



HAL
open science

L'allégorie et ses fonctions dans l'œuvre d'Ulrich von Hutten

Brigitte Gauvin

► **To cite this version:**

Brigitte Gauvin. L'allégorie et ses fonctions dans l'œuvre d'Ulrich von Hutten. Wild, Francine. Le sens caché : usages de l'allégorie du Moyen Âge au XVIIe siècle, Artois Presses Université, pp.53-66, 2013, 978-2-84832-178-3. hal-00918185

HAL Id: hal-00918185

<https://hal.science/hal-00918185v1>

Submitted on 19 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ALLÉGORIE ET SES FONCTIONS DANS L'ŒUVRE D'ULRICH VON HUTTEN

Brigitte Gauvin

Ulrich von Hutten, né en 1488, est un des plus illustres chefs de file de l'humanisme allemand. Membre d'une famille de chevaliers, il fit ses études au monastère de Fulda dont il s'échappa à l'âge de seize ans. Il parcourut ensuite l'Allemagne puis l'Italie en allant d'une université à l'autre. De santé fragile, malade de la syphilis, il eut une vie brève et agitée et mourut en 1523 à l'âge de trente-cinq ans. En lien avec les plus grands humanistes de l'Europe du Nord, dont Érasme, il laisse une œuvre considérable composée de lettres, de poèmes, de traités, de dialogues et de discours, tous en latin, certains étant de plus traduits en allemand.

Ulrich von Hutten était avant tout un homme de combat, que l'arme soit l'épée ou la plume, et il embrassa, durant la quinzaine d'année où il écrivit, un certain nombre de causes qui marquèrent le début du XVI^e siècle. Ses exhortations contre les Turcs ou les Vénitiens sont l'écho de l'instabilité de la situation internationale ; son engagement pour défendre le savant Reuchlin s'inscrit dans la lutte qui opposa les partisans de la scolastique, qui tenaient les universités, aux humanistes ; sa haine de Rome et son souci de rendre à l'Allemagne sa souveraineté firent de lui une figure de la Réforme et, plus largement, de la renaissance du nationalisme allemand.

Sans revenir sur le terme d'allégorie, que nous prenons dans le sens que lui donne Molinié, nous nous proposons d'examiner quelques-unes des allégories auxquelles Ulrich von Hutten recourt dans ses écrits ainsi que la manière dont il les utilise. Nous verrons que, s'il s'en sert essentiellement comme d'une arme, dans des sujets de politique internationale comme dans la lutte de l'Allemagne contre l'Église catholique Romaine, elles peuvent aussi lui fournir un moyen d'exprimer une vérité plus intime.

Le dyptique vénitien : *De piscatura Venetorum et Marcus*

En 1516-1517, Hutten passe un an en Italie. C'est son deuxième voyage, effectué officiellement pour apprendre le droit – mais en réalité, Hutten s'initie au grec. Ce voyage le mènera dans toutes les grandes villes de l'Italie du nord, Bologne, Padoue, Venise, où Hutten devient le témoin des guerres qui ravagent le nord du pays et qui voient s'affronter, pour sa possession, Allemands, Vénitiens, armées du Pape mais aussi les Français, sous le commandement de François I^{er}. L'opinion de Hutten est vite faite : seule l'Allemagne a la légitimité et les qualités pour régner sur l'Italie du Nord. Plus que la France, dont il raille pourtant les prétentions, c'est Venise qui est alors l'objet de toute son hostilité. Celle-ci va s'exprimer dans un recueil d'épigrammes et dans deux satires intitulées *De piscatura Venetorum* et *Marcus*, reposant toutes deux sur une allégorie.

La première satire s'appelle *De piscatura Venetorum*¹, « La pêche des Vénitiens ». Hutten y montre comment, tout en donnant l'apparence d'humbles pêcheurs, les Vénitiens ont en fait contracté des alliances et mis sur pied une flotte qui leur a permis de « pêcher » au mépris des lois les richesses de la Méditerranée, les empires et hommes qui la peuplent. À la fin l'aigle, roi des oiseaux, scandalisé devant ces razzias massives, affirme son intention de rendre à chacun ce qui lui revient et lance la guerre contre les Vénitiens.

L'interprétation de l'allégorie est immédiate : la « pêche » des Vénitiens est en fait une manière de dépeindre la politique expansionniste de la Sérénissime. Au début du XVI^e siècle, en effet, Venise connut ses premières difficultés, mais dans les cinq siècles précédents elle avait réussi à conquérir une bonne partie de la Méditerranée – par exemple la Crète, Chypre et bon nombre de comptoirs de l'empire Ottoman lui appartenaient – et de l'Italie du nord. Dans la partie centrale du poème, plus énumérative que narrative, Hutten fait la liste des pays et les diverses richesses qui tombent tour à tour dans les filets des Vénitiens. L'aigle qui intervient depuis les Alpes est la puissance allemande. Hutten explicite cette image à la fin du poème en mentionnant la *Teutona iuventus*, la « jeunesse allemande », qui interroge l'aigle sur ses intentions et, dans les derniers vers, l'Empereur irrité, qui ne peut être que le dirigeant du Saint Empire.

Après cette première tentative, Hutten conserve sa thématique paludéenne mais lui donne un caractère à la fois plus ample et plus précis, en recourant notamment à des allégories animales. Il semble d'abord roder cette idée dans

¹ *Vlrichi Huttenis equitis Germani Opera quae reperiri potuerunt omnia*, ed. E. Böcking, vol. III, Leipzig, Teubner, 1862, p. 289-294 (mentionné infra *Opera omnia III*). Pour tous les textes de Hutten, nous renvoyons à l'édition de ses œuvres complètes par E. Böcking (Leipzig, 1858-1863), désormais disponible en ligne.

son recueil d'épigrammes, dont plusieurs sont visiblement à lire dans cette perspective, comme celle qu'il intitule *De Caesare et Venetis*². Aux oiseaux (l'aigle, une allégorie de l'Allemagne, comme nous l'avons déjà vu, et le coq, emblème de la France et de son orgueil), Hutten ajoute la grenouille, qui représente les Vénitiens. On pense combien Hutten a dû être heureux de sa trouvaille : l'allégorie lui permet d'une part de réduire la superbe Sérénissime à un marécage fangeux, image dépréciée de la lagune ; de l'autre, les Vénitiens sont eux aussi représentés sous une forme dégradée puisque la grenouille est traditionnellement un animal petit, sans capacité à se défendre, laid et désagréable par son cri comme par son contact ; au XVI^e siècle, on la classe encore parmi les *vermes*, catégorie comportant, outre les batraciens, les insectes et bon nombre d'invertébrés ; et Ésope a fait d'elle, dès l'antiquité, un animal affublé de bien des travers : peureuse, stupide, démesurément ambitieuse au point de causer sa propre perte, elle est une cible toute trouvée.

Cette allégorie de la grenouille permet à Hutten de se lancer dans un autre récit allégorique et satirique de grande ampleur sur le même sujet. En cette époque où l'on redécouvre la littérature grecque et où les éditions de textes grecs se multiplient, un texte attribué à Homère connaît un succès extraordinaire : il s'agit de la *Batrachomyomachie*³, littéralement « Combat des rats et des grenouilles ». Le texte, très court (303 hexamètres) se présente comme une parodie de l'*Iliade*. Écrit en hexamètres comme les deux épopées d'Homère, pastichant le style de celui-ci en recourant notamment aux épithètes homériques, le poème raconte comment naquit et s'acheva en une seule journée la guerre entre rats et grenouilles. En voici le sujet : la reine des Grenouilles, Physignathos, propose à un rat de lui faire visiter le marais, son domaine. Mais alors qu'elle traverse l'eau avec le rat sur son dos, une hydre survient et la grenouille plonge pour lui échapper, causant de ce fait la noyade du rat. Les rats, incriminant Physignathos, déclarent aussitôt la guerre aux grenouilles et les deux peuples passent la nuit à s'équiper. Au jour, le combat commence. Très vite, les rats ont le dessus sur les grenouilles. Les dieux, qui jusque là avaient refusé de prendre part à cette misérable querelle, envoient la foudre, qui n'effraie pas les rats. Finalement ils demandent aux crabes d'intervenir, et ceux-ci parviennent à faire fuir les rongeurs. La guerre prend fin au bout d'une journée.

² « César et les Vénitiens / Une grenouille effrontée, récemment sortie des marais vénitiens / Osa dire du lieu qu'elle toucha : “cette terre est mienne”. / D'aussi loin qu'il la vit, du haut de sa montagne, l'aigle de Jupiter / La saisit dans ses serres et la rejeta dans les eaux fangeuses » (*Opera omnia* III, p. 216 ; traduction personnelle).

³ *La Batrachomyomachie d'Homère*, texte grec établi par Yann Migoubert et traduit par Philippe Brunet, Paris, éditions Allia, 1998.

À partir de cette œuvre, Hutten élabore une allégorie complexe, plus fouillée que la précédente, mais qui aura le même but : dénoncer l'insatiable ambition de Venise ainsi que son imposture – puisqu'aux yeux de Hutten elle n'a aucune légitimité, aucun droit, aucune qualité qui lui permette de prétendre régner sur l'Italie du Nord. Ce poème, qu'il intitule *Marcus*⁴, peut se résumer ainsi : une grenouille gigantesque, lasse de régner sur ses royaumes de vase, rêve à une plus haute destinée. Revêtant, à la manière d'Hercule, une peau de lion, elle sort des eaux pour s'adresser aux Vénitiens. Elle assure être touchée par la triste situation de l'Italie et prétend avoir vu en songe la Fortune de Rome, qui lui a enjoint de prendre en main la destinée de l'Italie et lui a promis, si elle réussissait, le pouvoir sur le monde entier. Les Vénitiens, séduits, reconnaissent le batracien comme roi, le nomment Marcus et lui donnent des ailes. Commence alors une série de conquêtes menée par la guerre et par la fraude qui mettent peu à peu l'univers au pouvoir de Marcus et des Vénitiens. Mais toujours insatisfait, Marcus envisage de conquérir désormais le ciel, malgré les avertissements de Jupiter. Devant l'obstination de la grenouille, le roi des dieux finit par envoyer son aigle qui, depuis les Alpes, fond sur les marais de la Vénétie, met les Vénitiens en fuite et châtie Marcus.

Observons comment Hutten procède pour construire cette allégorie. Il élimine d'abord, dans la *Batrachomyomachie*, ce qui lui paraît inutile : il divise par deux le nombre des vers, ce qui donne à *Marcus* des dimensions identiques à celles du *De piscatura Venetorum* et invite de ce fait à considérer les deux textes comme un diptyque ; il supprime les rats, ce qui lui permet de resserrer la satire sur la grenouille et les Vénitiens qui se soumettent à elle. En revanche, il conserve ce qui fait la base de son allégorie : le décor paludéen, le personnage de la reine des grenouilles, le thème de la guerre. Il conserve aussi une vingtaine de vers grecs de la *Batrachomyomachie* qu'il insère tels quels dans son propre texte latin, clin d'œil explicite à ses lecteurs cultivés. Pour les modifications, Hutten change l'agent de la justice divine : ce ne sont plus les crabes mais l'aigle, ce qui permet d'introduire l'Allemagne parmi les acteurs du poème. Il change aussi le dénouement : dans la *Batrachomyomachie*, si l'on ne peut parler de victoire, les rats sont du moins mis en fuite et le peuple des grenouilles échappe à l'extermination ; dans *Marcus*, ce sont les Vénitiens qui sont dispersés et la grenouille est tuée par l'aigle. Reste à voir ce que Hutten ajoute. Ce sont, presque essentiellement, les éléments d'actualisation : la situation de l'Italie, devenue un terrain de conquête que tous se déchirent, est exposée à travers la prosopopée de la Fortune de Rome, apparue en songe ; l'ambition et la soif de conquête de la grenouille et des Vénitiens, essentiels dans *Marcus*, sont totalement absentes du récit-source ; autre ajout, le thème de l'imposture, souligné par la peau de lion dont se couvre la grenouille.

⁴ *Opera omnia* III, p. 295-300.

L'allégorie est donc devenue le moyen de dénoncer sans ambages la politique expansionniste de Venise⁵.

Notons pour finir que dans ce texte, ce qui est rare chez Hutten, l'allégorie n'est pas tout à fait donnée d'emblée. Certes, dès le début du texte, Hutten donne des informations sur la localisation de son récit : les mots *Adriatici stagnantia* apparaissent au vers 1, *Euganei* au vers 12, *Venetos* au vers 18. Mais la métamorphose de la grenouille en allégorie de Venise ne s'opère que progressivement. Aux vers 16 à 20, elle adopte la peau de lion qui marque une première étape, mais qui pourrait simplement souligner la prétention et l'imposture. Il faut attendre le vers 78 pour que les Vénitiens reconnaissent le monstre pour roi, lui donnent le nom de Marcus, Marc, et, dernier détail, lui offrent des ailes. Le lion ailé de Saint Marc, emblème de Venise, est désormais parfaitement identifiable. L'image cependant ne se limite pas à un caractère symbolique. Une des habiletés de Hutten, ici comme ailleurs, consiste à lui donner aussi une fonction dramatique en établissant une cohérence entre l'allégorie et les péripéties du récit : si Marcus vise la conquête du ciel, ce qui cause sa perte, c'est parce qu'il a les ailes données par les Vénitiens ; l'aigle qui représente l'Allemagne est parfaitement intégré dans l'histoire parce qu'il est aussi l'oiseau de Jupiter, qui décide la punition de la grenouille ; le fait qu'il descende des Alpes vers l'Italie, comme dans *De piscatura Venetorum*, correspond à la marche des armées de Maximilien I^{er}, etc. Ainsi l'allégorie, pertinente sur le plan dramatique comme sur le plan symbolique, devient une arme redoutable dans le cadre de la satire.

Le combat contre l'Église : *Febris prima, Bulla sive bullicida*

Trois ans plus tard, nous retrouvons Hutten toujours en guerre, mais les choses ont changé. Revenu en Allemagne, après avoir affronté les théologiens dans le camp des humanistes dans l'affaire Reuchlin, puis essayé de convaincre l'empereur de mener campagne contre les Turcs, il aborde ce qui sera, du fait de sa mort précoce, son dernier combat, et le plus dangereux pour lui : la défense de la liberté et de la souveraineté allemandes contre l'Église catholique. S'il n'envisage pas le problème sous un angle religieux, mais sous un aspect économique et politique, il fut cependant associé à Luther dans l'aventure de la Réforme ; à défaut de mener le même combat, ils eurent en effet le même ennemi, ce qui les amena, un temps, à unir leurs forces. Pendant cette période, de plus en plus conscient de la portée de sa parole et soucieux d'être accessible à tous, il commence à « doubler » systématiquement ses œuvres sérieuses par

⁵ L'illustration qui accompagnait l'édition *princeps* et que fournit Böcking dans son édition (*Opera omnia* III, p. 295) est explicite : alors que des souverains se prosternent devant le faux lion, l'aigle couronné de l'Allemagne fond sur celui-ci pour lui arracher son déguisement.

des œuvres plus faciles d'accès mais tout aussi polémiques, et, parallèlement, à traduire ou faire traduire en allemand ses écrits latins. C'est aussi l'époque où il adopte le genre du dialogue, inspiré de Lucien de Samosate, très populaire auprès des humanistes. Vif, parfaitement adapté à la polémique, le dialogue est pour Hutten une machine de guerre. Et avec cette machine, Hutten compte obtenir une audience très large, notamment parmi le peuple. Après avoir utilisé, dans les dialogues *Phalarismus* ou *Inspicientes*⁶, le récit mythologique, qu'il trouve aussi chez Lucien, c'est ensuite vers l'allégorie qu'il se tourne à nouveau. Si elle est bien présente dans le dialogue *Aula*⁷, « La cour », dans lequel Hutten dénonce les difficultés de la vie de courtisan, en s'appuyant sur l'allégorie filée du voyage en mer avec ses écueils, ses tempêtes, ses pirates, ses monstres et ses dangers divers, nous n'évoquerons ici que les allégories utilisées pour attaquer l'Église.

*Febris*⁸ est le quatrième dialogue de Hutten et semble être une invention du chevalier. Le titre révèle d'emblée l'allégorie : Febris, la fièvre, est un personnage féminin ; chassée par Hutten qui, au bout de huit ans, est lassé de l'avoir à demeure, elle l'implore de lui trouver un autre foyer, comme le veut la coutume germanique. Le chevalier passe alors en revue toutes sortes de domiciles potentiels, habités essentiellement par de riches personnages ou des membres du clergé. Finalement elle accepte d'aller vivre chez un membre du haut clergé, récemment revenu de Rome avec des goûts de luxe, tout en prévenant Hutten qu'elle reviendra le voir si elle n'est pas satisfaite. Hutten rédigera par la suite *Febris secunda*⁹, dialogue dans lequel la fièvre revient et lui décrit très sévèrement la manière de vivre des gens d'Église, en insistant particulièrement sur le goût du lucre et de la luxure qui domine le clergé.

L'allégorie, dont le sens est livré d'emblée, n'est pas décrite. Tout juste sait-on qu'il s'agit d'une figure féminine et qu'elle a pour semblables les maladies, dont la goutte. En revanche, son caractère est habilement dessiné : elle est susceptible, méfiante et très exigeante sur le choix de son nouvel hôte. À cela s'ajoute le caractère d'authenticité du dialogue, issu des liens qu'elle entretient avec le chevalier : en effet, Hutten, qui souffre de la syphilis depuis huit ans, est bien l'hôte de la fièvre depuis tout ce temps, et cette longue proximité donne à leurs échanges un très grand naturel ; on devine toute la rouerie de la fièvre qui ne veut pas lâcher la proie pour l'ombre, et l'impatience du chevalier qui voudrait bien voir la fièvre s'installer ailleurs ; la patience un peu lasse de

⁶ *Vlrichi Huttenis equitis Germani Opera quae reperiri potuerunt omnia* ed. E. Böcking, vol. IV, Leipzig, Teubner, 1860, mentionné *infra Opera omnia IV*, respectivement p. 1-26 et 269-308.

⁷ *Opera omnia IV*, p. 43-74.

⁸ *Opera omnia IV*, p. 27-42.

⁹ *Opera omnia IV*, p. 101-144.

l'un dans ses propositions, les atermoiements de l'autre, révèlent la familiarité qui existe entre ces deux personnages. Mais l'objectif de Hutten n'est pas là : à travers ce dialogue, dans lequel apparaissent bon nombre de théories médicales en vigueur à l'époque, Hutten entend critiquer le mode de vie de certains de ses compatriotes. Les maisons qu'il propose à la Fièvre sont celles de gens riches dont le mode de vie contribue à favoriser la maladie : nourriture trop riche et abondante, luxe et chauffage excessifs, abus de boisson sont les causes de toute sorte de maux, aggravés par de fâcheuses circonstances comme les bains quotidiens ou la fréquentation de courtisanes. Il passe ainsi en revue, en les décrivant par le détail, les mœurs du légat du pape Cajétan, de chanoines, de prêtres, des banquiers Fugger : la structure du dialogue se réduit à un catalogue. Le mauvais caractère de la Fièvre justifie constamment, sur le plan dramatique, que Hutten se lance dans une nouvelle peinture. Ainsi l'allégorie de la Fièvre, par sa nature comme par le caractère qui lui est attribué, se révèle-t-elle être un bon choix pour une description satirique des débordements du clergé catholique.

Un an plus tard, Hutten publie le dialogue *Bulla sive bullicida*, écrit au plus fort de la crise qui oppose Luther à Rome. Le 31 octobre 1517, Luther a affiché ses 95 thèses sur les portes de l'église de Wittemberg. En réponse à cette provocation, le pape a publié une bulle intitulée *Exsurge Domine*, le menaçant d'excommunication. En décembre 1520 Luther brûle publiquement la bulle et les décrets qui l'accompagnent. En janvier 1521, le pape publiera une autre bulle, *Decet Pontificem Romanum*, décrétant l'excommunication de Luther. Hutten suit les événements de près. Dans l'été 1520, il publie lui-même le texte de la première bulle, accompagné d'un commentaire juxtalinéaire qui en dénonce chaque terme ; parallèlement, pour toucher un plus vaste auditoire, il publie le dialogue *Bulla sive Bullicida*¹⁰. Ce dialogue, comme *Febris*, repose sur une allégorie, mais il semble avoir été l'objet de plus de soin. Par ailleurs l'influence majeure de ce dialogue, fait unique dans les écrits de Hutten, n'est pas Lucien mais Plaute. Non pas pour la thématique, strictement contemporaine, mais pour l'ensemble de la composition et le style, qui sont ouvertement plautiniens. En effet, malgré sa brièveté relative, *Bulla* évoque plus une pièce de théâtre que les autres dialogues de Hutten. L'intrigue en est plus complexe, la composition, qui n'est plus celle d'un catalogue, plus élaborée. Les répliques fusent, le rythme est enlevé et tous les registres du comique sont mis à contribution. Comme toujours, le dialogue démarre *in medias res* : on voit la Liberté allemande, agressée par la Bulle, appeler au secours. Hutten intervient pour défendre la Liberté. Il essaie de raisonner la Bulle, qui le menace. Lui à son tour menace la Bulle, l'insulte, et devant son acharnement se met à la battre. La Bulle appelle à son tour au secours en promettant à ses défenseurs la rémission de leurs

¹⁰ *Opera omnia* IV, p. 309-331.

péchés : des partisans du pape arrivent. Mais devant les soutiens convoqués par Hutten, au nombre desquels le chevalier Franz de Sickingen et Charles Quint, ils abandonnent la place. La Bulle, sous les coups de Hutten, finit par crever, répandant une foule de vices nauséabonds.

Hutten semble avoir attaché un soin particulier à ce dialogue : sa longueur, sa composition, le style, qui tout du long pastiche le style de Plaute, le néologisme du titre, *bullicida*, « le bullicide », la présence de nombreux personnages, dont une seconde allégorie, la Liberté allemande, tout le montre. Ce travail porte également sur l'allégorie elle-même. Dans le contexte où paraît le dialogue, l'allégorie est transparente dès le titre : tout le monde sait en Allemagne qui est la Bulle et chacun, suite à la première bulle papale, *Exsurge domine*, en redoute ou en espère une seconde. Hutten a cependant exploité son allégorie, notamment en tirant profit de l'apparence matérielle de la Bulle : il se moque de sa couleur, de son aspect, mais aussi de sa forme et de son nom qui est prétexte aux critiques les plus violentes, puisque le chevalier lui reproche successivement de n'être que du vent, puis, par allusion à la vente des indulgences et en jouant sur le mot latin, d'être une bourse, un porte-monnaie et enfin, en jouant sur le sens obscène de paronymes latins, d'être une prostituée¹¹. Il joue aussi sur l'homonymie pour mettre en scène le dénouement : comme une bulle d'air, la bulle papale finit par éclater, révélant ce qu'elle renfermait : perfidie, ambition, cupidité, malversation, injustice, rapacité, parjure, hypocrisie, superstition, feinte, dissimulation, ruse, fraude, ostentation, luxe, ivrognerie et luxure. L'allégorie est donc pour Hutten, dans ce dialogue, une arme sans égale ; il est alors en fuite et réfugié auprès de Franz de Sickingen, et le pape réclame sa tête. Il n'a donc plus rien à perdre. Cette allégorie est la dernière : par la suite, l'urgence l'amènera à réduire ses dialogues à des discussions entre personnages réels, sans plus recourir aux charmes de l'image.

¹¹ *Opera omnia* IV, p. 316-317 : « **Hutten** : À mon avis, tu es gonflée de superstition et d'avarice, enflée d'arrogance et d'ambition, ivre des gloires les plus vaines, mais, pour le reste, tu ne contiens pas une once de probité ni d'innocence [...], que tu sois une Bulle de la sorte que les Grecs nomment *πομόλωξ* [pustule], ou de l'espèce qu'ils appellent *φύσημα* [cloque].

La Bulle : Tu te trompes, ce n'est pas là l'explication de mon nom ; c'est parce que nous nous occupons des affaires ; les Anciens nous ont appelées Bulles d'après le mot *βουλή*, et ont voulu qu'on nous honore.

Hutten : Selon moi, pourtant, quelle que soit l'origine de ton nom, tu n'es pas une Bulle, mais une bourse [*bulga*= « bourse », mais aussi « vulve »] : car vous avez coutume d'emporter d'ici de l'argent, et d'apporter ce viatique aux créatures de Rome. En outre tu me sembles brûler des flammes de la cupidité. Mais, fais voir, tu es en cuir [*scortea* = « de cuir », mais aussi « prostitué, e »], cela convient parfaitement ! (traduction personnelle) ».

Les écrits personnels ou l'allégorie révélatrice : *Fortuna, Nemo*

Pour aborder ce dernier point, il nous faut revenir un peu en arrière dans la chronologie. En 1518-1519, Hutten résidait à la cour d'Albert de Brandebourg, dont il était le protégé, et dont il recevait une pension. L'archevêque protégea Hutten jusqu'aux limites de son pouvoir et, lorsqu'il ne put éluder plus longtemps les injonctions de Rome, il laissa au chevalier tout le temps nécessaire pour s'enfuir. Il y avait autant de contradiction pour Albert de Brandebourg à protéger Hutten qu'il y en avait pour Hutten à accepter cette protection, venue d'un homme qui représentait exactement tout ce qu'il exécrait et qui, s'il protégeait les artistes, incarnait néanmoins à lui seul toute la corruption de l'Église catholique¹². Toujours est-il que cette période de stabilité fut pour Hutten très fructueuse et, pour la première et la dernière fois, il eut le temps de se pencher sur lui-même et sur son existence dans une série d'écrits, des lettres certes, mais aussi une satire, *Nemo*¹³, et un dialogue, *Fortuna*¹⁴, qui nous permettent de mieux connaître son parcours et sa personnalité. Pour ces deux œuvres-ci, situées chronologiquement entre les œuvres contre Venise et celles contre l'Église romaine, Hutten a de nouveau recours à l'allégorie.

Fortuna appartient aux dialogues ; il est inspiré du *Ploutos* d'Aristophane. Dans la pièce d'Aristophane, Ploutos, dieu de la richesse, est aveugle. Zeus en a décidé ainsi afin que Ploutos ne devienne pas le bienfaiteur de l'humanité. Sur le conseil de l'oracle de Delphes un honnête citoyen, Chrémilos, convainc le dieu d'aller dormir dans le sanctuaire d'Asclépios pour guérir, ce qui se produit malgré les efforts de Pauvreté qui fait tout pour éviter l'événement. Une fois le dieu guéri, il récompense chacun selon ses mérites. La fin de la pièce est constituée par le défilé de toute sorte d'individus, mortels ou dieux, enrichis par Ploutos ou, au contraire, victimes de l'enrichissement d'autrui.

Dans *Fortuna*, l'allégorie dominante est la déesse Fortuna. Comme Ploutos chez Aristophane, elle a été rendue aveugle par Jupiter, jaloux de la voir attribuer ses faveurs à des gens dignes de les recevoir. Hutten l'accuse d'injustice et lui demande de lui accorder ses bienfaits, ce qu'elle se refuse à faire. Tout au long du dialogue, la déesse se dérobe et enjoint à Hutten de

¹² Albert de Brandebourg, âgé d'une trentaine d'années, cumulait alors, au mépris de toute légalité, l'évêché d'Halberstadt, l'archevêché de Magdebourg et celui de Mayence. Ce dernier conférait en outre à son titulaire la charge de chancelier d'Empire, c'est-à-dire qu'elle faisait de lui le primat de l'Église allemande, et le Pallium. Le pape Léon X avait fermé les yeux sur cette illégalité moyennant une taxe de 21 000 florins, qu'Albert de Brandebourg emprunta aux Fugger. C'est pour rembourser cette somme qu'il accepta que l'indulgence dite du Jubilé (1517) soit prêchée sur ses terres, indulgence sur laquelle il prélevait 50 % des bénéfices.

¹³ *Opera omnia* III, p. 107-118.

¹⁴ *Opera omnia* IV, p. 75-100.

s'adresser à d'autres ; quand, finalement, elle fait tourner sa roue, le chevalier, qui demande au début de quoi vivre dans l'*otium* et se consacrer à la littérature, puis, à défaut, une épouse sage et belle, n'obtient que la dévastation de ses terres par un terrible orage. Le dialogue se termine sur le départ mi-indigné mi-amer du poète, qui reproche à la Fortune d'ajouter des sarcasmes à son iniquité. Il préfère se tourner vers le Christ auquel il demande simplement un esprit sain dans un corps sain.

L'allégorie mise en place dans *Fortuna* appartient au même type que celle de *Febris* : c'est une divinité mineure qui est incarnée sous une forme féminine¹⁵. Il y a peu de travail sur la construction de l'allégorie. Hutten a conservé son trait essentiel, la cécité, et l'a pourvue de ses accessoires traditionnels, la corne d'où elle tire bonheurs et malheurs et la roue qu'elle fait tourner pour distribuer ses présents. Mais deux éléments montrent que ce dialogue contient une part de détresse intime : d'une part, contrairement à ce qui se passe dans *Febris*, la perspective dans *Fortuna* est morale et non satirique, et c'est de Hutten lui-même et de ses espérances, toujours déçues, qu'il est question dans la totalité du dialogue ; d'autre part, par rapport à Aristophane, en remplaçant le Ploutos des Grecs par la Fortuna latine, Hutten a choisi une déesse au lieu d'un dieu, et une figure plus capricieuse, aux actes incontrôlés. Chez Aristophane, en effet, une fois qu'il a retrouvé la vue, le dieu Ploutos distribue ses richesses. Dans le dialogue de Hutten, la Fortune n'envisage pas de pouvoir un jour guérir de la cécité que Jupiter lui a infligée ; pire, elle craint qu'il ne lui coupe les mains et les oreilles si elle écoute et exauce les vœux des mortels. Au lieu de distribuer la richesse, comme le Ploutos des Grecs, elle distribue aveuglément, en faisant tourner sa roue, aussi bien les désastres que les bonheurs, et Hutten, qui désire une épouse et de quoi vivre à son aise, est finalement victime de la cécité de la déesse puisque son domaine est détruit par les intempéries sans qu'il ait rien obtenu d'heureux. Hutten montre donc ici un pessimisme qui ne figure pas dans sa source, notamment en ce qui concerne sa propre existence, et le ton du dialogue, derrière la drôlerie des échanges, est amer et désabusé. C'est une plainte que *Fortuna* donne à entendre : celle du rejeton d'une grande famille dont le patrimoine est trop modeste pour lui permettre de consacrer sa vie à la littérature, celle d'un érudit dont le talent et le savoir ne sont pas récompensés, celle d'un homme de bien qui voit tout autour de lui des scélérats mieux servis que lui par la Fortune.

Il nous reste à étudier pour finir un dernier cas, plus complexe que les précédents, dans ce qui est un des écrits les plus personnels de Hutten. *Nemo*

¹⁵ Sur cette allégorie dans la littérature de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, voir Catherine Attwood, *Fortune la contrefaite : l'envers de l'écriture médiévale*, Paris, Champion, 2007 ; F. Buttay-Jutier, *Fortuna, usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008.

occupe en effet dans l'œuvre d'Ulrich von Hutten une place particulière à bien des égards, non pas par le genre, puisqu'il s'agit d'une satire en hexamètres dactyliques, comme *Marcus* et le *De piscatura Venetorum* qu'il a publiés peu de temps avant, ni par les dimensions puisque ses trois satires sont sensiblement de même longueur, 150 vers environ. Mais quelques particularités de ce texte attirent l'attention. Tout d'abord, c'est la seule de ses œuvres dont il ait donné deux versions, à quelques années d'écart : il en rédige la première version dès 1512, et le poème compte alors 96 vers ; puis en 1518 paraît la version définitive : Hutten a modifié un certain nombre de vers et en a ajouté beaucoup, et le poème de 1518 compte 156 vers. Ensuite, c'est l'œuvre de Hutten la plus rééditée : Böcking recense en effet 24 éditions. Enfin, et c'est le plus intéressant pour nous, si *Nemo* est construit sur une allégorie, le sens n'en est pas totalement transparent.

Hutten ne fait pas mystère de sa source, qui, cette fois encore, se trouve dans la littérature grecque¹⁶. Un petit poème liminaire, l'illustration de l'édition *princeps* et les derniers vers du poème lui-même l'annoncent : le poème a été inspiré à Hutten par le passage de l'*Odyssee* dans lequel Ulysse dit au Cyclope qu'il s'appelle *Outis*, « Personne », en latin *Nemo*. Quand, par la suite, Polyphème va se plaindre à ses frères de la mutilation qu'il a subie, ceux-ci, apprenant qu'il a été aveuglé par Personne, refusent de lui venir en aide et se moquent de lui.

Le poème est introduit par les mots *Nemo loquitur* et se ferme par *Nemo dicebat*. Il s'agit donc d'un monologue, dans lequel Nemo parle de lui soit à la première personne, soit en se désignant par son nom, Nemo. Il est nettement divisé en deux parties sensiblement égales. La première tient de la litanie. Toutes les phrases et tous les vers commencent par *Nemo* : le personnage se présente et définit ses traits essentiels, puis dresse une longue liste de tous ses actes en divers domaines. La deuxième décrit longuement une maison dans laquelle la négligence des maîtres et la malhonnêteté doublée de paresse des serviteurs ont fini par entraîner le désastre et la ruine : c'est ce qu'on voit aussi sur l'illustration de l'édition *princeps*¹⁷. De tous ces vols et dégâts, c'est Nemo, « Personne », que tous désignent comme coupable.

¹⁶ Si la toute première origine de *Nemo* est bien l'*Odyssee*, Hutten se place en fait dans la tradition médiévale, particulièrement vive au XV^e siècle, des vies de Nemo, parodies des vies de saints, à portée burlesque, qui, au XVI^e siècle, prennent une couleur anticléricale, notamment sous la plume de Hutten ou dans l'œuvre d'un de ses successeurs, *Les grands et merveilleux Faits de Nemo imités en partie des vers latins de Hutten, et augmentés par P. S. A.*, (Lyon, Macé Bonhomme, s.d., circa 1550). Voir à ce sujet Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages : the Latin Tradition*, University of Michigan Press, 1996, p. 57-93 ; 259-311 ; J. Koopmans, P. Verhuyck, *Sermon joyeux et truanderie (Villon-Nemo-Ulespiègle)*, Amsterdam, 1987, p. 87-142.

¹⁷ *Opera omnia* IV, p. 107.

Si ce texte prête à sourire à la lecture, il recèle derrière son apparence aimable une profonde amertume. La première partie établit un constat général très pessimiste sur l'humanité : en effet, grâce à la construction du pronom indéfini en latin qui, comme en allemand, ne nécessite pas l'emploi de la particule « ne », chacune des phrases de Hutten peut être lue de deux façons¹⁸ : « Nemo (« Personne ») fait telle chose » ou « Personne ne fait telle chose ». Toute la première partie du texte consiste donc à montrer ce dont l'humanité est incapable : incapacité à mériter le salut par une foi sincère, incapacité à s'affranchir de la cupidité, de l'envie, de la paresse et de la luxure, incapacité à se satisfaire de son sort, à connaître le sens de l'existence, incapacité à concentrer ses efforts sur une tâche utile et à tirer parti du temps de la vie. Le constat, dominé par les remarques de nature morale, peut aussi être politique et rappeler les grandes préoccupations de Hutten, vis-à-vis de la puissance tyrannique de Rome¹⁹, de la politique internationale²⁰ ou de la corruption du clergé catholique²¹. La deuxième partie est en quelque sorte l'illustration concrète de la première, la maison livrée au désastre pouvant être lue comme une métaphore de la vie gâchée par les faiblesses humaines. Mais sans même aller jusque là, le caractère extrêmement réaliste et familier de la scène décrite possède quelque chose d'effrayant, et l'était sans doute plus encore pour le lecteur du XVI^e qui avait l'impression de contempler son propre intérieur domestique livré au saccage et aux déprédations. Dans cette perspective, la figure allégorique appelée Nemo représente le bouc émissaire parfait derrière lequel chacun, et plus particulièrement ici les contemporains de Hutten, dissimule ses lâchetés et ses crimes. Les divers éléments du paratexte invitent d'ailleurs à lire le poème en ce sens, et c'est sans doute comme cela qu'il a la plupart du temps été lu et apprécié.

Cependant, un autre élément invite à une *lectio difficilior*, mettant en jeu l'intimité du poète. En effet Hutten a envoyé le texte à son ami Crotus Rubianus avec une très longue lettre qu'il intitule lui-même *In Neminem Praefatio*, « Préface à *Nemo* ». Cette lettre est un constat extrêmement pessimiste, mais cette fois sur sa propre situation, et sur l'absence de reconnaissance dont il est

¹⁸ Un jeu de mots précis souligne d'ailleurs la portée du double sens : *Tu quid te contrahis ? An quod, / si vivit Nemo, vivere non potis es ?* « Et toi, pourquoi fronces-tu les sourcils ? Est-ce parce que/ si personne <n'> existe, toi, tu ne peux exister ? » (*Nemo*, v. 16-17, *Opera omnia* III, p. 111 ; traduction personnelle).

¹⁹ *Nemo Quirinalem dominatu liberat urbem / Nemo laboranti subvenit Italiae* : « Qui libère la ville de Quirinus du joug qui l'opprime ? Personne ; Qui secourt l'Italie qui souffre ? Personne » (*Nemo*, v. 49-50, *Opera omnia* III, p. 112 ; traduction personnelle).

²⁰ *Nemo feros Turcas bello adit* : « Qui porte la guerre contre les Turcs farouches ? Personne. » (*Nemo*, v. 51, *Opera omnia* III, p. 112 ; traduction personnelle).

²¹ *Nemo sacerdotum luxus vitamque supinam / Nemo audet Latium carpere Pontificem* : « Qui ose critiquer le luxe des prêtres, leur vie de paresse et le pape romain ? Personne » (*Nemo*, v. 35-36, *Opera omnia* III, p. 112 ; traduction personnelle).

l'objet. À ce moment, Hutten n'a pas encore reçu la couronne des poètes²², et il n'est pas encore devenu le protégé d'Albert de Brandebourg. Il s'estime victime d'une double injustice : d'une part de la part des siens, frustes chevaliers qui n'ont pour ses écrits et pour le savoir qu'il a acquis au fil de ses séjours dans les universités, allemandes et italiennes, que mépris ; de plus il revint certes après avoir achevé ses études, mais sans avoir passé les examens ni obtenu les titres officiels correspondant à son niveau ; pour reprendre les termes de Hutten lui-même, il était *doctus* mais non *doctor*, à une époque où les titres étaient essentiels, comme il le constata lui-même avec dépit : « de nos jours, il faut être docteur ; quant à être savant, ça n'a rien d'indispensable ; ce n'est même rien du tout »²³. Or, cette absence de diplôme lui valut, de la part des siens, et notamment de son père, le plus profond mépris²⁴. Il eut soudain l'impression non seulement qu'on lui refusait toute reconnaissance, mais qu'il n'avait, aux yeux des siens, pas même d'existence, qu'il n'était, pour ainsi dire, personne, ce qui lui a inspiré sa satire. D'autre part, Hutten ressent cette condescendance à plus grande échelle dans l'absence de perspective statutaire qu'il constate en Allemagne. L'université et ses postes prestigieux sont alors aux mains des théologiens, défenseurs de la scolastique, que Hutten déteste et méprise. Les humanistes s'efforcent de se faire entendre et certains y parviennent, mais les honneurs leur restent inaccessibles. Hutten, qui a besoin d'argent et qui considère qu'il est, lui, possesseur d'un savoir véritable, mais sans diplôme, enrage de se voir sans aucune dignité sociale, sans le moindre appui, alors que des gens qu'il considère comme des imbéciles bénéficient à la fois de la richesse, de chaires universitaires et de la

²² Il fut nommé *poeta laureatus* en juin 1517 par l'empereur Maximilien I^{er} ; c'est la fille de son ami Conrad Peutinger qui lui remit la couronne.

²³ *Doctorem esse oportet nunc, doctum neque necesse est, neque omnino aliquid est (Ad Crotum Rubianum in Neminem praefatio § 15, in Ulrichi Huttenis equitis Germani Opera quae reperiri potuerunt omnia, éd. E. Böcking, volumen I, Leipzig, Teubner, 1859, p. 178, mentionné infra Opera omnia I).*

²⁴ « Et moi, qui après tant de voyages de tant d'années en Europe, tant de dangers, tant de malheurs, après avoir été affligé par bien des maux, alors que j'étais enfin revenu parmi les miens, que devais-je espérer ? Voir mes proches se porter à ma rencontre, fatigués d'une si longue attente, m'embrasser et me tendre la main pour me saluer de quelque parole aimable, se réjouir de me voir revenu sain et sauf, approuver de me voir réconcilié avec les Muses de ma patrie ? Mais bien peu se soucièrent de cela, et combien y en eut-il même pour m'accuser ! On savait déjà à quelles études j'avais consacré mes efforts, et quels efforts ; c'est pourquoi tous me critiquèrent et dirent que j'avais travaillé pour rien et gaspillé mon temps. Et finalement tous me jetèrent la pierre, et, ce qui est à peine croyable, je n'ai hélas trouvé personne dans ma patrie pour juger équitablement mes études. Vois Nemo qui dit de lui-même : "Personne (n') obtient des récompenses dignes de ses études". Je suis semblable au fils prodigue, moi qui me trouve réduit à habiter la porcherie et manger des caroubes » (*Ad Crotum Rubianum in Neminem praefatio § 4-6, Opera omnia I, p. 176*).

considération la plus haute et la plus générale, y compris dans sa propre famille²⁵. Ainsi, ce *Nemo*, c'est aussi Hutten lui-même, assoiffé de reconnaissance et au désespoir de n'être personne ; mais, dans le poème même, seuls un ou deux vers permettent de le comprendre : le vers

*Nemo refert studiis praemia digna bonis*²⁶,

par exemple, ou le distique qui clôt l'adresse au lecteur :

*Qui loquitur, Nemo est ; loquitur Nihil ; at tibi siquid
Insonuit, dicas Nemini esse Nihil*²⁷.

En conclusion, il est manifeste que l'allégorie est un outil précieux et fréquemment utilisé dans l'œuvre d'Ulrich von Hutten. Elle peut être apparente et transparente, si l'auteur le souhaite, et c'est toujours le cas lorsqu'elle est utilisée pour attaquer, dans les combats contre la puissance vénitienne ou l'Église catholique ; on la trouve alors dans les textes satiriques, et le but recherché est clairement l'efficacité. Elle peut aussi être plus opaque et plus secrète, comme on l'a vu dans *Nemo*. Elle apparaît alors non seulement comme une arme, mais comme une clé, un moyen pour se dépeindre sans tomber dans le pathos, comme si certains aveux faits explicitement dans la correspondance n'avaient droit de cité dans l'œuvre que sous le masque de l'allégorie. Mais dans tous les cas, elle apparaît comme une figure incontournable dans l'économie de l'œuvre.

²⁵ « Car nous ne sommes rien, Crotus, et nous ne cesserons de l'être que quand nous aurons obtenu un rôle dans cette comédie. [...] Certains, alors qu'ils ignorent les lettres, nous conseillent cependant ce qu'il faut apprendre, et jouent les censeurs des belles lettres. Les prix qu'ils attribuent sont à l'aune des titres qu'on possède, comme s'ils demandaient ainsi : "Qu'est cet homme ?". Il convient de répondre : "Il est Docteur. Il est maître. Il est lauréat". Ou, s'il n'a atteint aucun de ces grades, il est "rien". Récemment un homme appartenant à cette catégorie, soucieux de saluer ses amis, a demandé à l'un de mes parents de quel titre il fallait me saluer. Mon parent répondit alors que je n'étais pas encore quelque chose ; cet homme simple voulait dire par là, bien entendu, que je n'étais paré d'aucun titre : ce fut assez pour celui qui voulait me saluer. Aujourd'hui en effet on ne demande pas qui est quelqu'un, mais quel titre il porte » (*Ad Crotum Rubianum in Neminem praefatio*, § 24-26, *Opera omnia* I, p. 180).

²⁶ « Personne <ne> reçoit les récompenses que méritent ses études » (*Nemo*, v. 58, *Opera omnia* III, p. 113).

²⁷ « Celui qui parle, c'est Personne ; ce qu'il dit : rien. Et si cela / ne te plaît pas, dis-toi que c'est "Rien", de Personne » (*Nemo*, v. 13-14, *Opera omnia* III, p. 110).