



CREER EN BRIGADE. L'ŒUVRE COLLECTIVE AU DEBUT DE L'ERE MODERNE.

Adeline LIONETTO (Sorbonne Université)

*Color est e pluribus unus*¹.

Selon une historiographie qui a fait date, initiée au XIX^e siècle par Jacob Burckhardt, *l'individu* serait apparu dans l'Italie du *Quattrocento*². Prenant conscience de son caractère unique, *l'uomo singolare*, poussé par le « réveil de la personnalité »³, se serait pour la première fois véritablement distingué du groupe pour prendre les traits du prince volontiers tyrannique, du *condottiere*, du cardinal, du courtisan mais aussi de l'artiste, présenté comme un génie ombrageux et torturé. Ce que Burckhardt désigne sous le terme d'« individualisme » se répand selon lui dans les élites italiennes comme une tache d'huile, depuis le souverain, rongé par le « désir d'être », vers « le talent qu'il protège, mais aussi qu'il exploite sans ménagement, du secrétaire, du fonctionnaire, du poète, du familier⁴ ». De cette thèse brillante, quoique rudement controversée depuis, découle l'idée selon laquelle la Renaissance correspond en outre à la naissance de l'« autorité souveraine »⁵ du poète et de l'artiste dans le domaine de la création. Ces « hommes remarquables »⁶ se distinguent en effet car ils sont « auteurs » à tous les sens que le terme latin « *auctor* » peut déployer. Ils sont à l'origine de productions foisonnantes, dans les sciences comme dans les arts. S'ils s'inspirent des œuvres antiques, ils ne s'en posent pas moins en véritables initiateurs et aiment à répondre de leurs « grandes inventions »⁷. Enfin, poètes et artistes aspirent tous à voir leur nom auréolé de gloire et leur génie reconnu durablement et bien au-delà des frontières de l'Italie. Triomphe ainsi, avec Burckhardt, l'idée selon laquelle la Renaissance voit non seulement la naissance de l'auteur mais encore celle du génie. On ne compte plus, depuis plus d'un siècle maintenant, les études qui ont fleuri sur le sujet⁸.

Toutefois, de nombreuses réserves ont également été émises, à la fois par les médiévistes soucieux de ne pas voir le Moyen Âge associé au seul *diktat* du groupe mais aussi

¹ « *Moretum* », poème gastronomique de l'*Appendix vergiliana*.

² Jacob Burckhardt, *Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Bâle, Schweighauser, 1860 (trad. fr. : *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. H. Schmitt, revue et corrigée par Robert Klein, préface Robert Klein, Paris, Livre de Poche, « biblio essais », 3 t., 1986 (1^{ère} éd. : Paris, Plon, 1958 ; 1^{ère} éd. de la trad. de H. Schmitt : *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, Paris, Plon, 2 t., 1885).

³ Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, traduction de M. Schmitt, Paris, Plon, 1906, t. 1, p. 170, n.1.

⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁵ *Ibid.*, p. 171. Notons qu'il est remarquable qu'en l'espace de quelques lignes seulement, le traducteur du texte de Burckhardt utilise à plusieurs reprises le terme d'« autorité ».

⁶ *Ibid.*, p. 173.

⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁸ On ne citera ici que quelques titres : *Individu et société à la Renaissance*, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de Bruxelles et Presses Universitaires de France, 1967 ; Tzvetan Todorov, *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 2000 ; Douglas Biow, *On the importance of being an individual in Renaissance Italy. Men, their professions and their beards*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2015.



par les spécialistes du *Quattrocento* eux-mêmes. Si, dans *L'homme de la Renaissance*⁹, Eugenio Garin et les autres contributeurs du volume ont tâché de définir ces figures d'individus remarquables évoquées par Burckhardt (le prince, le *condottiere*, le cardinal, le marchand, le banquier ou encore l'artiste pour n'en citer que quelques-uns), ils n'en mettent pas moins en avant le caractère archétypal de ces figures. Les prétendus individus sont alors réductibles à des types généraux. S'agissant des artistes, ils n'ont de cesse de rappeler l'importance du mode de production collectif de l'œuvre artistique, notamment en soulignant le rôle crucial d'espaces tels que les ateliers d'artistes ou d'imprimeurs¹⁰ ou encore les académies. En outre, André Chastel a bien montré que si quelques artistes d'exception ont réussi à se forger une gloire et à acquérir une forme de « souveraineté » à la fois sociale et artistique, la plupart des peintres, sculpteurs et architectes restent perçus bien plus comme des artisans (« *artifices* »¹¹) que comme de véritables créateurs.

Ils sont liés à leur guilde ; les corporations ont des statuts précis ; ne s'établit pas qui veut ; il y a des règles pour les contrats ; et le livre des comptes d'un atelier bien achalandé comme celui de Neri di Bicci montre bien qu'on est avant tout au service d'une clientèle -confréries, patriciens, donateurs- dont les exigences sont précises. L'artiste isolé, travaillant pour lui-même dans la solitude de son atelier, n'existe pas. Il faut passer non par l'école mais par un studio organisé pour faire l'apprenti et gagner peu à peu ses galons, c'est-à-dire sa maîtrise.¹²

Même les plus grands ont d'abord été de simples apprentis, qu'il s'agisse de Léonard de Vinci chez Verrochio ou encore d'Andrea del Sarto chez Fra Bartolomeo.

Dans le domaine de la poésie, si en Italie Dante et Pétrarque ont pu être érigés en véritables phares, en France c'est à Clément Marot qu'est souvent revenu ce privilège. Plusieurs travaux critiques en font ainsi le poète par lequel émerge une nouvelle conscience auctoriale.¹³ Dans un contexte où prévalent encore les recueils collectifs sur les recueils d'auteur, *L'Adolescence clémentine* du poète de Cahors fait en effet figure d'exception.¹⁴ Marot s'y désigne lui-même à diverses reprises comme « auteur » et, après avoir vu son nom utilisé par des éditeurs peu scrupuleux, il décide même, dans l'édition de 1538 de ses *Œuvres*, de redessiner les contours de sa production. Il revendique la paternité de tous les textes qui sont repris dans cette édition en plusieurs volumes, et rejette par conséquent celle de tous ces

⁹ Eugenio Garin (dir.), *L'Homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 1990 [*L'uomo del Rinascimento*, Rome-Bari, Laterza & Figli, 1988].

¹⁰ Ainsi l'atelier d'Alde Manuce est-il par exemple décrit en ces termes : « Creuset de l'humanisme, avec tous ces savants de Grèce et de tous les pays d'Europe, à la fois « académie » et « atelier » comme les maisons des grands peintres, la maison d'édition d'Aldo nous apparaît parfois comme une sorte de sanctuaire des grands « humanistes », qui profitent désormais du progrès technologique pour une opération de dimension européenne », Eugenio Garin, « L'homme de la Renaissance » in Eugenio Garin (dir.), *L'homme de la Renaissance*, *ibid.*, p. 19.

¹¹ André Chastel, « L'artiste », in Eugenio Garin (dir.), *ibid.*, p. 257.

¹² *Ibid.*

¹³ Cynthia Brown, *Poets, patrons, and printers : crisis of authority in late medieval France*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1995 ; François Rigolot, « Clément Marot et l'émergence de la conscience littéraire à la Renaissance », *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins*, Paris, Champion, 1997, p. 21-34 ; François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002 ; Florian Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à l'aube de la Renaissance*, Genève, Droz, 2004 ; Guillaume Berthon, *L'Intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

¹⁴ Nathalie Dauvois, « Formes lyriques et sociabilité de cour. L'exemple des recueils poétiques », in *La Poésie à la cour de François Ier*, Jean-Eudes Girot (dir.), Paris, PUPS, 2012, p. 132 : « Autant la cour d'Henri II voit se multiplier les recueils d'œuvres d'auteur, autant celle de François I^{er}, à la très notable exception de Marot, est une cour de sociabilité poétique, dont seuls les recueils collectifs rendent pleinement compte et dont tous les recueils d'auteur portent encore très largement la marque ».



poèmes qu'on lui a faussement attribués dans d'autres ouvrages. L'auteur apparaît bien ici, selon l'étymologie latine, comme le créateur mais aussi le garant, le responsable. Il n'entend pas assumer des textes qu'il n'a pas expressément composés et signés.¹⁵ Mais l'auctorialité marotique se fait parfois aussi plurielle. Le poète s'inscrit lui-même au sein d'une véritable sociabilité poétique en partageant la responsabilité de la publication de son œuvre avec ses « très chers Frères », « tous enfants d'Apollon »¹⁶. Pour François Rigolot, un tel geste reflète l'existence d'un « certain corporatisme intellectuel »¹⁷. Enfin, n'oublions pas que les premières pièces poétiques de *L'Adolescence clémentine* ne sont autres que des traductions et que le recueil comprend, outre les pièces liminaires d'Etienne Dolet, de Nicolas Bérault et de Nicolas Bourbon, des vers de David Minfant, d'Etienne Clavier, de Jeanne Gaillarde ou encore d'Antoine Héroët. L'idée qu'une autorité individuelle forte émerge avec Marot ne doit pas nous conduire à gommer totalement l'ancrage collectif de la plupart des grands recueils autographiques¹⁸ du XVI^e siècle. La prudence s'impose dans le cas de Ronsard lui-même. S'il promet avec emphase son nom et son individualité, en faisant précéder par exemple ses *Amours* de 1552 de son portrait à l'antique, ses publications n'en restent pas moins indéfectiblement liées au groupe de compagnons qu'il appelle sa « chère bande » (dans « Les Isles fortunées », en 1553), sa « brigade » (dans « Les Bacchanales » en 1549) ou encore la « Pléiade » (dans « l'Élégie à Chretophle de Choiseul » de 1556). C'est en outre secondé par Marc-Antoine Muret qu'il livre en 1553 la deuxième édition de ses *Amours*. A la même époque, la carrière de Jean-Antoine de Baïf semble se construire sur cette même double valence, individuelle et collégiale : le poète suit en effet de près le modèle ronsardien en publiant lui aussi un volume d'*Œuvres* qui le consacre comme auteur, mais il contribue à fonder, en 1570, l'Académie de Poésie et de Musique dont le principe est la collaboration des poètes et des musiciens. L'on pourrait multiplier à l'envi les exemples de l'ancrage collectif du travail des poètes de cette période, alors qu'ils sont présentés comme participant d'un vaste mouvement de revendication d'une auctorialité résolument individuelle. Dans son article sur les modes de publication du texte poétique dans la seconde moitié du XVI^e siècle, Jean Vignes souligne en effet le foisonnement des recueils autographiques qui rassemblent plusieurs ouvrages d'un même auteur sous un titre commun : il s'agit pour ces poètes de livrer à la postérité un véritable monument poétique revendiqué comme la création d'un seul individu, ainsi consacré¹⁹. Mais Jean Vignes rappelle également que cette mode est finalement circonscrite entre 1575 et 1583. Dès la fin du siècle, la « diffusion polygraphique »²⁰ de la poésie, c'est-à-dire sous forme de recueils collectifs, reprend le dessus.

Loin de vouloir contredire l'idée selon laquelle le début de l'ère moderne correspond à la promotion de cette figure d'auteur unique, qui cherche la consécration par le biais de la publication, le but des actes du colloque « Œuvre collective et sociabilité du XV^e au XVII^e siècle » est donc de nuancer le triomphe de cette figure de créateur unique et souverain et de proposer une synthèse sur le partage d'autorité au début de l'époque moderne, à l'exclusion des questions de la traduction et de la réception. Le programme de recherche « Autorités en

¹⁵ Dans l'épître liminaire à Etienne Dolet, il évoque « [l]e tort que m'ont fait ceux, qui par ci-devant ont imprimé mes œuvres, est si grand, et si outrageux, cher ami Dolet, qu'il a touché mon honneur, et mis en danger ma personne » (Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, édition de François Roudaut, Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, collection Classiques de poche, 2005, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*, p. 69 : « vous êtes cause de l'évidence de l'œuvre ».

¹⁷ Clément Marot, *Œuvres poétiques complètes*, édition de François Rigolot, Paris, Flammarion, GF, 2007, t. 1, p. 9.

¹⁸ C'est-à-dire publiés sous le nom d'un auteur, selon la typologie proposée par Jean Vignes dans « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI^e siècle : essai de typologie », in Jean-Eudes Girot (dir.), *Le Poète et son œuvre, de la composition à la publication*, Genève, Droz, 2004, p. 173-198.

¹⁹ Jean Vignes, *ibid.*, p. 178.

²⁰ Jean Vignes, *ibid.*, p. 183 : « On peut qualifier de polygraphique la diffusion en recueil collectif, c'est-à-dire dans un volume groupant des pièces d'auteurs multiples, sans que se distingue un auteur principal (toutefois le nom d'un auteur vedette est parfois présent dans le titre) ».



partage » du labex Obvil nous tient lieu de cadre, puisqu'il se propose de penser les écritures participatives « bien avant que le numérique et Internet [...] ne mettent en cause la propriété littéraire »²¹.

Bien sûr, le livre comme résultat de la coopération de plusieurs acteurs est au cœur de ce numéro, et notamment de la deuxième section consacrée à « L'écriture collaborative ». Au sein de cet ensemble, il nous a semblé opportun de distinguer les ouvrages issus d'un travail synergique et concomitant, et ceux qui constituent le résultat d'interventions successives d'acteurs qui ne se rencontrent et ne se concertent pas. Dans le premier cas, la question du dessein commun s'avère cruciale : l'œuvre collective est concertée, pensée et projetée à plusieurs. Dans le second cas, celui de livres issus d'interventions successives, un tel dessein n'existe pas et l'on peut légitimement se demander si l'on a toujours affaire à une véritable « œuvre collective ». Dans son article sur le *Psautier de Genève*, composé à partir des traductions des psaumes de Clément Marot puis Théodore de Bèze, Anne-Gaëlle Leterrier-Gagliano précise en effet que cet ouvrage « ne peut être entendu comme une œuvre collective « classique » : les diverses mains qui ont participé à la version qui a remporté tant de succès n'ont pas tant collaboré ensemble qu'elles ne se sont superposées, qu'elles ne se sont complétées au fil des besoins »²². C'est pourquoi elle propose de parler d'une auctorialité « superposée » plutôt que « partagée »²³. Les auteurs impliqués ne sont pas collaborateurs, de Bèze apparaît plutôt comme le continuateur du travail marotique. Encore faut-il tenir compte de la mise en musique et de la tâche des mélodistes qui ont eux aussi contribué à la réalisation du *Psautier*. On se trouve là sans doute au carrefour entre œuvre collective et œuvre continuée.

De fait, nous n'avons pas souhaité nous limiter au seul domaine littéraire : l'étude de nombreuses fêtes, où le mariage des arts est de rigueur, a permis de montrer comment la musique, la littérature, la peinture, l'architecture, la danse, l'art dramatique ou encore la pyrotechnie contribuent à produire une seule et même œuvre destinée à toucher tous les sens du spectateur²⁴. En ce cas, l'œuvre n'est autre que la performance qui, tout éphémère qu'elle soit, s'offre pendant plusieurs heures à un public. Si cette œuvre n'est plus et si nous ne pouvons plus en avoir qu'une vision biaisée et partielle dans les témoignages ou relations festives qui nous sont parvenus, elle n'en constitue pas moins le fruit de collaborations entre artistes et avec les tenants des pouvoirs politique et économique. C'est ce que s'attachent à montrer aussi bien Tania Lévy dans sa contribution sur les fêtes et entrées organisées à Lyon au tournant du XVI^e siècle²⁵ que Vincent Dorothée dans son étude du rôle de l'artificier Horace Morel dans les spectacles princiers organisés entre Nancy et Paris dans la première moitié du XVII^e siècle²⁶. Aline Smeesters, quant à elle, s'est intéressée à la collaboration du cardinal Antonio Barberini et de l'artiste Gian Lorenzo Bernini dans l'organisation d'un spectacle

²¹ Voir le site de l'Obvil, et la page consacrée à ce programme de recherche : <http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/autorites-en-partage>

²² Anne-Gaëlle Leterrier-Gagliano, « Le *Psautier de Genève*, véritable dialogue de Théodore de Bèze et Clément Marot ? » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/anne-gaëlle-leterrier-gagliano-le-psautier-de-geneve-veritable-dialogue-de-theodore-de-beze-et-clement-marot/>), p. 1-2.

²³ *Ibid.*, p. 9.

²⁴ Voir l'article de Concetta Cavallini, « De la mascarade au ballet de cour dans la seconde moitié du XVI^e siècle : les fêtes entre enjeux sociaux et transformations de genre » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/concetta-cavallini-de-la-mascarade-au-ballet-de-cour-dans-la-seconde-moitie-du-xvie-siecle-les-fetes-entre-enjeux-sociaux-et-transformations-de-genre/>), et plus particulièrement la sous-partie consacrée à la mascarade comme résultat de la fusion des arts, p. 3-9.

²⁵ Tania Lévy, « « Conduire, ordonner, mettre gens en œuvre ». La préparation des fêtes et entrées au tournant du XVI^e siècle » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/tania-levy-conduire-ordonner-mettre-gens-en-oeuvre-la-preparation-des-fetes-et-des-entrees-au-tournant-du-xvie-siecle-lexemple-lyonnais/>).

²⁶ Vincent Dorothée, « Horace Morel : les rôles et collaborations d'un « artificier » aux spectacles princiers entre Nancy et Paris (c. 1600-1635) » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/vincent-dorothee-horace-morel-les-roles-et-collaborations-dun-artificier-aux-spectacles-princiers-entre-nancy-et-paris-c-1600-1635/>).



représenté à Rome à l'occasion de la naissance du premier fils de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche²⁷. L'œuvre n'émane pas dans tous ces exemples de la seule collaboration d'artistes mais implique des acteurs religieux et politiques. Ainsi Charles-Yvan Elissèche montre-t-il que la musique produite à la Sainte-Chapelle est le fruit de la coopération des musiciens et de la hiérarchie ecclésiastique²⁸. Enfin, Delphine Montoliu étudie de près, dans sa contribution, l'impact des autorités espagnoles et religieuses sur l'activité des académies siciliennes aux XVI^e et XVII^e siècles.

On voit que les instances susceptibles d'influer sur la création et la forme définitive d'une œuvre sont multiples et parfois difficiles à identifier. Dans le cas des publications collectives, il est souvent ardu de déterminer les contours précis du groupe impliqué puisque la communauté des contributeurs peut être extrêmement large et indistincte²⁹ ou que le nom de certains auteurs célèbres peut être utilisé malgré eux comme argument publicitaire³⁰. Ce qui est au cœur de ce numéro et qui nous a finalement particulièrement intéressés n'est autre que la co-existence, dans une même entreprise artistique, d'une autorité plurielle et d'une ou plusieurs autorité(s) individuelle(s). Le groupe n'exclut pas l'autorité individuelle mais peut en effet la favoriser, lui offrir les conditions de sa réalisation. Certaines personnalités endossent en effet des responsabilités plus importantes en accordant entre elles les différentes contributions et en se chargeant d'opérer une synthèse pour créer une œuvre cohérente. Ainsi, Victor Brodeau est-il présenté comme « l'éditeur, [le] maître d'œuvre, [...] l'Arachné »³¹ des *Fleurs de Poesie Françoise*, recueil publié à Paris en 1534³². Jean-Luc Nardone s'interroge sur cette question de l'articulation entre production collective et écriture individuelle dans l'Italie des XVI^e et XVII^e siècles : il rappelle que si Bernardo Rucellai accueille dans son palais et dans ses jardins, le groupe des *Orti Oricellari* et les débats enthousiastes entre Machiavel, Jacopo Nardi et Benedetto Varchi, il ne naît « de cette effervescence [...] aucune œuvre collective ». « Nos académiciens sont prolifiques, chacun de son côté »³³. Pour l'académie des *Umoristi*, active à

²⁷ Aline Smeesters, « Le cardinal et le cavalier : la collaboration d'Antonio Barberini et de Gian Lorenzo Bernini selon un poème du jésuite Carlo Bovio (1662) » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/aline-smeesters-le-cardinal-et-le-cavalier-la-collaboration-dantonio-barberini-et-de-gian-lorenzo-bernini-selon-un-poeme-du-jesuite-carlo-bovio-1662/>).

²⁸ Charles-Yvan Elissèche, « Les O de l'Avent à la Sainte-Chapelle de Paris du XV^e au début du XVIII^e siècle » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/charles-yvan-elisseche-les-o-de-lavent-de-la-sainte-chapelle-de-paris-du-xve-au-xviie-siecle/>).

²⁹ Voir l'article de Christophe Schuwey, « Le *Mercure galant*, ou l'écriture collaborative du règne de Louis XIV » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/christophe-schuwey-le-mercure-galant-ou-lecriture-collaborative-du-regne-de-louis-xiv/>).

³⁰ Voir les articles de Jean Vignes, « Guirlandes de fleurs ou de papier ? Jean de Boissières et Louise Labé » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/jean-vignes-guirlandes-de-fleurs-ou-de-papier-jean-de-boysieres-et-louise-labe/>) et Anne Réach-Ngô, « « Le tout tiré de divers auteurs trop fameux ». Les compilations littéraires de la Renaissance, de la caution publicitaire à la constitution d'une communauté auctoriale » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/anne-reach-ngo-le-tout-tire-de-divers-auteurs-trop-fameux-les-compilations-litteraires-de-la-renaissance-de-la-caution-publicitaire-a-la-communaute-auctoriale/>).

³¹ *Les Fleurs de Poesie Françoise* - L. B. Alberti, *Hécatomphile*, Gérard Defaux (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2002, p. CVIII. Voir à ce sujet l'article de João Aidar, « *Les Fleurs de Poesie Françoise* : le caractère collectif et l'architecture du recueil » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/joao-aidar-les-fleurs-de-poesie-francoise-une-oeuvre-poetique-collective-du-xvie-siecle-francais/>).

³² De même, Allison Stedman souligne, dans son article, le rôle dévolu à la duchesse de Montpensier dans la publication des *Divers portraits* en 1659. Voir Allison Stedman, « L'œuvre collective et la transformation de la sphère publique en France pendant la deuxième moitié du XVII^e siècle » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/allison-stedman-loeuvre-collective-et-la-transformation-de-la-sphere-publique-en-france-pendant-la-deuxieme-moitie-du-xvii-siecle/>).

³³ Jean-Luc Nardone, « La *Miscellanea dell'Accademia degli Umoristi* (Ms. San Pantaleo 44) de la Bibliothèque Nationale de Rome : sur les notions d'œuvre collective et d'œuvre collectif au XVII^e siècle » (<http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/jean-luc-nardone-la-miscellanea-dellaccademia-degli-umoristi-ms-san-pantaleo-44-de-la-bibliotheque-nationale-de-rome-sur-les-notions-doeuvre-collective-et-doeuvre-collectif-au-xvii-siecl/>), p. 2.



Rome au *Seicento*, le constat est le même et Jean-Luc Nardone propose de parler, plutôt que d'œuvre collective, d'un œuvre collectif, c'est-à-dire de la « production artistique d'une institution certes bien identifiée, l'académie »³⁴ mais qui ne suppose pas toujours une collaboration active entre ses membres. L'autorité individuelle se construit alors grâce aux échanges et à l'émulation intellectuelle qui animent le groupe. Dans son ouvrage sur les mythes de l'individualisme de la Renaissance, John Jeffries Martin souligne le poids de ces collectifs sur la création, et dénonce l'illusion qui nous pousse à projeter notre propre sensibilité et nos mentalités post-modernes sur les artistes, poètes et créateurs divers de la Renaissance : une œuvre, si individuelle qu'elle puisse paraître, est d'abord et avant tout, selon lui, le produit de « forces largement impersonnelles bien plus puissantes que [l'individu] telles que la richesse et les goûts des éventuels commanditaires, le climat culturel [...], l'autorité et les attentes de l'Eglise [et des instances politiques] »³⁵. D'après lui, l'individu de la Renaissance ne serait qu'un mythe, bâti *a posteriori* dans une perspective téléologique d'écriture de l'Histoire de l'Occident. Depuis le début des années 1980, et à partir notamment de la publication de l'ouvrage de Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, le « moi » de la Renaissance n'est plus présenté comme un individu mais comme un « artefact culturel qui, à l'instar d'une peinture ou d'un livre, est le produit de forces sociales, économiques et politiques »³⁶. Reste à ne pas faire non plus de cette nouvelle figure du « moi » à la Renaissance une préfiguration et un avatar du moi post-moderne, « fragmenté, divisé, voire fictif »³⁷... C'est en tâchant de tenir compte de ces nouvelles réflexions sur l'individu et l'identité à la Renaissance, qui seraient les fondements de l'idée de l'existence d'une autorité individuelle, que nous avons souhaité nous interroger à nouveaux frais sur la place du groupe dans le processus de création au début de l'ère moderne.

³⁴ *Ibid.*, p. 6.

³⁵ John Jeffries Martin, *Myths of Renaissance Individualism*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 3.

³⁶ *Ibid.*, p. 6.

³⁷ *Ibid.*, p. 5.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

Les Fleurs de Poesie Françoyse - L. B. Alberti, Hécatomphile, Gérard Defaux (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2002.

MAROT Clément, *L'Adolescence clémentine*, édition de François Roudaut, Paris, Librairie générale française – Le Livre de poche, collection Classiques de poche.

Textes critiques

Individu et société à la Renaissance, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de Bruxelles et Presses Universitaires de France, 1967.

BERTHON Guillaume, *L'Intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

BIOW Douglas, *On the importance of being an individual in Renaissance Italy. Men, their professions and their beards*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2015.

BROWN Cynthia, *Poets, patrons, and printers : crisis of authority in late medieval France*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1995.

BURCKHARDT Jacob, *Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Bâle, Schweighauser, 1860 (trad. fr. : *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. H. Schmitt, revue et corrigée par Robert Klein, préface Robert Klein, Paris, Livre de Poche, « biblio essais », 3 t., 1986 (1^{ère} éd. : Paris, Plon, 1958 ; 1^{ère} éd. de la trad. de H. Schmitt : *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, Paris, Plon, 2 t.

DAUVOIS Nathalie, « Formes lyriques et sociabilité de cour. L'exemple des recueils poétiques », in Jean-Eudes Girot (dir.), *La Poésie à la cour de François Ier*, Paris, PUPS, 2012, p. 121-136.

GARIN Eugenio (dir.), *L'Homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 1990 [*L'uomo del Rinascimento*, Rome-Bari, Laterza & Figli, 1988].

- CHASTEL André, « L'artiste », p. 255-288.

- GARIN Eugenio, « L'homme de la Renaissance », p. 7-20.

GORRIS CAMOS Rosanna et VANAUTGAERDEN Alexandre (dir.), *L'Auteur à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2010.

GREENBLATT Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

LE GALL Jean-Marie, *Défense et Illustration de la Renaissance*, Paris, PUF, 2018.

MARTIN John Jeffries, *Myths of Renaissance Individualism*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

PREISIG Florian, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à l'aube de la Renaissance*, Genève, Droz, 2004.



- RIGOLOTT François, « Clément Marot et l'émergence de la conscience littéraire à la Renaissance », *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins*, Paris, Champion, 1997, p. 21-34.
- RIGOLOTT François, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002.
- TAYLOR Charles, *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- TODOROV Tzvetan, *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 2000.
- VIGNES Jean, « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI^e siècle : essai de typologie », in Jean-Eudes Girot (dir.), *Le Poète et son œuvre, de la composition à la publication*, Genève, Droz, 2004, p. 173-198.