

L'amour en personne dans la poésie du XIII^{ème} siècle

Dante, au chapitre XXV de la *Vita Nuova*, se défend d'insinuer que l'amour est une "substance intelligente" et, encore moins, une "substance corporelle" et il juge opportun de préciser, non sans un brin de pédanterie inséparable de toute science fraîchement acquise, qu'Amour "n'existe pas en soi comme substance" mais que c'est un "accident dans une substance". Cette définition philosophique lui donne toute latitude pour défendre la légitimité des personnifications, en invoquant les *auctoritates* de la poésie latine avec lesquelles les modernes *dicatori per rima* sont en droit de vouloir rivaliser. Elle lui permet de poser en même temps la nécessité, pour le texte poétique, d'une trame conceptuelle, d'un *verace intendimento* (qu'ailleurs il appelle *sententia*) : il est permis, en poésie, de faire agir et parler des choses inanimées, mais pas à tort et à travers.

A première vue, cette réflexion de Dante semble s'inscrire dans une conception étroite de la rhétorique comme *ornatus*. Elle excède pourtant la traditionnelle dissociation de la "forme" et du "fond" : en effet, le manque de savoir de ceux qui "riment stupidement" ne révèle pas seulement une lacune philosophique ou logique (pesant sur *l'inventio* ou sur la *dispositio* du discours) mais aussi une carence, si l'on peut s'exprimer ainsi, de la conscience rhétorique. Autrement dit, on n'use pas impunément d'un code, on n'articule pas étourdiment des figures (même usées jusqu'à la corde) sans avoir en tête une syntaxe qui est aussi bien celle de l'image que celle de la grammaire.

La vaste réserve de clichés qui constitue le matériel de l'écriture poétique sur et dans laquelle travaillent (pendant une période précise) les stilnovistes n'est pas un répertoire neutre, banalisé par l'usage. Le *concettismo* est autorisé mais il risque, incontrôlé, de conduire à l'incohérence. Ainsi les reproches que Cavalcanti adresse à Guittone d'Arezzo dans le sonnet *Da più a uno face un sollegismo* se placent sur un double niveau : l'impuissance conceptuelle (sœur de l'ignorance) a pour corollaire l'incapacité de produire des figures. Et par suite, ajouterons-nous, de faire produire quelque chose de nouveau à des figures déjà répertoriées.

C'est dans cette perspective que l'on va examiner quelques-uns de ces clichés, banals certes mais qui ne sont pas devenus pour autant (sur le modèle de la catachrèse) pure dénotation : une aura subsiste, d'ordre notionnel ou autre, dans ces représentations figées que l'on a tendance à cataloguer un peu trop vite parmi les "conventions de langage". Prenons un exemple simple : l'"amant-vassal" a beau nous renvoyer, hors du texte lyrique, aux traits placides d'un notaire ou au visage sourcilieux de quelque aristocrate urbain plongé dans des luttes de clans qui n'ont rien de courtois, cette figuration conserve, dans l'espace du texte, un contenu notionnel précis. Elle conserve aussi, dans la zone intermédiaire, idéologique, de la fausse conscience, une fonction non négligeable d'auto-identification et d'auto-légitimation du sujet - d'abord comme poète. Elle est, dirions-nous, de l'ordre du "vrai-faux passeport" (promu ainsi à la dignité de la métaphore). Tout cliché est susceptible d'être réinvesti par un sens : l'ancien, ou un nouveau.

Chez le Dante des *Rime* et de la *Vita nuova*, - mais nous y reviendrons plus loin - la personnification d'Amour réalise successivement ou simultanément une instance morale (disons "courtoise"), un "accident" philosophiquement entendu, et enfin un principe divin, source du dire poétique - et assez proche parent, finalement (métaphysique mise à part), de cette "substance intelligente" dont il récusait l'existence au chapitre XXV du *libello*.

Avant d'esquisser une brève revue des avatars d'Amour, signalons qu'il n'entre pas dans nos intentions d'éclaircir la définition, et les distinctions, entre métaphore, personnification et allégorie. Ce problème demanderait un discours théorique qu'exclut la présente enquête empirique sur des textes dans lesquels, d'ailleurs, comme le rappelle opportunément E. Vance (1), les poètes n'écrivent pas selon de strictes recettes rhétoriques". Il suffira de rappeler qu'il existe plusieurs sortes et degrés de personnifications, qui peuvent coexister à

l'intérieur d'un même texte. Comme l'a montré P. Valesio (2) à propos du *Roman de la Rose*, des abstractions personnifiées (instances psychologiques ou comportements tels que Peur, Faux Semblant, Bel Accueil) voisinent avec des personnes "abstractisées" (ainsi Ami, qui n'est pas Amitié). Nous avons eu l'occasion de souligner le même phénomène à propos de la *Canzone del Fi' Aldobrandino* (3). De même, comme on va le voir, des représentations d'origine culturelle diverse peuvent se superposer, témoignant de stratifications qui rendent souvent malaisé, soit dit en passant, le repérage des influences et des "sources".

Le rituel courtois élaboré dans la poésie occitane est fondé, on le sait, sur le schéma vassalique : l'amour est un service, dû à la dame suzeraine. Cette formalisation induit un modèle juridique et sociologique déjà fort diversifié en France même et qui, dans l'Italie du XIII^{ème} siècle est pour une bonne part fragmentaire voire obsolète (cf. les histoires de la féodalité outre-Alpes). A s'en tenir à une définition d'ordre culturel, il apparaît que les "cours" féodales du sud de la Loire où s'est élaboré le modèle représentent un espace de production et de consommation des textes bien différent de la Magna Curia de Frédéric II, et à fortiori des communes de l'Italie centrale où se développera la poésie courtoise en langue de sì (tandis que le milieu, pourtant plus proche, des seigneuries padanes n'arrive pas à imposer un modèle lyrique en dehors de la langue d'oc).

Malgré ces différences, le "service" de la Dame passe, avec toutes les autres formalisations de la poésie occitane, chez les Siciliens (cf. Giacomo da Lentini : "Guiderdone aspetto avere / da voi, donna, cui servire / non m'è noia...") et leurs successeurs toscans.

Le système acquiert cependant une certaine fluidité. C'est ainsi que l'amour (phénomène) ou Amour (l'instance présidant au phénomène) devient à son tour un seigneur. D'où un schéma de délégation de pouvoirs : Amour, pour récompenser son serviteur, lui donne un seigneur (la Dame) à servir. Ainsi, chez Rinaldo d'Aquino, *Per fin amore* ("altamente Amor m'ha meritato, / che m'ha dato a servire / a la fiore di tutta caunoscenza / e di valenza", v. 8-11, et aussi, v. 43-45 : "Signoria vol ch'eo serva lealmente, / che mi sia ben renduto / bon merito..."). On lira plus tard, dans la Corona attribuée à un "Ami de Dante" (4), au sonnet XII : Amore "a tal conosco m'ha per servo dato, / che ave in sé saver compiuto e 'ntero, / né di bieltà più bella non richero", etc...

Amour devient donc, au même titre que la Dame, un acteur de la situation amoureuse. Il peut même devenir le destinataire du texte : acteur ou destinataire que le poète-amant-vassal célèbre ou blâme. Giacomo da Lentini l'accuse d'injustice (sonnet *Chi non avesse mai veduto foco*) et plus tard Rustico Filippi lui adresse, en s'excusant de sa hardiesse, des reproches (sonnet XLI, v. 5-6 : "Sacciate che signor senza pietanza / tanto non val, con' s'ha pietoso il core").

Guinizzelli et les Stilnovistes se déclareront à leur tour serviteurs, ou *Fedeli* (fêaux) d'amour. La relation entre le Je lyrique et ce personnage peut même, renouant avec le modèle archaïque de l'amitié entre seigneur et féal, prendre un caractère presque fraternel, comme c'est le cas dans le sonnet de Dante *Deh, ragioniam insieme un poco, Amore* (v. 4 : "trattiam di nostra donna, omai, signore"), ou encore elle peut donner lieu à de précieuses surenchères, comme dans cet autre texte de jeunesse de Dante : "Madonna, quel signor che voi portate / ne gli occhi, tal che vince ogni possanza, / mi dona sicuranza / che voi sarete amica di pietate". Voilà ce qu'au XVII^{ème} siècle on eût appelé du "phébus". Voir aussi la ballade *Voi che savete ragionar d'Amore* (v. 13-16) ; cette image s'allège dans *Ne li occhi porta la mia donna Amore*, sonnet inséré (et ce n'est pas un hasard) dans la *Vita nuova*. Ailleurs, la seigneurie d'Amour peut aussi (autre surenchère) se signifier sous la forme paradoxale et galante d'un Amour lui-même fasciné et vaincu par la Dame, sur laquelle il n'exerce aucun pouvoir.

Mais cette promotion (ou cette dégradation) d'Amour au rôle d'acteur et de destinataire a pour effet secondaire, là où elle se réalise, de rendre plus désincarnée encore (si c'était possible ...) la figure de la Dame. Certes la Dame des Provençaux, quelque *senhal* qu'elle portât (indice illusoire de son éventuelle réalité référentielle), présentait déjà les caractères d'une représentation collective. Chez les Italiens, que le "dire d'Amour" se donne, conformément à la tradition occitane, comme un discours à vocation transitive (visant à la séduction et à la conquête) ou qu'il se sublime en analyse "scientifique", la Dame est moins que jamais le sujet du désir. Et assez peu son objet à partir du moment où le désir va non vers la Dame mais vers son image, réélaborée dans le cœur de l'amant par ses sens internes, et "peinte" dans ce même cœur, à moins que cette image, comme chez Cavalcanti, ne soit appréhendée comme une entité, ou une succession d'entités émanées de la forme externe (cf. le sonnet *Veggio ne gli occhi de la donna mia*).

Revenons à la personne d'Amour. Nommé, invoqué ou admonesté, ce seigneur est peu décrit. Cela tient, bien sûr, à l'économie des formes lyriques : dans leur espace restreint et réglementé on ne peut s'attendre à rencontrer le long cortège du Roi d'amour longuement dépeint dans le chapitre XV du traité *De amore* d'André le Chapelain, ni le jardin de Déduit où siège le dieu d'amour (semblable à un ange) du *Roman de la Rose* (v. 885 suiv.), ni la cour du "segnore / ch'è capo e dio d'amore" (mais son vrai nom est *Piacere* ...) : cet enfant aveugle, armé d'un arc et de flèches que nous décrit Brumet Latin dans son *Tesoretto* (v. 2181-2356).

Cela tient sans doute aussi au fait que l'amour est, tout comme la nature, une puissance universelle à laquelle il suffit d'ajouter une majuscule pour en faire une instance allégorique : or les Siciliens, dès leurs premiers textes, manifestent une tendance à *ragionare* de cette puissance en termes, précisément, universels. De l'éthique mondaine à laquelle la fiction seigneuriale servait d'image, le discours des Siciliens (sans abandonner nécessairement cette image) tend à glisser vers une nosologie ou, si l'on veut, un embryon de "philosophie naturelle" en reprenant d'ailleurs à son compte les suggestions du *De amore*, lui-même inspiré d'un savoir médico-philosophique assez largement répandu (5). Cavalcanti et Dante renoueront plus tard avec cette tendance en recourant, pour leur part, aux concepts de la scolastique aristotélicienne.

Le seigneur Amour est donc peu décrit, et il en va de même de sa cour, que les trois narrations rappelées plus haut situaient dans le *locus amoenus* d'un jardin délicieux et qui, dans la poésie lyrique, est un lieu abstrait et invisible : "tu sai che ne la corte là 've regna, / e' non vi può servir om che sia vile / a donna che là entro sia renduta", écrit Cavalcanti (sonnet XXXIX) : la cour d'amour est décidément un espace mental auquel il serait inutile et dérisoire de rechercher des équivalences figuratives.

Certaines notations "visuelles" peuvent apparaître, mais il s'agit d'attributs symboliques, d'origine classique, déjà présents d'ailleurs chez quelques poètes occitans. Le dieu ovidien armé de flèches (et que le *Tesoretto* représentait en détail), jamais tout à fait oublié, retrouve chez les Stilnovistes une fonction emblématique : c'est "quel gentil che porta l'arco" (Cino, CLXX, 1), "un arcier presto soriano / acconcio sol per uccidere altrui" (Cavalcanti, XXI), "Amore, infaretrato com' arcero" (Lapo Gianni, XIV) et ainsi de suite. À l'instar des troubadours, les Stilnovistes ont d'ailleurs le plus grand besoin des flèches" de cet archer pour rendre compte de la puissance du regard qui suscite

l'innamoramento. Et dès Guinizelli ("la deità de l'alto deo d'amore ") le dieu concurrence donc le seigneur tour à tour doux et cruel : le premier incarne le phénomène amoureux, le second renvoie implicitement aux obligations éthiques et aux souffrances du service courtois.

Nous évoquons plus haut le "parcours" de Dante. Dans le domaine des personnifications, comme d'ailleurs en ce qui concerne toutes les "formes de contenu" ou d'expression) Dante adopte, exploite, puis "brûle" (non sans en préserver les traces, comme autant d'étapes de son travail) toutes les figures possibles. Les exemples que nous allons donner ne sont évidemment pas exhaustifs.

Dans *La dispietata mente, che pur mira*, chanson de jeunesse, nous rencontrons "quella saetta ch'Amor lanciò lo giorno ch'i fui preso" (v. 57-8), ce qui n'empêche nullement Amour d'être, un peu plus loin, "il signor che m'ha in balia" (v. 65). Le motif de la seigneurie et du service qu'elle implique reviendra périodiquement dans les *Rime*, y compris dans les textes retenus dans la *Vita Nuova* où la baronnie d'amour s'incarne dans les amis poètes. Voir par exemple le chapitre III, et aussi le débat du chapitre XIII sur le caractère bon ou mauvais de la seigneurie d'amour ; le texte poétique cité au chapitre XXVII clôt cette série de références par une formule rétrospective "Si lungamente m'ha tenuto Amore / e costumato a la sua signoria". C'est d'ailleurs la dernière fois que Dante utilise cette personnification courtoise dont il a disserté dans le chapitre XXV : désormais Amour sera "spiramento" ou "spiritel".

D'ailleurs, même dans les textes de jeunesse de Dante, le motif du service et ses variations figuratives n'occupent qu'une place très secondaire. L'évocation rapide d'Amour apparaissant à la droite de la Dame dans le sonnet *Di donne io vidi una gentile schiera* n'est qu'une mention, sans ombre de développement descriptif. Une exception mérite pourtant quelques remarques : le sonnet *Un dì si venne a me Malinconia*. L'apparition successive de Malinconia, Dolore, Ira y précède celle d'Amore en deuil, coiffé d'une guirlande, qui annonce au poète la mort de la Dame : "Ché nostra donna muor, dolce fratello". Le maximum (possible dans un sonnet) de représentation concrète coïncide donc, comme il est logique, avec l'usage de l'allégorisme. Mais cet allégorisme psychologique (sur le modèle du *Roman de la Rose*, déjà traduit et exploité par Dante dans le *Fiore*) est exceptionnel. Comme l'a souligné G. Contini (6), il est significatif que Dante ne retienne, comme échantillon de ce mode de représentation, dans la *Vita nuova*, que le sonnet

Cavalcando l'altrier, où Amour est le seul personnage rencontré par le poète sur sa route.

Tout en intégrant donc (à doses homéopathiques) des expériences où se perpétuent les formules courtoises, la *Vita nuova* présente aussi des exemples de recherches nouvelles autour de la figuration d'amour. C'est la prose (élaborée ultérieurement) qui véhicule pour l'essentiel des apports nouveaux, destinés à enrichir (fût-ce au prix de quelques gauchissements) l'anthologie poétique et à imposer un sens à l'ensemble du livre. Nous voulons parler des "visions" en rêve (III, XII), et des "imagination" à l'état de veille (IX, XXIV, XXXIV) ou de délire (la "vana immaginazione", "fallace immaginare" et "forte fantasia" du chapitre XXIII).

Cette distinction terminologique n'est pas fortuite. Les "visions" tendent en effet à une sacralisation nouvelle du personnage Amour. Ainsi le seigneur des Fidèles d'amour invoqué dans le sonnet du chapitre III devient, dans la prose qui l'accompagne, un "seigneur d'aspect terrifiant", entouré d'accessoires symboliques (la nuée de feu, le drap rouge, le cœur brûlant), s'exprimant en latin et, pour finir, gagnant le ciel en compagnie de Béatrice : le récit accentue donc le caractère prophétique du rêve, récupérant dans un contexte nouveau des accents religieux que l'on rencontrait déjà dans un sonnet tel que *Ne le man vostre*, tissé de formules bibliques.

Au chapitre XII, le "seigneur de la noblesse" apparaît au chevet du dormeur, vêtu de blanc (tel l'ange au tombeau du Christ, suggère M. Guglielminetti) (7). Cette figure sacrée descend cependant, après avoir abandonné le latin et le style oraculaire pour la langue vulgaire et un discours fort *colloquiale*, à jouer un rôle de conseiller analogue (cynisme mis à part) à celui d'Amico dans le Fiore (8). C'est au prix de cette dégradation que le récit peut justifier l'insertion dans le corpus poétique de l'unique ballade de la *Vita nova*. Notons que sur le plan du "roman" cette démarche tactique ne rencontrera aucun succès auprès de Béatrice.

L'"imagination" du chapitre IX renoue, elle, avec l'allégorie courtoise. Le "très doux seigneur" que la prose nous décrit, rencontré en chemin et vêtu d'habits de voyage, ne diffère pas de son homologue du sonnet : né d'une songerie, tous deux sont présentés comme la projection des pensées du poète : c'est l'Amour de *Deh, ragioniam* qui reparait, interlocuteur fictif d'un dialogue intérieur. Il n'est donc ni chargé de signes ou d'emblèmes sacrés, ni paré d'ornements seigneuriaux. Seul le v. 12, dont A. Pézard a élucidé le sens (9), rappelle le schéma vassalique, décidément bien archaïque ici.

Le chapitre XXIV nous conte lui aussi une "imagination" aimable, gratifiante. Mais cette fois un écart notable sépare le texte poétique (le sornet *Io mi senti' svegliar dentro a lo core*) de sa *razo* en prose. Le sonnet retrace linéairement une suite d'événements : l'émotion secrète, l'apparition d'Amour "joyeux", puis celles de Giovanna et de Béatrice, commentées par Amour en ces termes : "quell'è Primavera, / e quell'ha nome Amor, sì mi somiglia". Les deux *senhals* sont proposés comme une galante épigramme, et le sonnet tout entier apparaît comme la gracieuse théâtralisation d'une rencontre fugitive, advenue au détour d'une rue.

Or le récit charge tout l'épisode d'une valeur sacrée, épiphanique -comme dans le chapitre III. Le *tremuoto* ou *tremore* annonciateur de la double apparition est un terme chargé de connotations (plus bibliques encore que cavalcantiennes) telles que le phénomène décrit excède largement celui qui est enregistré dans le sonnet, à savoir l'éveil, dans le coeur, du "spirito amoroso". En somme, la prose s'efforce ici de conférer à une "imagination" le statut d'une véritable "vision". Le double parallèle entre Giovanna et saint Jean-Baptiste (avec le pesant jeu de mots sur le *senhal* Primavera = "prima verrà") et entre Béatrice et la vraie lumière (le Christ) est une adjonction qui n'a rien de "courtois", même si elle aboutit, par une récupération acrobatique du *senhal* Amour, à l'identification finale de Béatrice et d'Amour. Mais quel Amour ?

Il ne peut s'agir encore de l'amour "qui meut le soleil et les autres étoiles", mais il ne s'agit déjà plus de la personnification galante de l'Eros courtois. L'ajustage, qui n'est pas des plus heureux, entre poésie et prose, trahit une "crise" du système de la personnification, qui de toute évidence ne peut plus servir le nouveau dire d'amour vers lequel Dante s'oriente. Le récit souligne d'ailleurs, par des gloses significatives qui préludent à la mise au point du chapitre suivant, le caractère purement rhétorique de la personnification poétique : "queste parole, che *lo cuore* mi disse con la lingua d'Amore...", *parve che* Amore mi parlasse nel cuore...".

Nous ne mentionnerons que pour mémoire la dernière et "forte" imagination du chapitre XXXIX où Amour, absent de la prose, ne figure dans le sonnet que comme un locataire du coeur, frappé d'affliction. Cette imagination-là est une anamnèse qui ramène à l'esprit la première apparition de Béatrice, seule dépositaire désormais de la vérité historique d'une élection et d'une vocation poétique.

D'une certaine façon, la *Vita nuova* est donc aussi une enquête sur les possibilités de représenter l'amour, de le faire vivre sur la page. Les inventions

de la rhétorique ou de l'imaginaire sont soumises au contrôle du discours (ou de la narration) en prose. Mais au fond, est-il bien nécessaire de représenter Amour ou même simplement de le personnifier pour le dire ? Il est clair à la fin du *libello* que Dante recherche d'autres médiations : celles qui le mèneront de l'expérience des *Petrose* à celle des chansons philosophiques et enfin à la *Comédie*, où il renonce définitivement à l'allégorisme courtois et à son respectable, certes, mais bien étroit, théâtre de l'âme.

Nous réserverons un sort particulier - comme à une étape de cette progressive clarification des raisons de l'écriture - au récit du délire qui figure au chapitre XXIII. Ici, prose et poésie, comme l'a suggéré D. de Robertis (10) semblent avoir été conçues parallèlement. Il en résulte une étrange confrontation entre la description littérale d'un état pathologique et son expression poétique. L'imagination délirante ("Imaginai alcuno amico che mi venisse a dire : Or no sai ? la tua mirabile donna è partita di questo seculo") correspond, dans la chanson, à une apparition spectrale ("ed omo apparve scolorito e fioco" v. 54) où le lecteur ne sait s'il doit reconnaître l'ami ou quelque personnification d'Amour (sur le modèle d'*Un dì si venne a me Malinconia*). Aussitôt après, l'illusion dénoncée par le récit ("Allora mi pareva che lo cuore, ove era tanto amore, mi dicesse : Vero è che morta giace la nostra donna") a pour pendant les v. 63-4 qui semblent renouer avec la personnification traditionnelle ("Allor diceva Amor : Più nol ti celo ; vieni a veder nostra donna che giace") : mais l'ensemble prose-poésie fonctionne sur un processus métonymique par lequel on passe du sujet à son coeur, puis de son coeur au sentiment qui l'anime.

Ce "montage parallèle" souligne, en prélude au chapitre XXV, que le texte poétique est bien le seul théâtre où jouent ces entités personnifiées. Mais il démontre aussi que le *ragionare* en prose, naguère auxiliaire de la compréhension ou chargé de sursémantiser après coup la poésie, peut proposer, en même temps qu'elle, une version acceptable, dans sa pure littéralité, du tumulte des passions de l'âme.

Claude PERRUS

NOTES

- (1) E. VANCE, *Le combat érotique chez Chrérien de Troyes*, "Poétique", n° 12, p. 544-571. La remarque citée se trouve p. 555.
- (2) P. VALESIO, *Esquisse pour une étude des personnifications*, "Lingua e stile", IV, 1969, p. 1-21.
- (3) cf. "Chroniques Italiennes", n°15, 1988, p. 105-131.
- (4) G. GORNI a démontré que cet "Ami de Dante" est Lippo Paschi dei Bardi dans *Il nodo della lingua e Il verbo d'amore*, Firenze, Olschki, 1981.
- (5) Voir le sonnet de GIACOMO da LENTINI *Amor è un desio che ven dal core*. Sur la pathologie de l'amour au Moyen Age, cf. G. AGAMBEN, *Stanze : la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- (6) Dante, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1970, p. 78.
- (7) M. GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura*, Torino, Einaudi, 1977, p. 78.
- (8) *Fiore*, sonnet LIV : Ami suggère à Amant l'envoi d'une poésie, en définit le contenu et précise maints détails de rédaction.
- (9) A. PEZARD, *La rotta gonna*, Paris-Florence, Sansoni-Didier, 1967, p. 17-20. Le «Parti» que le poète "prend" d'Amour relève d'un pacte liant le seigneur à son vassal.
- (10) D. DE ROBERTIS, *Il libro della Vita nuova*, Firenze, Sansoni, 1961, p 153 suiv.