

**ETUDE DE LA  
CANZONE DEL FI' ALDOBRANDINO**

TEXTE

1        Giannotto, io aggio moglie inguadiata,  
2        della qual brevemente te diraggio  
3        com'ha adorno 'l visaggio,  
4        e 'l nome suo e 'l gran parentato;  
5        la casa asiata ch'io trovata li aggio;  
6        diròtte com'è forte innamorata;  
7        la dote che m'ha data;  
8        per Io suo amore quanto io sono amato,  
9        infra la gente temuto e dottato.  
10       E poi che sapera' com'io ho fatto,  
11       al mio grande convito  
12       vera'ne tosto, però ch'io t'invito  
13       non dimorar, per Dio, ma vieni ratto,  
14       viene a le nozze del fi' Aldobrandino,  
15       ch'oggi avea men che nessun suo vicino.

II

16       Questa mia moglie di cui ti favello  
17       non mostra altro che l'ossa, tanto è magra,  
18       e 'l mal della podagra  
19       par ch'aggia in sé; più negra è che la notte.  
20       Ahi, quanto orribil cosa pare e agra  
21       la fronte sua vestita de capello  
22       e collo infiato ciglio !

23 Piangoli li occhi e 'l capo si li gotte,  
 24 e poi, apresso le dolenti grotte  
 25 de l'ampio naso, mostra pur le fossie  
 26 coi denti radi e lunghi;  
 27 i labri ha curti : par che se raggiunghi,  
 28 sì l'una gota co l'altra se cossie;  
 29 e ciascuna beltade in lei redoppia.  
 30 Or puoi saper se noi siam bella coppia.

#### TRADUCTION LITTERALE

1 Jeannot, je me suis fiancé à une femme  
 2 dont je te dirai en peu de mots  
 3 quel beau visage est le sien  
 4 quel est son nom et son haut lignage,  
 5 la riche demeure qu'elle se trouve posséder,  
 6 je te dirai le grand amour qu'elle a pour moi,  
 7 la dot qu'elle m'a apportée,  
 8 combien je suis aimé pour l'amour d'elle,  
 9 et craint et redouté parmi les gens.  
 10 Et une fois que tu sauras tout mon fait,  
 11 à mon banquet de noces  
 12 tu te hâteras de venir, car je t'invite;  
 13 ne tarde point, par Dieu, mais viens vite,  
 14 viens aux noces du fils d'Aldebrandin  
 15 qui à ce jour possède moins qu'aucun de ses voisins.

#### II

16 Cette mienne épouse dont je te parle  
 17 n'offre au regard que des os, tant elle est maigre,  
 18 et du mal de la podagre  
 19 elle semble atteinte; elle est plus noire que la nuit.  
 20 Hélas, quelle vision horrible et rebutante  
 21 que son front revêtu de cheveux  
 22 et ses sourcils touffus !  
 23 Ses yeux larmoient, la tête aussi lui goutte  
 24 et, près des cavernes désolées  
 25 de son vaste nez, on voit béer sa gueule

26 aux dents rares et longues;  
 27 elle a les lèvres courtes, ses joues semblent se rejoindre  
 28 tant elles sont cousues l'une à l'autre;  
 29 et toute beauté en elle est redoublée.  
 30 Tu peux juger à présent quel beau couple nous formons.

## III

31 Ella è chiamata monna Povertade;  
 32 e' suoi parenti, dolze mio amico,  
 33 son questi ch'io te dico :  
 34 ser Tristo, ser Dolente, Poco-Adosso,  
 35 messer Topim, ser Pianto ed Om-Mendico,  
 36 monna Cattiva e monna Estremitade  
 37 questi som canto padre.  
 38 Da canto madre si è messire Scosso,  
 39 il Doloroso, il Trafitto e 'l Percosso,  
 40 monna Tristizia e monna Menconia  
 41 con donna Sciaurata;  
 42 madonna Brama e monna Addolorata  
 43 con monna Angoscia e monna Recadia;  
 44 e sono via assai più ch'io non dico,  
 45 ché tutto giorno apresso multiprico.

## IV

46 La prima fiata ched io le 'ntra in casa,  
 47 trovai che li pioveva in ogni luogo;  
 48 de paglia facea il fuoco,  
 49 con diece figlie ognuna più fanciulla;  
 50 tutte dician : "Del pan dàmene un poco!"  
 51 Né arca, botte non ci avea né vasa :  
 52 tanto era monda e rasa,  
 53 che sedio non ci avea più ch'una culla.  
 54 Quand'io mirai, e non veddi più nulla,

55 astrinse l'orche; e ella era vestita  
 56 curta da chi a le natiche,  
 57 d'una gonella sola senza maniche  
 58 tutta quanta spezzata e deriscita.  
 59 Pensai con lei zanzar, beffar, riddare;  
 60 ma non trovai de potermi assettare.

## III

31 Elle a nom dame Pauvreté;  
 32 sa parenté, beau doux ami,  
 33 comprend ceux que je vais te citer :  
 34 Triste Sire, sire Dolent, Mal-Loti,  
 35 sire Guignon, sire Chagrin et Mendigot,  
 36 dame Misère et dame Détresse,  
 37 voici pour le côté de son père.  
 38 Du côté de sa mère il y a messire Sans-le-Sou,  
 39 le Douloureux, le Navré et le Meurtri,  
 40 dame Tristesse et dame Noire-Bile,  
 41 ainsi que dame Infortune,  
 42 dame Avidité et dame Désespérance,  
 43 ainsi que dame Angoisse et dame Déveine,  
 44 et ils sont bien plus nombreux encore,  
 45 car jour après jour ils se multiplient.

## IV

46 La première fois que j'entrai dans sa demeure  
 47 je vis qu'il y pleuvait de toutes parts;  
 48 elle faisait du feu avec de la paille  
 49 en compagnie de dix filles plus jeunes les unes que les autres;  
 50 toutes disaient : "Donne-moi un peu de pain!".  
 51 Il n'y avait coffre ni tonneau ni vaisselle :  
 52 la demeure était si nue et dégarnie

53 qu'il n'y avait pour tout siège qu'un berceau.  
 54 Quand je regardai autour de moi, et ne vis rien,  
 55 elle haussa les épaules; elle était court vêtue  
 56 d'ici au ras des fesses  
 57 d'une seule tunique sans manches  
 58 toute rapiécée et élimée.  
 59 Je comptais causer, plaisanter, m'ébattre avec elle,  
 60 mais je ne trouvai pas où pouvoir m'asseoir.

## V

61 Or vo' che sappi ch'ella m'ama molto,  
 62 ché tutto giorno m'ha le braccia al collo,  
 63 si che tutto mi mollo  
 64 del pianto ch'ella fa per drudaria,  
 65 dicendo : "Amore mio, tutta bollo,  
 66 tal ho paura tu non mi si' tolto".  
 67 Leccami tutto il volto  
 68 e non mi lassa star notte né dia;  
 69 tanto ell'ha preso di me gelosia  
 70 ch'ella s'uccide s'un ricco m'apressa.  
 71 Tamant'ha'la paura  
 72 non mi sia fatta malia né fattura,  
 73 ch'ella mi dà mangiar pure ella stessa;  
 74 e più, ch'ella mi veste e scalza e spoglie  
 75 così s'impazza di mi esta mia moglie.

## VI

76 La dote n'aggio grande e smisurata  
 77 pur li fideli ogni mese mi danno  
 78 dece libre di danno,  
 79 e nelle pasque rampogne e balieri.  
 80 Io n'aggio um po' c'ha nom Monte Malanno,  
 81 che, senza seminarci mai derrata,  
 82 ne recolgo alla fiata  
 83 trenta, quaranta, e cinquanta rasieri;  
 84 ma di che ? de sospiri,  
 85 ch'altro arbor non ci nasce mai néd erba.

86 Grotta non ci ho né casa,  
 87 e la neve alta ci ha più di doe brazza,  
 88 e tutto l'anno lassù si conserba.  
 89 Moltî ci van per traiercel di mano,  
 90 ma io non lo vendrei a cristïano.

## V

61 A présent, tu dois savoir qu'elle m'aime beaucoup,  
 62 car tout le jour elle est pendue à mon cou,  
 63 de sorte que je suis tout mouillé  
 64 des pleurs qu'elle répand par amoureuse flamme  
 65 en disant : "Cher amour, je bous tout entière  
 66 tant j'ai grand-peur qu'on ne t'enlève à moi".  
 67 Elle me purlèche tout le visage  
 68 et ne me laisse en paix ni nuit ni jour;  
 69 tant est entrée de moi en jalousie  
 70 qu'elle se tue si un riche m'approche.  
 71 Elle a si grand-peur  
 72 que quelqu'un ne m'envoûte ou ensorcelle  
 73 qu'elle me donne toujours à manger elle-même  
 74 et encore m'habille, me déchausse et dévêt :  
 75 ainsi mon épouse est-elle aux petits soins pour moi.

## VI

76 La dot que j'ai d'elle est grande et infinie  
 77 chaque mois mes dépendants me donnent sans y manquer  
 78 dix livres de dommages,  
 79 et aux pâques rabrouements et injures.  
 80 Je tiens d'elle un puy appelé Mont Malheur  
 81 qui, sans y semer jamais denrée,  
 82 me rapporte d'une fois l'autre  
 83 trente, quarante, cinquante rasières  
 84 mais de quoi ? de soupirs,  
 85 car il n'y croît jamais d'autre arbre ou plante.  
 86 Je n'y ai grotte ni maison,

87 et la neige y est haute de plus de deux brasses,  
 88 et toute l'année là-haut elle perdure.  
 89 Beaucoup s'y rendent pour nous l'arracher des mains,  
 90 mais moi je ne le vendrais à âme qui vive.

## VII

91 Or saperai com'io som grazioso,  
 92 per mògliama quanto la gente m'amo;  
 93 ché mille volte chiamo,  
 94 'nanti che l'uom mi voglia pur rispondere.  
 95 Si malamente a tutti sono in camo,  
 96 che fugge ogni uom da me più pauroso  
 97 che non dal cam rabbioso;  
 98 e là onde io passo veggio onne uom nascondere  
 99 nessun m'aspetta, nessun mi vol giongere;  
 100 solo mi trovo là dovunque io vada,  
 101 non fosser miei parenti  
 102 malinconosi, trafitti e dolenti,  
 103 che sempre piena ne trovo la strada,  
 104 de' qua' neun ce n'ha, quando me vede,  
 105 che per mi ratto non si levi in pede.

## VII

91 Je te conterai à présent combien je suis prisé,  
 92 combien grâce à ma femme les gens m'aiment;  
 93 car mille fois j'appelle  
 94 avant que quelqu'un veuille seulement me répondre.  
 95 Je suis pour mon malheur si exécré de tous  
 96 que chacun me fuit, plus effrayé  
 97 que devant un chien enragé,  
 98 et là où je passe, je vois chacun se cacher;  
 99 personne ne m'attend, personne ne veut m'aborder,  
 100 je me retrouve seul en quelque lieu que j'aïlle,

101 à l'exception de mes parents  
 102 bilieux, navrés et dolents,  
 103 dont je trouve la rue toujours pleine,  
 104 et dont il n'est aucun, quand il me voit,  
 105 qui ne se lève aussitôt pour me saluer.

Dans le recueil des *Poeti del Duecento*, section "Poesia realistica toscana"<sup>1</sup>, ce texte anonyme est précédé d'une courte et dense notice de G. Contini dont il importe ici de résumer la substance. L'œuvre est définie comme "parodie", compte tenu d'abord de la métrique, car le schéma de la chanson est exceptionnellement mis au service d'un thème *giullaresco-realistico* (la pauvreté), ensuite de l'utilisation de personnifications dans le goût du *Roman de la Rose*, et enfin de ses caractères stylistiques et linguistiques (insertion de marques formelles de la tradition *aulica* dans un texte qui utilise par ailleurs un lexique "bas" et des formes dialectales appartenant à la région de Sienne). De plus, la chanson est construite sur le thème allégorique, d'inspiration franciscaine, des noces avec la Pauvreté. Toutes ces observations amènent le critique non seulement à affirmer, comme on l'a dit, le caractère parodique du texte mais aussi à en situer la date à une époque assez tardive : *verisimilmente già oltre i confini del Duecento*.

Ce sont ces mêmes raisons qui ont déterminé le choix de ce texte par notre groupe de travail, comme "échantillon" en vue d'une étude des mécanismes de la parodie et du pastiche. Cette étude s'est révélée, chemin faisant, moins aisée que prévu. Dès sa première lecture, le texte produit un effet contradictoire. Si l'on constate, d'une part, que malgré sa longueur il "tient" assez bien, c'est-à-dire que sa lisibilité est encore assurée (sous réserve de menues énigmes lexicales) et même qu'il éveille une impression de banalité topique, il suscite en même temps une certaine perplexité. Celle-ci est due à l'hétérogénéité (que nous nous proposons d'analyser) des procédures stylistiques, ainsi qu'au caractère atypique de l'œuvre dans la production comique italienne où, en effet, la chanson est rare, et relève soit d'intentions gnomiques, soit de la "fatrasie" (du désordre institutionnel des énoncés : *la canzone frottolata*). Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, c'est le sonnet qui triomphe dans la

---

<sup>1</sup> *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol.II, p. 435-440.

production comique, annexant le domaine que la "sotte chanson" occupe en France. Or il faut souligner qu'ici la métrique respecte les règles fixées par les grands modèles stilnovistes, *verso chiave* compris, même si le congé manque et même si certaines rimes (mais la transcription manuscrite ne serait-elle pas en cause?) sont approximatives ( *capello/ciclio*, *rasieri/sospiri*, *estremidade/padre...* ). Et aussi, à l'instar de textes illustres comme *Donna ne prega* de Cavalcanti, le discours suit un plan fourni dans la première strophe. La culture et le savoir-faire de l'auteur sont donc indiscutables.

En revanche - et c'est un nouveau motif de perplexité - le matériel thématique (et en particulier le thème des noces avec la pauvreté) semble beaucoup plus daté. Peut-être s'agit-il d'une illusion rétrospective mais il faut la prendre en compte : elle peut d'ailleurs fort bien s'accorder avec l'hypothèse d'une composition tardive, à une époque où ce thème aurait perdu de son actualité polémique (où, en d'autres termes, la querelle de la Pauvreté n'aurait plus l'importance idéologique qui fut la sienne). Mais la discussion de ce dernier point excède les limites de cette analyse, qui se bornera, en décrivant le texte, à rendre compte des impressions de lecture évoquées ci-dessus.

La structure générale de la chanson est d'ordre discursif. Les marques d'énonciation jalonnent le texte à intervalles assez réguliers, instituant son découpage selon le schéma : *je vais te dire...à présent tu sais* (v.2 et 10; v. 16 et 30; v. 31-33; V. 61 et 75; v. 91). Les deux formules n'apparaissent pas toujours; l'une des deux peut demeurer implicite, toutes deux sont absentes aux strophes IV et VI. Le type de ce discours est didactique, démonstratif; il vise ostensiblement à remplir les rubriques annoncées dans la première strophe (la beauté de la mariée, son nom et sa famille, sa maison, l'amour qu'elle voue à son mari, la dot qu'elle lui a apportée, le prestige et les amitiés que lui vaut ce mariage).

L'instance qui tient ce discours est un « je » comico-réaliste c'est-à-dire (à la différence du "je" lyrique qui, comme l'écrit P. Zumthor, est « le sujet d'actions typiques et générales ») un acteur, un rôle et par suite « objet autant que sujet des actions qui se produisent »<sup>2</sup> et surtout de son discours. L'allocation débute par le nom du destinataire ("Giannotto", v.1) pour aboutir, via le "je", au nom du locuteur "*il fi' Aldobrandino*" (v.14). Fictifs ou non, ces noms véhiculent des indices. Le prénom (comportant un diminutif) de Giannotto connote un rapport familial, qui situe en même temps le registre

---

<sup>2</sup> Paul ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 193.

« médian » du discours<sup>3</sup>. Le locuteur est désigné, à la troisième personne, par le nom de son père, convention qui renvoie à la collectivité "historique" concernée par ces noces et annonce à l'avance le thème de la strophe III : la parenté. Le "fils d'Aldobrandino" et "Giannotto" sont donc les deux figures de la relation entre auteur et lecteur, entendue comme communication d'informations dont Giannotto n'est que le récepteur passif, non représenté dans le texte.

Cette communication est régie par l'imitation d'un code écrit que nous nommerons, faute de mieux, le code du "faire-part". Nous ne disposons pas de modèles, à la différence de ce qui se passe pour le formulaire du testament (utilisé par exemple par Villon), qui permet en outre l'usage parodique de termes juridiques. Ce qui est "parodié" ici est plutôt une situation de langage (renvoyant directement, d'ailleurs, à la réalité des usages matrimoniaux, à l'importance de la famille et de la dot qui garantissent au mari, selon l'expression consacrée, *onore e stato*).

Un léger glissement se produit toutefois, aux v. 13-14 où est réitérée l'invitation au banquet, vers un "lyrisme conatif" (*non dimorar, per Dio, ma vieni ratto/viene a le nozze...*) auquel le vers 15 (*ch'oggi avea men che nessun suo vicino*) apporte une nuance d'autocommisération. Ce vers 15, qui annonce le renversement qui sera la loi fondamentale du discours en introduisant obliquement le motif de la pauvreté, rompt avec la parodie du discours social (l'annonce du mariage, dûment motivée) : rupture tonale, aussi, due à ce fugitif accent de "plainte". La strophe I, en dépit de son articulation logique, constitue donc le premier exemple de l'ambiguïté stylistique qui caractérise le texte.

Dans tout le reste du texte, le présent du locuteur (*ti favello, ti dico...*) alterne avec le futur de ses annonces protocolaires (*ti diraggio, saperai*); l'information est en général traitée au passé proche (*aggio moglie inguadiata*, etc.) et la description au présent. Cependant, à l'intérieur de cette structure énumérative et descriptive émergent des fragments de narration, en particulier à la strophe IV où le motif annoncé au vers 5 (*la casa asiata ch'io trovata li aggio*) s'actualise en récit de la première visite, tout entier au passé simple (*la prima fiata ched io le 'ntrai in casa..trovai*). C'est la seule strophe où apparaisse ce temps et ce petit récit, comme nous le verrons plus loin, peut être considéré comme un fragment parodique de "récit d'initiation", lié au thème des noces "mystiques".

---

<sup>3</sup> Ajoutons que Giannotto est un diminutif assez répandu, mais de consonnance française : que faire de cette information ?

A ce dispositif vient en effet s'ajouter, le rendant plus complexe, le choix d'une "forme de contenu" qui est l'allégorie. Son tissu connectif est constitué par la grande métaphore des noces, avec son champ référentiel (beauté, parenté, biens matériels, avantages moraux : tous éléments littéraux décodables comme autant de termes figurés). La signification seconde des métaphores et allégories ne comporte ici aucun mystère, tout au plus un léger suspense qui prend fin au v. 30 (*Ella è chiamata monna Povertade*) : ici la visée du procédé n'est pas cognitive mais ludique, et c'est ce jeu qu'il est intéressant d'analyser.

Nous avons vu que la première strophe expose l'objet apparent du message (une invitation, répétée en termes pressants) et le programme du discours, en termes d'information neutre (exception faite de certains signaux stylistiques sur lesquels nous reviendrons en temps voulu) jusqu'au v. 15 qui suggère la règle future de ce discours : son renversement. Nous allons étudier, dans les strophes suivantes, la réalisation de ce renversement thématique et les modalités du pastiche ou de la parodie qu'il entraîne successivement.

La deuxième strophe (consacré au *visaggio adorno* de la mariée) renverse l'annonce préalable en un topos comique traditionnel, le portrait de la vieille femme, dont la laideur hyperbolique rappelle à première lecture les sonnets bien connus de Rustico Filippi, Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti et Cecco Angiolieri. Toutefois, à y regarder de plus près, on ne retrouve dans ces quinze vers aucun des effets originaux de concision et de densité de ces sonnets *giocosi*, mais bien plutôt l'énumération méthodique dont Mathieu de Vendôme<sup>4</sup> et le *Roman de la Rose*<sup>5</sup> avaient naguère fixé le modèle : l'exercice est ici tributaire de la *descriptio personae* des Arts poétiques médiévaux. L'auteur ne surenchérit pas sur ses modèles (ce serait d'ailleurs difficile) mais, à la fin de la strophe, dénonce son propre pastiche par une conclusion ironique : *ciascuna bellezza in lei redoppia : /or puoi veder se noi siam bella coppia*. La première proposition est un cliché de la poésie lyrique<sup>6</sup>, la seconde, de ton *colloquiale*, renoue avec l'hypothèse d'une communication directe et amicale.

Ce n'est qu'à la troisième strophe que cette créature monstrueuse acquiert, avec le nom de Dame Pauvreté, son statut de personnage allégorique, ce qui confère désormais (et rétrospectivement) au texte sa dimension parodique d'ensemble. Cette personnification d'une abstraction en entraîne

---

<sup>4</sup>Edmond FARAL, *Les arts poétiques du XIe et du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1910, rééd. 1971.

<sup>5</sup> Cf. *Roman de la Rose*, v. 10163 suiv.

<sup>6</sup> Par exemple chez Pucciandone Martelli : *tanto doblata v'è bellezza*.

d'autres : *Estremitade, Tristizia, Menconia, Angoscia, Recadia...* A côté de ces figures, de goût angiolieresque, il en est d'autres constituées (comme cela a pu se produire dans l'onomastique) à partir d'adjectifs à valeur de surnom : *Ser Topim, Poco-Adosso*, etc... qui évoquent aussi des surnoms populaires (*Déc.*, IV, 7 : Io Stramba, l'Atticciato, il Malagevole). Ce ne sont donc pas à proprement parler des allégories, mais une telle disparité n'est pas rare, même dans le *Roman de la Rose*. Il est plus intéressant de noter que cette multiplication des personnifications n'a lieu que dans cette strophe : dans la suivante, par exemple, les dix filles de Pauvreté auraient pu fournir l'occasion d'un jeu analogue, or ce n'est pas le cas. Porté ici par le système de l'énumération des noms comme il l'était dans la deuxième strophe par celle des traits descriptifs, l'auteur recrée un univers fantastique "à la manière de" Cecco Angiolieri.

Pauvreté et le locuteur deviennent, dans la quatrième strophe, les protagonistes d'une petite narration dont nous avons déjà signalé la présence. Cette narration se réduit à quelques actions élémentaires (entrer, voir, entendre, hausser les épaules) sur lesquelles se greffent de menues notations de réel, de l'ordre du quotidien (feu, meubles, vaisselle, vêtements). Le sens de ces notations est évidemment induit par la figure du renversement (la *casa asiata* est un taudis où les objets brillent par leur pauvreté ou leur absence) et par la loi, parallèle, de la surenchère (*diece figlie...Ognuna più fanciulla...pioveva in ogni loco...*) qui régissent le texte depuis trente vers. La nouveauté est que, en l'absence de toute marque de l'énonciation comme de tout énoncé ironique, la strophe se présente comme un fragment de littéralité pure ou, si l'on préfère, de récit allégorique pur. Le modèle (apparemment) unificateur des noces mystiques, dont nous traiterons plus loin, s'actualise ici dans un bref épisode où l'époux de Pauvreté découvre le « palais » de sa femme, à l'inverse d'ailleurs de ce qui se passe dans le *Sacrum Commercium domini Francisci cun domina Paupertate*, où c'est Pauvreté qui rend visite à François.

Mais surtout cette strophe, comme micro-texte, évoque le genre de l'enueg, plus précisément de l'enueg à visée parodique tel que le pratique Cenne de la Chitarra lorsqu'il oppose terme à terme un univers misérable et grotesque aux splendeurs courtoises rêvées par Folgore da San Gimignano<sup>7</sup>.

Dans la cinquième strophe réapparaissent les signes du discours (v.61 : *or vo' che sappi...* , 75: *così s'impazza di mi esta mia moglie*) ainsi que le

---

<sup>7</sup> Quelques exemples tirés de la *Risposta per contrari* de Cenne de la Chitarra : *(vi do) corti con fumo al modo montanese ... povertà di fanciulle a colmo stalo...Panni rotti e debrilati*. Il n'y manque même pas *una vecchia nera, vizza e ranca*. Cf. *Poeti del Duecento*, éd. cit., vol.II, p. 423.

rappel explicite du motif (v. 6 : *dirotti com'è forte innamorata*, 61 : *Or vo' che sappi ch'ella m'ama molto*). Le régime de la communication est donc réinstauré. Cependant, cette strophe consomme une nouvelle rupture : à la différence de toutes les autres, elle se soustrait à la loi du renversement car, loin d'être revêche, l'épouse n'aime que trop son mari. Cette information n'a de sel que reliée au contexte : le nom de la mariée, livré au v. 31 et indirectement rappelé au v. 70 (*ella s'uccide s'um ricco m'apressa*). Un climat particulier apparaît dans le texte : l'ironie de situation.

Cette situation est traitée en deux temps : les scènes d'amour conjugal et les scènes de la vie quotidienne. Les premières (v.61-70) font appel à un matériel lexical et stylistique à la fois hétérogène et (du moins pour le lecteur moderne) ambigu. Hétérogène car *m'ha le braccia al collo, leccami tutto il volto* (et le rappel du v. 75 : *così s'impazza di me*) appartiennent au registre comico-réaliste, alors que le syntagme *notte né dia* (comme d'autres formules sur lesquelles nous reviendrons) relève d'un registre élevé. Ambigu, parce que *drudaria*, provençalisme, a subi très tôt une dégradation sémantique (*drudo, drudaria* s'appliquant à des *amorazzi* qui n'ont plus rien de courtois : est-ce le cas ici ?) et parce que certaines expressions que l'on serait tenté à première vue de classer dans le répertoire comique, comme *tutto mi mollo* ou *tutta bollo* sont repérables dans des textes lyriques<sup>8</sup> : cette deuxième catégorie d'exemples relève donc d'une expression surcodée où il est difficile d'isoler des stylèmes parodiques, et donc de classer le texte dans un type d'exercice déterminé. La recontextualisation des fragments lyriques s'opère à des niveaux différents, jouant peut-être sur l'ambiguïté acquise d'un terme (par exemple *drudaria*), et en tous cas sur un excès de pertinence" du stylème (*tutto mi mollo, tutta bollo...*).

Les scènes quotidiennes appartiennent sans conteste à la thématique et au style comique. Pauvreté *dà manglar, veste, scalza et spoglie* son époux. Prises isolément, ces quatre opérations ne relèveraient pas du même mécanisme d'interprétation : nourrir et habiller appellent une traduction antiphrastique alors que dévêtir et déchausser coïncident avec le sens "vrai" de l'allégorie de Pauvreté. Reconnaissons pourtant que le découpage métrique et syntaxique brouille cette distinction et que la séquence tout entière illustre l'amoureuse diligence de l'épouse, ce qu'en termes littéraires Cecco Angiolieri décrivait comme suit :

---

<sup>8</sup> Cf. Bonagiunta da Lucca : "M'amollo". Un verbe analogue est utilisé parodiquement par Cecco Angiolieri : *e tanto plango, che tutta m'immollo*. Pour *tutta bollo*, voir encore Bonagiunta : *Ma eo, che traggio l'aigua de lo foco, /per lacrime ch'eo getto tutto coco* et, avec une intention parodique, le *eo tutta quanta incenno* du *Contrasto* de Cielo d'Alcamo, v. 156.

ché 'l men tre volte il di 'l veggio avvenire,  
 povertà m'assal anzi i' sia corcato :  
 cio è al levare, al mangiare e al dormire.<sup>9</sup>

L'effet recherché par l'ensemble de la strophe nous semble, relativement au reste du texte, assez original. On peut le définir comme humoristique : d'une part, la situation décrite est en elle-même paradoxale, d'autre part les interférences de langage que nous avons signalées fonctionnent comme autant de « signaux » de l'humour.

La sixième strophe (comme la suivante) renoue avec le schéma de renversement. Celui-ci s'opère toutefois d'une manière inédite. *Grande e smisurata*, la dot l'est effectivement, mais dans un ordre qualitativement négatif. Tout ceci, chiffres hyperboliques à l'appui (*dece libre..., trenta, quaranta e cinquanta rasieri*) s'organise comme dans la strophe IV sous forme d'un *enueg* discrètement surdéterminé par un rappel allégorique : *Monte Malanno*. Mais là aussi, on remarque une différence de traitement. Cette fois-ci, le "symbolisé" (pauvreté) apparaît dans le discours; le texte se déroule en une alternance de métaphorique concret et de "réel" abstrait analogue à celle qui régit par exemple le célèbre sonnet de Pétrarque *Pasa la nave via colma d'oblio: dece libre di danno, cinquanta rasieri...de sospiri*. Les propriétés dotales sont, aussitôt qu'énoncées, traduites en clair : *danno, rampogne, balieri, sospiri*. Là aussi, le jeu est signalé par un énoncé allogène : *rasieri;/ma di che? de sospiri*. Au vers 86, ce même jeu fait place à la littéralité de l'*enueg* (*grotta non ci ho né casa*), désamorcée à son tour par l'ironie verbale quelque peu pesante des v. 88-90 (procédé déjà rencontré au v.30).

La septième et dernière strophe traite des avantages sociaux, évidemment inversés en inconvénients, de l'alliance. Le texte développe un topos bien connu (tout le monde fuit l'homme pauvre), topos répandu aussi bien dans la poésie "réaliste" que dans la poésie religieuse où il sert d'avertissement sur la fugacité des biens terrestres<sup>10</sup>. Ce motif rebattu est traité avec un visible souci d'énergie (*mille volte chiamo...nessun m'aspetta, nessun mi vol gionger...ogni uom...onne uom . . . dovunque io vada*) qui ne suffit

<sup>9</sup> *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956, p. 209.

<sup>10</sup> Cf. Cecco Angiolieri : *Quando non ho denar, ogn'om mi schiva* (éd. Marti, p. 208) et, pour le motif du salut, Pieraccio Tedaldi : *Tal si sole per me levare in piede / e dicea - Bene andiate - e - Ben vegnate - (... ) / se or gli vo dinanzi, e lui si siede* (ibid., p. 730). Et, enfin, Jacopone da Todì : *Si so' ricco, potente,/amato da la gente,/ retornanno a niente,/ onn'omo sì me esciama* (*Laudi, trattato e detti*, a cura di F. Agno, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 110).

pourtant pas à créditer l'auteur d'une intention moralisante satirique, tant il est vrai que l'ironie de situation reparaît au v. 101 : la parenté tient bon, et son empressement est aussi encombrant que l'affection témoignée par l'épouse. C'est sur cette dernière personnification (plus allégorisante qu'allégorique car les noms des parents sont banalisés en simples épithètes) que s'achève la chanson. Le programme initial est donc rempli (non sans quelque essoufflement), encore qu'un congé eût permis de clore de façon plus nette le pseudo-message envoyé à Giannotto.

Cette chanson est donc un texte composite, élaboré (consciemment ou non) d'après plusieurs modèles, imités plus que parodiés. Nous avons tenté d'étudier, de strophe en strophe, cette dimension du pastiche : chacune représente, de manière plus ou moins marquée, un "épisode stylistique" différent, s'inspirant tour à tour du message épistolaire, de la plainte, de la topique (latine) du portrait grotesque, du jeu des personnifications, du récit allégorique, et reprenant divers topoi comiques entrés depuis longtemps dans le répertoire de la poésie en vulgaire. Ce carrousel est rendu possible par la longueur de la forme métrique. Il exclut - notons-le encore une fois - la réalisation sérieuse d'intentions satiriques qui exigeraient la présence d'une cible extratextuelle fixe : les mœurs, telle ou telle catégorie sociale... Le texte semble bien plutôt solliciter une lecture amusée, conviviale, une consommation sans lendemain.

Or tous ces traits contrastent avec le choix, clairement parodique cette fois, du thème allégorique central : celui des noces avec Dame Pauvreté. Cette trame est loin d'être neutre, elle remonte, comme on l'a déjà signalé, au *Sacrum Commercium S. Francisci cum domina Paupertate* (peut-être de 1227, vulgarisé par la suite) qui a inspiré tant de textes mystiques et polémiques dus aux Spirituels et le chant XI du *Paradis* de Dante. Certes, rien ne permet de prétendre que notre auteur connaissait le texte fondateur, mais il ne pouvait ignorer l'origine franciscaine de ce mariage mystique ni employer innocemment la formule *nonna Povertade* lancée par saint François lui-même. Le retournement parodique, que l'on peut même qualifier de carnavalesque, du choix libre, fervent, enthousiaste de la vie apostolique en condamnation (car c'est l'époux qui est ici objet d'un choix, et d'un amour conjugal inopportun) peut paraître quelque peu audacieux et, lue sous cet angle désacralisant, la chanson prend en effet un caractère *giullaresco*.

Il n'en est pas moins vrai que si parodie délibérée il y a, les "cibles" secondaires en atténuent la portée. Nous avons passé en revue les pastiches d'un certain nombre de genres ou de topoi, il faudrait y ajouter certains effets

de langage, constituant une parodie localisée, que l'on voit affleurer ici ou là dans ces "morceaux choisis", et où G. Contini dit reconnaître le *canovaccio curiale su cui l'esperto parodista ricama*. Ainsi *adorno, visaggio, agio, diraggio, dottare, beltade, mirai* sont des termes ou des formes appartenant à la tradition lyrique. Ils sont « tissés » avec d'autres, nettement comiques voire dialectaux : *in camo, astrinse l'orche, mògliama* ... Nous qualifions les premiers de parodiques parce que leur fonction est d'instaurer au sein du texte sa propre contestation. *Diraggio, adorno, visaggio, dottato* (et le couple *temuto e dottato*) constituent, dans la neutralité énumérative des premiers vers, de discrets signaux dont la nature humoristique ne se révèle que dans la suite du texte. Il en va de même de *beltade* (et du cliché que nous avons déjà signalé) utilisé pour conclure le portrait grotesque, ou encore de la formule courtoise "dolze mio amico" introduisant l'énumération de noms comiques, et d'autres phénomènes du même ordre que nous avons eu l'occasion de signaler. Au niveau linguistique, le système parodique fonctionne donc ici sur deux plans ou, pour reprendre une image appliquée par G. Contini au *Contrasto* de Cielo d'Alcamo, sur le mode du contrepoint. Et c'est, par rapport au régime général, comico-ludique, du texte, un système secondaire.

**Claude PERRUS**