qui décrivent une situation vraisemblable. Les lettres d'Isabella aux poètes de son entourage contiennent d'ailleurs plus d'un regret pour un sonnet ou un strambotto perdus, et l'espoir que l'auteur ait gardé l'original pour lui en envoyer une copie.³¹

En fait, si Isabella réunissait les œuvres de ses poètes préférés, les auteurs gardaient chez eux un ou plusieurs manuscrits qui s'accroissaient au fur et à mesure, et sur lesquels ils opéraient des choix d'inclusion ou d'exclusion en vue de la publication. Niccolò da Correggio, l'un des plus fidèles poètes de la cour d'Isabella, possédait ce qu'il appelait son «archetipo».³²

Les œuvres comme celles de Niccolò étaient donc diffusées à des stades d'élaboration et sous des formats différents: d'abord en compositions simples (un sonnet, une chanson, un capitolo), qui étaient répandues une à une ou par petits groupes, juste après leur création; et puis, après un certain temps, comme partie d'un macrotexte, sous la forme que l'auteur avait choisie pour livrer son œuvre au public.³³ Que cette publication signifiât le passage par l'imprimerie

ou non, en principe l'importance de ce moment critique de la vie d'une œuvre littéraire ne changeait pas, bien que l'impression en modifiât, parfois sensiblement, la valeur.³⁴ À ce rite de passage, et non à la phase précédente, était liée la pratique de la dédicace.

Pour utiliser une terminologie plutôt désagréable mais efficace, la dédicace était le moyen par lequel le travail d'un auteur se transformait en marchandise d'échange avec la faveur d'un patron. Il serait pourtant risqué, voire faux, d'attribuer à cette pratique culturelle un statut marchand. Rituels et symboles qui agissent à l'intérieur de la relation entre patron et lettré ne sont pas simplement des embellissements d'un rapport d'intérêt, mais ont une fonction essentielle dans la définition de la relation même et des rôles respectifs des deux parties. Le langage, verbal et iconique, que ces rituels utilisent révèle les modèles qui se sont stratifiés dans la conception de ce rapport: celui médiéval de la vassalité, celui classique de la clientela ou de l'amitié, celui religieux entre Dieu et son fidèle (d'habitude décliné en termes païens), ou encore celui de la fin'amor provençale. Ces modèles se mêlent l'un à l'autre ou se spécialisent selon les circonstances, de sorte que le langage sélectionné peut être celui de l'amour, de la fidélité, de la loyauté, du servage.

La façon dont on parle de l'offre d'une œuvre littéraire est placée le plus souvent sous le signe de la relation vassalique: la représentation même de la cérémonie renvoie à celle de l'hommage, même si dans le cas de l'offre d'un livre, l'hommage se passe par métonymie, par l'intermédiaire d'une chose qui appartient au donateur.³⁵ Ou bien, en parlant de son œuvre comme de sa propre fille et du seigneur comme du parrain qui la tient sur les fonts baptismaux, l'auteur transfère au niveau métaphorique la coutume qui veut que les clients demandent aux patrons de parrainer leurs enfants, pour en favoriser l'assimilation dans la famille seigneuriale.³⁶ De la même façon, par l'acte de la dédicace, une œuvre était placée sous la protection du seigneur, alors chargé de la défendre contre les médisants.

Quoique aléatoire et dispensée sous les formes les plus variées, la protection que les auteurs s'assuraient par leur offre se transformait en biens, matériels ou immatériels, et il est légitime de se demander ce que les patrons demandaient en échange.

Certes, comme cela ressort des dédicaces de presque toutes les œuvres, non seulement celles de cette époque, l'offre du livre avait d'abord une valeur immatérielle, étant la garantie de l'immortalité du nom du dédicataire, que seule la poésie pouvait donner. L'honneur que l'auteur réservait ainsi à son patron renvoyait flattusement, souvent de façon explicite, à la magnanimité des Mécènes et des Augustes d'autrefois. Isabella, qui dépensa beaucoup d'énergie pour qu'on la célébrât comme protectrice des lettres, comme la 'dixième muse', fut la destinataire de dizaines de dédicaces: elle les reçut avec

gratitude, les demanda avec élégance, les sollicita avec ferveur, barcela les réticents.³⁷ Selon Luzio et Renier, on pourrait écrire une histoire de la littérature italienne de la période en étudiant les dédicaces offertes à Isabella. Vu la qualité et la quantité des œuvres et des auteurs intéressés par un tel recensement, cela paraît une affirmation bien fondée.³⁸ Mais outre l'honneur, Isabella semble avoir réclamé un autre genre de prérogatives, plus matériel et à la fois plus indéterminé: le droit de partager avec l'auteur leur gestion.

Le cas des Rime de Niccolò da Correggio donne une idée de l'attitude que la marquise avait sur la question.³⁹ Niccolò avait promis de dédier son œuvre à Isabella, mais il mourut avant de lui avoir remis l'exemplaire de présentation. Isabella n'attendit que quelques jours pour en demander compte à Giangaleazzo, le fils de son cousin.⁴⁰ Comme à son habitude, elle aborda la question de façon impérieuse, en intimant à l'héritier de lui livrer le manuscrit des Rime «intitulato ad noi». Giangaleazzo temporisa, s'excusa, se dit offensé, puis disposé à contenter la marquise; c'est ainsi que commença entre les deux, non seulement une divergence d'opinions, mais un vrai contentieux. Isabella, en se déclarant «vera herede de dicto libro, como vui seti de l'altre cose et facultà sue», invitait Giangaleazzo à vérifier l'«intitulazione nostra» du manuscrit, «et mandarlo ad chi n'è patrona». Elle invoquait même le «testimonio» de «molti homini in Ferrara» qui «puonno havere intesa la volontà sua», et notamment celui du secrétaire de Niccolò, Valtellina, qui aurait pu rendre «plena fede» des intentions de son seigneur. Enfin, elle menaçait de «risentirni quando pensasti farni altro contratto». Giangaleazzo ne se laissa pas intimider: à son avis, si son père n'avait pas offert son œuvre de son vivant, «io crederei esserne così restato herede vero et pacifico, di questo come di tutte le altre cose sue né mi pare per modo alcuno haverne obligatione de darlo se non a mia voglia».

Mais de quoi discutaient-ils, au juste, les deux adversaires? Apparemment d'un livre, d'un manuscrit qu'Isabella disait avoir vu quelques années auparavant à Ferrare; peut-être l'«archetipo» dont on a déjà parlé, ou bien une copie de celui-ci. L'auteur le lui avait montré «in camera, sopra la capella in corte dove alloggiavamo, in presentia d'esso Voltolina», c'est-à-dire de Valtellina; Isabella avait pu le feuilleter et aussi lire dans la première page 'sa' dédicace.⁴¹ D'abord Isabella insista pour avoir ce manuscrit, elle l'expliqua très clairement: «ni è parso interpelarvi di quello che hereditariamente ni pervene, intendendo solum del dicto libro, che de le altre cose composte prima o doppo non compaginate insieme, non facemo richiesta né faressimo, lassando in mera dispositione di l'auctore e di lo herede de adriciarle como gli piace».

Mais quand Giangaleazzo répondit que parmi les papiers de son père n'existait pas un manuscrit correspondant à la description d'Isabella,⁴² la marquise changea de ton. En fait, en considérant de plus près les éléments de la question,

l'objet du litige se révèle être non spécifiquement ce manuscrit-là, mais l'œuvre en soi, le texte; et plus en particulier les droits sur la diffusion de ce que le manuscrit contenait. Pourquoi, sinon, Isabella aurait-elle essayé de convaincre Giangaleazzo de lui livrer le manuscrit en promettant de «non darlo fori senza vostra participatione, avegna che di ragione lo potessimo fare», et pourquoi lui aurait-elle expliqué que la volonté de Niccolò, ce jour-là à Ferrare, était de lui envoyer le livre au plus tôt, «et remetterce la libertà di publicarlo: il che per varij impedimenti pensamo haver diferito»?

Une fois accepté que le manuscrit qu'elle avait d'abord demandé n'était plus récupérable, Isabella continua à réclamer les Rime, sans plus s'occuper de la distinction entre «cose composte prima o doppo» et «non compaginate insieme». Ses 'droits' ne s'appuyaient pas sur l'épître dédicatoire qu'elle avait lue, mais sur l'acte même de la dédicace, et ils s'appliquaient non à ce manuscrit-là seulement mais au corpus mysticum de l'œuvre.

Un appendice donne à cette histoire une touche d'intrigue supplémentaire. Giangaleazzo arriva enfin à obtenir un délai, en promettant à Isabella de lui envoyer les Rime dès que Valtellina aurait terminé de les revoir. Le fils de Niccolò se souciait de préserver le nom du père, et ne voulait donc pas que son œuvre circulât incorrecte. Mais il avait probablement d'autres motifs de réticence, comme il le fit entendre adroitement à Isabella, en laissant glisser dans une lettre que «poche cose ho ereditato di epso signor mio patre ch'io stimi più di le opere sue». La marquise comprit le message et, en promettant la récompense sollicitée, confirma que les œuvres de Niccolò auraient vraiment assuré à Galeazzo «credito et reputatione» mais, elle le mettait en garde, «pur che usiscano col titolo nostro quelle che già ni erano intitulate, dil che siamo per sentirne et haverne obligo a Vostra Signoria». Quelques mois après, pourtant, juste après la mort de Valtellina, qui emporta peut-être avec lui le dernier témoignage des intentions de Niccolò à propos de la dédicace des Rime, un agent informa Isabella que sa rivale de toujours, Lucrezia Borgia, était sur le point de se rendre «in Corezo per farsi dare le opere del Signor Niccolò».⁴³

Laquelle des deux rivales a pour finir obtenu l'œuvre du Correggio, nous ne le savons pas. Ce que l'on sait, c'est que Lucrezia ne fit aucune démarche avant que la disparition du témoin n'ait affaibli les prétentions légales d'Isabella.⁴⁴ J'emploie le terme 'légales', le lexique employé par la marquise étant carrément juridique: des mots comme «contratto», «intitolazione», «volontà», «plena fede», «herede», «obligatione», «testimonio», «dispositione», «obligo» font partie du vocabulaire technique convenant plutôt à un document notarial ou à une salle de justice qu'à la correspondance d'un mécène.⁴⁵ En jugeant par ce cas extraordinairement bien documenté, dans l'optique d'Isabella la dédicace établissait, d'une certaine manière, sinon la cession des 'droits' de gestion de l'œuvre, du moins la garantie d'un partage du contrôle sur sa diffusion.

Et les auteurs, bon gré mal gré, devaient percevoir cet acte d'une façon similaire, et pas seulement dans les cas post mortem, si Giovan Battista Pio, à ce moment-là précepteur de la marquise, crut de son devoir de demander à son élève la permission de faire imprimer la traduction de la Tabula Cebetis qu'il lui avait dédiée: «el libreto», écrivait Pio «m'è domandato da uno stampatore bolognese. Io voria sapere la volontà de la Signoria Vostra s'io glielo debia dare».⁴⁶ Les termes de la requête suggèrent que l'auteur jugeait bon, au-delà de la formalité ou du simple acte de courtoisie, d'obtenir l'autorisation de la dédicataire avant de diffuser son œuvre.⁴⁷

Il n'est bien sûr pas possible de parler à la lettre de droits d'auteur ou de droits sur l'œuvre littéraire. A cette époque-là, il n'existait pas de législation spécifique en la matière; il faudra attendre deux siècles pour voir naître, en Angleterre, les premiers statuts sur la propriété intellectuelle et la défense des droits d'auteur.⁴⁸ Cependant, cela ne signifie pas qu'au début du XVI^e siècle le problème n'était pas ressenti. Le fait que l'œuvre littéraire était sujette à la volonté de différents acteurs, qui négociaient leurs poids respectifs sur la base de leurs rapports réciproques, n'échappait pas aux consciences. Sans être formellement exprimé, une loi ou plutôt un droit coutumier réglait les zones d'influence du dédicataire et de l'auteur.⁴⁹

Par ailleurs, dans ce domaine, comme dans bien d'autres, Isabella avait une solide idée de ses droits, qu'ils fussent écrits ou non, et même des plus éphémères, comme ceux de la 'propriété intellectuelle'. On ne peut exclure que la requête de Susanna Gonzaga, demandant à Isabella l'autorisation de faire broder un de ses emblèmes sur un vêtement, ne fût motivée par le fait que l'emblème était un signe très intime, mais aussi par celui qu'Isabella en était l'inventrix et, en tant que telle, la 'propriétaire': «baveria grandissimo desiderio», écrivait en fait Susanna, «portare una maya pelosa facta cum quelli canoncini d'oro come porta la Excellentia Vostra perché mi piace molto quella fogia, ma perché gli sono serva, dubitando farli dispiacere portandone, ho prima voluto intendere da lei, essendo sua inventione, se la si contenta ch'io ne porti».⁵⁰

On ne sait pas en effet si Isabella était vraiment la créatrice de cet emblème ou si, dans ce cas aussi, elle se laissa conseiller par des lettrés comme Correggio ou Paride di Ceresara, toujours disposés à mettre leur fantaisie au service de la marquise, sans prétendre voir leur rôle d'auteur reconnu. Comme les études sur les miscellanées poétiques circulant dans les cours de l'époque l'indiquent, la quantité de compositions anonymes présentes dans ce type de manuscrits trahit une indifférence généralisée envers les auteurs.⁵¹ Et même quand leurs noms paraissent, ce ne sont pas toujours les bons: la mouvance dont Paul Zumthor a parlé à propos des textes médiévaux, concerne également l'identité des auteurs.

Malgré cette faible reconnaissance du statut de l'auteur, et en dépit de l'agressivité des patrons, l'idée que l'auteur possédait des 'droits naturels' sur ce qu'il avait écrit était bien établie, bien qu'elle fût une variable dépendant du genre, de la langue de l'œuvre et éventuellement de la condition sociale de l'écrivain. Les sentences prononcées en faveur des auteurs dans plusieurs procès intentés en France, et les ordonnances qui, en Italie et ailleurs, furent rendues dans le but de combler le vide législatif sur les droits des acteurs, toujours plus nombreux, qui avaient à faire avec l'œuvre littéraire à l'âge de l'imprimerie, s'accordaient en général à reconnaître à l'auteur un droit primordial de gestion de son œuvre, et à ses héritiers des droits de succession.⁵²

Bien qu'en position dominante, les patrons étaient conscients que les prérogatives liées à la dédicace étaient temporaires et qu'ils ne pouvaient pas garder l'œuvre auprès d'eux au-delà d'une période limitée. Même Isabella savait qu'elle n'aurait pu garder l'exclusivité des vers de Serafino plus que «qualche tempo». Cela est confirmé indirectement par le fait que, quand Niccolò da Correggio lui envoya une copie des Rithimi de Gasparo Visconti, la marquise lui reprocha de ne pas l'avoir fait avant qu'ils fussent imprimés, ce que Niccolò aurait pu faire, car il en était le dédicataire et, en tant que tel, il avait joui de 'l'avant-première' de l'œuvre.⁵³

Même si la concurrence des autres patrons était redoutable, Isabella devait craindre bien davantage celle de l'imprimerie, vers laquelle les auteurs se tournaient de plus en plus fréquemment, nourrissant des espoirs différents: pour immortaliser leurs œuvres, pour atteindre un public plus vaste et varié; pour obtenir une indépendance économique et intellectuelle par rapport à leur patron.⁵⁴ Quelle que fût la raison pour laquelle les auteurs y recouraient, l'imprimerie était la tombe de l'exclusivité si recherchée. Il y avait là un conflit, potentiel mais flagrant, entre les intérêts des auteurs et ceux des patrons.⁵⁵

Le nombre croissant d'œuvres dérobées aux auteurs et imprimées sans leur consentement, au début du XVI^e siècle, pousse à soupçonner que ce genre de vols n'était autre, dans la plupart des cas, qu'un stratagème mis en place par les auteurs eux-mêmes, pour échapper aux prétentions des dédicataires.

L'un des vols le plus éclatant de cette période toucha de près Isabella, dédicataire des Rime de Tebaldeo. L'œuvre, comme on peut le lire dans l'épître dédicatoire, fut soustraite à l'auteur par son cousin Jacopo, qui déclara avoir agi «con mia industria e senza sua saputa», pour réparer les dommages produits par une circulation incontrôlée de mauvaises copies des compositions. Mais l'éditeur, ayant trouvé parmi les papiers volés un sonnet de dédicace à Isabella, s'adressait à la marquise en déclarant n'avoir pas voulu «che 'l mio furto te privi de alcuna tua ragione, anzi a te ho intitulado il libretto il qual hora te mando».

Si dans ce cas on peut vraiment parler d'un faux vol, et si l'éditeur n'était qu'un porte-parole de l'auteur, le maintien de la dédicace à Isabella atteste que le but de Tebaldeo n'était pas de changer le destinataire, mais de publier son œuvre et de jouir du succès qu'elle rencontra effectivement, tout de suite et dans les décennies suivantes.⁵⁶

D'autre part, le paradoxe né du fait que, dans le sonnet de dédicace, l'auteur demande à Isabella de garder l'œuvre auprès d'elle, loin du regard des autres, pour qu'on n'en puisse pas critiquer la rudesse, serait le résultat paradigmatique de la coexistence de deux types de circulation.⁵⁷

Une fois l'œuvre imprimée, l'honneur d'être nommé dans la dédicace restait la seule «ragione» que le patron pouvait revendiquer. Face à un tel changement dans la dynamique de la diffusion de l'œuvre littéraire, les attitudes que les seigneurs adoptèrent furent inégales, mais pas suffisamment pour que l'on puisse déduire la limite départageant deux camps: ceux qui furent heureux d'accueillir l'imprimerie et d'en exploiter les avantages, et ceux qui la refusèrent. Le préjugé contre un art mécanique, qui salit les mains et risque de mêler les seigneurs à des questions bassement marchandes, c'est vrai, persista longtemps, et plus longtemps encore en théorie qu'en pratique.⁵⁸ Pour ne pas parler du fait que, bien que l'intention des imprimeurs fût d'imiter autant que possible le modèle manuscrit, leurs produits ne pouvaient en aucun cas faire brèche dans l'horizon idéal d'hommes habitués au travail d'écritaires capables de confectionner les chefs-d'œuvre qui constituaient les trésors des cours.

Plutôt qu'à une division, on assiste à une diversification des attitudes selon les occasions et surtout selon les genres littéraires et la langue des œuvres. Conscients que la diffusion assurée par le nouveau medium ouvrait des possibilités auparavant inconcevables, presque toutes les cours italiennes s'intéressèrent à l'impression d'œuvres susceptibles de soutenir leur politique de propagande, notamment d'œuvres historiographiques et de généalogies, de panegyriques, de discours prononcés à l'occasion d'entrées triomphales, de funérailles, de visites d'hôtes illustres, de récits de fêtes et milles autres célébrations spectaculaires de la vie courtoise. L'édition de textes classiques constituait aussi une bonne opération pour une cour tenant à affirmer sa suprématie culturelle.⁵⁹ Ou bien, en favorisant la publication de certaines œuvres religieuses, un seigneur pouvait montrer à la fois ses intentions pieuses et encourager l'éducation orthodoxe de ses sujets.⁶⁰

Toutefois, l'appui que les seigneurs prêtèrent aux auteurs ou aux imprimeurs pour faire paraître des œuvres à leur gré fut très varié et irrégulier, et il ne fut pas toujours de nature financière; au contraire, la participation directe aux frais d'entreprise resta largement minoritaire. Même à Milan, où l'industrie de l'imprimerie était, à cheval sur les deux siècles, l'une des plus florissantes d'Europe, les interventions du duc se bornaient, dans la plupart des cas, à la

concession de (même peu nombreux) privilèges.⁶¹ À Florence, la publication des œuvres de Ficino constitua une opération exceptionnelle, vu le rôle que jouèrent les Médicis et d'autres familles notables.⁶²

On peut imaginer que le support offert à la publication d'œuvres auxquelles on reconnaissait une valeur de propagande mineure fut encore moins consistant, surtout si les œuvres concernées étaient en langue vernaculaire et appartenaient à un genre encore considéré comme cadet dans le système littéraire du temps. Encore à propos du cas de Milan, il semblerait que Ludovico Sforza se soit soucié de la publication des 'gloires' milanaises contemporaines: Bellincioni, Piatti, Gasparo Visconti. Mais la fonction du duc dans cette initiative n'est pas claire: en revanche, le rôle des lettrés animant la cour et la culture milanaises dans les entreprises éditoriales de la capitale lombarde apparaît beaucoup plus circonstancié. Mais les motifs qui mouvaient ces humanistes et ces intellectuels, on le devine, étaient très différents de ceux qui animaient leur patron.⁶³

Le panorama étant diversifié selon les cours, il est difficile d'affirmer que les patrons aient montré un intérêt particulier pour la publication d'œuvres lyriques en langue vernaculaire, qui, pour l'instant, gardaient de leur point de vue un statut transitoire, se conciliant mal avec l'éternisation garantie par l'imprimerie.⁶⁴

Pour sa part, Isabella n'était pas contraire à l'impression d'œuvres placées sous sa protection, à condition de pouvoir s'exprimer à leur endroit. Deux cas apparemment contradictoires, celui des *Ritratti* et celui du *Bombyx*, le montrent. Le premier concerne un dialogue plutôt long, une glorification d'Isabella, que Trissino offrit à la marquise en remerciement pour l'avoir recommandé à l'évêque Matthias Lang. Tout en lui remettant ce cadeau, l'auteur priaït Isabella de le garder auprès d'elle jusqu'au moment où il pourrait perfectionner le texte et le publier avec toutes ses autres œuvres. Ce qu'il pensait pouvoir faire dans un court délai, alors qu'il dut attendre dix ans. Mais, pendant tout ce temps, Isabella resta fidèle à la consigne.⁶⁵

Le *Bombyx* du Crémonais Vida est par contre un poème latin sur l'élevage du ver à soie. Isabella y est célébrée comme la «nymphä Padi». Dans ce cas aussi, l'auteur demanda la discrétion de la dédicataire qui pourtant, toute de suite après avoir reçu le don, s'affaira pour en obtenir la publication. L'auteur, préoccupé d'une telle initiative, écrivit à Equicola, alors secrétaire de la marquise, pour qu'il intercédât en sa faveur.⁶⁶ Bien que les réactions d'Isabella aient été différentes dans les deux situations (et cela sans doute par un concours de circonstances liées à la nature des œuvres et aux rapports entre les auteurs et la marquise), elles s'expliquent mutuellement, en suggérant que la marquise se considérait comme un agent légitime dans la gestion des œuvres qui lui étaient dédiées.

Du fait qu'elle n'avait pas le pouvoir de concéder des privilèges, il manque un moyen de mesurer son intérêt pour la publication de certaines œuvres.⁶⁷ Cependant le monde de l'imprimerie s'intéressa à elle, comme à une patronne sensible aux nouveaux projets qui jaillissaient dans le milieu tumultueux des typographes au début du XVI^e siècle. Alessandro Paganino, par exemple, adressa ses vœux à Isabella; fils d'un imprimeur déjà couronné de succès mais plus orienté vers les classiques, il inaugura en 1515 une série de livre in ventiquattresimo, un format nouveau, inventé par Alessandro lui-même et conçu pour faire concurrence aux Manuzio juste au moment de la mort d'Alde. La série est inaugurée de façon programmatique par trois œuvres: les Rime (Rerum vulgarium fragmenta et Trionfi) de Pétrarque, l'Arcadia et les Asolani. La première est dédiée à Isabella. Il n'est pas totalement clair si cet honneur est dû à l'intérêt d'Isabella pour la poésie italienne ou si Paganino désirait se concilier les faveurs de la marquise régnant sur un territoire crucial pour l'industrie du papier. D'autant plus que, après une intense activité éditoriale pendant les années 1515 et 1516, Paganino décida de déplacer son atelier au bord du lac de Garde, à Toscolano, où sa famille, originaire de Mantoue, possédait des terres. Il ne s'agissait pas d'un pis-aller, mais d'un choix stratégique et économique suggéré justement par la facilité d'approvisionnement en papier. Quand, après un changement temporaire de type de production, Alessandro reprit la publication de ses in ventiquattresimo, il réédita son Pétrarque conservant la dédicace à Isabella.⁶⁸

Quel que fût le but de cette dévotion, Isabella n'était pas un Alberto Pio; elle ne fut, ni n'avait probablement le moyen d'être, un soutien actif pour le nouvel art. Elle continua à préférer à l'honneur 'éternel' de la dédicace imprimée, les brèves périodes où elle pouvait jouir, en exclusivité, des œuvres qu'on lui dédicait. Et les auteurs essayaient de la contenter. Un écrivain qui sut bien profiter de l'impression de ses œuvres comme Niccolò Liburnio publia ses Selvette en les dédiant à Isabella. Il avait même obtenu un privilège, mais avant d'envoyer l'œuvre à la typographie, il offrit en primeur à la marquise la selvetta quarta qui lui était nominalement dédiée. Du reste, les contrats que les auteurs signaient avec les imprimeurs conservaient, encore dans la seconde moitié du XVI^e siècle, une clause engageant le typographe à ne pas entreprendre la vente des exemplaires imprimés avant que l'auteur n'eût offert la copie de présentation au dédicataire.⁶⁹

Alessandra Villa

Ce travail a été mené grâce à une bourse d'échange de l'Université de Genève. Je voudrais remercier M. Massimo Danzi et les membres de l'Unité d'Italien dirigée par M. Emilio Manzotti pour les conseils qu'ils m'ont donnés au cours de mon exposé, tenu au sein du séminaire de recherche de l'Unité.

1. Les détails concernant le décor du *studiolo* de San Giorgio sont malheureusement inconnus, suite à son déplacement à la Corte Vecchia en 1522 et faute de documentation à cet égard. La description donnée suit les hypothèses de reconstruction suggérées par Sylvia Ferino-Pagden dans «*La prima donna del mondo*». *Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, éd. par S. Ferino-Pagden, Kunsthistorisches Museum Wien, 1994, pp. 145-87.
2. A. Luzio et R. Renier, *Il lusso di Isabella d'Este marchesa di Mantova*, dans «Nuova Antologia», a. XXXI, s. IV, vol. LXIII (1896), pp. 441-69 et vol. LXIV (1896), pp. 294-324. Pour une comparaison avec la constitution d'autres importantes bibliothèques de l'époque, cf. Christopher S. Celenza, *Creating Canons in Fifteenth-Century Ferrara: Angelo Decembrio's De Politia litteraria*, t. 10, dans «Renaissance Quarterly», 57 (2004), pp. 43-98; plus spécifiquement, pour la bibliothèque d'une femme, cf. le cas d'Ippolita Sforza, tante d'Isabella (cf. Albinia de la Mare, *New Research on Humanistic Studies in Florence*, dans Annarosa Garzelli, *Miniatura Fiorentina del Rinascimento 1440-1525; un primo censimento*, Firenze, La Nuova Italia, vol. I, pp. 393-600). Mais, même dans ce cas, il faut se rappeler qu'Ippolita, fille du duc de Milan et femme du roi Alphonse d'Aragon, pouvait disposer d'une dot et d'un apanage convenant à une reine, et non à une 'simple' marquise.
3. A. Luzio et R. Renier, *Appendice prima. Inventarii di libri*, dans «Giornale storico della letteratura italiana», XLII (1903), pp. 75-111 et Ferino-Pagden cit., p. 182-4. Bien que les bibliothèques des cours fussent très mobiles à l'intérieur du palais ou des résidences des différents membres de la famille, celle d'Isabella semble avoir eu un statut plus stable du vivant de la marquise.
4. Lettre à Giorgio Brognolo, du 17 septembre 1491, cf. A. Luzio et R. Renier, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. I. La cultura*, dans «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIII (1899), pp. 8-10. Déjà le 2 août de la même année, Isabella avait écrit à Boiardo pour qu'il lui envoyât «lo Innamoramento de Orlando», qu'elle avait envie de relire. De la réponse du poète, datée du 8 août, on comprend que, quelque temps auparavant, Isabella et sa mère s'étaient rendues à Reggio pour écouter de la bouche même de l'auteur la partie du poème déjà composée (cf. Roberta Iotti, *Phenice unica, virtuosa e pia*, dans «Civiltà Mantovana», s. III, XXX, 1995, p. 116). La passion de la marquise pour les romans chevaleresques, héritage de famille et de la culture ferraraise, ne se borna pas à sa jeunesse. Elle continua pendant toute sa vie à s'intéresser à la production italienne et étrangère du genre, en achetant les nouveaux poèmes et en commandant la traduction de certains classiques. Elle fit traduire *Tirant lo Blanc* à Niccolò da Correggio et à Lelio Manfredi. Ce dernier fut aussi chargé de la traduction de *La carcel d'amor* de Diego de San Pedro (cf. Stephen Kolsky, *Lelio Manfredi traduttore cortigiano*, dans «Civiltà Mantovana», III, 1994, 10, pp. 45-69).
5. Lettre à Giorgio Brognolo du 8 mai 1492, cf. A. Luzio et R. Renier, *Gruppo veneto*, dans «Giornale storico della letteratura italiana», XXXVII (1901), p. 243.
6. Lettre du 10 juillet 1501, cf. A. Luzio et R. Renier, *Gruppo ferrarese*, dans «Giornale storico della letteratura italiana», XXXV (1900), p. 223. Isabella demandait au puissant administrateur des Este de lui envoyer les œuvres du poète ferrarais Niccolò Lelio Cosmico, qui était mort le 28 juin 1500.
7. L'idée d'installer un *studiolo* dans les appartements de Castel San Giorgio devait remonter, selon Wolfgang Liebenwein (*Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, a. c. di C. Cieri Via,

Modena, Panini, 1988, éd. orig. Berlin, 1977), à la période 1493-1495. On parle de 1493 comme de la date à laquelle Isabella décida d'imiter le cabinet de sa mère (aujourd'hui disparu), qui devait avoir été achevé justement cette année-là. A cette époque, la marquise avait pensé à une seule pièce, recouvrant les deux fonctions de *studiolo* et de *grotta*, séparées par la suite : une salle d'étude et de lecture qui abritait aussi les collections futures. La création d'un nouvel espace, proprement dit *grotta*, où seront recueillies les curiosités, les sculptures, les médailles, mais non les peintures et les livres, remonte par contre au début du nouveau siècle, et fut probablement dictée par l'accroissement très rapide des collections de la marquise.

8. Lettre à Francesco Malatesta, du 15 septembre 1502. Déjà en mars 1501, pourtant, Isabella avait contacté Leonardo, lui laissant toute liberté, pourvu qu'il acceptât de peindre pour elle. Et à ces premières années du siècle remonte également l'attitude conciliante d'Isabella envers Giovanni Bellini, à qui la marquise, pour la même raison, accorda une insolite liberté. Les priorités du projet pour les peintures du *studiolo* changèrent dans les années 1500, passant d'un strict contrôle du programme iconographique de la part de la commanditaire, aux libres compétitions parmi les meilleurs peintres de l'époque. Et ils changèrent encore jusqu'en 1505. Pour l'histoire du projet, cf. Egon Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York University Press, 1971.

9. L'échange épistolaire entre la marquise et Alde à propos de l'achat de certains livres montre, outre les intérêts d'Isabella, le fait qu'elle n'avait pas honte de discuter avec Alde à propos du prix des livres, ce qui est un signe, sinon d'un budget modeste, au moins de la sagesse avec laquelle elle répartissait ses ressources dans les différents secteurs de son mécénat (cf. Luzio-Renier, *La cultura* cit., p. 19-20).

10. François Avril, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1993; Stefania Tarquini, *Simbologia del potere. Codici di dedica al pontefice nel Quattrocento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2001.

11. Sur la nature et la fonction des «libri letterari manoscritti di lusso» entre XV^e et XVI^e siècles cf. Armando Petrucci, *Copisti e libri manoscritti dopo l'avvento della stampa dans Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa. Atti del seminario di Erice, X Colloquio del Comité international de paléographie latine (23-28 octobre 1993)*, a. c. di E. Condello et G. De Gregorio, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medio Evo, 1995, pp. 507-25. L'un des exemples analysés ici est celui du manuscrit Reg. Lat. 1601 de la *Favola di Amore e Psiche* de Niccolò da Correggio, offert à Isabella). Par contre, Boiardo avait l'habitude d'envoyer à Hercule d'Este des manuscrits «a buono», qui étaient successivement copiés luxueusement à la cour (cf. Gemma Guerrini, *Scrivere in casa Boiardo: maestri, copisti, segretari, servi e autografi*, dans «Scrittura e Civiltà», 13, 1989, pp. 441-73). Giuniano Maio faisait de même: son traité *De maiestate*, offert à Ferdinand d'Aragon en 1492, fut somptueusement copié et enluminé aux frais du roi dans le *scriptorium* de la cour (cf. les documents réunis en GIUNIANO MAIO, *De maiestate, inedito del sec. XV*, a. c. di Franco Gaeta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956). A Isabella, le poète burlesque Pistoia, toujours en quête de travail et d'argent, offrit un manuscrit très simple des *Sonetti* qu'il lui dédiait. C'est aujourd'hui le cod. Ambrosiano, décrit par Erasmo Pèrcopo dans *Antonio Cammelli e i suoi «sonetti faceti»*, dans «Studi di letteratura italiana», vol. VI, 1-2 (1904-6), pp. 299-920.

12. Cf. par exemple la dédicace, signée par Equicola, de la traduction de Philostrate: le futur secrétaire de la marquise se disait sûr que les *Icones*, «per la loro nobiltà e per esser di propria mano de lo interprete messer Dimetrio Mosco scritte te deveno essere carissime, degne di la tua aurea grotte» (cf. Maria Raina Fehl, *Four images by the Elder Philostratus in the translation prepared by Demetrius Moscos for Isabella d'Este*, dans Michaela J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallégorie. Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo*, Weiner'sche Verlagsgesellschaft Worms, 1985, pp. 130-31). Giovanni Bruno de' Parciadi, qui pourtant en 1533 envoya à

Isabella la version imprimée des *Rime* qu'il lui avait dédiacées, devait lui avoir fait parvenir aussi l'œuvre manuscrite, avant cette date-là: dans le catalogue des livres d'Isabella sont en fait enregistrés les «sonetti di G. Bruno scritti a mano» (cf. Luzio et Renier, *Gruppo dell'Italia Centrale*, dans «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIX, 1902, p. 246 et Luzio et Renier, *Appendice prima cit.*, p. 77). En lui envoyant une copie de sa *Gynevera de le clare donne*, deux ans après sa composition, Sabadino degli Arienti tâchait de faire apprécier à Isabella le don, en soulignant le fait qu'il s'agissait d'un manuscrit autographe («ho preso piacere scrivere sença indusia de mia propria mano una copia de la compilata opera») et que c'était le second exemplaire qu'il avait copié («la Vostra Illustrissima Signoria dunque per solita sua benignità l'accepti voluntieri in dono (benché exiguo) per il presente aporatore, che 'l fia la secunda copia che anchora se sia data fuori ché Madonna Ginevera è stata la prima per essere a lei intitulata»); lettre du 29 giugno 1492 dans Carolyn James, *The Letters of Giovanni Sabadino degli Arienti (1481-1510)*, Firenze-Perth, Olschki-The University of Western Australia, 2002, p. 125).

13. Sur l'importance de l'exécution *manu propria* par le maître, mise en évidence par les contrats où l'artiste s'engage à peindre de sa main l'œuvre entière ou les visages ou certaines parties, cf. Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. de l'anglais par Y. Delsaut, Paris, Gallimard, 1992, chapitre I, et Alessandro Conti, *L'evoluzione dell'artista* dans *Storia dell'arte italiana*, partie I *Materiali e problemi*, vol. II *L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 117-263.

14. Cfr. Ludovica Braidà, *Stampa e cultura in Europa*, Bari, Laterza, 2000, p. 20 et Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903, p. 58 pour le prêt du Dion Cassius, en novembre 1488, et Luzio et Renier, *La coltura cit.*, p. 14 pour les termes de l'accord pour le manuscrit plinien.

15. Lettre du 3 janvier 1512, pour laquelle cfr. Luzio et Renier, *La coltura cit.*, p. 13 et D. De Robertis, *La composizione del «De natura de amore» e i canzonieri antichi maneggiati da Mario Equicola*, dans «Studi di filologia italiana», XVII (1959), p. 219. Déjà le 7 mars, la marquise renvoyait le recueil «integro et salvo com'era», «havendo visto quel che volevamo vedere dil libro di poeti volgari».

16. Lettre du 15 juillet 1518, dans Luzio et Renier, *La coltura cit.*, pp. 24-25 et S. Kolsky, *Mario Equicola. The real courtier*, Genève, Droz, 1991, 105. Telle était la rareté du manuscrit que Clément VII le demanda en prêt en 1525 pour comparer sa copie de l'œuvre. Un autre cas de prêt entre Isabella et ses parents est celui, bien étudié récemment, des *Imagines* de Philostrate; cf. Michael Koortbijian et Ruth Webb, *Isabella d'Este's Philostratos* dans «JWCI», 56 (1993), pp. 260-67 et Niccolò Zorzi, *Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle «Imagines» di Filostrato per Isabella d'Este*, dans «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIV (1997), pp. 522-72.

17. Dans l'adage *Festina lente* (cf. ERASME, *Eloge de la folie, Adages, Colloques...*, édition établie par C. Blum, A. Godin, J.-C. Margolin et D. Ménager, Paris, Laffont, 1992, p. 136). Là, à vrai dire, Erasme loue la générosité des seigneurs italiens qui, contrairement à leurs homologues de l'Europe du Nord, prêtent volontiers leurs manuscrits pour le bien de la *respublica litteraria*. Mais il établissait évidemment ce contraste sur la base de l'extraordinaire réseau culturel qu'Aldo avait su tisser.

18. H. J. Chaytor, *From Script to Print. An Introduction to Medieval Literature*, Cambridge University Press, 1945, pp. 115-37 pour les pratiques des confréries des *joglar*, qui se réunissaient par groupes pour écouter et mémoriser les déclamations des œuvres nouvelles.

19. Pour obtenir les *Menecmi*, l'*Anfitrione* et le *Miles gloriosus*, Isabella demanda à un fonctionnaire de la cour ferraraise de lui passer les œuvres en cachette. S'il ne lui eût été possible de

le faire sans que le duc en fût informé, elle demandait à son agent de persuader son père arguant que la version en vers de ces comédies était désormais imprimée. Vrai ou faux (il s'agit d'œuvres éphémères, ce qui empêche de conclure que l'absence d'exemplaires conservés témoigne, sans aucun doute, que la marquise mentait à ce propos), Isabella avait évidemment avancé une raison qu'elle jugeait bonne pour solliciter le prêt.

20. Comme le rapporte, en février 1499, Francesco Bagnocavallo à Sigismondo d'Este. La lettre citée d'Isabella à Francesco Castello date de février 1498. Cf. *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a c. di A. Tissoni Benvenuti et M. P. Mussini Sacchi, Torino, UTET, 1983, pp. 80-81 et Luzio et Renier, *Gruppo ferrarese* cit., p. 223.

21. Luzio et Renier, *La coltura* cit., p. 15.

22. L'œuvre et l'activité de Serafino ont été éclairées récemment surtout grâce aux études d'Antonio Rossi, qui ont démantelé le mythe de Serafino poète improvisateur. En analysant la tradition textuelle de ses œuvres, Rossi a démontré que Serafino préparait soigneusement ses compositions et qu'il connaissait la tradition poétique de Pétrarque et des cours du XV^e siècle. Cf. les introductions à *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, éd. par G. La Face Bianconi et A. Rossi, Firenze, Olschki, 1999, et aux *Strambotti*, éd. par A. Rossi, Parma, Guanda, 2002, outre à A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980.

23. Cf. *Vita di Serafino Aquilano* dans VINCENZO CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, éd. par Cecil Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, p. 64.

24. Lettre du 25 avril 1498 (cf. A. Luzio et R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche (1471-1539)*, Torino-Roma, L. Roux e C., 1893, p. 93). Pour la même raison, Ferrante d'Este s'adressa à sa sœur le 20 octobre 1495: «havendo io inteso da Seraphino Aquilano che la Signoria Vostra se trovi gran copia de suoi strambotti, et essendo desideroso io de haverne, prego quella se degni farmene parte, che ne riceverò apiacere singulare» (cf. *ivi*, p. 91).

25. Pour éviter cela, Isabella n'hésitait pas à presser les poètes: en demandant, par exemple, au Correggio certaines églogues promises, elle ajoutait que «essendo nui de natura appetitosa, le cose ne sono più care quanto più presto le havemo» (lettre du 18 juin 1491, dans A. Luzio et R. Renier, *Niccolò da Correggio*, dans «Giornale storico della letteratura italiana», XXI, 1893, p. 249).

26. C'est le cas illustré par une lettre que Taddeo de' Lardi écrivit au nom d'Ippolito d'Este à Isabella: tout en remerciant la marquise pour l'envoi de certains vers de Serafino, Taddeo l'informait que «Seraphino l'ha inganata, perché dice esser novo *Un humil servo el qual tacendo more*, et è cosa vecchia. El simile è *Quel tuo servo fidel, donna, ti scrive*, et etiam el sonetto *El tenerme ad ogn'hor Madonna in croze* è vecchia, ma che lo resto è cosa nova et anco lei bona». Le cardinal assurait enfin à sa sœur, comme d'habitude, «che altro che Dio e lui non la vederà» (lettre du 22 juin 1497, dans Luzio et Renier, *Mantova e Urbino* cit., p. 91).

27. Lettre du 27 mai 1498 (Luzio et Renier, *Mantova e Urbino* cit., p. 93, et cf. aussi *Le rime di Serafino Aquilano in musica* cit., pp. 11-13). Isabella fut responsable, au moins indirectement, d'un autre vol, quelques années après: en 1515, Francesco Acquaviva, son correspondant de Naples, lui annonçait avoir volé «per obedire la Ill.ma S. V.» d'un tiroir du bureau de Sannazzaro des compositions inédites qu'il envoyait (cf. A. Luzio et R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. Gruppo meridionale*, dans «Giornale storico della letteratura italiana», XL, 1902, p. 311).

28. Lettre du 25 juillet 1494, cf. P. Canal, *Della Musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga*, Venezia, 1879, réimpression Genève, Minkoff, 1978, pp. 15-16. Les manuscrits musicaux, avant l'entreprise éditoriale d'Ottaviano Petrucci, étaient particulièrement rares et précieux.

29. Cf. notamment Ezio Ornato, *Les conditions de production et de diffusion du livre médiéval (XIII-XV siècles). Quelques considérations générales*, dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'état moderne. Actes de la table ronde organisée par le Centre National de la recherche scientifique et l'Ecole française de Rome, Rome, 15-17 octobre 1984*, Palais Farnèse, Ecole Française de Rome, 1985, pp. 57-84.

30. BALDASSAR CASTIGLIONE, *Cortegiano*, dedicatoria, I.

31. Il est possible qu'Isabella, suivant l'exemple de son père, ait chargé une de ses damoiselles de garder en ordre sa collection de papiers, de cahiers et de livres, potentiellement chaotique. On peut le deviner par une lettre envoyée à Niccolò da Correggio, justement pour lui demander la copie de quelques stances perdues: «non le trovamo per colpa de la morte della nostra Brognina che ne haveva custodia» (del 29 giugno 1505, cf. Luzio et Renier, *Niccolò da Correggio* cit., p. 259).

32. Justement en envoyant les stances que la marquise avait demandées dans la lettre citée, Niccolò expliquait que «queste si sono ritrovate con grande difficultate, talmente che poco è manchato che non le habbia havuto perché io non tengo conto né copia de stantie, pure a casa si sono ritrovate queste nel mio archetipo» (Luzio et Renier, *Niccolò da Correggio* cit., p. 259).

33. Cette dimension de la diffusion est prioritaire pour les genres promis à une double vie, celles du macro- et du microtexte: non seulement la poésie lyrique, mais aussi, par exemple, les nouvelles. Pourtant, la soif de nouveautés assurait la vie de l'œuvre avant sa publication virtuellement pour tous les genres. Comme je l'ai déjà remarqué, Isabella écoute des parties de l'*Innamorato* de la bouche de Boiardo, pendant qu'il travaillait encore au poème. Et elle fit la même chose quelques années plus tard quand Arioste, à deux reprises, lut à la marquise son *Furioso* encore en gestation, une fois à Mantoue en 1507, l'autre à Ferrare en 1512 (cf. Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1930, vol. I, pp. 287 et 296).

34. R. K. Root, *Publication before Printing*, dans «Publications of the Modern Languages Association», XXVIII, 1 (1913), pp. 417-31.

35. A partir de l'étude, aujourd'hui encore fascinante, de Marcel Mauss (*Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, dans «L'Année sociologique», n. s. I, 1923-24, pp. 30-186, réédité dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1980), le don a été étudié dans une perspective anthropologique dont la recherche historique a beaucoup profité. Nathalie Zemon Davis, en inscrivant son travail dans cette ligne, a en particulier commenté les représentations de l'offre (notamment du livre) et les a comparées à celles du paiement. Sur la rhétorique du don dans le cadre des relations patron-client, voir Sharon Ketting, *Patrons, Brokers and Clients in Seventeenth-Century France*, New York-Oxford, Oxford UP, 1986 et, pour les liens entre le langage du don et l'idée de la reconnaissance courtoise, Kristen Neuschel, *Word of honor. Interpreting noble culture in Sixteenth-Century France*, Ithaca-New York, Cornell UP, 1989.

36. Bien que focalisées sur le milieu florentin du XV^e siècle, les études de Christiane Klapisch-Zuber sur les significations du parrainage, sur le compérage et le clientélisme, sont très utiles pour évaluer la force de ces liens sociaux à la Renaissance (cf. *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1990, en particulier les chapitres V et VI).

37. Isabella persécuta notamment Sannazzaro pendant presque vingt ans, en cherchant à obtenir la dédicace d'une de ses œuvres ou, au moins, la remise de quelque nouveauté. Le poète napolitain satisfit ses requêtes obsessionnelles en lui envoyant de temps en temps quelques compositions, mais, le plus souvent, il se bornait à des promesses. Par exemple, comme le rapportait un agent mantouan le 8 mai 1503, Sannazzaro était disposé à dédier à la marquise «qualche cosa che non sii stata ancora data fuora, et è disposto sempre per l'honore et gloria vostra far più che per persona al mondo». Le résultat le plus important qu'Isabella obtint remonte à 1519 quand, au dire de Perillo à Equicola, Sannazzaro composa «una elegia longhissima in laude de Madama nostra illustrissima, che certo pare cosa di furor poetico, di furor divino: giammai non fece cosa migliore». L'élegie n'est autrement connue. Pour un riche recueil de documents concernant les relations entre Isabella et Sannazzaro, cf. Luzio et Renier, *Gruppo meridionale* cit., pp. 303-309.

38. Pour remercier les plus dévoués de sa cour, Isabella avait fait frapper la célèbre médaille accompagnée du motto, inventé par Niccolò da Correggio, 'Benemerentium ergo'. Elle en donna un exemplaire en or à Serafino (Luzio et Renier, *Gruppo meridionale* cit., p. 333). Il serait intéressant de reconstituer la liste de ceux qui reçurent la médaille, ce qui permettrait de vérifier aussi l'usage qu'Isabella faisait de ce cadeau.

39. La plupart des documents concernant cette affaire furent publiés par Luzio et Renier dans *Niccolò da Correggio* cit., pp. 205-64 et (deuxième partie) XXII (1893), pp. 65-119, d'où je tire toutes les citations relatives à l'échange épistolaire entre Isabella et Giangaleazzo da Correggio.

40. Niccolò était, en fait, le fils de Béatrice d'Este, fille naturelle du marquis Niccolò, grand-père d'Isabella. Il mourut la nuit du premier au 2 février 1508.

41. La description qu'Isabella fit du manuscrit vu à Ferrare est si précise que Carlo Dionisotti (*Nuove rime di Niccolò da Correggio*, dans «Studi di filologia italiana», XVI, 1959, pp. 135-88) put exclure son identification avec le manuscrit londonien qu'il avait retrouvé et qui est aujourd'hui le témoin principal des *Rime*, après la destruction, dans l'incendie de la Bibliothèque Royale de Turin en 1904, du manuscrit étudié par Rodolfo Renier. Celui-là non plus, de toute façon, n'était pas le manuscrit vu par Isabella. Cf. aussi la *Nota filologica* dans l'édition des *Rime* du Correggio publiée par A. Tissoni Benvenuti (Bari, Laterza, 1969, pp. 533-48).

42. Il affirma avoir réperé par contre un manuscrit des *Rime* «postillato in molti loci» et «coperto tanto positivamente che a l'animo et elegantia sua non conviene».

43. Lettre de Mario Equicola du 11 août 1508, citée dans Luzio-Renier, *Niccolò da Correggio* cit., p. 81. Dionisotti, (*Nuove rime* cit.) a déjà noté la relation entre la mort de Valtellina, survenue les premiers jours d'août, et la démarche de Lucrezia.

44. Ceci ne fut pas la seule occasion où Isabella eut à défendre ses prérogatives de dédicataire, que la mort de l'auteur mettait en danger. Par exemple, quand Pistoia, qui lui avait promis la dédicace de ses *Sonetti*, mourut en 1502, Isabella tâcha d'abord de récupérer le manuscrit qui devait être resté, à peu près prêt, parmi les papiers du poète. Ne l'ayant pas retrouvé, elle ordonna à Niccolò da Correggio de réunir les sonnets un à un. Mais Niccolò mourut lui aussi avant d'avoir conclu sa tâche et Isabella dut attendre que Gianfrancesco Gianninello, un ami de Correggio et de Pistoia, récupérât fortuitement l'autographe de Pistoia et le lui envoyât, neuf ans après la mort de l'auteur. La satisfaction avec laquelle Isabella salua cette trouvaille peut se mesurer au cadeau qu'elle fit à Gianninello: son portrait, que Francesco Francia venait de terminer, du prix de 30 ducats. Bien sûr un don aussi riche était proportionnel aussi à la valeur du manuscrit et notamment de la reliure que Gianninello avait fait confectionner. Cf. *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*.

Documenti degli archivi di Mantova e Londra raccolti e illustrati da Alessandro Luzio, Milano, Cogliati, 1913, pp. 209-15 et les introductions à *Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli detto il Pistoia*, éd. par A. Cappelli e S. Ferrari, Livorno, 1884 et à *I sonetti faceti di Antonio Cammelli secondo l'autografo ambrosiano*, éd. par E. Pèrcopo, Napoli, 1908.

45. Dans la suite de la querelle a été utilisé un langage analogue. Un poème latin composé par Battista Mantovano et datable de ces mois de 1508 défendait les raisons d'Isabella en imaginant la plainte des dieux à l'occasion de la mort de Niccolò: «Dicitur hic vatem laudasse Pollymnia et ipsum / rettulit in superos in numerumque deum. / Mox fletu abstereso Bellam respexit Elissam, / et dea ad illustrem taliter orsa nurum: / 'O nimium felix formae splendore virago, / progenie, sceptro, progenitore, viro; / sed felix etiam longe mage quod tibi tantus / tradiderit vates omne poema suum. / Vidi ego te in titulo scriptam, tua nomina legi / atque palam musis conspicienda dedi; / gaudeo te nostri decoratam munere vatis / ac tibi tam clarum gratulor esse decus. / Immortalis eris, vivent tua nomina semper, / et tibi erit vati fama coeva tuo. / Ergo tui princeps memorem decet esse poetae / semper, et illius manibus esse piam. / Tu quoque Pierias vigilando enitere ad artes, / tota nec in levibus tempora perde iocis / ne cade ab inceptis. Summam virtutis ad arcem / te labor exiguus, te via parva feret'. / Sic ubi laudatrix efata Pollymnia divum / talibus est dictis astipulata cohors / membra sepulturae tandem data. Protinus Hermes / signavit paucis hoc epigrammata notis: / "Hic iacet baeredem Vates qui fecit Elissam / Nicoleos gratiae gratificatus herae"» (*Fratri Baptistae Mantuanii Carmelitae Theologi De morte et dedicatione poematum Nicolai Corregii ad Illustrissimam Elisambellam Mantuae Marchionissam*, dans *Ultima pars operis*, Lyon, 1516, cc. liiii, v-IV, v).

46. Lettre du 26 octobre 1496, cf. Alessandro Luzio, *I precettori d'Isabella d'Este*, Ancona 1887, p. 29.

47. Il est possible que l'auteur ait voulu s'assurer l'accord de la dédicataire pour employer son nom dans le livre. Mais l'argument ne change pas vraiment, parce qu'on peut quand-même se demander quelle contrepartie le seigneur demandait pour concéder la protection que son nom garantissait.

48. Cf. notamment Mark Rose, *Authors and Owners. The invention of copyright*, Cambridge University Press, 1993 et David Saunders, *Authorship and Copyright*, London-New York, Routledge, 1992.

49. Nathalie Zemon Davis, *Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth Century France* in *Transactions of the Royal Historical Society*, V, 33 (1983), pp. 69-88 parlait de 'common right' de l'offre par opposition au 'copyright' du commerce. Sur la valeur capitale du droit coutumier au Moyen Age, cf. Paolo Grossi, *L'ordine giuridico medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1996, notamm. pp. 87-108.

50. Lettre du 15 avril 1512, cf. Luzio et Renier, *Il lusso di Isabella d'Este* cit., vol. LXIII (1896), p. 462. Une pareille requête fut avancée par la sœur même d'Isabella, Béatrice, qui le 12 novembre 1493 lui demanda l'autorisation de faire broder «d'oro masizo per reponerla sopra una camora de veluto morello», une «fantaxia del passo cum li vincij, quale fu proposta per m. Nicolò da Corigi».

51. Antonia Tissoni Benvenuti, *La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento*, dans *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a c. di M. Santagata et A. Quondam, Modena, Panini, 1989, p. 27.

52. Un droit à double tranchant, pourtant, vu la façon dont il fut exploité par la suite. Sur sa base, les imprimeurs firent valoir les prérogatives acquises à la cession du manuscrit. De la discussion biséculeire sur ce point naquirent les notions actuelles de *property* et de *propriety*. Pour les causes qui opposèrent auteurs et imprimeurs en France au début du XVI^e siècle,

cf. Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons and Printers. Crisis of Authority in the late medieval France*, Ithaca-London, Cornell UP, 1997; pour la législation regardant les privilèges, notamment ceux qui étaient détenus par les auteurs et sur la naissance des normes qui devaient protéger les héritiers, cf. Elizabeth Armstrong, *Before copyright. The French Book-Privilege System 1498-1526*, Cambridge, Cambridge UP, 1990.

53. Pour cet épisode, cf. Pietro Bongrani, *La poesia lirica alla corte di Ludovico il Moro in Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma, Università di Parma, 1986, pp. 37-65 et Luzio et Renier, *Niccolò da Correggio* cit., p. 251.

54. Sur les conséquences culturelles et sociales du recours à l'imprimerie par les auteurs engagés à la cour, cf. Brown, *Poets, Patrons* cit.

55. A propos des œuvres recueillies en miscellanées, A. Tissoni Benvenuti parlait du *ius loci* des patrons (*La tipologia*, cit., p. 27). A son avis, ce droit était «una specie di privativa, di monopolio da parte del signore. Da questo diritto nasceva la riluttanza o addirittura l'ostilità alla stampa, che in qualche misura espropriava il signore del privilegio di una fruizione in monopolio».

56. Les auteurs qui publièrent leurs œuvres (en particulier, la lyrique en langue vernaculaire) dans cette période étaient quand même conscients que la publication imprimée entraînait un autre niveau d'officialité par rapport à la diffusion manuscrite, et que pour cette raison ils s'exposaient automatiquement au jugement des critiques. Comme l'énonçait Calmeta, qui avant tout autre eut la perception de ce phénomène, «nella presente nostra età, per la commodità grande degli stampatori, tanto regna la boriosa ambizione che [...] quando uno ha fatto qualche composizione, subito la fa stampare, acciocché possa qualche nome vendicarsi. E questi tali deveno pensare, come le cose sono publicate, che sono a' giudici sottoposte, e se io o qualche altro le vorrà sindacare, starà a nostro beneplacito» (VINCENZO CALMETA, *Prose e lettere* cit., pp. 3-4). Tebaldeo craignait donc peut-être le genre de critique qui justement lui fut opposé par Calmeta dans son essai le plus célèbre, et peut-être le stratagème du vol visait-il à absoudre l'auteur de son audace. D'autant plus que Tebaldeo, tenant à son image de poète humaniste et latin, pouvait être gêné par la langue de son œuvre (comme le suppose A. Tissoni Benvenuti, *La tipologia* cit.). La possibilité que le vol perpétré par le cousin fût une subtilité de l'auteur n'est par contre pas envisagée par Jean-Jacques Marchand et Tania Basile, les éditeurs les plus récents des *Rime*.

57. «Per celar l'opra mia inculca, / a te la do, de cui preceptor fui. // Forza è, Isabella, tu la tenghi occulta, / per non esser ruina de ambedui, / ché mia gloria e mio biasmo in te resulta» (ANTONIO TEBALDEO, *Rime della vulgata*, éd. par Tania Basile, II, 1, Panini, Modena, 1992, p. 129).

58. Les recherches sur l'histoire de l'imprimerie ont mis en lumière la méfiance des seigneurs à l'égard du nouvel art: en Allemagne comme en Italie, ce ne furent pas eux les premiers mécènes de l'imprimerie dans leurs domaines, mais plutôt les ordres ecclésiastiques et monastiques, puis les universités, souvent grâce à l'initiative individuelle de professeurs (cf. L. Febvre et H.-J. Martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958 et L. Braidà, *Stampa e cultura* cit., p. 25). Ce préjugé s'ajoutait aux motifs de crainte qui faisaient hésiter les auteurs face à la possibilité d'imprimer leurs œuvres. Certains auteurs ne voulaient pas être soupçonnés d'avoir voulu gagner de l'argent en vendant les produits de leur plume.

59. Le rôle de sponsor joué par Ludovico Sforza pour l'impression des *Discours* d'Isocrate édités par Calcondila est célèbre. Pour le rôle joué par le duc dans les entreprises éditoriales milanaïses, cf. Teresa Rogledi Manni, *La tipografia a Milano nel XV secolo*, Firenze, Olschki, 1980.

60. Hercule d'Este finança indirectement, en achetant un grand nombre d'exemplaires (224 et 130), la publication d'un *Officium* (Lorenzo Rossi, 1492) et de la *Corona Beatae Mariae Virginis* (encore Rossi, 1496). Les livres furent probablement offerts non seulement aux gens de rang, mais distribués parmi le peuple ferrarais (cf. Angela Nuovo, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo. La bottega di Domenico Sivieri*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 29-32).

61. Cf. Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, 1999 p. 64. La remarque, certes, est valable à condition que la concession du privilège puisse être considérée comme un indice fiable de l'intérêt du seigneur pour une œuvre et pour sa publication.

62. Richardson, *Printing* cit., pp. 81-82.

63. Anna Giulia Cavagna (*Libri in Lombardia e alla corte sforzesca tra Quattro e Cinquecento*, dans *Il libro a corte*, a c. di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 89-137) illustre les activités éditoriales des intellectuels milanais et discute le succès réel de ces initiatives, qui apparemment prévoyaient des tirages élevés, de mille exemplaires. Il faut en effet considérer que Milan étant un grand centre de production et de distribution des livres, les tirages étaient programmés en vue d'une forte exportation. Une bonne partie de ces œuvres n'eurent après la *princeps* aucune autre édition.

64. Pour la situation particulière de Bologne, cf. Luisa Avellini, *Sul tema della committenza tipografica a Bologna nel Quattrocento: il tessuto da indagare* dans *Il libro a corte* cit., pp. 139-58 et Paola Vecchi Galli, *La stampa a Bologna nel Rinascimento fra Corte, Università e città. Rassegna del libro di Rime*, dans *Il libro a corte* cit., pp. 159-76, et encore *Sul libro bolognese del Rinascimento*, a c. di L. Balsamo e L. Quaquarelli, Bologna, CLUEB, 1994.

65. Cf. lettre du Trissino datée 20 mars 1514: «ben vi chiedo con gratia speciale che, quale egli si sia, vi piaccia apo di voi ritenerlo, et non ne dare copia a persona che viva, almeno per uno anno, dentro del quale termine farò manifesto a Vostra Excellentia la cagione di questa dimanda». Le 26, Isabella répondait qu'elle acceptait de garder le dialogue auprès d'elle, «per satisfare al voler suo, come per nostra satisfacione ancora, desiderando che la levi alcune cose pertinenti alla persona nostra, quale le faremo note quando ni accadrà parlar seco» (cf. Bernardo Morsolin, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1894, pp. 389-93).

66. Pour l'épisode, qui remonte à 1519, cf. Luzio et Renier, *Gruppo lombardo*, dans «Giornale storico della letteratura italiana», XXXVI (1900), pp. 340-44. On ne sait pas bien comment l'affaire se conclut. La première édition du *Bombyx* est celle publiée, avec l'*Ars poetica*, le *De ludo scacchorum* et d'autres œuvres lyriques latines, en 1527, à Rome, par Ludovico degli Arrighi.

67. De toute façon, dans cette période, le territoire de Mantoue n'abritait pas un grand nombre d'imprimeries, et les privilèges concédés par le marquis ne furent pas nombreux. Cependant, le privilège accordé à la Vie de la bienheureuse Osanna Andreasi fut certainement le résultat d'un choix conscient de propagande. Ainsi les Gonzaga, Francesco non moins qu'Isabella, voulurent protéger le culte de la religieuse mantouane à laquelle eux-mêmes et le peuple de Mantoue étaient profondément attachés. Une première vie, très vite composée en latin par frère Francesco de' Silvestri, le confesseur d'Osanna, à la mort de la religieuse (1505), fut publiée l'année même à Milan par Minuziano. Le privilège du marquis, précédant l'œuvre, ordonnait «che niuna operetta di queste se non seranno impresse da lui siano vendute né portate nel dominio nostro. Volemo però anchor ch'el sii licito al prior de Gredaro, quale etiam lui compone la vita de la medesima matre, come coscio de molti suoi secreti a epsò revelatili vivendo lui, fare stampare la sua et venderla nel dominio nostro a maggior celebrità di quella» (cf. Luzio et Renier, *Gruppo ferrarese* cit., pp. 248-49). Cette

ISABELLA D'ESTE

deuxième biographie en vernaculaire, dont l'auteur est Girolamo da Mantova, fut publiée en 1507. Frère Francesco, dans la lettre annonçant au marquis la composition de son œuvre, parle d'une autre biographie de la bienheureuse, composée par un gentilhomme milanais, cf. *Editori e tipografi a Milano nel Cinquecento. Volume secondo. Annali tipografici di Alessandro Minuziano, Leonardo Veggio e Gottardo da Ponte*, éd. par Ennio Sandal, Baden-Baden, Koerner, 1978, p. 30.

68. Cf. Angela Nuovo, *Alessandro Paganino (1509-1538)*, Padova, Antenore, 1990, p. 152, pour la description de l'édition des *Rime*.

69. Cf. Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV-XVIII siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 86-88.