

**LES EFFETS DE LA PARODIE DANS UN SONNET
COMICO-RÉALISTE DE RUSTICO DI FILIPPO
(1240 ? - 1300 ?)**

Le courant de la littérature médiévale italienne qu'un critique contemporain, Mario Marti¹ a désigné sous le nom de poésie « comico-réaliste », s'incarne tout particulièrement dans l'œuvre de Rustico di Filippo.

Les textes conservés de Rustico di Filippo représentent un corpus bien délimité (58 pièces), de forme homogène (sonnets), offrant une opposition symétrique à souhait (29 sonnets « comico-réalistes » et 29 sonnets « courtois ») qui ne peut manquer d'attirer notre attention sur le contraste et le parallélisme de ces deux registres.

L'examen des champs lexicaux, des registres verbaux, confirme cette première constatation. On assiste à un véritable renversement des thèmes et du système de valeurs « courtois » dans les sonnets « comico-réalistes ». Par exemple, dans le sonnet XXVI (« Da che guerra m'avete incominciata,/ paleserò del vostro puttineccio,... »)², l'adoration de la dame se change en misogynie, ainsi l'adresse à la dame devient une apostrophe agressive et la révélation annoncée ne concerne plus les mérites et les qualités de la dame, mais ses vices. Le *vituperium* remplace la *lode*. Dans le sonnet XXI, la beauté de la jeunesse devient la laideur repoussante de la « buggeressa vecchia puzzolente »³, tandis que le grand thème de la *cortesia* se réduit par exemple dans le sonnet XVI, à une requête explicite d'argent à Messire Ugolin et que, dans le sonnet XVII, le champ sémantique même de l'éloge du bon seigneur devient celui du *vituperium* du mauvais seigneur.

L'existence d'une telle opposition permet de situer Rustico dans le champ d'une culture européenne médiévale, qui véhicule aussi bien les *topoi* de

¹ *Poeti giocosi del tempo di Dante*, notes de M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956.

² «Puisque vous m'avez déclaré la guerre / je publierai votre putasserie », Rustico FILIPPI, *Sonetti*, Torino, Einaudi, 1971, notes de P.V. MENGALDO, sonnet XXVI, p. 70.

³ «Vieille mégère puante », Rustico FILIPPI, *op.cit.*

la littérature courtoise que ceux d'une autre tradition, représentée notamment par les écrits médio-latins des Goliards (cf. les analyses de M. Marti, déjà cité).

Toutefois traiter cette opposition comme un pur et simple renversement donnerait un statut subalterne aux 29 sonnets « comico-réalistes » qui ne seraient alors que la parodie, au sens le plus étroit du mot, d'un modèle courtois dont ils dépendraient, puisqu'ils n'existeraient que par opposition à lui, devenant ainsi le « reflet », sur le mode de la dérision, de l'univers courtois.

L'examen des structures syntaxiques et prosodiques invite à dépasser cette première hypothèse, en considérant les sonnets comico-réalistes comme une véritable invention littéraire qui, certes, se développerait à partir du registre connu de la littérature courtoise et de la tradition « comique », mais qui offrirait des formes nouvelles capables d'accueillir une vision du monde plus large que celle d'une littérature dont le fonctionnement, régi par des modèles hérités de toute une tradition, risquerait de se scléroser et de ne plus correspondre à une réalité culturelle en pleine évolution.

En effet, les structures syntaxiques que nous rencontrons dans le sous-corpus « comico-réaliste », et que l'on serait tenté de croire **a priori** plus élémentaires que celles de la poésie lyrique, apparaissent fort complexes et élaborées : enchâssement des propositions subordonnées, ruptures de construction, ellipses... Cette richesse s'accompagne, sur le plan prosodique, de violentes dissymétries, de rythmes heurtés, d'enjambements fréquents qui s'opposent aux cadences "harmonieuses" des sonnets courtois.

Pour en donner l'illustration, on s'est proposé d'analyser l'un des sonnets « comico-réalistes » de cet auteur : en voici le texte.

SONNET XX

Edition critique de P.V. MENGALDO :

*Ne la stia mi par esser col leone
quando a Lutier son presso ad un miglialo,
ch'e' pute pîù che 'nfermo uom di pregione*
4 *o che nessun carname o che carnaio.*

*Li suo' cavegli farian fin buglione
e la cuffia faria ricco un oliaio
e li drappi de lin bene a ragione*
8 *sarian per far panei di quel massaio,*

*E' sente tanto di vivarra fiato
e di leonza e d'altro assai fragore,
11 mai nessun ne trovai sì smisurato;*

*ed escegli di sopra un tal sudore
che par veleno ed olio mescolato;
14 la rognà compie, s'ha mancanza fiore.*

Edition critique de M. MARTI :

*Ne la stia mi par esser col leone,
quando a Luttieri son presso a un migliaio,
ch'e' pute più che 'nfermo uom di pregione
o che nessun carname o che carnaio.*

*Li suo' cavegli farian fin buglione
e la cuffia faria ricco un oliaio,
e li drappi del lin bene a ragione
sarian per far panel di quel massaio.*

*E sente tanto di vivarra fiato'
e di leonza e d'altro assai fragore,
mai nessun ne trovai sì smisurato !*

*Ed escegli di sopra un tal sudore
che par veleno ed olio mescolato;
la rognà compie, s'ha mancanza fiore.*

TRADUCTION

(d'après l'édition de P.V. Mengaldo)

*Dans la cage je crois être avec le lion,
quand de Lothaire je m'approche à un mille,
car il pue plus que captif malade en sa prison,
plus que charogne ou que charnier.*

*De ses cheveux, on ferait beau bouillon
et son bonnet ferait riche un huilier
et ses hardes de lin, en toute vérité
serviraient à faire la chandelle de tel bon
ménager*

*Il dégage une telle odeur de furet
et de panthère et tant d'autres pestilences,
jamais je n'en sentis d'aussi puissantes,*

*Et sort de lui une telle sueur
qu'on dirait du poison et de l'huile mêlés,
et, pour comble, la gale, s'il manquait quelque
chose.*

STRUCTURES MACROSCOPIQUES DU SONNET

Les trois phrases que contient ce texte correspondent à une certaine exploitation de l'architecture du sonnet. La première phrase coïncide avec la première strophe et à l'intérieur de cette phrase, la proposition principale coïncide avec le premier vers, une proposition temporelle avec le second vers, tandis qu'une proposition causale, plus ample, s'étend sur les deux derniers vers du quatrain.

La deuxième phrase coïncide, elle aussi, avec la deuxième strophe, mais elle est constituée de trois propositions indépendantes juxtaposées, les deux premières coïncidant avec les deux premiers vers et la troisième recouvrant l'espace des deux derniers vers de ce quatrain. Cette dernière proposition pourrait d'ailleurs être analysée comme composée d'une proposition principale (« sarian ») et d'une subordonnée finale (exprimée par l'infinitif « per far »), mais ce qui nous importe ici, c'est de souligner la structure paratactique de cette phrase.

La dernière phrase du sonnet déploie trois propositions principales assorties de subordonnées : la première coïncide avec le premier tercet, assurant son autonomie ; les deux autres se trouvent dans le second tercet, la troisième ayant une valeur d'adjonction finale à *l'enumeratio* : le "comble" des "qualités" de Lutier étant la gale. Aussi le dernier vers est-il un vers lapidaire, typique de la conclusion d'un sonnet.

A ce propos, nous pouvons remarquer comment la dernière édition de ce texte, établie par P.V. Mengaldo⁴, restitue l'équilibre en séparant le vers 14

⁴ Rustico FILIPPI, *op.cit.*, p. 60.

du vers 13 par deux points.

Le schéma qui suit résume nos premières observations :

1 ^{ère} phrase	principale	<i>Ne la stia mi par esser col leone</i>
<i>quando</i>	temporelle	<i>quando a Lutier son presso ad un migliaio,</i>
<i>ch'</i>	causale	<i>ch'è pute più che 'nfermo uom di pregione</i>
v.4		<i>o che nessun carname o che carnaio</i>
2 ^e phrase	indépendante au conditionnel	<i>Li suo' cavegli farian fin buglione</i>
<i>e</i>	indépendante au conditionnel	<i>e la cuffia faria ricco un olialo</i>
<i>e</i>	indépendante au conditionnel	<i>e li drappi de lin ben a ragione</i>
v.8		<i>sarian per far panei di quel massaio</i>
3 ^e phrase	indépendante ou principale	<i>E' sente tanto di vivarra fiato e di leonza e d'altro assai fragore,</i>
v.11	indépendante ou consécutive	<i>mai nessun ne trovai sì smisurato ;</i>
<i>ed</i>	principale	<i>ed escegli di sopra un tal sudore</i>
<i>che</i>	consécutive	<i>che par veleno ed olio mescolato</i>
v.14	principale conditionnelle	<i>la rognà compie,/ s'ha mancanza fiore.</i>

Cette analyse nous montre comment la logique syntaxique de la phrase de Rustico épouse la métrique du sonnet, le structurant par là-même solidement. On peut alors s'interroger sur la complexité savamment calculée de ce sonnet, d'autant plus que le rapport entre métrique et syntaxe n'est pas le seul aspect de cette complexité, comme nous le verrons plus loin.

Il est, par conséquent, erroné de penser que la poésie comico-réaliste de Rustico serait la simple expression d'une spontanéité débridée, alors que sa poésie lyrique s'exprimerait à l'intérieur d'un cadre structurel et métrique extrêmement étudié et codifié. Il y a, en fait, une analogie structurelle entre la poésie comico-réaliste et la poésie courtoise de Rustico, d'autant plus évidente dans ce sonnet-ci que, comme dans la poésie courtoise, le dernier vers fait fonction d' « envoi » .

On pourrait alors rétorquer que la complexité structurelle et métrique de la poésie comico-réaliste ne fait que calquer celle de la poésie courtoise. En fait, comme nous essaierons de le montrer, la parodie ne s'exerce pas de façon ponctuelle, par exemple sur des thèmes ou des images (« fin buglion ») : Rustico maîtrise une technique autonome du sonnet comique qui en fait un genre à part entière, et non le reflet en négatif du genre courtois. Nous allons tenter de le montrer par une lecture plus approfondie du texte.

ÉTUDE DU PREMIER QUATRAIN

Le sonnet met en scène un personnage, « Lutier » (Lotario), au nom lombard : est-ce la marque d'une xénophobie sous-jacente, bien que ce prénom ne soit pas rare dans la Florence médiévale : Lutier serait-il, alors, le barbare venu du nord ? Le nom de ce personnage est très clairement énoncé dans le deuxième vers, mais le personnage – appartenant sans doute à l'univers référentiel du public de Rustico – n'est pas autrement désigné : ni son métier, ni son appartenance politique, ni les traits psychologiques de son caractère ne sont donnés. Un seul trait le définit : sa puanteur (« e' pute »). Tout le premier quatrain affirme avec violence ce phénomène.

Cette affirmation implique, dès le départ, une mise en scène, un décor, ici métaphorique : la cage au lion qui est mise en évidence par la place du mot « stia » en ouverture du sonnet et par l'éloignement de son complément « col leone » en fin de vers.

Cependant, ce décor, introduit obliquement, a son référent précis dans la réalité quotidienne et collective qui relie le Florentin Rustico di Filippo à ses interlocuteurs ou Lutier à son témoin. Ce référent est si évident que l'article défini de « col leone » suffit à identifier avec certitude le lion entretenu dès les années 1250 par la commune de Florence, dans une cage voisine du Baptistère⁵.

Le sonnet met donc en scène un personnage « réel » dans un décor imaginaire qui a son référent dans le réel, mais la conjonction « quando » qui ouvre le deuxième vers, suivie d'un verbe au présent de l'indicatif, n'a pas ici

⁵ R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1956-1965, 8 vol.

une valeur narrative ; elle indique la récurrence d'un phénomène : « quando a Lutier son presso a un migliaio » . Il ne s'agit donc pas ici d'une anecdote comportant des repères ponctuels, mais du développement d'une « qualité » qui résume à elle seule un personnage. C'est bien la valeur métaphorique qui compte, et avec elle son amplification rhétorique, qui fera l'objet de notre analyse.

En effet, dès le début du sonnet, le locuteur ou l'auditeur ont l'occasion de s'habituer à des inversions dans l'ordre attendu des mots : « ne la stia/mi par esser/col leone » au lieu de « mi par esser ne la stia col leone » ; de même on trouve « quando/a Lutier/son/presso ad un migliaio » au lieu de « quando son presso a un migliaio a Lutier » mais, ici, « presso » et « ad un migliaio » constituent une antithèse à valeur hyperbolique, qui produit une brusque perte des repères par le subit éloignement provoqué par ce mille de distance qui sépare et rapproche en même temps le locuteur et Lutier. L'hyperbole de la distance prépare à la surenchère des trois comparaisons suivantes : un prisonnier malade, une charogne, un charnier. Le prisonnier qu'on laisse mourir dans sa propre pourriture sent évidemment mauvais, mais le cadavre en putréfaction a une odeur encore plus forte, sans parler d'un monceau de cadavres. Surenchère donc par le nombre, mais surenchère aussi par la qualité : de l'idée d'emprisonnement suggérée par « la stia » et « l'uom di pregione », Rustico nous a fait passer à une idée de mort et de putréfaction des chairs.

Les inversions de construction, d'autre part, sont étroitement liées au rythme de ces mêmes vers. En effet, elles font coïncider la structure de la construction avec la structure métrique des vers :

Vers 1 :

ne	la	stia	mi	par	es	ser	col	le	o	ne
		+			+		/		+	
		(3)			6				10	

Vers 2 :

quan	doa	Lu	tier	son	pres	soad	un	mi	glia	io
			+	/	+				+	
			4		(6)				10	

L'accent sur la 3ème syllabe du vers 1 souligne, si besoin était, la valeur de « stia » à cette place et accentue le suspens causé par l'éloignement du complément « col leone », mettant ainsi en évidence à la fois le début et la fin de ce vers, phénomène que nous avons déjà remarqué sur le plan sémantique.

De plus, le procédé stylistique utilisé par Rustico n'est pas simplement

celui de l'accumulation pure et simple. « Più che », « o che » suggèrent l'idée d'une correction : à l'image du prisonnier malade se substitue, d'abord, celle des charognes, avec même un dépassement quantitatif du comparé par le comparant, exprimé par « nessun », puis celle du charnier avec le martèlement des trois « che », renforcé par l'attaque du K initial de « carnaio » et « carname », images intensifiées encore par le redoublement rhétorique de la racine « carn- ». Cette paronomase est d'ailleurs révélatrice de la recherche rhétorique du texte.

A ce réseau s'ajoute aussi une oscillation entre le registre humain et le registre animal. Le *carnarium* étant, en latin, le lieu où sont entreposées les pièces de viande de boucherie, « carnaio » entre en relation par métonymie avec « leone », et donc avec « stia », tout en restant le support de la métaphore qui nous fait passer de l'emprisonnement à la putréfaction et à la mort.

Remarquons aussi que « leone » entre en relation avec « pregione » non seulement à cause du lien qui se crée entre les mots qui forment les rimes, mais aussi, parce que le locuteur établit, solidement et explicitement (« mi par ») une série d'équations qui relie, sur deux plans, le lion à Lutier et à l'homme emprisonné. En effet, une première équivalence entre « leone » et « Lutier » est due à leur attribut commun : la puanteur, mais la deuxième équivalence entre Lutier et l'homme emprisonné auquel il est comparé, toujours à cause de leur puanteur commune, établit la relation de puanteur entre « leone » et « uom di pregione ». Ainsi le lien entre « leone » et « uom di pregione » s'établit tant sur le plan de la puanteur que sur celui de la captivité, leur attribut commun, selon le schéma suivant :

2ème équivalence

Captivité

« leone »

« Lutier »

« uom di pregione »

puanteur
1^{ère} équivalence

puanteur
2^{ème} équivalence

Le locuteur est donc, tout comme Lutier, prisonnier de la puanteur et victime de la surenchère qui, de l'état de captif, le transforme en charogne et en charnier, selon une logique qui, de l'enfermement, conduit à la mort et qui finit par impliquer aussi le lecteur victime de la rhétorique du texte : par son odeur même, Lutier emprisonne, nous emprisonne !

De même, la relation que la rime établit entre « migliaia » et « carnaio » en insistant sur l'idée de quantité, amplifie encore plus la vision et augmente l'implication du lecteur dans cet univers d'enfermement et de putréfaction.

Ce réseau sémantique et rhétorique de l'enfermement se reproduit aussi sur le plan prosodique car, comme nous pouvons le voir sur le schéma suivant, deux vers *a maiori*, au premier quatrain (vers 1 et vers 4), accentués d'ailleurs sur la même voyelle (« par » et « na »), enferment deux vers *a minori* (vers 2 et vers 3), accentués sur la diphtongue « ie » « iu » .

	1	2	(3)	4	5	6	7	8	9	(10)	11
1	Ne	la	stia	mi	par	es	ser /	col	le	o	ne
	1	2	3	(4)	5	6	7	8	9	(10)	11
2	quan	doa	Lu	tier /	son	pres	soad	un	mi	gliaio	
	1	2	3	(4)	5	6	7	8	9	(10)	11
3	ch'e'	pu	te	piu' /	che'n	fer	mouom	di	pre	gio	ne
	1	2	3	4	5	(6)	7	8	9	(10)	11
4	o	che	nes	sun	car	na	meo	che	car	na	io

Rustico a mis en place un système de relations tel que les lois mêmes qui définissent le sonnet (strophes, structures prosodiques, rimes), deviennent les barreaux de la cage du lecteur avec des effets qui fonctionnent de façon autonome, l'un sur le thème de la puanteur et de l'emprisonnement, l'autre sur celui de la mort et de la putréfaction. Ce qui a permis le déclenchement de ce processus, c'est le verbe « mi par » (vers 1) qui autorise par avance la vision d'horreur dans laquelle même le lecteur est impliqué.

En effet, la forme verbale « mi par » , qui est le verbe principal de cette phrase unique qui constitue le premier quatrain, contient une première personne qui instaure le "je" du poète comme le premier personnage à entrer en scène. Ce locuteur apparaît et reparaît quatre fois dans la totalité du texte : « mi par » (V-1), « esser » (v. 1), « son presso » (v. 2) et « trovai » (v. 11) : les trois premières occurrences qui attestent sa présence sont donc dans le premier quatrain.

Cependant, ce locuteur, comme le fait remarquer P.V. Mengaldo dans son introduction à l'édition critique des poèmes de Rustico di Filippo, n'est pas, dans ce sonnet, une instance autobiographiquement présente, pas plus que dans d'autres sonnets, mais bien plutôt le témoin d'une sensation extraordinaire qu'il dénonce, car il en a fait l'expérience. Expérience qui est unique puisque,

comme nous le verrons par la suite, jamais il n'en avait eu de pareille : « mi par esser » ... « quando... son » . . . « mai ... ne trovai » .

Remarquons aussi la progression exprimée par la valeur sémantique de ces trois verbes, qui nous font passer d'une impression subjective à un état objectif dont les preuves ont été fournies. Cette progression révèle le rôle de témoin du locuteur : Lutier est bien le protagoniste de ce sonnet, mais le locuteur ne s'oppose pas à lui comme le ferait une autre présence autobiographiquement existante. L'analyse sémantique et grammaticale des verbes concernant ces deux personnages fait voir Lutier dans une situation hypothétique (« farian ... faria... sarian per far ») ou passive (« Pute...sente ... esegli »), car l'odeur et la sueur émanent de lui malgré lui, tandis que le locuteur qui le dénonce apparaît dans une tournure impersonnelle qui confère au texte une ambiguïté telle que le lecteur ou l'auditeur tendent à s'assimiler à ce témoin.

Dans ces quatre premiers vers donc, Rustico di Filippo met en place une savante combinaison de phénomènes hyperboliques dans une structure syntaxique. Ce système installe le locuteur dans une fonction de témoin en osmose avec le lecteur, et le fait s'adresser à un interlocuteur omniprésent mais non explicité. De plus, cet interlocuteur peut aussi se confondre avec le lecteur par le fait que les verbes du quatrain sont au présent de l'indicatif. Ainsi, la simple affirmation d'une qualité essentielle de Lutier se transforme en une véritable allocution qui, faisant de celui-ci un parangon de puanteur, décrit ce phénomène comme s'il avait lieu dans l'instant toujours présent du locuteur-lecteur aussi bien que dans celui de l'interlocuteur-lecteur. On peut alors se demander si les fantasmes que suscite cette caractéristique de Lutier ne seraient pas liés à la terreur des épidémies, car la mauvaise odeur a été au Moyen Age dénoncée comme véhicule de la peste et le malodorant pourchassé et banni de la ville comme l'*untore* , ou si le locuteur ne se livre pas, vis-à-vis de son interlocuteur, à une sorte de provocation : le thème de la puanteur revient d'ailleurs plusieurs fois dans les sonnets comiques de Rustico, associé à celui de la laideur et de la vieillesse (sonnets VI, VII, XIII et XXI).

A la fin de cette lecture du premier quatrain, il nous semble donc utile de reprendre certains éléments qui constituent la mise en place du registre comique dans le sonnet entier.

On pourrait croire que, en créant un sentiment d'appartenance à une culture commune, c'est-à-dire en faisant appel à un référent réel (Lutier ou le lion), le poète crée une relation de complicité avec le lecteur, qui prendrait la forme d'une rhétorique et de conventions spécifiquement comiques, tout comme la relation poète-public dans la poésie lyrique passe par un ensemble de situations-types et de clichés relevant du code de la relation amoureuse.

De plus, Lutier est défini par un seul trait. C'est là un procédé caractéristique et traditionnel du ciblage comique, présent aussi dans d'autres textes de Rustico di Filippo : par exemple, la vantardise (sonnet XIII), l'érotomanie (sonnet XXVIII), la puanteur de nouveau (sonnet XXI), la prostitution (sonnet XXVI).

Et d'autre part, la relation du poète à sa matière consiste en un processus d'objectivation qui affecte Lutier, transformé en odeur, en même temps que le locuteur devient dénonciateur, locuteur qui n'est, d'ailleurs, impliqué lui-même que comme objet, accidentellement victime de Lutier. Le poète a transformé Lutier en un objet, mais cette transformation se répercute à son tour sur lui : la relation de réification est donc ici réciproque. Au contraire, dans la poésie lyrique, le locuteur reste toujours présent comme sujet aimant et l'obligation même du secret du nom de la dame est le signe d'une valeur autobiographique et "subjective" .

L'analyse du premier quatrain nous conduit donc à souligner des éléments essentiels de la poésie comique : la relation poète-public, fondée sur un savoir supposé commun, les personnages réduits à un seul trait, le rapport du poète à son objet. Ces éléments sont présents dans ce sonnet dont ils constituent la structure même.

ÉTUDE DU DEUXIÈME QUATRAIN

Le deuxième quatrain nous apparaît comme le développement de traits isolés selon un modèle qui fait partie du répertoire des *Arts poétiques* du Moyen Age : le portrait et une structure qui est celle de *l'enumeratio*. En effet, l'observation de la construction syntaxique de ce quatrain nous permet de remarquer sa structure paratactique et la mise en évidence du procédé d'accumulation par le polysyndète :

*Li suo' cavegli farian fin buglione
e la cuffia faria ricco un oliaio
e li drappi de lin bene a ragione
sarian per far panei di quel massaio.*

Lutier est omniprésent aussi dans cette strophe, non pas, comme dans le premier quatrain, par son nom et des éléments de comparaison ou par sa qualité

majeure (« e' pute »), mais physiquement, par les parties de son corps et de son habillement : « cavegli », « cuffia » « drappi de lin » et grammaticalement par un adjectif possessif et des articles déterminatifs avec valeur possessive : « il suo », « la », « li ». Il est en quelque sorte "exploitable", ce que laissent entendre aussi les verbes qui le concernent : « farian », « faria », « sarian per far » qui sont utilisés non plus à l'indicatif, comme dans la strophe précédente, mais au mode conditionnel, suggérant un véritable jeu de l'imagination, une prolifération comique qui se produit par contagion et par amplification, selon trois étapes réparties comme suit : vers 5, vers 6, vers 7 et 8. Lutier "fournit" d'abord un bon bouillon, puis il a la possibilité d'enrichir un marchand d'huile et enfin il se transforme en fabrique de bougies. Aux différents attributs de Lutier (les cheveux, le bonnet, les habits), correspond dans le texte une seule image : on ne peut donc pas parler de transformation, mais l'image va s'amplifiant et au premier référent (le bon bouillon) s'enchaîne un second (la bonne huile) et un troisième (la bonne bougie). On a ainsi, d'une part l'exploitation du champ sémantique du "graisseux", avec d'ailleurs une connotation positive (« bon »), d'autre part le développement de cette connotation avec la référence à la richesse. Lutier le réifie en marchandise rare et abondante, donc chère.

Les sonorités avec six occurrences de « f » et trois de « aria » focalisent l'attention justement sur le verbe faire et font corps autour du réseau sémantique de ce verbe. Remarquons aussi que l'interprétation de P.V. Mengaldo⁶ du mot *massaio* comme substantif conserve toute son ironie au vers 8 : l'économie du « buon massaio » rentabilise tout et ne laisse rien perdre ; tandis que l'analyse de ce mot comme adjectif, selon la lecture de M. Marti⁷ ôte toute valeur ironique au mot et même à l'expression « panei di quel massaio » : des bougies de qualité ordinaire réduisent la portée de l'amplification rhétorique de la strophe et diminuent la valeur du jeu hyperbolique de Rustico : c'est la strophe des métamorphoses, dans l'ordre de la dérision, bien entendu.

Le laid et le sale sont devenus le bon et l'utile ; le champ lexical de la puanteur, de la saleté et de la décomposition, si affirmé dans le premier quatrain (« pute », « infermo uom di pregione », « carname », « carnaio ») et éludé ici, reste latent dans la relation de métamorphose qui est établie entre « cavegli » / « buglione », « cuffia » / « oliaio », « drappi » / « panei ».

La parataxe et l'énumération sur le plan grammatical, la surenchère sur un portrait construit à partir d'une seule caractéristique et l'aspect carnavalesque de cette description, c'est-à-dire la transformation du mauvais en

⁶ Rustico FILIPPI, *op.cit.*, p. 60.

⁷ *Poeti giocosi, op.cit.*, p. 52.

bon, sur le plan stylistique, font de ce quatrain construit sur un mode typiquement médiéval (celui du portrait)⁸, le complément du précédent pour la mise en place d'un personnage grotesque et fantastique.

ÉTUDE DES TERCETS

Les tercets reviennent au thème initial et global de la puanteur démesurée. L'adjectif « smisurato » conclut le premier tercet et révèle le réseau des relations de « dismisura » qui y prédomine : « assai » au vers 10 et « mai » au vers 11 sont des adverbes d'excès qui entrent dans un rapport de sonorité avec le verbe « *trovai* » du vers 11, seule occurrence du passé simple dans ce sonnet. Ce texte, en effet, présente 8 occurrences de verbes à l'indicatif présent, 1 au passé simple et 3 au conditionnel présent. L'introduction du passé simple, qui représente ici le retour et le bilan du locuteur sur des expériences passées, contraste avec le présent de la continuité et de la récurrence d'un phénomène. Ce passé simple correspond, en fait, à une intervention ponctuelle, présente, du locuteur, rompant le rythme du portrait. Avec l'insistance qu'introduisent « tanto » au vers 9 et « nessun » au vers 11, cela revient à dire : je ne trouve rien d'équivalent pour autant que je puisse remonter dans le passé. C'est là un procédé rhétorique de la lyrique épique et courtoise, souvent utilisé, lors de la description des qualités de quelqu'un : ici, avec un renversement à la valeur ironique, il s'agit des défauts.

A ce même réseau de la « dismisura » se relie aussi le procédé d'accumulation rhétorique qui revient dans ce texte pour la troisième fois et qui est donc une constante rhétorique de ce sonnet : « di vivarra fiato » , « e di leonza » , « e d'altro assai fragore » .

Remarquons le retour à une distribution des termes analogue à celle du premier quatrain où l'on trouvait aux vers 4 et 5 : « pute » / « più che » / « uom » ... « carname » ... « carnaio » ; parallèlement, on trouve aux vers 10 et 11 : « sente » / « tanto fiato » / « di vivarra » ... « di leonza » ... « e d'altro fragore » c'est-à-dire un verbe suivi d'un comparatif, suivi d'une série ternaire de composants. Ce parallélisme, renforçant la cohésion du sonnet sur le plan des structures syntaxiques, permet la réouverture sur l'imaginaire sans qu'il y ait éclatement de l'unité du sonnet. Cette nouvelle ouverture s'effectue sur le mode de l'assertion, tandis que le deuxième quatrain avait fonctionné sur le mode de l'hypothèse.

⁸ cf. Mathieu de VENDOME, portrait de Beroè, dans E. FARAL, *Les Arts poétiques au XII^e et au XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1924 (rééd. 1971).

La reprise du thème de la puanteur du premier quatrain provoque le retour à ce lexique : « putire » ... « sentire fiato » ... « sentire fragore » , et à une nouvelle amplification de ce champ lexical. Dans ce tercet, ses occurrences sont : « sente » , « vivarra » , « fiato » , « leonza » , « fragore » . Notons aussi le parallélisme grammatical : les deux mots ont-ils dans ce texte une fonction d'attribut ?

De plus, dans ce premier tercet, le mot « fragore » , qui a permis à Rustico de jouer avec toutes les odeurs déterminées ou indéterminées (« altro »), et qui détermine la rime, c'est-à-dire l'élément phonique sur lequel il va construire des équivalences sémantiques, correspond dans le deuxième tercet au mot « sudore » pour bien nous montrer le passage de cette odeur de Lutier à la substance qui la matérialise, non plus sur le plan de l'imaginaire, mais sur le plan d'une réalité plus matérielle et physique.

Cependant, tout de suite après, suivant une série de brusques changements de niveau qui nous ont fait passer du plan de la réalité (l'odeur-sueur de Lutier) à celui de l'imaginaire-hypothétique du deuxième quatrain, qui toutefois contient en lui la réalité de l'exploitation mercantile, Rustico nous transporte sur le plan symbolique en ouvrant à nouveau, dans le deuxième tercet, au moyen d'une comparaison (« par » , v.13, cf. v.1), les portes de l'imaginaire : l'huile essentielle de crasse, dont on a vanté les utilisations possibles dans le deuxième quatrain, se transforme en huile vénéneuse dans ce dernier tercet.

Cette analyse, qui révèle l'intense réseau de corrélations que sous-entend le sonnet de Rustico di Filippo, nous fait préférer l'interprétation de G. Contini, selon laquelle il faut lire dans le manuscrit « viverra » , attesté dans plusieurs textes pour désigner le furet, plutôt que « vivarra » , qui correspondrait à vivier. Une odeur de furet se dégage de Lutier, odeur matérialisée physiquement dans le « fiato » qu'exhalent en même temps le furet et l'homme. En effet, en développant, on aurait : « e' sente (di) fiato di vivarra » , avec une ellipse du premier « di » et, dans ce cas, l'émanation matérielle viendrait du furet et une comparaison s'établirait entre l'odeur du furet et celle de Lutier; mais l'élision donne au vers de Rustico le sens de « Lutier sente odore di vivarra » , le « fiato » émanant alors de Lutier directement et non plus de l'animal auquel il est comparé.

Le mot « fiato » sera par ailleurs utilisé par Dante (*Inf.*, XI, 12) dans ce même sens de mauvaise exhalaison sortant de la tombe du page hérétique Anastase II, émanation symbolisant la turpitude nauséabonde des graves fautes dont il s'est rendu coupable. Cette mise en valeur du mot « fiato » est en outre accentuée par sa position en relief à la fin du vers 9, qui le met en parallèle avec « fragore » , avec lequel il va déterminer les rimes des tercets.

Rimes et champ lexical réunissent donc les deux mots. Mais dans la lecture, le vers 9, vers initial des tercets, peut devenir une phrase complète et indépendante, une sorte d'exclamation, grâce à la double valeur de « tanto » (« molto » et « tanto che »). Cette possibilité, autorisée par le ton allocutoire du sonnet, nous fait pencher pour l'interprétation que G. Contini et P.V. Mengaldo donnent du mot « E » en début de vers comme une contraction du pronom de la troisième personne du singulier, plutôt que comme une conjonction (M. Marti, éd. citée) qui lierait cette phrase aux deux quatrains. En effet, le rappel du sujet par le pronom « Ei » et l'usage du présent de l'indicatif affirment la présence de Lutier et rompent avec le deuxième quatrain.

De plus, la nouvelle série de signifiants introduits par Rustico dans le tercet : « viverra » et « leonza » est un autre élément de rupture avec le deuxième quatrain, élément qui va, cependant, constituer un lien entre ce tercet et le premier quatrain. En effet, non seulement le poète revient au registre animal, mais dans ce registre même, « leonza » se rattache directement à « leone » à cause de la voyelle introduite par Rustico entre le « l » et le « o » du nom de cet animal : « la lonza », dont Dante évoquera la vision conjointement à celle du lion (*Inf.*, 1, 31-45) et qui a, elle aussi, un référent dans le réel social communal : l'« onza » de la ménagerie florentine. En outre, ce nom pourrait désigner, selon G. Contini, un animal proche de la panthère que les bestiaires louent pour son parfum et qu'évoque aussi un sonnet de Guinizzelli.

Cette allusion, avec sa valeur peut-être antiphastique, apparaît alors chargée de significations diverses et susceptibles d'établir des rapports multiples avec le savoir supposé commun, référentiel et littéraire. On remarquera cependant que la série des trois animaux évoqués ici : « leone », « viverra », « leonza » ne permet pas de déceler la moindre progression (et encore moins le statut symbolique qu'auront plus tard les trois bêtes de l'Enfer dantesque !). De plus, tandis que « leone » et « lonza » sont en quelque sorte des bêtes appartenant au même monde exotique, « viverra » désigne un animal tout à fait autochtone, presque domestique, car utilisé pour la chasse au lapin, anobli cependant, car évoqué par son nom latin et savant : « viverra », et communément appelé, au Moyen Age aussi, *furetto*.

Les deux premiers vers de ce tercet, qui consomment, donc, dans leur sémantique, la rupture attendue dans un sonnet entre quatrains et tercets, tout en renouant de solides liens avec le premier quatrain par la reprise du thème de la puanteur et du registre animal, ont une structure rythmique parfaitement parallèle (deux vers *a minori*) et s'achèvent sur une brusque accélération où la fin de l'énumération, « ed altro assai fragore », est portée par la seule force du phénomène « fragore ». Un remplissage à mettre en relation avec celui du vers 14 « s'ha mancanza fiore », que nous éluciderons plus loin et qui, non

seulement, n'est pas, chez Rustico, le signe d'une maladresse rhétorique, mais qui, au contraire, nous paraît constituer, et nous reviendrons sur ce problème, un clin d'oeil supplémentaire au lecteur-auditeur familier des procédés des *Arts poétiques* auquel s'adresse le sonnet de Rustico di Filippo.

Voici donc comment s'organisent les champs lexicaux dans ce tercet, c'est-à-dire les strophes impaires (1 et 3) et les deux strophes paires, par les « huiles » que produit Lutier. Une reprise du mot « nessun » en position exactement parallèle aux vers 4 et 11, souligne cette correspondance entre les strophes impaires, tandis que dans le deuxième quatrain apparaît autour du verbe « faire » tout ce que l'on peut obtenir avec l'huile essentielle de crasse, et dans le deuxième tercet, cette essence même, lors de sa production : « escegli », « sudore », « veleno », « olio » avec une double occurrence du mot « olio » (vers 5, vers 13).

Le lien entre le deuxième quatrain et le deuxième tercet est donc constitué par le liquide secrété par Lutier ; cependant, dans le deuxième quatrain, il s'agit de quelque chose de noble (« fin buglion »), d'enrichissant (« far ricco »), d'abondant (« panei »), tandis que dans le deuxième tercet, le mot « veleno » réintroduit le thème de la mort, présent dans le premier quatrain, mais qui maintenant provient de Lutier lui-même et de sa « production » intime : la sueur.

Le réseau de la *smisuratezza* domine donc, nous l'avons vu, ces tercets par la répétition des procédés rhétoriques d'accumulation et d'amplification des deux quatrains. Le dernier vers, isolé des précédents (pas de coordination « e ») se présente comme une adjonction qui échappe au registre de la puanteur. Ce nouvel élément : « la rognà compie » produit une surprise, comme le faisait au vers 11 l'apparente rupture de la logique grammaticale . Mais, en réalité, l'analyse syntaxique a montré qu'on n'est pas ici en présence de deux phrases indépendantes, mais d'une phrase principale et d'une subordonnée consécutive avec conjonction sous-entendue, consécutive parataxique : « e' sente tanto... » (che) mai nessun.. » .

Au vers 14 comme au vers 11, une légère désarticulation de la syntaxe produit un effet de surprise et "mime" en quelque sorte l'invention.

A ce propos, nous pouvons remarquer que la subordonnée est très fréquemment employée par Rustico dans ses sonnets et le relevé systématique de ses occurrences montre que ce type de proposition apparaît en nombre

sensiblement équivalent tant dans le corpus comico-réaliste que dans le corpus courtois. Cette récurrence est peut-être révélatrice d'une tendance d'écriture propre à Rustico et entre en rapport, ici, avec la thématique de l'excessif et du démesuré.

Deux phrases distinctes composent le deuxième tercet de ce sonnet. La première est étroitement liée au tercet précédent, par la conjonction « ed » et par la correspondance des différentes fonctions grammaticales qui les composent. « E' sente » correspond à « escegli », « tanto » à « di sopra », « ... fiato » à « ... sudore » et enfin « che mai nessun ne trovai » correspond à « che par... ». La deuxième phrase – constituée par le vers 14 – se détache nettement, non seulement, parce qu'elle introduit un nouveau registre (« la roгна »), mais aussi par la simplicité de sa structure. Les amplifications rhétoriques (« tanto assai », « tal », « sì ») ou les comparaisons (« vivarra », « leonza », « veleno », « olio ») n'ont plus de place ici, où règne seul cet élément nouveau.

Rustico introduit donc ici un effet déjà repérable dans la pratique du sonnet depuis les Siciliens : la « chute ». Le dernier vers, en effet, a une valeur particulière : il apporte avec « la roгна compie » une information nouvelle. D'une part, sur le plan de l'anecdote, la maladie se déclare, la « putréfaction » se matérialise : c'est une relance thématique. D'autre part, sur le plan de l'écriture, c'est avec l'expression « s'ha mancanza fiore » que le sonnet s'accomplit et se conclut. Rustico lance un clin d'œil à son lecteur et à tous ceux qui écrivent des sonnets, mode au fond encore récente en cette fin du XIII^e siècle : voici un dernier vers, s'il manquait encore quelque chose, « fiore » : expression au sens ambigu, qui peut signifier le maximum et le minimum, une grande abondance ou le minimum indispensable, mais surtout l'essentiel.

Au "je" du locuteur qui, comme nous l'avons vu, a établi sa relation de témoin-dénonciateur d'un phénomène extraordinaire avec le lecteur-auditeur dès le début du sonnet : « mi par esser », « son », « trovai », s'adjoint celui du "je" scripteur, qui révèle ici sa relation avec le lecteur-écrivain éventuel et expert en *Retorica* et *Grammatica*. Cet énoncé a donc une double valeur : intratextuelle et extratextuelle, et il est intéressant de remarquer l'art consommé de Rustico, qui utilise le métalangage pour clore son sonnet, ce qui produit un effet spectaculaire de renvoi au sonnet lui-même en tant que travail d'écriture.

LA PARODIE

L'étude du premier quatrain nous a permis de définir le registre comique

mis en place par Rustico di Filippo pour ce sonnet : un rapport particulier entre le poète et son public – fondé sur un savoir commun –, un mode de description spécifique (le portrait à un seul attribut), une relation entre le sujet de l'énonciation et le sujet-objet de l'énoncé.

L'analyse des strophes suivantes nous révèle un sonnet très structuré et complexe, car le registre comique mis en place au premier quatrain et qui établit les règles du jeu poétique, comme, par exemple, les alternances – dont la *variatio* est l'une des formes – et les amplifications hyperboliques, se développe bien dans les strophes suivantes selon les modes de la rhétorique médiévale, non sans tendre, cependant, à mettre aussi en relief la distance et le jeu du poète avec son texte.

Cette structure à plusieurs niveaux et l'appartenance du sonnet au genre comique nous amènent à poser le problème de la parodie dans le texte comique, et en particulier dans les textes de Rustico di Filippo ou, plus précisément, le problème de l'autonomie du texte comique par rapport au texte courtois, que Rustico lui-même nous suggère par la répartition bien étrangement symétrique du corpus de ses 58 sonnets en deux sous-corpus égaux. En effet, on peut se demander quel est le statut de ces sonnets et leur rapport avec les traditions poétiques.

Le sonnet XX, que nous venons d'analyser ici, est un texte autonome, libre de tout rapport de dépendance avec d'autres textes, tout comme un texte lyrique qui, en s'inscrivant dans le code de la lyrique courtoise et pris isolément, se suffit à lui-même.

En effet, notre sonnet fonctionne sur le mode du *vituperium* comme le montre M. Marti dans son édition des poésies comiques du XIII^e siècle⁹ et sur celui du blason : le poète choisit, ici, pour illustrer son personnage un seul trait, négatif, la puanteur. Ces genres poétiques appartiennent à une tradition ancienne, et on en trouve de fréquents témoignages parmi les textes des poètes du Moyen Age. De plus, ce sonnet n'a pas besoin, pour que le lecteur puisse l'exploiter, d'un texte-cible, car il n'est lié avec un autre texte par aucune relation de nécessité – comme le sont, par exemple, les textes de Cene da la Chitarra¹⁰ avec les *Sonetti de' mesi* de Folgore da San Gimignano, ou comme le sont entre eux les textes des *tenzoni* –.

Or, la parodie, qui est un des "ingrédients" rhétoriques du genre comique, suppose plus que tout autre chose un savoir commun¹¹, mais aussi un code culturel et un ensemble de textes avec lesquels opérer des rapprochements sans que cela implique la supériorité d'un texte par rapport à l'autre, d'un genre

⁹ *Poeti giocosi, op.cit.*, introduction.

¹⁰ G. CONTINI, *Poeti del duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. II, p. 3-14.

¹¹ L. HUTCHEON, *Ironie, satire, parodie*, « Poétique », n° 36, p. 143.

par rapport à l'autre.

Et ici, le savoir commun pourrait ne pas se limiter à la connaissance commune d'un nommé Lothaire (Lutier), ni à l'inévitable passage de tous les Florentins devant la cage communale où est enfermé le lion, mais comprendre aussi la participation du lecteur au même savoir littéraire que celui du poète, participation entendue comme connaissance commune, mais aussi comme capacité de provoquer des interférences que le lecteur perçoit et que le poète maîtrise parfaitement.

En outre, dans la mesure où le sonnet est l'une des formes poétiques adoptées par la lyrique courtoise, il se constitue en cible privilégiée de la parodie de cette même lyrique.

La parodie ne fonde donc pas l'existence, ni la valeur du sonnet, mais est un "surplus" garanti par l'éventuelle culture du lecteur. C'est dans cette perspective que nous nous proposons de rechercher s'il y a une parodie du genre courtois dans ce sonnet, d'autant plus qu'il nous est parvenu comme appartenant à un ensemble de textes, une sorte de *canzoniere* et que, pris dans cet ensemble, il s'inscrit dans une bipartition des textes qui, sans impliquer la dépendance des sonnets des différents genres, n'exclut pas les jeux thématiques et linguistiques entre les deux parties de l'ensemble.

Nous essaierons donc de montrer que ce sonnet peut aussi être lu comme un sonnet parodique d'une tradition lyrique : la chanson de louange de la dame, louange que l'on trouve d'abord dans la poésie provençale et ensuite dans les textes lyriques siciliens, siculo-toscans, et enfin toscans jusqu'à Guinizzelli, contemporain de Rustico. Non, encore une fois, que le *vituperium* soit une parodie de la louange, pas plus que la louange n'est la parodie sublime du *vituperium*, mais parce que les motifs de description s'organisent à partir des mêmes éléments.

La thématique de la parodie de la louange de la dame, d'ailleurs, n'est pas non plus une trouvaille originale de Rustico. Elle appartient, elle aussi, à une tradition dont nous pourrions citer en exemple le contraste de Cielo d'Alcamo : *Rosa fresca, aulentissima...*

Dans ce sonnet, nous remarquons d'abord qu'un des lieux communs de la poésie lyrique « In Paradiso mi par esser... quando a Madonna son presso... » est changé en une parodie de louange : le lieu de béatitude devient une cage et la prison d'amour un cachot où le héros croupit et meurt.

D'autre part, ce sonnet peut constituer une parodie du portrait courtois, non seulement parce qu'on y trouve décrits négativement les seuls éléments concrets présents dans les évocations lyriques de la dame, c'est-à-dire son parfum (cf. Guido delle Colonne : « e la bocca aulitosa / più rende aulente aulore / che non fa d'una fera / ch'a nome la pantera / che 'n India nasce ed

usa »¹², ses cheveux (cf. Giacomo da Lentini « *Sanza mia donna non vi voria gire, / quella ch'ha blonda testa e claro viso* »¹³), et qu'ainsi le beau est opposé au laid ; mais surtout parce que ces éléments sont, ici, réifiés en une concrétisation mercantile que mettent en relief les mots à la rime « buglione », « oliaio », « ragione », « massalo » .

Un autre motif de la poésie courtoise prend une valeur de parodie dans le premier des deux tercets de ce sonnet, que l'on peut relier aux deux quatrains précédents : il s'agit du motif de ce que nous avons appelé la *dismisura*, en utilisant un terme emprunté à Rustico lui-même. En effet, *mezura* en occitan et *misura* en langue vulgaire désignent un idéal de comportement aussi bien social qu'amoureux. *Dismisura* équivaut alors à « l'indiscrétion » dans tous les sens du terme. Mais le terme *smisura* est récupéré positivement comme hyperbole laudative dans la lyrique courtoise de Rustico (cf. XXXI 10, XXXIII 13, XXXVIII, 3), tandis qu'ici, il a une valeur négative et hyperbolique¹⁴.

Le signe révélateur de la conscience que Rustico a de ces jeux d'oppositions thématiques à valeur parodique nous semble être le mot « fin » du vers 5, qui appartient à la langue noble et est utilisé parodiquement dans le sonnet XI (« *ch'egli à tanto cortese fante e fino* »), mais dont on trouve trois occurrences dans les sonnets courtois de ce même auteur dans un sens très respectueux du code du parfait amour, code où semble même s'inscrire expressément la thématique amoureuse de ses sonnets (cf. sonnets XLI, 2 ; L, 1 ; LI, 12).

Il est, en effet, intéressant de remarquer, qu'ici, cet adjectif est l'attribut du mot « buglione », dont c'est l'unique emploi chez Rustico et qui est présenté par tous les critiques comme un gallicisme¹⁵. Accompagné de l'adjectif « fin », ce gallicisme met en rapport le texte avec la tradition épique provençale et d'oïl et avec la tradition courtoise, ironiquement réduite ici à un pot-au-feu.

Inversement, une disjonction thématique est opérée par l'emploi du mot « fragore » et se révèle dans le jeu sous-jacent entre le mot « fragore » utilisé par Rustico au sens de « mauvaise odeur » dans les sonnets XX et XXI (« *inver lo tuo fragor, tant'è repente* »)¹⁶ et le mot « fraganza », qui n'est utilisé que

¹² G. CONTINI, *op.cit.*, p. 99 « et votre bouche odorante / exhale une senteur suave / plus vive que celle du fauve qu'on nomme la panthère / et qui naît et vit aux Indes » .

¹³ *Ibid.*, p. 80 : « sans ma Dame je ne voudrais aller (au paradis) / celle qui a la tête blonde et le teint clair » .

¹⁴ *Ibid.*, p. 83, sonnet XXXI : « Deo, che maraviglia sembreria / a dir tanta smisura di bellezza / quante son di madonna mia ! » . « Dieu, quelle merveille ce serait / de chanter l'infinie démesure des beautés que recèle ma dame » .

Pour les occurrences du mot, voir aussi sonnet XXXII, 13 ; sonnet XXXVIII, 3 ; sonnet L, 10.

¹⁵ Rustico FILIPPI, *op.cit.*, p. 60.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63, sonnet XXI « comparées à ton odeur pestilentielle tant elle est répugnante » .

dans un registre courtois. Remarquons aussi que ce sont là les deux seules occurrences du mot « fragore » dans les textes de Rustico.

De même, le mot « fiore » dont c'est, ici, la seule occurrence chez Rustico, rime dans ce sonnet avec les mots « fragore » et « odore » : il se trouve donc dans un ensemble qui se définit par l'appartenance de tous ses éléments au vocabulaire concret typique du registre comique. Mais il est aussi dans un rapport d'opposition, comme nous l'avons remarqué précédemment, avec le mot « fragranza » des textes courtois de cet auteur. D'ailleurs, ce mot « fiore » se trouve, comme le fait remarquer P.V. Mengaldo¹⁷, dans des textes appartenant à la tradition lyrique courtoise et en particulier dans un texte de Giacomo da Lentini¹⁸ sur le trouble que produit dans l'âme de l'amoureux la vision de la dame aimée, et dans plusieurs chansons de Guittone d'Arezzo, toujours en liaison avec la thématique amoureuse. Il se retrouvera par la suite chez Cavalcanti et chez Cino da Pistoia avec ce même sens : « fiore » = « minimamente ».

De plus, il colporte aussi la résonnance du sens de son homonyme, la fleur, résonnance qui s'amplifie, lorsqu'on étudie les rimes du corpus de Rustico. En effet, on peut remarquer que les rimes en « ore » comprennent les mots-clés du vocabulaire lyrique en général et du vocabulaire lyrique de Rustico en particulier : on relève 9 fois « Amore » 8 fois « core » , 3 fois « signore » , 4 fois « dolore » , 2 fois « valore » et « calore » , 1 fois « onore » , « fore », « dolzore », « more », « errore » et « amadore » et qu'ils constituent, avec « ente » la rime la plus fréquente du corpus.

C'est donc sur le plan linguistique, comme nous le montrent le rapprochement de deux gallicismes appartenant à des registres différents : « fin » et « buglione », la disjonction « fragore / fragranza » et ces dernières remarques sur le mot « fiore » , qu'on peut véritablement parler de parodie, ou plutôt d'intention parodique, car il y a introduction de termes appartenant à un code dans un texte régi par un autre code. Le texte alors s'adressera à un lecteur plus subtil. Ainsi peut s'interpréter l'ambivalence de l'élément lexical et topique à la fois « leonza / pantera » et l'évocation antiphrastique, au vers 10, du parfum traditionnellement attractif de la panthère : « leonza » , en effet, selon Contini¹⁹, avait le sens de « panthère », comme il l'avait déjà au sonnet XII 5, 9, où cependant ses attributs sont la fierté et la cruauté. On pourrait alors voir dans l'évocation de cet animal du bestiaire un écho parodique des vers de la chanson de Guinizzelli²⁰, où le parfum de « Madonna » est expressément

¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁸ G. CONTINI, *op.cit.*, p. 69.

¹⁹ Rustico FILIPPI, *op.cit.*, p. 60

²⁰ E. SAVONA, *Repertorio tematico del dolce stil nuovo*, Bari, Adriatica Editrice, 1973, p. 365.

comparé à celui de la panthère « *ché di più olor s'ole/su' viso che pantera* » .

A l'issue de cette étude, on constate que le sonnet qui a été examiné, fonctionnant selon les modalités du *vituperium*, fonctionne aussi secondairement comme un retournement à valeur parodique du système de valeurs du genre courtois. L'éloge traditionnel de la Dame, de sa beauté, de sa douceur parfumée est remplacé par un éloge ironique de la puanteur. A ce renversement s'ajoute donc aussi la valeur burlesque du changement.

Nous sommes, en fait ici, en présence, non seulement du choix délibéré d'un mode rhétorique, celui du *vituperium*, mais aussi en présence d'une forte conscience de l'autonomie des codes littéraires, autonomie qui permet paradoxalement certains transferts. C'est une conscience et une maîtrise technique que seul Dante possédera plus tard, lorsque, par exemple, il évoquera la « *barba unta e atra* »²¹ de Cerbère (*Inf.*, VI, 16), ou le personnage de Filippo Argenti : « *un pien di fango* »²², se dressant devant le voyageur des enfers, ou encore lorsqu'il décrira, au chant XVIII, la punition des adulateurs : « *quivi venimmo ; e quindi giù nel fosso / vidi la gente attuffata in uno sterco / che da li uman privadi pareva mosso / ... / vidi un col capo sì di merda lordo/ ...* »²³.

Mais nous pouvons peut-être voir dans ce texte de Rustico di Filippo le moment où justement le cloisonnement des rhétoriques se brise pour ouvrir la voie à la *summa* poétique de la *Divine Comédie*.

Ainsi, à partir du réemploi et de la remise en question de plusieurs traditions jusqu'alors parallèles – par exemple la poésie courtoise, opposée au *vituperium* ou à la tradition des Goliards –, s'élabore de parodie en transgression, de transgressions en inventions, une forme d'écriture autonome, véhiculant à travers de nouveaux modes d'expression sa propre vision du monde.

La parodie se change en épopée de la crasse – et l'on songe à Proust faisant dire à la duchesse de Guermantes à propos de Zola : « il a le fumier épique ! C'est l'Homère de la vidange ! » – où l'imagination rebondit à partir de ses propres découvertes, donnant à la phrase les tressaillements d'une pensée qui s'invente à chaque instant. Seul cet aspect ludique retient l'évocation en deçà d'un registre fantastique qui pourrait bien annoncer les traits des terribles figures de *l'Enfer*.

²¹ DANTE, *Divina Commedia, Inf.* VI, 16, « la crasse ténébreuse de sa barbe » .

²² DANTE, *op.cit., Inf.* VIII, 32, « recouvert de fange » .

²³ DANTE, *Inf.*, XVIII, 113-4, 116 : « nous parvînmes en bas et au fond du gouffre / je vis des ombres plongées dans un fumier qui me parut venir des latrines de l'univers / ... / je vis une tête sous une telle couche de merde /...» .

Nella HENRY