



Les femmes chez Machiavel entre perfection scénique et dégradation morale

Angelo Rella

Volume 46, numéro 3-4, été–automne 2023

Special issue: La querelle des genres: Paradoxes and Models for the “Perfection” of Women (12th–17th centuries)
Numéro special : La querelle des genres : paradoxes et modèles de la « perfection » féminine (XIIe–XVIIe s.)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110386ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/rr.v46i3.42687>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (imprimé)

2293-7374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rella, A. (2023). Les femmes chez Machiavel entre perfection scénique et dégradation morale. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 46(3-4), 427–449. <https://doi.org/10.33137/rr.v46i3.42687>

Résumé de l'article

Machiavel partageait avec la culture de la Renaissance l'idéal de la *renovatio* culturelle et civile et une nouvelle conception de la vie et de la liberté. Bien conscient des contradictions de son temps, et même si son côté misogynne prévaut sur celui philogyne, il a conçu des figures féminines extraordinaires qui ont montré tout le paradoxe d'une société vouée à la recherche de la perfection dans la « mutation » entre la « juste mesure », la « grâce » et le bon *giudicio*. Sur la base des études de genre et de l'intérêt porté par la critique aux femmes chez Machiavel, nous essayons d'illustrer ce paradoxe par une nouvelle lecture de ses textes théâtraux et d'indiquer ce que nous pourrions définir comme sa raison morale. À travers l'élément comique engendré par le renversement de la perspective, Machiavel contribue à une réflexion sur les valeurs immorales, ou amoraux, d'une vie formelle privée et publique, conçue sur des normes anciennes, selon lesquelles les femmes, malgré leur valeur et leur éducation, étaient considérées comme des objets de la perfection scénique dans la vie de la société, dont elles ne pouvaient s'échapper qu'en s'appuyant sur leur propre intelligence.

© Angelo Rella, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Les femmes chez Machiavel entre perfection scénique et dégradation morale

ANGELO RELLA

Université de Szczecin

Machiavel partageait avec la culture de la Renaissance l'idéal de la renovatio culturelle et civile et une nouvelle conception de la vie et de la liberté. Bien conscient des contradictions de son temps, et même si son côté misogynne prévaut sur celui philogyne, il a conçu des figures féminines extraordinaires qui ont montré tout le paradoxe d'une société vouée à la recherche de la perfection dans la « mutation » entre la « juste mesure », la « grâce » et le bon giudicio. Sur la base des études de genre et de l'intérêt porté par la critique aux femmes chez Machiavel, nous essayons d'illustrer ce paradoxe par une nouvelle lecture de ses textes théâtraux et d'indiquer ce que nous pourrions définir comme sa raison morale. À travers l'élément comique engendré par le renversement de la perspective, Machiavel contribue à une réflexion sur les valeurs immorales, ou amORAles, d'une vie formelle privée et publique, conçue sur des normes anciennes, selon lesquelles les femmes, malgré leur valeur et leur éducation, étaient considérées comme des objets de la perfection scénique dans la vie de la société, dont elles ne pouvaient s'échapper qu'en s'appuyant sur leur propre intelligence.

Machiavelli shared with Renaissance society the ideal of a cultural and civil renovatio, of a new conception of life and freedom. Even if the misogynistic element in his work prevails over the philogynous, Machiavelli was keenly aware of the contradictions of his time and conceived of extraordinary female figures showing all the paradoxes of a society intent on the pursuit of perfection in the "mutation" between "right measure," "grace," and bon giudicio. Starting from a study of the gender and critical interest in Machiavelli's representation of women, this article, through a new reading of Machiavelli's theatrical texts, tries to demonstrate this paradox and to suggest what we might call its "moral reason." Through the comic element generated by the reversal of perspective, Machiavelli reflected on the immoral, or amORal, values of a private and public life, created according to ancient norms that regarded women, despite their worth and their education, as objects of the scenic perfection of life in society, from which they could escape only by relying on their own intelligence.

Aujourd'hui, on perçoit Nicolas Machiavel comme un personnage typique de la Renaissance, un esprit fin et libre de tout préjugé comme de toute étroitesse¹. Ce jugement est souvent tempéré par des aspects négatifs, tels que

1. L'expression, plutôt fuyante, « homme de la Renaissance » fait référence aussi bien à la littérature qu'à l'historiographie, en rapport avec de nombreuses interprétations d'une période historique exacte, justement la Renaissance (que l'on peut situer à peu près entre le milieu du xiv^e siècle et la fin du xvi^e) et dont les origines remontent aux villes-états italiennes, d'où cette expression se propagea dans l'Europe entière. Comme si à l'époque avaient existé des types et des modèles humains aux caractéristiques

l'accusation d'immoralité et la mise en question de son approbation pour un désir exagéré d'autorité, voire de pouvoir. Machiavel, homme politique d'une certaine influence et d'une certaine notoriété, fut très tôt transfiguré par les chroniques de l'époque en un masque, en une image, le représentant comme l'*idealtypus* de l'homme malin et sans scrupules, modèle d'intrigues et de mensonges² : un homme sans foi ni loi. Après la publication du *De principatibus*³, cette représentation le désigne souvent comme un inspirateur d'autocrates et de despotes. C'est justement en raison de ce petit livre qu'une opinion reléguant les autres ouvrages de Machiavel dans l'ombre s'est répandue, car, tout d'abord, *Le prince* a été reconnu non pas pour sa valeur scientifique et logique, mais pour sa valeur morale, devenant enfin « un code pour la tyrannie » que l'on appela « machiavélisme »⁴. La fortune magnifie le traité, « loue l'ouvrage » – ajoute

particulières, aux dons et aux comportements singuliers, aux rôles nouveaux. Sur ce concept d'« homme de la Renaissance », nous conseillons le riche essai d'Heller, *A Renesztsinsz Ember*, 1967 (trad. it. sous la direction de Marinella D'Alessandro, *L'uomo del Rinascimento*, 1977). L'élève de Lukacs estime que la Renaissance a été l'époque des « autobiographies » car, dans une société qui allait se transformant et se construisant, on assistait à la naissance de grandes personnalités. Un homme nouveau, moderne, dynamique, conscient qu'il était en train de « se forger », conquérait le devant de la scène qui naissait petit à petit, et tout cela advenait dans une période extrêmement statique.

2. Ce n'est pas vraiment Machiavel, mais plutôt son image qui s'était répandue après la Contre-Réforme, qui fut assimilée à la représentation du mal absolu. C'est ce qui arriva surtout au moment des luttes religieuses, en France et en Italie (à partir d'une définition fournie par le cardinal anglais Reginald Pole, qui dans son *Apologia ad Carolum Quintum* écrit avoir même aperçu dans le texte du *Prince* « le doigt de Satan ». Voir Donaldson, « Machiavelli and Antichrist: Prophetic Typology in Reginald Pole's *De Unitate and Apologia ad Carolum Quintum* ». La pensée politique de Machiavel arriva dans la puritaine Angleterre élisabéthaine par l'intermédiaire de la lecture déformée du Français Innocent Gentillet (*Discours contre Machiavel*, 1576), qui était convaincu que le massacre des Huguenots, la nuit de la Saint Barthélémy (1572), avait été causée par les idées de Machiavel. Voir Innocent, *Discours contre Machiavel*, 1974. Le secrétaire florentin devint alors l'*Old Nick* du théâtre anglo-saxon : de Shakespeare à Marlowe, son nom devint synonyme d'assassin, de trahison. Richard de Gloucester, dans le monologue final de la deuxième scène de l'acte trois d'*Henri VI*, au début de sa campagne visant à éliminer tous les obstacles sur son chemin vers le trône, en tuant Henri VI, alors emprisonné dans la tour de Londres, déclarera : « je puis prêcher [...] avec plus d'art qu'Ulysse, je puis [...] faire la leçon au sanguinaire Machiavel. Je puis tout cela, et je pourrais gagner une couronne ! ». Voir Shakespeare, *Henri VI, Troisième partie*, Acte troisième, scène II, 2013).

3. On raconte que Staline gardait dans sa chambre, sur sa table de nuit, un exemplaire du *Prince*.

4. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Chap. XIV « Machiavelli », 516. Machiavel, en reprenant la définition du grand illuministe Denis Diderot, doit tout d'abord être considéré comme un penseur. Un grand penseur. Non pas comme un penseur systématique, mais un penseur et un philosophe. Et un

le critique et philosophe De Sanctis – mais en limite aussi la portée et nous consigne un Machiavel « amenuisé »⁵.

Le secrétaire de la Seconde Chancellerie florentine a été (et est encore) bien souvent considéré comme étant le précurseur de Nietzsche, mais comme l'a justement écrit Giuseppe Rensi, « Machiavel est le Nietzsche du XVI^e siècle ; Nietzsche est un anachronisme machiavélique transposé dans la vie sociale du XIX^e siècle⁶ ». Mais ce n'est pas Machiavel qui préoccupe les esprits, c'est plutôt le masque que l'image machiavélique assume, avec des expressions tragiques et grotesques « d'un enfant du démon, venu au monde pour remplir les esprits de rêves délictueux » et dont le crédo était de vivre dans la duplicité et dans la trahison, et, rien de moins, pour anéantir l'église du Christ⁷.

Rappelons que Machiavel l'écrivain s'inséra dans le sillon tracé par Pétrarque et par Boccace qui évolua jusqu'au XVI^e siècle pour devenir une

grand écrivain. En effet, l'encyclopédiste français inaugurerait le lemme « machiavélisme » en récupérant la thèse de Spinoza selon laquelle le *Prince* serait une satire du pouvoir tyrannique, qui sera suivi du célèbre passage *Du contrat social* de Jean-Jacques Rousseau dans lequel nous lisons qu'« il est naturel que les Princes donnent toujours la préférence à la maxime qui leur est le plus immédiatement utile. C'est ce que Samuel représentait fortement aux Hébreux, c'est ce que Machiavel a fait voir avec évidence. En feignant de donner des leçons aux Rois, il a donné de grandes aux peuples. Le *Prince* de Machiavel est le livre des républicains ». Dans la note qui accompagne l'édition de 1782, le philosophe sera encore plus explicite : « Machiavel était un honnête homme et un bon citoyen : mais attaché à la maison de Médicis il était forcé dans l'oppression de sa patrie de déguiser son amour pour la liberté. Le choix seul de son exécrable Héros manifeste assez son intention secrète ; et l'opposition des maximes de son Livre du Prince à celles de ses discours sur Tite-Live et de son histoire de Florence démontre que ce profond politique n'a eu jusqu'ici que des lecteurs superficiels ou corrompus. La cour de Rome a sévèrement défendu son livre, je le crois bien ; c'est elle qu'il dépeint le plus clairement », Rousseau, *Du contrat social*, III, 6, *De la monarchie*, 111.

5. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, 517.

6. Rensi considère que pour pouvoir se traduire en réalité, il fallait que les théories de Machiavel et de Nietzsche restassent secrètes. Cela n'était possible qu'à l'époque de Machiavel, car avec le développement de l'imprimerie et de la publicité, ces œuvres avaient connu un tel succès que, comme l'a dit Rousseau, *Le prince* est devenu le manuel des républicains. En même temps, la pensée de Nietzsche risquait de favoriser le nivellement des masses, car chaque individu prétendrait personifier le surhomme. Rensi, *Machiavelli e Nietzsche* ; Rensi (dir.), *Studi e note di filosofia, letteratura, economia, politica*, 297–307 ; selon Barbuton, c'est par une sorte d'ironie de l'histoire que, ce faisant, nos deux penseurs, considérés d'ailleurs comme des mépriseurs du peuple, se transforment en apologistes de l'homme de masse. Barbuton, *Machiavelli e i totalitarismi*, 23.

7. Sasso, *Presentazione*, dans *Il principe di Niccolò Machiavelli e il suo tempo. 1513–2013*, 9.

véritable prose, « c'est-à-dire la conscience et la réflexion de la vie⁸ ». Toutefois, son travail littéraire, ou plus exactement ses comédies et ses récits, ont été souvent négligés par la critique scientifique. À notre avis, ces œuvres montrent au contraire, par rapport à la morale, un cadre totalement différent de celui des écrits politiques jugés de manière si rigoureuse et sur la base de certains a priori.

Machiavel, qui partagea avec la culture de la Renaissance l'idéal de la *renovatio* culturelle et civile, ainsi que celui d'une nouvelle conception de la vie et de la liberté, était tout à fait conscient des contradictions inhérentes à son époque. Bien qu'il ait évolué dans une société misogyne⁹, et bien que le matériel critique ait pris le dessus sur le matériel « philogyne¹⁰ », Machiavel, en tant

8. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, 517.

9. Comme nous le savons, si pendant le Moyen Âge, avant l'institutionnalisation des corporations, des gouvernements communaux et des universités, les femmes avaient occupé des places dans tous les domaines (elles ne furent pas seulement paysannes, mais avaient aussi d'autres métiers en tant que colones, abbesses, et écrivaines. Elles commencèrent à se consacrer à plusieurs domaines de la connaissance humaine, essentiellement dans la médecine), à partir du XIII^e siècle se consolida, en tant que réaction chez les érudits, les hommes de pouvoir et les prêtres, un courant fort de pensée misogyne. Les femmes, qui avaient « dépassé les limites » que leur imposaient les modèles de genre dominants étaient devenues un problème pour l'élite masculine féodale et patriarcale ; on assista alors à une lutte sans pitié pour le contrôle masculin de la connaissance et de la science. Des femmes comme Christine de Pizan réagirent à cette misogynie, ce qui donna naissance à ce qu'on a appelé la « querelle des femmes ». Voir Kelly, « Early Feminist Theory, and the Querelles des Femmes 1400–1789 ».

10. La critique ne s'est intéressée que récemment à la pensée réelle de Machiavel à propos des femmes. À ce sujet, nous trouvons une première considération dans le travail de Pitkin, *Fortune is a Woman: Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*, 1984. Cette spécialiste en la matière nous propose un jugement négatif, attribuant la misogynie présumée de Machiavel à la peur des femmes. Pitkin parle d'une « misogynistic fear of women and his projection of that fear upon Fortuna » (« la peur misogyne des femmes et la projection de cette peur sur la *Fortuna* », ma traduction) (14). Dans le sillage de la monographie innovante de Pitkin, d'autres études ont prêté une plus grande attention aux questions liées au genre, ce qui a donné naissance à un éventail de positions chez les critiques qui hésitent à attribuer à Machiavel un portrait positif des femmes. Le volume intéressant dirigé par Falco, *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli* (2004), offre une série d'essais qui représentent « every major strand of feminist thought on the question of Machiavelli » (« tous les grands courants de la pensée féministe sur la question de Machiavel », ma traduction). Bien que la plupart des auteurs de ce volume continue à mettre en évidence les attitudes antiféministes de Machiavel, une minorité significative lui attribue une caractérisation positive des femmes dans ses œuvres précises, en particulier dans ses comédies. Dans le sillage du travail de Pitkin, en 2007, Milligan a soutenu que Machiavel dans son œuvre, reconnaît et utilise la peur de l'effémination des hommes afin de contrôler leur comportement. Et c'est précisément cette peur qui fait de Machiavel une figure charnière de l'histoire de la masculinité

qu'auteur, conçu des figures féminines extraordinaires qui montrent tout le paradoxe d'une société à la recherche de la perfection à travers une « mutation » entre « juste mesure », « grâce » et *bon giudicio*.

En jetant un nouveau regard sur les textes dramatiques, nous tenterons à la fois d'illustrer ce paradoxe et cette contradiction et d'indiquer ce que nous pouvons définir comme la raison morale de Machiavel ; pour ce faire, nous nous baserons sur les études féministes autour du genre et sur l'intérêt que la critique a développée au cours des trente dernières années pour les femmes dans l'œuvre machiavélique, menant à la conclusion que Machiavel était en phase avec la question féministe.

La misogynie de Machiavel entre fortune et vertu

Nous pourrions reconnaître le « masque » du Machiavel misogyne à deux moments cruciaux de sa production, aussi bien littéraire que didactique. La première réside dans une interprétation extrêmement sexuée de deux concepts fondamentaux énoncés dans *Le prince*, à savoir la *vertu* et la *fortune*. La seconde est une éternelle interprétation aveugle et misogyne de la « fable » intitulée *Nouvelle très plaisante de l'Archidiabole Belphégor, qui prit femme*. L'interprétation dichotomisée de la vertu, représentée comme masculine et dominante, et de la fortune, féminine et faible, consolide les tonalités sexistes ainsi qu'une condition de pensée androcentrique qui finit par se traduire dans l'œuvre de Machiavel comme la misogynie par excellence. Une relecture du *Prince* à travers la loupe du genre aide à appréhender les nuances cachées du genre à l'intérieur de la politique et de la société de l'époque, visant directement les caractéristiques de l'institution masculine qui refusait la possibilité de restructurer le rôle de la femme et les rapports de genre, fortifiant au contraire les points de force et les points de faiblesse attribués respectivement aux hommes aux femmes.

(Milligan, « Masculinity And Machiavelli: How A Prince Should Avoid Effeminacy, Perform Manliness, And Be Wary Of The Author », 150–72). En 2011, dans *Machiavelli in Love*, Ruggiero affirme que les Italiens de la Renaissance considéraient l'identité sexuelle comme une partie du cycle de la vie humaine. La production littéraire et épistolaire de Machiavel révèle une fascinante construction de soi, qui dépend fortement de la réputation sexuelle. Selon Hairston, cette réputation sexuelle semble exclure le thème du pouvoir exprimé par le corps maternel (Hairston, « Skirting the Issue: Machiavelli's Caterina Sforza », 687–712). Pour une histoire concise des études concernant le genre de Machiavel, lire l'introduction de Maria J. Falco et en particulier 12–21.

Machiavel affirme que le véritable but d'un prince est de défendre l'État contre les menaces, qu'elles soient internes ou externes, de stabiliser son gouvernement et de promouvoir la paix à l'intérieur de la région. Pour ce faire, il doit garder une bonne réputation auprès de ses sujets et doit être capable de gérer habilement son entourage. Afin d'atteindre cet objectif, le prince doit compter sur sa vertu pour conquérir et pour maintenir son pouvoir. Il est inévitable que la fusion de la vertu et du pouvoir, ainsi que l'obtention du pouvoir, engendrent des comportements amoraux ; dans ce sens, un bon prince doit dépasser le règne de la bonté pour atteindre ces fins qui font de lui un sage et doit gouverner de manière à apporter sécurité et succès à son règne.

Le concept de *vertu*, que nous rencontrons dès le premier chapitre, est une qualité composée de sagesse, de stratégie, de force et, si nécessaire, de dureté. C'est un talent, ou un stimulant, pour atteindre un objectif, qui offre au prince la capacité d'acquérir des opportunités, en les maîtrisant et en s'imposant sur elles. La vertu est donc la qualité la plus vitale d'un prince. Au contraire, Machiavel construit le concept de *fortune*, qui dans son acception moderne est semblable à la chance, sur le manque de fiabilité et sur la fugacité. Et pour empêcher la chance de jouer un rôle dans les affaires du prince, ce dernier doit remplacer la *fortune* par la logique, partout où cela est possible. Dans ce sens, la vertu lui permettra de limiter les effets potentiellement désavantageux du sort et à l'inverse de profiter des opportunités que la *fortune* pourra lui offrir. Un prince doit donc être constamment préparé à la tension engendrée par son rapport avec le sort, car il devra le frapper et l'assujettir grâce à sa vertu s'il ne veut pas qu'il l'écrase, puisque le sort est le plus puissant là où il n'y a « aucune résistance ». En regardant transversalement au prisme du genre, on a souvent répété comment Machiavel a construit le rapport d'opposition entre *vertu* et *fortune*, où la vertu (qualité masculine) symbolise le souverain viril et autoritaire, qui ne craint point d'employer la force pour résister au sort ; et la fortune qui montre des qualités intrinsèquement féminines puisqu'elle est imprévisible, mais occasionnellement gérable, bien qu'elle soit en même temps antagoniste envers tous les hommes¹¹.

11. Sarah Clifford et Scott N. Romaniuk considèrent que la notion profondément sexualisée d'une femme « toujours amie des jeunes gens » connote une assomption de genre aigüe, pour laquelle les femmes manquent de standards sexuels et moraux et luttent pour fonctionner dans la vie, privées de la force nécessaire pour dépasser leurs pulsions sexuelles. À cette image peu flatteuse de la femme s'oppose l'homme magnifique, capable de courtiser sa bien-aimée et de la tromper, ce qui met en évidence l'ingénuité des

Dans la fable *L'archidiabole Belphegor*, la matière « diabolique » fait remonter de manière « comique » toute la cruauté « économique » des rapports humains. Nombreux sont ceux qui retiennent que le message explicite de Belphegor est que les femmes corrompent les hommes et sont une source de mal dans ce monde¹². Mais dans la nouvelle, Belphegor expérimente tout de suite la dégradation morale, les jeux des contraires, des ritualités, des exhibitions, des fêtes, là où l'exhibition de la somptuosité signifie l'affirmation de soi. Une jeune fille très belle, nommée Madame Honesta, est la femme élue, mais la femme machiavélienne honnête « semble » en avoir seulement le nom, puisqu'elle est la représentation moqueuse d'elle-même ; le jugement moral est renfermé dans l'ironie de son nom. La femme affiche toute sa « superbe » que, par une hyperbole, Machiavel compare à celle de Lucifer lui-même, pour rendre cette idée d'immoralité. Mais, outre la superbe de sa femme, le pauvre diable fait l'expérience de l'ingratitude des hommes, puisqu'« aucune dévotion de la part de tous les hommes avec qui Belphegor entretient des rapports ne présente des avantages commerciaux¹³ ». Donc, superbe et ingratitude. La fable pourrait se terminer ici, et ceux qui croient que la « morale » qu'elle contient est simplement la manifestation d'une pensée misogyne en seraient bien contents. Mais comme nous le savons, la fable continue. Nous retenons que relire la *Fable* à travers la loupe de la moralité nous permet de sortir du lieu commun et facile à interpréter de la misogynie machiavélienne, pour aller plus loin et pour relever les passages de dénonciation de la dégradation morale, et, à travers le comique

femmes et consolide leur position de citoyennes « inférieures », faibles par rapport à celle de la vertu. Voir Clifford et Romaniuk, « Machiavelli as Misogynist: The Masculinization of Fortuna and Virtù ». Jean Bethke Elshtain, dans son ouvrage intitulé *Public Man, Private Woman* (1981), synthétise l'œuvre de Machiavel comme étant un renforcement de la « guerre entre sexes », confinant chaque sexe dans un royaume séparé, avec des standards moraux différents pour chacun lorsqu'il s'agit de distinguer le bien du mal. Elshtain soutient qu'à la Renaissance, les femmes n'avaient aucun rôle public en raison de leur faible capacité de « violence » et que les actions des hommes étaient jugées uniquement en fonction de leurs conséquences. En 1984, Donald McIntosh dans « The Modernity of Machiavelli », parle à nouveau de « guerre entre les sexes » dans un contexte freudien, où la lutte entre Vertu et Fortune est interprétée comme étant la manifestation d'un combat intérieur de Machiavel qui vivait la politique comme une continuation du sexe « avec d'autres moyens » et qui considérait la femme « passive et soumise » pour permettre à l'homme d'être « actif, dominant et instrumental ».

12. Shin, « Beyond Virtù », dans *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*, 287–308 ; Shin, *The Functional Sex*, 2001.

13. Voir Russo, *Il vero inferno è sulla terra*.

engendré par le renversement de perspective en considérant le point de vue d'un diable, susciter une réflexion nécessaire, sur le bien et sur le mal dans une société moralement dégradée. Machiavel met donc en évidence les valeurs immorales, ou parfois amoraux, d'une vie formelle et de la politique pensée selon de vieilles règles. En outre, la situation comique et le début surnaturel diminuent l'importance du *factum* en tant que tel, puisque ce dernier est structurellement lié au *fictum* de l'événement surnaturel, et empêchent ainsi que l'on prenne pour bonne la culpabilité des femmes et donc une morale misogynne¹⁴. D'autre part, comme le fait remarquer Jo Ann Cavallo, en prenant ses distances de la tradition, Machiavel ne nous propose pas une représentation négative de toutes les femmes¹⁵. Dans la famille-même de Madame Honesta, sa mère ne figure pas dans la narration, tandis que son père avide domine et que ses frères ne font que gaspiller l'argent qu'ils ont reçu de Roderigo.

Les « femmes » dans les comédies de Machiavel

Les personnages de *La mandragore* et de *La Clizia* offrent une fresque qui met en œuvre l'idée de montrer l'être humain dans son « *effectualité* », dans la dimension concrète de ses choix de caractère, d'habitude, d'action. Machiavel part de considérations sur la nature des choses, et de l'homme en particulier, les renversant et tirant de là sa vision morale qui ne naît pas de considérations générales sur l'homme, mais plutôt de la « *réalité effective* » dérivant de la considération du *bonum individuale* et du *bonum comunionis*¹⁶.

En fait, l'ancien chancelier place les habitants de Florence, protagonistes et premiers spectateurs de ses comédies, en face d'un miroir dans lequel ils peuvent se voir tels qu'ils sont vraiment ou tels qu'ils agissent, selon quelles normes éthiques (souples, le cas échéant) ils opèrent dans la vie quotidienne, comment ils appliquent la religiosité lorsque cela les arrange, comment la moralité apparente est prête à s'adapter aux conditions de vie les plus favorables.

14. Ghelli, « *La Favola di Machiavelli: Belfagor arcidiavolo* ».

15. Cavallo, « *Machiavelli and Women* », dans *Seeking Real Truths Multidisciplinary Perspectives on Machiavelli*, 139.

16. Bacon, dans *Valerius Terminus* (1603, § 8), affirma que si les philosophes moraux avaient étudié de plus près la nature humaine et avaient considéré concrètement les « *appétits naturels* » présents dans toutes les situations sociales, ils auraient gagné du temps et économisé des mots pour ce qui est des considérations sur le plaisir, sur les vertus, sur le devoir et aussi sur la religion.

Les femmes de Machiavel s'insèrent pleinement, de manière consciente ou inconsciente, dans le débat autour de la querelle des femmes stimulé à la fin du Moyen Âge par une vénitienne de naissance et parisienne d'adoption, Christine de Pizan, qui avait décidé de réagir à ce qu'elle percevait comme la misogynie omniprésente dans la tradition dominante des textes médiévaux et antiques. En analysant ces héroïnes, il est tout naturel de nous demander si Machiavel était au courant du débat et s'il pensait à une défense des femmes italiennes. Dans ce cas nous nous trouverions face à un Machiavel « gender-bending » *ante litteram* pour lequel la vie privée des femmes est une question publique qui nécessite une intervention politique afin qu'elle puisse générer un changement¹⁷ ; nous pouvons aussi nous demander si ces protagonistes ne seraient pas la synthèse d'une analyse attentive de la société italienne de l'époque¹⁸. Nous pensons que Machiavel connaissait certainement les écrits en faveur des femmes, de même que d'autres thématiques marquantes de la Renaissance italienne. En outre, en grand observateur de la société de son temps, il campa, pour ses comédies, des femmes qui tiraient leur lymphe créative de la réalité qu'il connaissait et qui avaient acquis le droit d'être sur scène non seulement parce qu'elles possédaient des qualités « masculines », mais aussi parce qu'elles représentaient au mieux les qualités féminines¹⁹. Lucrèce, personnage silencieux de la *Mandragore*, après

17. Chez Machiavel, il y a une forte liaison entre la vie privé et la vie publique. Il est raisonnable de supposer que la politique, la vie publique représentent pour Machiavel la seule possibilité pour l'individu de se réaliser pleinement, en obtenant les moyens de conformer le monde, l'environnement extérieur, selon ses idéaux. C'est-à-dire que chaque individu, avec ses propres valeurs, est un citoyen du monde. S'il veut garder son identité, il doit avoir la force et la volonté d'agir sans hésitation, pour réaliser son idée du bien, qu'il doit affirmer par l'action politique, car la vie politique est la réalisation de la vie privée. Cette idée a guidé les mouvements des années 60 et 70 où s'enracine le *gender-bending*. En effet, selon ces mouvements, la vie personnelle devient vie politique. Voir Grant, « Is the Personal Still Politics? ».

18. Vesna Marcina suggère que Machiavel avait une certaine familiarité avec les nombreux auteurs, hommes et femmes, qui avaient écrit pour défendre les femmes et leurs qualités féminines spécifiques, ou bien les deux, contre la tradition dominante qui considérait les femmes intellectuellement, éthiquement, moralement et physiquement inférieures aux hommes. Voir Marcina, *Machiavelli, Civic Virtue, and Gender*, dans *Feminist interpretations of Niccolò Machiavelli*, 309–36.

19. Dans son analyse, Vesna Marcina affirme que Machiavel ne connaissait que des exemples de ce qu'elle définit comme « women as men », à savoir des femmes aux caractéristiques masculines. Elle accorde au contraire peu de place aux « women as women », des femmes qui ont de la valeur en tant que telles ; Machiavel célèbre plutôt « les qualités féminines, pas les femmes ». Voir Marcina, « Machiavelli, Civic Virtue, and Gender », dans *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*, 309–36.

avoir été humiliée et forcée, renverse toute la situation en sa faveur, prouvant qu'elle possède toutes les qualités d'un bon prince. Sophronie, dans la *Clizia*, en tant que personnage riche, réagit avec dédain et est prête à pardonner les « caprices » de son mari.

Les personnages féminins que Machiavel conçoit pour ses comédies sont essentiellement de trois types : filles, mères et veuves. C'est-à-dire une divinité à trois : vierge, femme, vieille, qui nous sont connues depuis les mythes de l'Antiquité et qui représentent la condition de la femme de la Renaissance. Toutes unies par un dénominateur commun, à savoir le fait d'être des femmes mariées ou de l'avoir été²⁰. L'ancien secrétaire de la république florentine savait bien que si un homme pouvait être prince, guerrier, artiste, humaniste, marchand ou aventurier, la femme pouvait difficilement occuper ces fonctions ; au contraire, elle était plutôt définie par le fait d'être fille, mère, veuve, vierge ou prostituée, sainte ou sorcière, Marie ou Ève²¹. Ces identités (dérivant uniquement du sexe féminin) annihilèrent et étouffèrent toute autre personnalité à laquelle elle pouvait aspirer. La femme, pendant toute la période de la Renaissance, lutta pour s'exprimer soi-même. Mais cette guerre ne pouvait que s'achever par une défaite.

Les femmes de Machiavel évoluent au sein d'une perfection scénique qui n'est pas seulement un décor de théâtre, comme nous l'avons dit plus haut, mais est un décor social. Car vu qu'il s'agit de personnages nés d'une simple observation de la société, ils sont « vrais », et se meuvent à l'intérieur d'une perfection scénique « sociale ». Nous entendons par là le grand théâtre de la vie, sur la scène qu'était Florence à l'époque. Cette ville était en proie à la dégradation morale, comme l'avait déjà raconté l'auteur dans sa *Nouvelle*²². Lucrece et sa mère Sostrata dans la *Mandragore*, et Sofronia dans *La Clizia* sont des personnages appelés à agir conformément à la logique de la culture

20. Pour l'homme de la Renaissance, les femmes représentaient quelque chose de différent selon leur âge. La femme-mère, fertile et productive, garantissait la prospérité et l'image de la famille. La vieille-veuve apparaissait laborieuse, dépendante, ou encore mère dégénérée qui avait abandonné ses enfants et sa famille, mais elle pouvait aussi être devenue riche après un apprentissage dans des conditions extrêmement difficiles, ou, pire encore, on la montrait du doigt, puisqu'elle représentait une ennemie de la société : une sorcière. Voir King, « La donna nel Rinascimento », dans *L'uomo nel Rinascimento*, 273–330.

21. Voir Margaret L. King, *Le donne nel Rinascimento*, 1991.

22. Larivaille, *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Machiavelli* ; Antonetti, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico*.

renaissance, qui vivait (peut-être comme chaque époque) en équilibre entre être et paraître, entre la norme et le respect de la norme, dans la forme et dans la substance : entre l'exaltation de l'étiquette et la déchéance morale. Elles sont appelées à éloigner leurs « hommes » (et par conséquent la société) de la dégradation morale dans laquelle ils s'étaient précipités, aveuglés par la vile logique de la fin qui justifie les moyens.

Dans la *Mandragore*, un jeune « amant mesquin », Callimaque Guadagno, est animé d'une passion érotique pour la belle Lucrece, et un « docteur peu rusé », époux de la jeune femme, désire plus que de toute autre chose avoir un enfant. Grâce à l'intercession du cynique Ligurio, tous deux pourront réaliser leurs « fins ».

Rédigée en langue florentine vulgaire, avec une économie digne de Boccace, la *Mandragore* montre un côté comique absent du style hédoniste de Boccace et qui est plutôt sinistre et « diabolique ». En effet, dans ce que nous pourrions définir comme la scène clé de cette comédie, là où Callimaque et Ligurio poussent le vieil avocat vers ce qui semble être la seule solution possible pour rendre sa femme de nouveau fertile, à savoir l'induire à prendre la position de la mandragore et se soumettre à un rapport sexuel avec quelqu'un qui attire sur lui « tout le venin de la mandragore » pour ensuite mourir « au bout de huit jours », l'égoïsme de Nicia devient cynique et absolu. Toutes les limites, éthiques et morales, disparaissent, et la dégradation est totale. L'avocat ne voit rien de mal dans le fait qu'un misérable « *garzonaccio* » puisse avoir un rapport sexuel avec sa femme, puis mourir. Le personnage comique par excellence montre un autre de ses vrais visages, inquiétant et sinistre. Mais l'idée de la mort, même si la mort est feinte, fait son apparition à deux reprises dans la comédie. Au cours de la seconde, le moine Frère Timothée sera disposé à pardonner et justifier un avortement, en échange d'argent, « trois cents ducats pour l'amour de Dieu ». Si dans le premier cas c'est un jeune homme qui perdrait la vie, dans le second il s'agit seulement d'« un morceau de chair informe, sans sentiment, et qui peut être détruit de mille manières²³ ». La mort se cache dans le rire et la dérision se fait inquiétante. Machiavel fait répéter à ses personnages ce qui représente la pensée commune. Il déclenche ainsi non seulement le rire, mais aussi une réflexion morale, profonde et amère, sur le monde et sur les hommes. La tromperie, l'astuce et la détermination ne sont-elles pas les dons du *renard* et du *lion* auxquels Machiavel fait référence dans *Le prince* ?

23. Machiavel, *La mandragore*, acte III, scène IV.

Bien que le plan maléfique ait été très bien étudié, il reste une seule « difficulté, et la plus difficile²⁴ », à savoir de convaincre Lucrèce. Et voilà que l'auteur fait entrer en scène Sostrata, la mère de la jeune mariée qui, bien qu'elle représente un personnage de second plan, est cependant une femme dure, têtue et influençable, qualités qui lui permettent de jouer le rôle d'intermédiaire et de « lutter pour le salut (ou pour l'intégrité) » de sa fille. Sostrata, qui lorsqu'elle était jeune aimait beaucoup s'amuser, avait bien su jouer la carte de la fille-vierge, et avait transformé ce lourd fardeau²⁵ en une marchandise d'échange potentiel alors que sa fille n'était pas riche. En effet, Lucrèce avait reçu une bonne éducation, consistant en principes moraux sains et solides : dotée d'une beauté physique extraordinaire, complétée par de profondes valeurs spirituelles, elle était devenue « un bon parti ». La jeune mariée, bien qu'elle portât en elle toutes les qualités de la parfaite « dame de palais²⁶ », était une « belle femme, sage et réglée dans sa conduite », et « apte à gouverner un royaume²⁷ », accordait une grande importance à l'opinion de sa mère, comme c'était souvent le cas à la Renaissance. En effet, les mères, à cette époque, continuaient, en vertu de la force de leur amour pour leurs enfants, à les guider même lorsqu'ils avaient grandi, surtout s'il s'agissait de garçons²⁸.

24. Machiavel, *La mandragore*, acte II, scène VI.

25. Dans le *Paradis* (XV, 103–5), Dante raconte la malchance d'un homme qui, lorsqu'il devient le père d'une fille, doit penser à sa dot : « La fille, en naissant, ne faisait pas / encore peur à son père, car ni l'âge ni la dot / n'échappaient à toute mesure ».

26. Castiglione, dans le troisième livre du *Courtisan*, fait dire à Julien de Médicis qui trace le profil d'une dame de palais : « la noblesse, l'horreur de l'affectation, le fait de posséder naturellement la grâce dans toutes ses actions, d'avoir de bonnes mœurs, d'être spirituelle, prudente, de ne pas être orgueilleuse, envieuse, médisante, ni vaniteuse, querelleuse, sott[e] [...] et de faire bien et avec grâce tous les exercices qui conviennent aux femmes », Castiglione, *Le livre du courtisan*, livre II, IV, 235. À propos de la capacité à « gentilmente intertenere [intrattenere] », Quondam estime qu'il s'agit plutôt d'un usage mondain et non pas d'un usage culturel plutôt que d'être « sujet de l'énonciation dialogique » Voir Quondam, *Castiglione e la donna di Palazzo*, dans *In assenza del re : le reggenti dal XIV al XVII secolo : Piemonte ed Europa*, 108–38.

27. Machiavel, *La mandragore*, acte I, scène III.

28. De nombreux manuels, journaux intimes et lettres ont été écrits par des femmes sur l'éducation des enfants, pour les accompagner dans les difficultés et dans les pièges de la vie. C'était pour elles une manière d'être présentes même après la mort. Voir Plebani, « Scrittura di donne nel Rinascimento italiano », dans *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. II, *Umanesimo ed educazione*, 253. D'après Margaret L. King, cela représenterait « le genre principal de la littérature féminine laïque avant l'âge moderne »,

Le troisième acte de *La mandragore*, l'acte central, s'ouvre justement par une réplique de Sostrata qui, anticipant le discours que Frère Timothée adressera à la jeune Lucrèce, contient deux maximes de Thomas d'Aquin largement acceptées par la culture religieuse et par les confesseurs de l'époque : « J'ai toujours entendu dire que de deux maux le sage doit choisir le moindre. Si vous n'avez pas d'autre moyen d'avoir des enfants que celui-là, il faut le prendre, pourvu toutefois qu'il ne blesse pas la conscience²⁹ ». Sostrata, qui a une grande expérience de la vie pragmatique, applique donc ces concepts, en dehors du domaine religieux, avec une mentalité laïque et en mettant en avant des valeurs concrètes et laïques. Consciente que le mariage est le résultat d'un calcul, puisqu'il servait tout d'abord de mécanisme visant à transmettre et à conserver la propriété, elle savait très bien que le moyen de faire passer la propriété de l'ancienne famille à la nouvelle devait forcément être la femme³⁰. Le besoin de s'assurer d'avoir un héritier, conséquence de l'exigence de léguer sa richesse à bon escient, obligeait les femmes à avoir des enfants³¹ et les hommes à trouver, coûte que coûte, une solution pour assurer leur descendance³². C'est pour cela

que cette spécialiste fait remonter à Dhuoda, dame de l'aristocratie carolingienne qui en l'an 841 donna à son fils pris en otage son *Manuel*, et à Christine de Pizan qui rédigea *Les enseignements que je Christine donne à Jean de Castel mon fils* (Pizan, *Le livre de l'advison Cristine*, 2001). Rappelons d'autre part les soixante-deux lettres pleines de conseils, de nouvelles et de recommandations, écrites entre 1447 et 1471 par cette mère dévouée à ses enfants, Alessandra Macinghi Strozzi, en exil à Florence, qui représentent sans aucun doute une expérience italienne de ce genre d'écriture féminine ; genre qui donna naissance, surtout après la Réforme, à des ouvrages plus aboutis sur l'éducation et sur l'instruction morale s'adressant aux enfants. Voir King, *Le donne nel Rinascimento*, 26–27.

29. Machiavel, *La mandragore*, acte III, scène I.

30. L'érudit allemand Henri-Corneille Agrippa de Nettesheim est allé encore plus loin dans son *De nobilitate et præcellentia fœminei sexus declamatio* (1509) il affirmait que si les mariages étaient fondés sur l'amour et l'amitié, sur l'argent ou sur de simples intérêts, il n'y aurait plus d'adultères ni de divorces.

31. La femme qui venait de mettre au monde un enfant était considérée comme une jeune mariée au jour de ses noces, et occupait, pour une période transitoire, une place d'honneur qui ne pouvait être comparée à aucune autre. Être enceinte représentait donc une marque d'honneur. Voir King, *Le donne nel Rinascimento*.

32. La vie adulte des femmes (à partir de vingt-cinq ans pour la plupart des groupes sociaux, et à partir de l'adolescence pour l'élite) était scandée par les accouchements, les périodes d'allaitement, et de nouveau par les accouchements). Les femmes des classes supérieures avaient un enfant tous les vingt-quatre à trente mois. Les intervalles entre un accouchement et l'autre représentaient les périodes d'allaitement, qui réduisent la fertilité : dès que l'enfant ne prenait plus le sein, il était possible de concevoir un autre bébé. Les femmes riches mettaient au monde plus d'enfants que les femmes pauvres. En cas d'infertilité,

que donner un héritier au vieil avocat, c'est-à-dire, comme le soutenait Leon Battista Alberti, lui donner la possibilité de se perpétuer dans ses enfants³³, serait la garantie d'un avenir certain pour Lucrece et pour elle-même. En effet, Sostrata réprimande fermement Lucrece en lui rappelant qu'« une femme qui n'a pas d'enfants n'a pas de maison ? Son mari vient-il à mourir, elle reste comme une bête, abandonnée de tout le monde³⁴ ». Puis elle conclut : « de quoi as-tu peur, imbécile ? Il y a cinquante femmes dans cette ville qui en lèveraient les mains au ciel³⁵ ». Dans ce conseil que Sostrata donne à sa fille, Hanna F. Pitkin perçoit uniquement un acte de corruption comme « une alternative à la morale conventionnelle³⁶ » qui ne tient compte qu'en partie de la condition réelle des femmes de l'époque.

Bien que nous ne puissions approuver son comportement, Sostrata pense agir pour le bien de sa fille, elle lui donne une leçon de vie, faite souvent, malheureusement, surtout pour qui n'a pas d'autre solution, de choix tout à fait immoraux. À travers les mots de Sostrata, Jo Ann Cavallo estime que Machiavel avance ses propres critiques sur les lois d'une société qui « considère les femmes comme des biens plutôt que des citoyennes³⁷ », tandis que Lucrece prend elle-même conscience de la complexité et du double jeu d'une société qui exalte les qualités morales en public mais qui agit de manière dévoyée. L'enchantement est définitivement rompu, et la jeune femme se retrouve face à l'épiphanie d'une nouvelle vie, qu'elle devra vivre de manière plus consciente, désormais sans la protection de sa mère ou de la tradition religieuse à laquelle elle était habituée.

Lucrece a très bien compris l'importance vitale de la maternité, non seulement pour l'enfant qui naîtra mais aussi compte tenu du fait qu'être mère représente, comme pour la plupart des femmes de la Renaissance, l'activité principale, et confère une identité. Or, ces gravures, ces portraits, ces vitraux qui

pour assurer la succession de l'héritage, on avait souvent recours à la conception « en dehors du mariage », avec répudiation ou non de l'épouse. L'épouse devait élever les enfants que son mari avait eus avec d'autres femmes.

33. Voir Alberti, *De la famille / De familia. Livres I et II*, 12-85. Le traité rédigé par Alberti ne représente qu'une des nombreuses documentations sur le regain d'attention envers la vie familiale, sur le renforcement des énergies centripètes au sein de la famille.

34. Machiavel, *La mandragore*, acte III, scène XI.

35. Pitkin, *Fortune Is a Woman: Gender and Politics in the Thought of Niccolò*, 119.

36. Cavallo, « Machiavelli and Women », 137.

37. King, *La donna nel Rinascimento*, 273.

représentent la mère de Dieu souriant pour la première fois à son enfant plein de vitalité, radieuse lorsqu'elle l'allait, assume une autre signification. Comme nous le suggère Margaret L. King, « la culture explosive de la Renaissance naît de cette étreinte de la mère et de son fils [...]. L'homme de la Renaissance naît de la femme de la Renaissance³⁸ ».

Comme contrepoids au comportement maternel, Machiavel propose la femme-mère Sostrata dans la *Clizia*. Cette comédie, pensée sur le modèle de la *Cassette* de Plaute³⁹, s'articule autour de l'*hybris* érotique du vieux patriarche Nicomaque, autour de l'amour de son fils Cléandre pour sa fille adoptive Clizia et enfin autour de la farce cruelle à laquelle sa femme Sophronie soumet le vieil « amoureux », en l'obligeant à « revenir sur [s]es pas », à savoir abandonner ce désir absurde⁴⁰. Il s'agit d'une comédie créée, comme cela a été souligné plusieurs fois⁴¹, sous le signe de l'amour douloureux de l'auteur lui-même, alors qu'il approchait la cinquantaine, envers « la chair facile » de la belle Barbara Raffacani Salutati, à l'époque où il fréquentait les Orti Oricellari.

Dans cette comédie émerge le dur conflit entre jeunesse et vieillesse, typique de la comédie classique, qui se traduit ici en une prise de conscience amère et ironique des limites de la vieillesse et de ses désirs irréalisables.

Nicomaque, qui jusqu'alors avait vécu sous le signe de la modération et de la *virtù*, frappé d'une folle passion pour sa fille adoptive entend la marier au serviteur Pyrrhus et, avec le consentement de ce dernier, faire en sorte qu'ils s'unissent. Cléandre découvre par hasard le complot de son père et la dégradation morale dans laquelle il est tombé : autrefois un exemple de vertu, Nicomaque est devenu la victime parfaite de l'humorisme des auteurs de nouvelles et des dramaturges de la Renaissance. Sa femme, pour lui donner une leçon « morale », organise une farce à ses dépens : elle déguisera le serviteur

38. En réalité, à partir du deuxième acte, on perçoit des affinités avec l'œuvre de Plaute, affinités qui se renforceront seulement au quatrième acte.

39. Ridolfi, repensant à l'état psychique dans lequel se trouvait Machiavel, met en évidence la fatigue de ce dernier dans son écriture, qui désormais « était sur le point de devenir celle des Histoires [florentines] ». Ridolfi, *Studi sulle commedie del Machiavelli*, 142.

40. Voir Zuckert, « Fortune Is a Woman—But So Is Prudence: Machiavelli's *Clizia* », dans *Finding a New Feminism: Rethinking the Woman Question for Liberal Democracy*, 23–27.

41. Voir Saxonhouse, *Niccolò Machiavelli: Women as Men, Men as Women, and the Ambiguity of Sex*, 151–98.

Syrus en femme, et ce dernier, se faisant passer pour Clizia, jouera avec le vieil homme, tandis que la vraie Clizia se cachera dans la maison.

Les situations scabreuses dans lesquelles se trouve le vieux Nicomaque sont comiques, car son fils, qui n'est autre que son rival, et sa femme, font ressortir sans pitié ses velléités séniles tout à fait grotesques. Sophronie éprouve de l'affection pour son mari et s'attendrit en pensant à leur long passé fait de fidélité et de douceur. En tant que femme et mère, elle ne veut pas seulement empêcher le vieil homme de vivre une aventure érotique « hors saison », mais aussi sauver l'honneur de leur fille adoptive encore vierge. La femme-mère Sophronie, en parfaite souveraine, guide les événements, défend la jeune fille contre les désirs érotiques de son vieux mari, mais également contre ceux de son fils Cléandre, réussissant ainsi à sauver la réputation de sa famille⁴².

Afin de protéger la réputation de son mari dans la perfection scénique que la société imposait, Sophronie-femme agit dans les coulisses, en privé, puisqu'elle sait bien combien le jeu des apparences est important. Mais ce personnage féminin donne une autre leçon aux jeunes, leçon liée à l'idée que le succès est déterminé uniquement par le pouvoir, aussi bien en amour qu'à la guerre. Par sa sagesse, comme le souligne Arlene Saxonhouse, elle montre que « the female, no longer young, can bring order within the principality of the family, can acquire rule for herself and build a strong, viable community while all the males, both old and young, produce only chaos⁴³ ».

Soutenue par une religiosité qui représente une énergie tendant à la sauvegarde des valeurs morales et à rétablir l'ordre familial et social, dotée de la vertu de la prudence, Sophronie-mère assure à Clizia un avenir heureux avec son fils Cléandre. Cette union sera en outre garantie par le père de la mariée, qui arrive de Naples à Florence. L'histoire se termine avec Nicomaque qui, grâce à l'intelligence de sa femme, lui accorde « carte blanche » afin qu'elle gouverne comme bon lui semble : « ma chère Sophronie, fais ce que tu voudras : je suis disposé à suivre tes conseils, pour que cette aventure ne se répète pas⁴⁴ ».

42. Voir Zuckert, « Fortune Is a Woman—But So Is Prudence: Machiavelli's *Clizia* », 23–27.

43. Saxonhouse, *Niccolò Machiavelli: Women as Men, Men as Women, and the Ambiguity of Sex*, 151–98 ; « La femme, qui n'est plus jeune, peut mettre de l'ordre dans le royaume de la famille, acquérir le gouvernement pour elle-même et construire une communauté forte et viable, tandis que tous les hommes, vieux et jeunes, ne produisent que le chaos » (ma traduction).

44. Machiavel, *La Clizia*, acte V, scène III.

Machiavel, au mépris de ceux qui l'accusent de misogynie, propose au public une femme qui incarne pleinement la *Virtù*. Le personnage de Sophronie suggère clairement que pour Machiavel il n'y a aucune différence essentielle entre les sexes pour ce qui est de leur capacité à atteindre l'« excellence humaine ». Catherine H. Zuchert affirme que « Machiavelli's denial of the importance of the difference between the sexes in and for politics points, moreover, to the fundamental thrust of his thought as a whole⁴⁵ » ; ainsi, il semble que Machiavel s'ouvre à ce que l'on appelle le « féminisme libéral », ou mieux encore qu'il en soit même le fondateur.

Si les deux mères, Sostrata et Sophronie, en vertu de leur expérience de la vie, à laquelle s'ajoutent l'intelligence, la sagesse et le bon sens, ne se soustraient pas à leur obligation d'assurer l'unité de leur famille, Lucrece, après sa rencontre avec Frère Timothé, dont le raisonnement a habilement transformé le « mal » en « bien », le péché en vertu, en invoquant le nom de Dieu afin de convaincre la jeune épouse, accepte sans aucun enthousiasme. Lucrece a compris qu'elle ne peut se soustraire à la loi selon laquelle une femme est soumise à l'autorité de son mari, surtout si le but est d'assurer la continuité de la généalogie.

L'épilogue de l'histoire voit les acteurs du méfait se féliciter de ce qu'ils ont fait. Au matin, Callimaque raconte le dénouement heureux de sa rencontre avec la belle Lucrece, véritable protagoniste de l'affaire. Lucrece, qui représente l'image parfaite d'un comportement « sage » et « de bonne moralité », aimable comme il convient à une femme de l'être, « capable de gouverner un royaume », pleine de vertus « et tout à fait ignorante des choses de l'amour », trompée par Callimaque, déçue par l'égoïsme ingrat de son mari Nicia, encerclée par les intérêts que Ligurio, Frère Timothée et sa mère complotent dans son dos, arrive à « changer » sa propre nature et à tourner la situation à son avantage. Elle n'est plus victime, mais maîtresse de son destin : maintenant, c'est elle qui « domine » le sort. Et c'est elle qui l'emporte⁴⁶.

45. Zuckert, « Fortune Is a Woman—But So Is Prudence: Machiavelli's *Clizia* », 23–27 ; « Le déni de Machiavel de l'importance de la différence entre les sexes dans et pour la politique renvoie en outre à l'orientation fondamentale de sa pensée dans son ensemble » (ma traduction).

46. Pour quelques spécialistes, cette « évolution » équivaut à une redéfinition de Lucrece qui suit la logique du désir masculin, et donc un échec du concept de l'ancienne vertu personnifiée par la Lucrece romaine. Voir Spackman, « Machiavelli and Gender », 233.

La fille-femme Lucrèce a appris qu'elle ne peut être honnête et préserver sa chasteté dans un monde où la plupart des gens sont mauvais⁴⁷. Elle semble s'approprier la leçon du *Prince* qui comprend qu'il existe une distance entre l'idéal selon lequel on devrait vivre et la façon dont on vit réellement : « et celui qui veut en tout et partout se montrer homme de bien ne peut manquer de périr au milieu de tant de méchants. Il faut donc qu'un prince qui veut se maintenir apprenne à ne pas être toujours bon, et en user bien ou mal, selon la nécessité⁴⁸ ». Lucrèce a été amenée à faire un choix entre « morale » et « bien politique », deux niveaux qui possèdent chacun son autonomie et qui sont constamment en conflit, sans aucune subalternité ; elle ne prend pas sa décision de gaieté de cœur ; c'est pour elle une décision difficile et profondément douloureuse, dictée par des raisons « pratiques ». Ce sont en effet les conditions humaines qui empêchent d'observer la morale face à l'exigence de sauver son mariage et de se sauver elle-même. Ce n'est pas parce qu'elle est corrompue que Lucrèce a accepté, car son choix est un choix politique dicté par son intelligence, ou son « habileté », comme préfère l'appeler Melissa M. Matthes⁴⁹. Dans la *Clizia*, écrit Jane S. Jaquette, on rencontre le même dilemme⁵⁰.

Au terme des « saintes heures nocturnes » et de la « douce nuit », comme le dit ironiquement la *canzone* à la fin du quatrième acte, Lucrèce, qui était morte, renaît : l'ancienne chasteté, écrit Saxonhouse, meurt par amour pour une nouvelle vie de bonheur⁵¹. Lucrèce vit une seconde épiphanie, qui la conduira à connaître le plaisir. Un plaisir « féminin » qui entraînera un changement de la vie, et qui n'a rien à voir avec le plaisir masculin, un plaisir « volé », qui dure une seule nuit. Le fait d'avoir connu le plaisir la rend plus forte, lui confère un pouvoir qu'elle ignorait posséder auparavant. Un pouvoir « hardi » que lui procure son corps qui a goûté le plaisir auquel tous, au matin, semblent se soumettre. Ce que la ruse de Callimaque, la « sottise » de Nicia, l'« imprudence » de sa mère et la « perversité de mon confesseur » l'avait « poussée à faire » ce qu'elle n'aurait jamais fait, Lucrèce entend maintenant l'interpréter « politiquement » comme

47. Voir Matthes, *The Rape of Lucretia and the Founding of Republics*, 77–97.

48. Machiavel, *Le prince*, chap. XV.

49. Matthes, 77–97.

50. Jaquette, « Rethinking Machiavelli: Feminism and Citizenship », dans *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*, 344–46. Consulter aussi Jaquette, « Power as Ideology », dans *Women's Views of the Political World of Men*, 1984.

51. Saxonhouse, *Niccolò Machiavelli: Women as Men, Men as Women, and the Ambiguity of Sex*, 168.

un signe du ciel auquel elle n'ose pas s'opposer. Nous insistons sur le fait que Lucrece affirme le droit des femmes au plaisir *ante litteram*.

Machiavel confie l'énergie verbale de son seul discours à Callimaque, peut-être pour ne pas mettre dans la bouche d'un personnage féminin des affirmations trop audacieuses et péremptoires. D'autre part, c'est à travers Lucrece que Machiavel accomplit sa propre vengeance : face à l'attitude passive de la vieille Lucrece, ce discours représente un coup de théâtre, le dénouement inattendu de la comédie.

Conclusion

À travers l'élément comique qui naît du renversement de la perspective mis en œuvre par les personnages féminins dans ses pièces de théâtre les plus importantes, Machiavel a voulu susciter une réflexion nécessaire sur les valeurs morales, ou parfois amORALES, de la vie privée et publique formelle organisées d'après de vieilles règles selon lesquelles les femmes, malgré leur valeur et le niveau culturel qu'elles avaient acquis, étaient condamnées à demeurer des objets dans la perfection scénique de la vie de la société de l'époque, à laquelle elles ne pouvaient se soustraire qu'en comptant sur leur intelligence.

Il est de notre devoir de reconnaître à la critique féministe, qui au cours des dernières années a consacré de nombreuses études à Machiavel, le mérite d'avoir su mettre en lumière des aspects jusqu'alors peu pris en considération, ou carrément négligés.

Le paradoxe qui émerge à la fin de notre brève analyse est que Machiavel, loin d'être misogyne, pourrait être considéré comme le père fondateur du « féminisme libéral » et du droit des femmes d'accéder au plaisir. Car la métamorphose de Lucrece pourrait être lue également comme une sorte de révolution « sexuelle » qui affirme le droit à un amour non pas en tant que devoir conjugal, mais en tant que plaisir : un plaisir qui est aussi connaissance de soi.

Machiavel a le grand mérite d'avoir mis en scène des femmes, de la société florentine mais en fait de toute région, qui se sont révélées être de grands personnages. Avec *La Clizia*, il atteint son apogée, car l'ensemble de l'action se déroule à cause et en faveur de la protagoniste, qui n'entre jamais sur scène. Il faut interpréter cela comme une reconnaissance, comme une contribution aux qualités du genre féminin qui, paradoxalement, occupent une place « centrale » dans la pensée politique de Machiavel et qui, comme nous l'avons montré, ne dérivent pas uniquement du concept de *fortune* mais aussi du concept de *vertu*.

Travaux cités

- Agrippa de Nettesheim, Henri-Corneille. *De nobilitate et præcellentia fœminei sexus declamatio*. Anvers : 1529 [1509].
- Alberti, Leon Battista. *De la famille / De familia. Livres I et II*. Édité Ruggiero Romano, Alberto Tenenti et Francesco Furlan. Traduit par Pierre Caye et Nella Bianchi. Paris : Les Belles Lettres, 2019.
- Alighieri, Dante. *La divine comédie*. Traduit par Jacqueline Risset. Paris : Gallimard, 2021.
- Antonetti, Pierre. *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico*. Milan : Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.
- Bacon, Francis. *Valerius Terminus*. Cambridge : Cambridge University Press, 2013.
- Barbuto, Gennaro Maria. *Machiavelli e i totalitarismi*. Naples : Guida Editore, 2005.
- Bethke Elshtain, Jean. *Public Man, Private Woman*. Princeton : Princeton University Press, 1981.
- Castiglione, Baldassare. *Le livre du courtisan*. Édité par Alain Pons. Paris : Flammarion, 1991.
- Cavallo, Jo Ann. « Machiavelli and Women ». Dans *Seeking Real Truths Multidisciplinary Perspectives on Machiavelli*, dirigé par Patricia Vilches et Gerald Seaman, 123–148. Leyde : Brill, 2007.
- Clifford, Sarah et Scott N. Romaniuk. « Machiavelli as Misogynist: The Masculinization of Fortuna and Virtù ». *E-International Relations* (2019) : e-ir.info/2019/11/27/machiavelli-as-misogynist-the-masculinization-of-fortuna-and-virtu/.
- De Pizan, Christine. *Le livre de l'advison Cristine*. Édité par Christine Reno et Liliane Dulac. Paris : Honoré Champion, 2001.
- De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Turin : Einaudi, 1965.
- Donaldson, Peter S. « Machiavelli and Antichrist: Prophetic Typology in Reginald Pole's *De Unitate and Apologia ad Carolum Quintum* ». Dans *Machiavelli and Mystery of State*, dirigé par Peter S. Donaldson, 1–35. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- Falco, Maria J. « Introduction ». Dans *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*, dirigé par Maria J. Falco, 1–38. University Park : Pennsylvania State University Press, 2004.

- Gentillet, Innocent. *Discours contre Machiavel*. Florence : Casalini Libri, 1974.
- Ghelli, Samuel. « La Favola di Machiavelli: Belfagor arcidiavolo ». *Forum Italicum* 41 (2007) : 285–296.
- Grant, Judith. « Is the Personal Still Political? ». *NWSA Journal* 5 (1993) : 404–411.
- Hairston, Julia L. « Skirting the Issue: Machiavelli's Caterina Sforza ». *Renaissance Quarterly* 53, n° 3 (2000) : 687–712. <http://doi.org/10.2307/2901494>.
- Heller, Ágnes. *L'uomo del Rinascimento*. Traduit par Marinella D'Alessandro. Florence : La Nuova Italia, 1977.
- Jaquette, Jane S. « Power as Ideology ». Dans *Women's Views of the Political World of Men*, dirigé par Judith H. Stiehm, 7–30. Dobbs Ferry : Transnational Publishers, 1984.
- Jaquette, Jane S. « Rethinking Machiavelli: Feminism and Citizenship ». Dans *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*, dirigé par Maria J. Falco, 337–366. University Park : The Pennsylvania State University Press, 2004.
- Kelly, Joan. « Early Feminist Theory, and the Querelles des Femmes 1400–1789 ». *Signes* 8, n° 1 (1982) : 4–28.
- King, Margaret L. « La donna nel Rinascimento ». Dans *L'uomo nel Rinascimento*, dirigé par Eugenio Garin, 273–330. Rome, Bari : Laterza, 1988.
- King, Margaret L. *Le donne nel Rinascimento*. Rome, Bari : Laterza, 1991.
- Larivaille, Paul. *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Machiavelli*. Traduit par Raul Pra. Milan : Biblioteca Universale Rizzoli, 1984.
- Machiavel, Nicolas. *L'archidiavole Belphegor*. Traduit par Fernand Fleuret. Paris : Éditions Orion, 1930.
- Machiavel, Nicolas. *La Clizia*. Traduit par Fanélie Viallon. Neuville-sur-Saône : Bouquino, 2013.
- Machiavel, Nicolas. *Écrits littéraires en prose*. Traduit par Patrick Mula. Grenoble : UGA Éditions, 2011.
- Machiavel, Nicolas. *La mandragore / Mandragola*. Traduit par Paul Larivaille. Paris : Les Belles Lettres, 2008.
- Machiavel, Nicolas. *Le prince / Il principe*. Traduit par Paul Larivaille. Paris : Les Belles Lettres, 2008.
- Marcina, Vesna. « Machiavelli, Civic Virtue, and Gender ». Dans *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*, dirigé par Maria J. Falco, 309–336. University Park : Pennsylvania State University Press, 2004.

- Matthes, Melissa M. *The Rape of Lucretia and the Founding of Republics: Readings in Livy, Machiavelli and Rosseau*. University Park : Pennsylvania State University Press, 2000.
- McIntosh, Donald. « The Modernity of Machiavelli ». *Political Theory* 12, n° 2, (1984) : 184–203.
- Milligan, Gerry. « Masculinity And Machiavelli: How A Prince Should Avoid Effeminacy, Perform Manliness, and be Wary of the Author ». Dans *Seeking Real Truths: Multidisciplinary Perspectives on Machiavelli*, dirigé par Patricia Vilches et Gerald Seaman, 150–172. Leyde : Brill, 2007.
- Pitkin Fenichel, Hanna. *Fortune is a Woman: Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*. Berkeley : University of California Press, 1984.
- Plebani, Tiziana. « Scritture di donne nel Rinascimento italiano ». Dans *Il Rinascimento italiano e l'Europa, vol. II. Umanesimo ed educazione*, dirigé par Gino Belloni et Riccardo Drusi, 243–263. Vicence : Angelo Colla Editore, 2007.
- Quondam, Amedeo. « Castiglione e la donna di Palazzo ». Dans *In assenza del re: le reggenti dal XIV al XVII secolo: Piemonte ed Europa*, dirigé par Franca Varallo, 108–138. Florence : Leo S. Olschki, 2008.
- Rensi, Giuseppe. « Machiavelli e Nietzsche ». Dans *Studi e note di filosofia, letteratura, economia, politica*, dirigé par Giuseppe Rensi, 297–307. Bellinzone : Stabilimento tipografico Colombi, 1903.
- Ridolfi, Roberto. *Studi sulle commedie del Machiavelli*. Pise : Nistri Lischi, 1968.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Du contrat social*. Paris : Garnier-Flammarion, 2001.
- Ruggiero, Guido. *Machiavelli in Love*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2011.
- Russo, Luigi. *Il vero inferno è sulla terra*. Bari : Laterza, 1966.
- Sasso, Gennaro. « Presentazione ». Dans *Il Principe di Niccolò Machiavelli e il suo tempo. 1513–2013*, 9–16. Rome : Treccani, 2013.
- Saxonhouse, Arlene. « Niccolò Machiavelli: Women as Men, Men as Women, and the Ambiguity of Sex ». Dans *Women in the History of Political Thought: Ancient Greece to Machiavelli*, dirigé par Arlene Saxonhouse, 151–198. New York : Praeger, 1985.
- Shakespeare, William. *Henri VI, Troisième partie*. Traduit par M. Guizot. Paris : Éditions la Bibliothèque Digitale, 2013.
- Shin Juncholl, John. « Beyond Virtù ». Dans *Feminist Interpretations of Niccolò Machiavelli*, dirigé par Maria J. Falco, 287–308. University Park : Pennsylvania State University Press, 2004.

- Shin Juncholl, John. *The Functional Sex*. Thèse de doctorat. Berkeley : University of California, 2001.
- Spackman, Barbara. « Machiavelli and Gender ». Dans *The Cambridge Companion to Machiavelli*, dirigé par John M. Najemy, 223–238. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.
- Zuckert, Catherine H. « Fortune Is a Woman—But So Is Prudence: Machiavelli's *Clizia* ». Dans *Finding a New Feminism: Rethinking the Woman Question for Liberal Democracy*, dirigé par Pamela Grande Jensen, 23–38. Lanham : Rowman & Littlefi, 1996.