

FRANÇOIS PAR JACOPONE DA TODI : *ALTER CHRISTUS ET MILES CHRISTI*

Jacopone consacre deux compositions (40 et 71) à François. Deux *laude* sanctorales qui, tout en s'appuyant sur l'hypotexte abondant des sources franciscaines, et en particulier, la légende bonaventurienne (principalement la *lauda* 40), proposent une lecture personnelle et particulièrement riche de la vie de François¹. Elles dessinent une image singulièrement tendue et équilibrée de François, frère et saint, et illustrent avec force une séquence de vie animée par la *sequela, imitatio, conformitas Christi*².

¹ Notre propos n'est pas ici de faire une étude exhaustive et linéaire des deux *laude* mais bien de mettre en lumière les aspects et les moments de la vie de François que Jacopone décide de retenir afin de comprendre la lecture singulière qu'il propose.

² Sur la question complexe de la *sequela, imitatio, conformitas Christi*, Alfonso Marini dirige un groupe de travail qui a donné lieu aux publications suivantes : A. MARINI, « *Vestigia Christi sequi* o *imitatio Christi*. Due differenti modi di intendere la vita evangelica di Francesco d'Assisi », in *Collectanea Franciscana* 64 (1994), p. 89-119 ; IDEM, « Dalla *sequela* alla *conformitas*. Una ricerca su fonti francescane », in *Franciscana* 7 (2005), p. 69-87 ; S. ROMANELLI, « *Sequela, imitatio e conformitas* in fonti francescane "non ufficiali" », in *Franciscana* 7 (2005) p. 89-126 ; M. ESPOSITI, « *Conformitas, sequela e imitatio Christi* negli *Actus beati Francisci et sociorum eius* » in *Franciscana* 7 (2005), p. 127-147 ; F. FASCETTI, « *Sequela Christi, imitatio e conformitas* nelle opere di Bonaventura da Bagnoregio su san Francesco », in *Franciscana* 9 (2007), p. 13-41 ; M. ESPOSITI, « *Conformitas, sequela e imitatio Christi* negli *Actus beati Francisci in Valle Reatina* », in *Franciscana* 9 (2007), p. 43-66 ; S. Romanelli, « *Sequela, imitatio e conformitas* nell'opera di Tommaso da Celano », in *Franciscana* 11 (2009), p. 49-94. B. PIRACCINI, « *Sequela, imitatio e conformitas* nell'*Arbor vitae* di Ubertino da Casale », in *Franciscana* 11 (2009), p. 95-123 ; M. ESPOSITI, « Dalla *sequela Christi* alla *Christo*

L'on pourrait s'étonner que seules deux *laude* sur quatre-vingt douze compositions que compte le recueil jaconien aient pour objet la vie du fondateur de l'Ordre des frères Mineurs ; en réalité, ces deux poésies, loin d'être isolées, entrent en relation et en résonance avec nombre de pièces du *laudario* avec lesquelles elles créent, directement ou indirectement, un réseau thématique, métaphorique, énonciatif voire polémique.

La lecture à la fois topique et personnelle que Jacopone offre de la vie de François est une lecture informée en permanence par les grandes lignes thématiques qui traversent et structurent le *laudario*, à savoir l'exigence d'un retour à la pureté évangélique, une vision du monde centrée sur le mystère de l'Incarnation, l'affirmation forte de l'humanité du Christ comme lien entre le « je » repoussé et Dieu désiré, et la kénose³. Cet abaissement de Dieu, ce dépouillement-anéantissement du Christ, qui, par amour fou de l'homme, joue le médiateur-pacificateur⁴ pour rétablir le lien entre « l'om ch'è desformato »⁵ et Dieu est assurément la raison première de la *sequela Christi* et la matrice du christocentrisme jaconien. L'émotion suscitée par cette générosité, que souvent, par resémantisation du lexique lyrique courtois, Jacopone nomme « courtoisie », doit susciter en retour un amour fou pour le Christ⁶, c'est bien là le sens de *l'esmesuranza*, concept-clef et polysémique du *laudario*.

conformitas : il *Liber de laudibus beati Francisci* di Bernardo da Bessa », in *Franciscana* 12 (2010), p. 175-192.

³ Cf. Epître aux Philippiens : « Lui, de condition divine, / ne retint pas jalousement / le rang qui l'égalait à Dieu. / Mais il s'anéantit lui-même, / prenant condition d'esclave, / et devenant semblable aux hommes. / S'étant comporté comme un homme, / il s'humilia plus encore, / obéissant jusqu'à la mort, / et à la mort sur une croix ! » (Ph 2, 6-8). La kénose (< kénôê, en grec = « vider », « se dépouiller de soi-même ») signifie donc le dépouillement du Christ dans son humanité. Dans la théologie catholique, la kénose désigne le fait pour le Fils, tout en demeurant Dieu, d'avoir abandonné en son Incarnation tous les attributs de Dieu qui l'auraient empêché de vivre la condition ordinaire des hommes.

⁴ Cf. *Lauda* 27, 13 et 18-20 : « et en fra Deo e l'om pace ce metteraiò [...] Sì, co' me faccio omo, om à so entennamento ; / et, en quanto omo, a Deo farò suiacemento ; / faròcce iognemento ; ciascheun suo consolare ». Cette *lauda*, comme deux autres (15 et 50), a pour objet la Rédemption et traite plus particulièrement du concept théologique de la nécessité de l'union de la nature humaine et de la nature divine dans le Christ et de la charité/courtoisie qui préside au sacrifice.

⁵ *Id.* 27, 7.

⁶ Cf. *Lauda* 87, 1-2 et 7 : « Senno me par e cortisia / empazzir per lo bel Messia / [...] Chi pro Cristo va empazzato ».

Les *laude* 40 et 71 reposent toutes deux sur l'identification de François au Christ, et sur la vision de François comme *alter Christus*. Toutes deux, bien que différentes dans leur construction, s'offrent comme une sélection-illustration de certains épisodes de la vie de François. Ainsi cette dernière, loin d'être présentée de façon exhaustive et chronologique, est reparcourue par touches, par tableaux afin de proposer une interprétation orientée : mystico-providentielle pour ce qui concerne la *lauda* 40, historico-eschatologique pour la *lauda* 71. Si toutes deux semblent le fruit d'une réduction-décantation, d'un raccourci, elles drainent néanmoins avec elles un réseau hypo- et paratextuel particulièrement riche et dense. Nous aurons l'occasion de revenir sur les emprunts bonaventuriens, mais il est évident qu'en lisant les *laude* jacoponiennes consacrées à François, il faut supposer active la mémoire visuelle de Jacopone, qui, alors qu'il écrit, mobilise tout un réseau d'images — souvenirs visuels favorisant des associations créatives qui vont de François pauvre représenté par Margarito(ne) d'Arezzo et son atelier, à celui du Maestro di san Francesco, en passant par celui peint par Cimabue dans la Basilique inférieure d'Assise. La force expressive du texte jacoponien s'enrichit évidemment de tout cet appareil pictural que le poète sous-entend et qu'une grande partie des lecteurs-auditeurs des *laude* peut également visualiser et rappeler à sa mémoire.

Le texte poétique jacoponien, comme beaucoup de textes littéraires médiévaux, devient un espace ouvert, un texte *in fieri*⁷ accueillant plus particulièrement ici mémoire textuelle et visuelle du destinataire comme du

⁷ Ce fonctionnement est loin d'être inhabituel : la poésie jacoponienne s'offre régulièrement comme un lieu ouvert au dialogue avec l'image qui est conçue comme un support pour la pensée et un appui favorisant un va-et-vient et créant une langue graphique. Les arbres mystiques — arbre de vie et de contemplation et arbre des vertus —, l'échelle des vertus, ou le lit de l'union mystique, construits par et dans le texte et représentés en regard, sont les outils de représentations des *laude* les plus doctrinales et animent cette poésie qui, par nécessité didactique, donne à voir au moyen de « textes avec figures » (C. Ciociola) et pose un rapport nécessaire avec sa mise en image. Sur la figurativité *Laude*, voir L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002, p. 121-144 ; C. CIOCIOLA, « "Visibile parlare" : agenda », in *Rivista di letteratura italiana*, VII, 1989, p. 9-77 ; qu'il nous soit également permis de renvoyer à E. ZUNINO, *Conquêtes littéraires et quête spirituelle. Jacopone da Todi (1230[?]-1306)*, Paris, PUPS, 2013, p. 272-279.

destinataire — des mémoires fonctionnant comme une archive que le texte réveille et vivifie⁸.

Jacopone propose une (re-)lecture de certains épisodes de la vie de François comme le font les peintres des grandes *tavole* polycéniques du Duecento⁹ (celles de Bonaventura Berlinghieri, du « seguace » de Guido da Siena, du « Maestro della tavola Bardi ») où la figure centrale du saint en pied s'assortit d'un nombre plus ou moins grand de panneaux représentant la vie et les miracles de François. Ainsi la poésie, en même temps qu'elle rappelle et concentre les éléments bio-hagiographiques, s'anime-t-elle de ce dynamisme conversationnel où chaque scène latérale — ici chaque strophe — vient informer et amender la figure centrale — François stigmatisé dans la *lauda* 40, François combattant du Christ dans la *lauda* 71. Les strophes-tableaux deviennent alors des scènes descriptives condensées qui donnent à voir et montrent pour démontrer, le tout dans une efficacité synthétisante et concise satisfaisant ainsi l'injonction à la brièveté rappelée au début de la *lauda* 40¹⁰, comme à d'autres reprises dans le *laudario*¹¹. Ainsi la narration longue est-elle remplacée par des épisodes particulièrement riches et resserrés, des raccourcis éloquents propres à la technique artistique médiévale¹².

Dans ce cadre représentatif particulier où l'image bien que matériellement absente s'affirme néanmoins dans toute sa puissance mémorielle, l'énonciation est fortement régie par l'hypotypose : il est question de créer par le texte une suggestion visuelle — celle des sept apparitions de la croix à François (*lauda* 40) et celle, dans la *lauda* 71, de François, chevalier/capitaine orné de ses armes invincibles (pauvreté,

⁸ Voir les belles pages que Lina Bolzoni, en rappelant les travaux de Marry Carruthers sur les aspects de la mémoire et les techniques médiévales de la mémorisation, consacre au processus de rumination, à la création de *loci* mémoriels cultivés par la « force de la pensée », dans la religion chrétienne qui est « religion du souvenir », et favorisant ainsi un lien entre oralité et mémoire. Cf. L. BOLZONI, *op. cit.*, p. XVIII et suiv.

⁹ Cf. C. VECCE, « Sulla cultura visuale di Iacopone », in *Iacopone poeta*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 308.

¹⁰ « Àiole abbreviate, / per poterle contare » (vers 9-10)

¹¹ Cf. *Lauda* 7, 89 : « ché non faccia fastidio, àiol abriviato » ; ou encore « ciascheun brig'abriviare » (19, 4) et « Abriviare sì n'op'è esto fatto, / che complam ratto la nostra dettata » (58, 133) ; enfin au début de la *lauda* 65 : « ché la longa materia / sòl generar fastidia, / el longo abriviare / sòle l'om delettare. / Abrevio mea ditta » (vers 5-9). Sur la nécessité d'être bref pour être écouté et utile, voir E. ZUNINO, *op. cit.*, p. 258-261.

¹² Cf. C. VECCE, « Sulla cultura visuale di Iacopone », in *Iacopone poeta*, cit., p. 310.

obéissance et chasteté) et des armes protectrices du Seigneur (les stigmates) — qui entre en relation avec le réseau métatextuel (les images et les écrits franciscains) entourant et prolongeant la poésie. Le texte poétique, entendu ou lu, s'apparente donc, en partie, à un exercice de reconnaissance et de réactivation en même temps que d'illustration.

La ballade « O Francesco povero » (40) est une hagiographie en vers ayant pour sources visuelles, les représentations évoquées ci-dessus et pour source textuelle indubitable, les *Légendes* bonaventuriennes. L'emprunt bonaventurien est massif, déroutant parfois par son extrême fidélité¹³, et pourtant très personnel. La relation avec l'hypotexte relève de la « fidélité paradoxale »¹⁴ — à savoir une fidélité d'inspiration tout à fait repérable et concrète qui s'accompagne cependant d'une réorientation profonde et singulière.

Le refrain, combiné avec la première moitié de la première strophe (vers 1-8), articule la représentation de François-*miles Christi* et l'évocation des sept apparitions de la Croix de la même façon que le fait le chapitre XIII de la *Legenda Maior* consacré à la stigmatisation de François sur le mont Alverne¹⁵. Les reprises et transpositions lexicales sont suffisamment

¹³ L'édition des *Laudes* établie par Franca Ageno renvoie dans l'apparat de notes de la *lauda* LXI (numérotation Ageno) aux correspondances avec la *Legenda Major*. Cf. Iacopone da Todi, *Laudi*, a cura di F. AGENO, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 244-250. Pour une vision encore plus précise et éclairante de la superposition intertextuelle, voir A. MONTEFUSCO, « Una fedeltà paradossale : sulla memoria bonaventuriana di Iacopone », in *Linguistica e letteratura*, XXXIII, 1-2, 2008, p. 13-21.

¹⁴ L'expression est utilisée par Antonio Montefusco (cf. *Ibid.*, p. 12 et 42) pour caractériser le rapport intertextuel entre la poésie jaconienne et les sources bonaventuriennes, mais la formule est empruntée à Sylvain Piron qui a parlé de « fidélité paradoxale » pour qualifier l'apport de la pensée bonaventurienne dans le système de pensée de Pierre de Jean Olivi. S. PIRON, *Parcours d'un intellectuel franciscain. D'une théologie vers une pensée sociale : l'œuvre de Pierre de Jean Olivi (ca. 1248-1298) et son traité De contractibus*, Paris, 1999 (thèse de doctorat EHESS).

¹⁵ Cf. *Legenda Maior* (désormais abrégée en LM), 13 9-10 : « Eia nunc, **strenuissime miles Christi**, ipsius fer arma invictissimi Ducis, quibus munitus insigniter, omnes adversarios superabis! **Fer vexillum Regis altissimi**, ad cuius intuitum omnes pugnatore divini exercitus animentur! [...] Iam vere impleta est **prima visio**, quam vidisti, videlicet quod dux in militia Christi futurus, armis deberes caelestibus, signoque crucis insignibus decorari. Iam in principio tuae conversionis Crucifixi **visio** compassivi doloris gladio mentaliter te transfigens, sed et auditis **vocis de cruce** tamquam de throno Christi sublimi et secreto propitiatorio procedentis, iuxta quod tuo sacro firmasti eloquio, vera indubitanter fuisse creduntur. Iam in tuae conversationis progressu et cruce, quam **vidit** frater

nombreuses pour suggérer clairement l'inspiration¹⁶ ; cependant dès ces premiers vers, la réécriture poétique impose une orientation nouvelle. Celle-ci s'affiche immédiatement par la constitution d'un syntagme lexical inaugural particulièrement efficace dans sa concision et son positionnement idéologique et intra-textuel. En effet, par l'association « Francesco povero », Jacopone fonde un hapax syntagmatique¹⁷ qui, dans sa pureté essentielle et définitoire, rappelle l'union de François et de la Pauvreté. Cet *incipit* interpellatif résonne immédiatement, dans une poétique de la lecture, avec le « réseau pauvre »¹⁸ du *laudario* à savoir les autres *laude* invoquant et louant la pauvreté¹⁹, il s'enrichit de cette dimension intra-textuelle et assure la singularité du portrait hagiographique jacoponien par rapport à la source bonaventurienne.

Silvester ex ore tuo mirabiliter procedentem ; et gladios in crucis modum tua viscera transfigentes, quos sacer **vidit** Pacificus ; teque secundum crucis figuram in aere sublevatum, cum de crucis titulo sanctus praedicabat Antonius, iuxta quod perspexit angelicus vir **Monaldus**, non phantastica **visione**, sed revelatione caelica fuisse conspecta, vere creditur et firmatur. Iam denique circa finem, quod simul tibi ostenditur et **sublimis similitudo Seraph et humilis effigies Crucifixi**, interius te incendens et exterius te consignans tamquam alterum Angelum ascendentem ab ortu solis, qui signum in te habeas Dei vivi, et praedictis dat firmitatem fidei et ab eis accipit testimonium veritatis. Ecce, iam **septem apparitionibus crucis Christi in te et circa te** secundum ordinem temporum mirabiliter exhibitis et monstratis, quasi sex gradibus ad istam septimam, in que finaliter requiesceres, pervenisti.

¹⁶ Cf. A. MONTEFUSCO, *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁷ Jamais ailleurs dans le *laudario* l'adjectif « povero » n'est associé à François ou à l'Ordre. Il est d'ailleurs assez peu présent et quand il l'est, il peut désigner « le pauvre d'esprit » (3, 434) riche néanmoins de la possession du Royaume de Dieu (4a, 51). Il est intéressant de noter que de rares fois il qualifie les apôtres (29, 7) ou le Seigneur lui-même (48, 54 : « Signor povero e mennico »). Le substantif « povertate » est quant à lui plus régulièrement présent. Néanmoins, le syntagme « *Franciscus pauper* ou *pauperculus* » est présent en 1C (*Vita prima* de Thomas de Celano) 55 et 76, 3C (*Traité des miracles* de Thomas de Celano) 33, et LM 4 6 et 9 5. Et le syntagme « père ou patriarche des pauvres » appliqué à François se retrouve en 1C 76, VJS (*Vie de François* par Julien de Spire) 45, 2C (*Vita secunda* de Thomas de Celano) 78, Lm (*Legenda minor*) 6 4, LM 7 3.

¹⁸ Notons à ce sujet que l'*editio princeps* de Bonaccorsi (Florence, 1490) qui avait proposé une organisation thématique du *laudario* — et que Franca Ageno suit dans son édition des *Laude* — associe d'ailleurs dans un ensemble successif (LIX, LX, LXI, LXII) les *laude* sur la pauvreté et celles consacrées à François (47, 36, 40 et 71, selon la numérotation de Mancini).

¹⁹ Il s'agit des *laude* 36 « O amor de povertate / renno de tranquillitate », et 47 « Povertate innamorata / grann'è la tua signoria ».

La référence double à la nouveauté — « patriarca novello / porti novo vessillo » — relève également de la fidélité paradoxale à peine évoquée : le texte de la *Legenda maior* présente François portant « l'étendard du Roi très haut » et « le sceau du souverain pontife du Christ » (LM 13 9) — reproduit fidèlement par Jacopone dans les vers 3-4 : « porti novo vessillo / de la croce signato » — mais n'évoque pas, à cet endroit du texte, la nouveauté que représente François stigmatisé. Celle-ci articule cependant le cœur du refrain de la ballade jaconienne puisqu'elle qualifie selon une inversion chiasmatisée (entre le substantif et l'adjectif) à la fois le patriarche et son étendard : « patriarca **novello** / porti **novo** vessillo »²⁰ — étendard qui se trouve doublement caractérisé, par son épithète et par l'adjectif avec lequel il rime.

La *sequela Christi* de François et sa réussite trouvent ses racines les plus profondes dans le retour à la pureté évangélique fondée sur le dénuement total et la nouveauté-rénovation « Francesco povero [...] novello ».

La bio-hagiographie — rythmée par les sept apparitions de la Croix qui ont scandé la vie du saint fondateur : « De croce trovàn septe / figure demustrate » (40, 5-6) — que Jacopone propose ici reprend l'évocation qu'en fait Bonaventure à la fin du chapitre XIII de la *Legenda maior*²¹ mais opère encore une fois un glissement sémantique : l'emploi du substantif « figure » suggère l'éventuelle présence d'un support visuel et la possibilité que la *lauda* 40 fût effectivement un « texte avec figures » dans les

²⁰ L'innovation lexicale jaconienne destinée à mettre en relief la nouveauté de François ainsi orné des signes de la Croix fait penser à l'abondante présence de l'adjectif « novus » et de ses dérivés à la fin du paragraphe 89 de la *Vita prima* de Thomas de Celano : « Quoniam in novissimo tempore **novus** evangelista, quasi unus ex paradisi fluminibus, in toto terrarum orbe fluenta Evangelii pia irrigatione diffudit et viam Filii Dei atque doctrinam veritatis opere praedicavit. Facta est proinde in eo et per eum orbis terrarum insperata exsultatio et sancta **novitas** : antiquae religionis germen inveteratos diu et veteres multum subito **innovavit**. Datus est spiritus **novus** in cordibus electorum et in medio eorum effusa est unctio salutaris, cum velut unum de luminaribus caeli, Christi servus et sanctus **novo** ritu, **novisque** signis desuper radiavit. **Renovata** sunt per eum antiqua miracula, dum in deserto mundi huius, ordine **novo** sed antiquo more, plantata est vitis fructifera, proferens flores suavitatis in odorem virtutum sanctarum, ubique sacrae religionis palmites extendendo » (1C, 89).

²¹ Cf. LM, 13 10, 6 : « Ecce, iam septem apparitionibus crucis Christi in te et circa te secundum ordinem temporum mirabiliter exhibitis et monstratis [...] ».

manuscripts les plus anciens²². Le syntagme « figure demustrate » oriente quant à lui tout le texte vers une indexation hypotypotique, comme nous l'avons indiqué plus haut.

Plus encore que reprendre chacune des sept apparitions, il semble que la construction du texte jacononien se soit attachée à gloser une phrase très précise de la source bonaventurienne : « Voilà, par ces sept apparitions de la croix du Christ, selon l'ordre des temps merveilleusement présentées et montrées en toi et à ton sujet, **tu es désormais parvenu comme par six degrés jusqu'à la septième pour finalement te reposer sur elle** »²³. En effet, la *lauda* jacononienne apparaît comme une longue préparation à la septième apparition de la Croix qui fait l'objet d'une focalisation particulière. Aussi le poète opère-t-il à partir de ces sept épisodes qui scandent la *sequela Christi* de François des resserrements et des dilatations, voire des micro-perturbations chronologiques²⁴, qui relèvent de l'appropriation et de la réécriture ; l'intention littéraire de Jacopone étant tout autre que l'intention hagiographique de Bonaventure. Sept strophes (vers 13-68) sont consacrées aux six premières apparitions (le songe des armes²⁵, l'apparition de Jésus comme fixé à la Croix²⁶, la Croix de Saint-Damien²⁷, les visions des frères Sylvestre²⁸, Pacifique²⁹ et Monaldo³⁰) :

²² Cf. A. MONTEFUSCO, *op. cit.*, p. 14, et L. BOLZONI, *op. cit.*, p. 129-131. Lina Bolzoni suggère dans ces pages que l'emploi du substantif « figure » est un indice de la présence d'images ou de schémas illustrant et prolongeant ce que la poésie décrit et développe.

²³ Nous citons ici la traduction proposée dans J. DALARUN (dir.), *François d'Assise, Écrits, Vies, témoignages*, Paris, Éditions du Cerf-Études franciscaines, 2010, p. 2372. LM, 13 10, 6 : « Ecce, iam septem apparitionibus crucis Christi in te et circa te secundum ordinem temporum mirabiliter exhibitis et monstratis, quasi sex gradibus ad istam septimam, in que finaliter requiesceres, pervenisti ».

²⁴ L'épisode du songe des armes est présenté, dans la *Légende majeure*, comme antérieur à la conversion (cf. LM 1 3 et 13 10) alors que le texte jacononien situe la première *apparitio crucis* au début de la conversion de François, reprenant ici fidèlement la narration de l'épisode dans la troisième lecture du chapitre consacré à la conversion dans *Légende mineure* (Lm 1 3). Pour la précision des emprunts et la superposition impressionnante des deux textes, voir A. MONTEFUSCO, *op. cit.*, p. 16.

²⁵ Cf. LM 1 3.

²⁶ Cf. LM 1 5. « La *Légende majeure* est le seul témoin littéraire de cette apparition, qui préfigure la stigmatisation » (Cf. J. DALARUN (dir.), *François d'Assise, Écrits, Vies, témoignages*, cit., p. 2247, note 3).

²⁷ Cf. LM 2 1.

²⁸ Cf. LM 3 5

²⁹ Cf. LM 4 9

³⁰ Cf. LM 4 10

chacune d'elles occupe l'espace d'une strophe, sauf la deuxième (apparition de Jésus comme fixé à la Croix, précédant la narration de l'épisode du Crucifix de Saint-Damien)³¹ à qui le poète offre l'espace de deux strophes dynamisées par la présence d'une apostrophe au style direct de la part du Christ (vers 21-36).

La dilatation descriptive que cette deuxième apparition propose par rapport aux cinq autres est l'occasion d'une mise en place et d'une concentration lexicales particulièrement riches. En effet, tous les éléments principaux de l'épisode de la stigmatisation émaillent déjà cette description : vision, fixation à la croix — « Cristo te recordava, / ne la croce levato » (vers 27-28) —, incendie d'amour favorisé et décuplé par l'oraison-méditation — « Stanno en orazione, / de Cristo medetanno / tale enfocazione / te fo enfusa entanno » (vers 21-24) — suivi de l'anéantissement en Dieu — « e te anichillire » (vers 33). Le recours au discours direct (vers 30-36), par la figure de la *sermocinatio*, se révèle un artifice stylistique à l'intention double : en même temps qu'il introduit une forme d'oralité dramatique dans la narration qui sera prolongée et déclinée plus loin dans la choralité qui accompagnera certains moments de la narration de la stigmatisation, il permet d'imprimer aux termes de la *sequela* une forte dynamisation incitative, rythmée par les propositions conditionnelles anaphoriques et les infinitifs de mouvement — « Se vòl po' mme venire [...] se vòl me sequetare » (vers 31 et 34)³². L'objectivation du discours du crucifix ainsi rendu par la *sermocinatio* sert la mise en relief particulièrement importante de la *sequela* dans ce deuxième degré préparatoire à la stigmatisation.

La septième *apparitio crucis*, couronnant un processus ascensionnel, se déploie quant à elle sur dix strophes (vers 69-148). Toute la biographie en vers présentée par le raccourci monothématique des apparitions de la Croix semble, nous l'avons dit, avoir été conçue pour

³¹ Ici encore il est plus juste de rapprocher l'évocation jacononienne de cette deuxième apparition de la Croix d'un passage de la *Légende mineure* (abrégée en Lm), plutôt que de la *Légende majeure*. Les emprunts sont plus justement frappants (Lm 1 4). Cf. A. MONTEFUSCO, *op. cit.*, p. 17-19.

³² Il est évident que les conditionnelles reprennent et interprètent la maxime de l'évangile de Matthieu qui pose les conditions pour suivre Jésus : « Si vis venire post me, abnega temetipsum et tolle crucem tuam et sequaris me ! » [« Si tu veux venir à ma suite, renie-toi toi-même, prends ta croix, et suis-moi »] (Mt 16 24).

converger vers la septième apparition (vers 69-76) précédant immédiatement la stigmatisation (vers 77-124). La première strophe de la narration de ce privilège exceptionnel retranscrit synthétiquement et néanmoins très fidèlement la source bonaventurienne³³ et pose les conditions spirituelles et matérielles de la vision. Celles-ci sont mises particulièrement en évidence par la concision essentielle des heptasyllabes qui semble concentrer tout à la rime : au triplet spirituel — « orazione/devozione/visione » — correspond le triplet matériel — « apparuto/veduto/mustrato » —, tous deux encadrant l'objet de la vision — « serafino/crucifisso ».

L'espace textuel des six strophes suivantes est abondamment occupé par la matérialité du processus et de l'objet de la stigmatisation : la *sequela* se faisant, avec la septième apparition, *conformitas Christi*, l'évolution de l'une vers l'autre se réalise par et dans le corps, supplicié et glorieux, de François. Ici plus fermement qu'auparavant l'identification de François avec le Crucifié, par la communauté de leur passion, est possible et affirmée : François stigmatisé, « Cristo novo plagato » (vers 116), est l'exemple parfait de l'homme uni à Dieu dans le Christ³⁴.

L'identification passe par un processus d'intériorisation-extériorisation, et de dévoilement-dissimulation dont le centre est le corps de François. Un corps morcelé par la description qui, après l'évocation générique de la stigmatisation à cinq endroits attestée visuellement par de nombreuses personnes du vivant de François et tactilement une fois qu'il était mort (vers 77-84), s'attarde tour à tour sur les clous de chair (vers 85-92), sur la couleur de la carnation (vers 93-100) et sur la plaie latérale (vers 101-102) avant de s'intéresser aux réactions des différents publics (vers 103-124). François a reçu le sceau matériel — « Encorporòte stigmatè / èl lato, pede e mano » (vers 77-78), « O stigmatè [...] / fabrecate divine » (vers 173-174) — de la montée sur la croix du Christ³⁵ et son corps est donc l'emblème où s'affiche l'expérience de la *conformitas*, — « vederlo en la simiglia / de Cristo crucifisso » (vers 105-106) — et le lieu de l'union transformante. La chair ainsi glorifiée — « l'Amor la [= la carne] fa gentile / che par glorificata » (vers 97-98) —, possiblement visible de tous —

³³ Cf. Les reprises lexicales sont singulièrement fidèles : « **Oratione** itaque cum **multa devotione** praemissa [...] » (LM 13 2), « dum **oraret in latere montis, vidit Seraph unum sex alas** habentem [...] **apparuit inter alas effigies hominis crucifixi** » (LM 13 3).

³⁴ Cf. Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di M. LEONARDI, Firenze, Olschki, 2010, p. 81.

³⁵ Cf. *Ibid.*, p. 81.

« staiendo vivo e sano, / multi sì ll'ò amirate » (vers 81-82) — révèle, par ce qu'elle montre au dehors, ce qui s'est passé dedans — « lo balsemo politico ch'el corpo à penetrato » (vers 123-124). Selon Jacopone, l'exceptionnalité de François réside justement dans le processus d'extériorisation, même involontaire, du privilège sublime qui lui fut accordé ; le texte poétique, s'éloignant de la source bonaventurienne³⁶, s'approprie ici l'événement en associant la nouveauté de ce nouveau Christ — « veder la novitate / Cristo novo plagato » (vers 115-116) — à l'évidence des marques au dehors : « en santi stett'en core, / 'n Francesco **fore** è 'scito » (vers 121-122), « Empresa quella norma / de Cristo c'avìa en core, / la **mustra** fe' de **fore** » (vers 137-139). Cette lecture personnelle et cet intérêt pour le fait de faire voir et de montrer permet de relier, de façon inversée, la *lauda* 40 à un ensemble de *laude* qui ont pour objet des religieux et frères (17 ; 37 ; 75 ; 80). Le lien est thématique-lexical et se condense autour de l'usage du verbe « mustrare »³⁷ et de l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur « fore » / « nel core » / « dentro ». La qualité qui a assuré à François d'être suivi très vite dans sa proposition de vie évangélique, et qui n'a jamais été démentie, fut l'adéquation totale et parfaite entre ses paroles et ses actes ; les religieuses et religieux déviants, saints à l'extérieur, corrompus à l'intérieur, agneaux au dehors et loups au dedans³⁸, ont tous à un ou plusieurs moments de leur vie rompu cette adéquation et revendiqué haut et fort des principes qu'ils ne suivaient pas personnellement³⁹. Leur fausse humilité et leur hypocrisie sont le(s) nœud(s) de la condamnation jaconienne ; la parfaite cohérence des actes et des dires de François est la raison de l'indéfectible célébration de la part du poète ombrien.

François est celui qui fit montre toute sa vie de la reproduction exemplaire de la vie du Christ — « fusti en Lui sì afisso, / mai non te nne amutasti » (vers 129-130) ; son corps affaibli par l'ascèse et la maladie fut

³⁶ Le texte bonaventurien est explicite sur le fait que François a bien cherché à dissimuler ce « trésor » même s'il ne put empêcher que certains frères ou cardinaux le vissent de son vivant (LM 13 8) ; Jacopone ne fait même pas allusion à ce soin de la dissimulation

³⁷ On notera la reprise isolexicale de ce verbe dans le substantif « demonstratura » (vers 163).

³⁸ Cf. *Lauda* 80, 24 et 26.

³⁹ Cf. *Lauda* 17, 33-34 et 51-52 ; *lauda* 37, 19-22. Dans la *lauda* 80, l'indice lexical de ce hiatus entre le dedans et le dehors est l'emploi abondant (huit occurrences) du verbe « mustrare » qui constitue un fil rouge révélateur et accusatoire (voir particulièrement les vers 2-10, 15-17, 27-28, 35-36, 43-46). Qu'il nous soit encore permis de renvoyer à E. ZUNINO, *op. cit.*, p. 279-284.

l'étendard de cette exemplarité, de cette mise en pratique de la sainteté / de cette sainteté *in fieri* ; sa disponibilité permanente et sans faille à l'autre est signe patent de ce don. C'est pourquoi le corps stigmatisé de François, loin d'être seulement objet de vénération et de contemplation dévote, reste, dans le texte jaconien, disponible aux autres ; comme offert aux spectateurs proches ou étrangers, qui le touchent voire tentent de saisir avec leurs dents les clous de chair⁴⁰. La dévoration que souhaite accomplir Claire, *a priori* déroutante par sa force et sa détermination, s'explique au regard des vers suivants (93-106) : la dépouille de François, glorifiée par l'Amour divin, est présentée comme le corps sacramentel du Christ-hostie ; la matérialité puissante des stigmates fait que Claire peut dévorer le corps stigmatisé comme une hostie (vivante). Un corps, figure visible du Christ, qui apparaît renouvelé dans un chromatisme nouveau : le blanc et le rouge, rappelant les

⁴⁰ La force et la rapidité de l'acte dévorant de Claire — « se cci apiccio co dente, / de tal tesauo avara » (vers 86-87) — n'a pas de source clairement identifiée ; ici se déploient l'imaginaire et l'univers métaphorico-référentiel jaconiens. Certaines sources franciscaines, bien plus tardives, évoquant ce moment restent beaucoup plus sobres. A ce sujet, voici ce qu'écrit Barthélemy de Pise dans sa célèbre compilation composée entre 1385 et 1399 : « Selon un ordre divin, les frères qui faisaient ce trajet, une fois la grille retirée, livrèrent en effet le corps du bienheureux François, marqué par les perles des stigmates du Christ, à la bienheureuse Claire et aux sœurs pour qu'elles le **touchent et embrassent**. Et alors, comme on l'a dit, **la bienheureuse s'efforça de retirer un clou des mains, mais ne le put** en aucune manière » (Barthélemy de Pise, *Conformité de la vie du bienheureux François à la vie du Seigneur Jésus*, III, dans la traduction d'Armelle Le Huërou, in J. DALARUN, A. LE HUËROU (dir.), *Claire d'Assise. Écrits, Vies, documents*, Paris, Éditions franciscaines-Éditions du Cerf, 2013, p. 751). Narration que l'on retrouvera dans *Vie et légende de la séraphique vierge sainte Claire* de Battista Alfani (fin XV^e / début XVI^e siècle) : « Voyant que les sœurs, ainsi placées entre tristesse et allégresse, ne satisfaisaient pas leur désir de cette manière, les frères envoyèrent le saint corps à l'intérieur, pour que puissent être touchés et baisés un bon moment les saints stigmates par la très dévote vierge sainte Claire et par les autres sœurs. La mère sainte Claire et toutes les autres sœurs touchèrent donc le glorieux corps de leur saint père François. Et touchant et baisant les saints et glorieux stigmates avec suprême dévotion et abondance de larmes, toutes reçurent consolation et joie inestimable bien que, d'un autre côté, elles soient affligées outre mesure et pleines de larmes et soupirs en se voyant privées des consolations, admonitions et réconforts spirituels d'un tel et si grand très saint père. Mais plus que toutes, l'inconsolée mère sainte Claire, fondant plus abondamment en larmes, on ne pouvait l'arracher au saint corps et aux saints stigmates, qu'elles embrassait tantôt l'un et tantôt l'autre. Puis, mue par une grande dévotion, **elle tenta d'enlever un clou de la main de saint François, mais ne le put** » (Battista Alfani, *Vie et légende de la séraphique vierge sainte Claire*, XXXIII, dans la traduction de Jacques Dalarun, in J. DALARUN, A. LE HUËROU (dir.), *Claire d'Assise. Écrits, Vies, documents*, Paris, cit., p. 772-773).

couleurs des espèces dans le sacrement eucharistique. Le pain (blanc)-corps — « La sua carne bianchissemma » (vers 93) — et le vin (rouge)-sang — « La plaga laterale / como rosa vermiglia » (vers 101-102)⁴¹. Bien qu'il reprenne ici très précisément la description bonaventurienne⁴², Jacopone, grâce à l'enchaînement particulièrement éclairant des trois strophes (vers 85-106), renvoie indirectement et en même temps plus clairement à la centralité de l'eucharistie dans la pensée de François. Celle-ci est régulièrement rappelée comme fondamentale par François puisqu'elle constitue, avec la parole de Dieu, une des deux réalités concrètes par lesquelles l'homme peut entrer en relation avec Dieu, et puisqu'elle permet de voir et d'incorporer le Christ continuant ainsi l'Incarnation⁴³.

Plus que de se conformer ou de s'identifier au Christ et à Dieu, il s'agit pour et avec François de pratiquer l'identification⁴⁴ ; et le corps se trouve être le vecteur de cette mise en pratique. Il est question d'une incarnation en Dieu, spéculaire de celle du Christ, en somme une nouvelle Incarnation que souligne l'emploi du verbe prépositionné « **encorporare** » (vers 77 et 144) qui décrit morphologiquement le processus de mélange de matières diverses et l'union dans un corps, l'absorption : « L'Amor è 'n quest'offizio, / unir dui 'nn una forma » (vers 133-134). Les signes textuels et lexicaux sont ceux de l'imprimerie, des techniques de l'impression, et de l'enluminure : « **miniato** » (vers 132), « **stemperao** » (vers 145), « **empreméttece** » (vers 147) ; d'où l'image de l'impression d'un sceau dans la cire — « lo cor li stemperao / como cera ad segello » (vers 145-146) — comme impression de la ressemblance⁴⁵. Le corps stigmatisé est vu et présenté comme la demeure de cette incarnation humble — « en cinque parte aprire / lo fece la fortuna, / per far demostratura / que 'n lui era albergato » (vers 161-164) ; ainsi les signes de la passion intérieure, les stigmates, sont non seulement les éléments de la pratique de l'expérience assidue, continue et ardente, de Dieu dans la chair de François mais ils

⁴¹ Cf. Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di M. LEONARDI, cit., p. 81.

⁴² Cf. LM 15 2. Pour les reprises lexicales nombreuses, voir A. MONTEFUSCO, *op. cit.*, p. 19-21.

⁴³ Au sujet de la foi de François en la présence réelle du Christ dans l'eucharistie, voir *Admonitiones*, 1 8-22 et, dans leur traduction française, J. DALARUN (dir.), *François d'Assise, Écrits, Vies, témoignages*, cit., p. 281-283.

⁴⁴ Cf. Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di M. LEONARDI, cit., p. XXXVI.

⁴⁵ Cf. LM 12 12 : « summi quoque Regis signacula **per modum sigilli corpori eius impressa** ». J. DALARUN (dir.), *François d'Assise, Écrits, Vies, témoignages*, cit., p. 2372 (note 6).

deviennent « une forme de prédication “incarnée”, exemplaire et sublime, offerte à l’émotion des spectateurs »⁴⁶. François qui, de son vivant, a toujours pratiqué une prédication vivante où tout le corps participait au point que « de tout son corps il avait fait une langue »⁴⁷ semble dans le récit jacononien prolonger cette forme de prédication, par le corps stigmatisé. La lecture que propose Jacopone répond en quelque sorte à l’invitation paulinienne à être parole de Dieu vivant écrite « non avec de l’encre, mais avec l’Esprit de Dieu vivant, non sur des tables de pierre, mais sur des tables de chair, sur les cœurs »⁴⁸. Au même titre que François voulait que sa pratique constante et appliquée de la pénitence soit utile aux autres et serve d’exemple, le corps stigmatisé est offert aux sens de l’homme commun dans l’intention de l’éduquer : ce sont là les raisons principales et essentielles de la mise en lumière abondante qu’opère le texte.

La *lauda* jacononienne accueille alors un spectacle insolite non pas seulement réactif mais participatif : le miracle, fruit de l’amour embrasé, est performatif puisque la plainte et les pleurs sont jubilation et délectation. L’attraction publique que le corps stigmatisé de François génère entraîne une choralité réactive et émotionnelle singulièrement riche que l’oxymoron traduit : « O planto gaudioso / e pleno de amiranza, / o planto delettoso, pleno de consolanza ! / Lacreme d’amoranza » (vers 109-113). Cette scène publique qui, nous l’avons écrit, dit l’exceptionnalité et la nouveauté de François, « Cristo novo plagato », s’inspire encore une fois très fidèlement de la source bonaventurienne⁴⁹. Cependant, dans l’économie macrotextuelle

⁴⁶ Cf. M. LEONARDI, « La retorica dell’amor divino (lauda 39) », in *Iacopone poeta*, cit., p. 151.

⁴⁷ Cf. Ce sont là les mots bien connus de Thomas de Celano « de toto corpore fecerat linguam » (1 C 97). Au sujet de cette participation très active du corps de François dans l’acte de prêcher, voir Ph. GUERIN, « *Modus prædicandi, modus concionandi* : quelques observations sur François prédicateur », in <http://www.sies-asso.org/pdf/autres/Modus%20praedicandi-Modus%20concionandi%20-%20quelques%20observations%20sur%20Fran%3%A7ois%20pr%3%A9dicateur%20-%20Philippe%20Gu%3%A9rin.pdf>

⁴⁸ Cf. 2 Cor 3 3, cité par M. LEONARDI, « La retorica dell’amor divino (lauda 39) », in *Iacopone poeta*, cit., p. 151.

⁴⁹ Cf. LM 15 3 : « [...] **Lacrimabantur** filii pro subtractione tam amabilis Patris, sed et non modica perfundebantur laetitia dum deosculabantur in eo signacula summi Regis. Miraculi novitas **planctum vertebat in iubilum** et intellectus rapiebat indaginem in stuporem. Erat quippe tam **insolitum tamque insigne spectaculum** contuentibus omnibus et firmamentum fidei et incitamentum amoris, audientibus vero admirationis materia et excitatio desiderii ad videndum ».

du *laudario*, l'ardente presse autour de la dépouille de François et la participation émotive que suggère la syntaxe exclamative trouvent évidemment un écho dans la choralité et l'emphase exaltée de la *lauda* dramatique « Donna de Paradiso » (70)⁵⁰ ; une fois encore le texte se nourrit et s'enrichit du réseau (mnémonique) intra-textuel.

Selon l'angle théologique qu'impose la lecture bonaventurienne de la vie de François, la conformité au Christ par le don des stigmates, à travers les blessures et plaies de la Passion, divinise la chair du saint ; François « configuré [dans son] corps au corps du Crucifié »⁵¹ est rendu vénérable mais non plus imitable⁵². Jacopone, par la lecture qu'il propose, par l'éclairage particulier donné au corps de François comme matière, par la focalisation régulière sur la puissance de l'extériorisation du miracle, par la participation chorale des spectateurs à celui-ci, réussit à continuer de proposer un saint imitable, digne autant d'admiration que de succession.

La stigmatisation est une transformation physique et spirituelle qui inaugure une expérience commune de la Passion, entre François et le Christ ; cependant si le texte bonaventurien insiste sur cette conséquence de la conformité⁵³, Jacopone ne s'y attarde pas pour se concentrer d'une part sur la disponibilité, le don aux autres et la participation chorale, et d'autre part, sur l'expérience intérieure de l'union transformante ; toutes deux, conséquences de la focalisation sur le corps stigmatisé. A l'incendie d'amour qui préparait la réception des stigmates et l'expliquait chez

⁵⁰ La proximité est dans la forme et la pluralité émotive représentée non dans le ton ; le rôle et les réactions du peuple sont très différents : plaignants et joyeux dans la *lauda* 40, accusatoires et vindicatifs dans la *lauda* 70.

⁵¹ Cf. J. DALARUN (dir.), *François d'Assise, Écrits, Vies, témoignages*, cit., p. 2386. LMM 1 : « Novus igitur homo Franciscus novo et stupendo miraculo claruit, cum singulari privilegio retroactis saeculis non concessio, insignitus apparuit, sacris videlicet stigmatibus decoratus et **configuratus in corpore mortis huius corpori Crucifixi** ».

⁵² Nous reprenons ici la distinction, établie par André Vauchez, entre les saints imitables qui sont l'incarnation d'un modèle que l'Église peut mettre en avant et que les fidèles peuvent atteindre, et les saints admirables qui sont ceux qui surprennent par leurs comportement et choix de vie. Cf. A. VAUCHEZ, « Saints imitables et saints vénérables : les fonctions de l'hagiographie ont-elles changé aux derniers siècles du Moyen Âge ? », in *Fonction des saints dans le monde occidental (III^e-XIII^e siècle)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, Collection n°149, 1991, p. 161-72.

⁵³ Cf. LM 13 2 : « [...] intellexit vir Deo plenus, quod sicut Christum fuerat imitatus in actibus vitae, sic conformis ei esse deberet in afflictionibus et doloribus passionis, antequam ex hoc mundo transiret ».

Bonaventure⁵⁴, Jacopone substitue la description mystique, exaltée et dense, de l'Amour transformant. Cette « réflexion spéculative sur le sens mystique [de l'expérience] de l'Alverne »⁵⁵ est un point d'arrivée ultime, un acmé qui clôt une longue phase narrative. Ces trois strophes (vers 125-148) liées entre elles par l'attache lexicale que constitue la présence du verbe « *trasformare* »⁵⁶ et s'attardant sur l'union transformante ont au moins deux intentions : l'une, formelle et thématique, l'autre, intra-textuelle.

Ainsi le développement extatique cherchant à poser les éléments de l'expérience mystique peut-il devenir « cadre exemplaire et forme de prédication »⁵⁷ rappelant autrement que chez François l'expérience de Dieu n'est jamais dissociée de sa relation avec les hommes. Par ailleurs, la présence de ces vers mystico-spéculatifs, où l'amour est présenté comme *vis trasformativa*, après la longue hypotypose narrative assure une fois encore à cet autre moment du texte un écho intra-textuel sobre et puissant à la fois avec l'ensemble important des *laude* dites mystico-doctrinales⁵⁸ et tentant de circonscrire et décrire l'expérience de la *trasformatio*.

La *lauda*-ballade 71 « O Francesco da Deo amato » développe, nous l'avons dit, une interprétation historico-eschatologique dans laquelle le nouveau Christ-François est arrivé au monde pour combattre l'Ennemi qui avait déjà eu maille à partir avec le Christ⁵⁹. La vie de ce « novo Cristo » est présentée de façon totalement mimétique par rapport à la première venue du

⁵⁴ Cf. LM 13 2 et 3 : « Excreverat quidem in eo **insuperabile amoris incendium boni Iesu in lampades ignis atque flammaram**, ut aquae multae caritatem eius tam validam exstinguere non valerent. Cum igitur **seraphicis desideriorum ardoribus sursum ageretur in Deum** et compassiva dulcedine in eum **transformaretur**, qui ex caritate nimia voluit crucifigi : quodam mane circa festum Exaltationis sanctae Crucis, dum oraret in latere montis, vidit Seraph unum sex alas habentem, tam ignitas quam splendas, de caelorum sublimitate descendere ».

⁵⁵ Cf. A. MONTEFUSCO, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁶ Sous forme active ou passive, on retrouve le verbe, comme un fil rouge, dans chacune des trois strophes : « *trasformasti* » (vers 131), « *trasforma* » (vers 136), et « *trasformato* » (vers 148).

⁵⁷ Cf. M. LEONARDI, « La retorica dell'amor divino (lauda 39) », in *Jacopone poeta*, cit., p. 150.

⁵⁸ La liste non exhaustive de ces *laude* contient assurément les compositions suivantes : 23, 36, 82, 86, 89, 90, 92, 4a, 4b.

⁵⁹ Cf. « Deo, vedenno questo fatto, / facese om e dèli el tratto / e toseli tutto l'accatto, / che sopra ll'om avia aquistato » (vers 15-18) puis « parveli Cristo de Dio, / che en croce l'avi' spogliato » (vers 57-58).

Christ et elle obéit à la même mission⁶⁰ : chasser l'Ennemi puissant et retors.

Les premières strophes (vers 3-26) s'attachent à rappeler les va-et-vient de la proximité homme-Dieu et les combats avec le Malin, l'Ennemi, qui, après la Rédemption, a reconquis le monde — « relevòse e fece iètto / e lo mondo à arapicciato » (vers 25-26). Le désordre et le chaos régnant, il convient de restaurer l'harmonie qui avait un temps dominé ; ce sera l'œuvre et la mission de l'*alter Christus*. François est désigné — « San Francesco ce fo elesso » (vers 31) — comme chef de la milice, pourvu de trois destriers-vœux des ordres Mendians (Pauvreté, Obéissance et Chasteté) et dont l'enseigne sont les stigmates (vers 39-50) ; sa mission est donc de rétablir l'harmonie qui avait été instaurée lors de la première venue du Christ afin de permettre à nouveau à l'amour de Dieu de s'exercer pleinement sur l'homme. Ce combat pour restaurer le lien brisé entre l'homme et Dieu est proposé dans le cadre eschatologique de la Parousie : François semble, dans le texte, pouvoir incarner et réaliser le retour glorieux, et prêt à affronter le dernier assaut des puissances du mal avant le Triomphe — « Con cului te darò el tratto, / el mondo t'artorrò adafatto » (vers 151-152).

L'identification de François au Christ signalée dès le distique initial — une fois encore par l'emploi du verbe « mustrare » à la rime : « Cristo en te ne s'è mustrato » (vers 2)⁶¹ — est prolongée par l'évocation du cadre parousique, par les stigmates et la ressemblance de la mission, confirmée, en quelque sorte, par le Malin — témoin aussi inattendu que digne de foi : « parveli Cristo de Dio » (vers 57) —, et enfin, narrativement déployée par les tentations auxquelles cet Ennemi va, comme dans l'Évangile, soumettre François-nouveau Christ — « e mo e' lo tento » (vers 65). Ces dernières

⁶⁰ Cf. Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di M. LEONARDI, cit., p. 150. Les vers 27-32 sont suffisamment clairs à cet égard : « Vedenno l'alta Signoria / ch'el Nimico se <'n> vencia, / mandar ce vòl cavallaria / cun dottor ben amaistrato. / San Francesco ce fo elesso, / per confaluner c'è messo » ; le but est déclaré : « “Non so' messo per mucciare, / 'nanti, vengo per cacciare, / ch'e' tte voglio assidiare » (vers 103-105).

⁶¹ Attardons-nous un instant sur la construction du distique initial qui est aussi le refrain de cette ballade. Ces vers essentiellement nominaux (les noms de « Francesco », « Deo », et « Cristo », destinataire et destinataires, rythment les débuts de vers ou les hémystiches) présentent François dans un réseau de relation d'amour avec Dieu : c'est parce qu'il est aimé de Dieu qu'il reçoit le privilège des stigmates. Les deux participes passés (« amato » / « mustrato ») à la rime fixent ce rapport conséquentiel ; tous deux qualifient, par la voie passive, François recevant amour et signe d'amour.

sont l'occasion, pour le poète, d'intégrer, plus par suggestion que par description, des épisodes bio-hagiographiques de la vie de François, fruit d'une réduction-sélection comme dans la *lauda* 40 ; elles sont aussi le moment et le lieu où le combat de François contre l'Ennemi se fait duel. Le corps éprouvé et endurci par des années de longue pénitence est l'allié le plus vaillant de François, son soldat invincible : « ch'e' aio el corpo per fantone ; / tengolo en mea presone / sì ll'ho corretto e castigato » (vers 72-74). Pour ce corps à corps, la *lauda* prend la forme du contraste⁶² où le dialogue à tu et à toi, entre François et l'Ennemi, le Bien et le Mal, dynamise le *conflictus* et formalise l'affrontement militant avec l'antagoniste : alors que la *lauda* 40 donnait à voir, l'on pourrait dire que par cet artifice énonciatif, la *lauda* 71 donne à entendre.

Fort de son corps-bouclier, François combat le Malin en lui opposant de façon très méthodique le dédain mystique topique contre les excès. L'ascèse et la pénitence (vers 67-74), l'humilité (vers 75-82), la pauvreté (vers 83-98), la prédication ou l'apostolat actif (vers 99-106), l'expérience de l'ordre féminin des Clarisses (vers 107-122) et du Tiers-Ordre (vers 123-130) ou la lutte contre les hérésies et la persécution des hérétiques (vers

⁶² Le genre du contraste a pour origine la *tenso* des troubadours qui est une chanson à couplets où des interlocuteurs s'opposent sur un sujet donné. Il s'agit d'un genre lyrique dialogué où s'échangent arguments ou invectives. En langue d'oïl, la forme correspondante est, à partir du XII^e siècle, la *tenson* (ou *tençon*), qui signifie proprement « querelle » et consiste en un vif échange de propos, une discussion ou un débat. Débat entre deux personnages qui soutiennent respectivement deux aspects opposés d'une même question. Métriquement et techniquement, le débat est une chanson où chaque strophe, ou couplet, délimite une tirade et un point de vue. Il est dialogué et souvent dépourvu de tout élément narratif qui ne ferait que rompre l'effet de dramatisation ainsi que le rythme qui constituent la spécificité de la forme dialoguée ; c'est un chant alterné où l'auteur nous fait entendre les voix dissonantes de l'amour en rejetant le pur lyrisme de l'effusion sentimentale. Du débat ou du contraste, Jacopone ne garde que le schéma énonciatif et formel parce qu'il lui permet d'exprimer, dans une forme dramatique, voire théâtralisée et souvent très réaliste, la tension entre les raisons des sens et du monde profane et celles de l'amour divin, tout en abandonnant les thèmes amoureux et courtois. Le choix formel du contraste doit servir à exprimer la rencontre violente et chaotique entre la dimension humaine et la dimension divine. Aussi les pièces calquant ce schéma ont-elles pour objet des débats spirituels et bien souvent angoissés visant au salut de l'âme (7 ; 61, A1). Giovanni Getto va même plus loin en considérant le contraste comme une forme consubstantielle à la sensibilité et à l'hybris jacoponiennes, une sorte de « catégorie intime », à travers laquelle Jacopone connaît et appréhende la réalité. Ce qui amène le critique à affirmer que Jacopone est le poète du contraste. Cf. G. GETTO, « Il realismo di Jacopone da Todi », in *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 100.

131-138) — autant d'éléments constitutifs de la spiritualité et de l'action francicaines⁶³ — seront les armes victorieuses du combat appliqué et inlassable.

Ainsi l'image définitoire de François-*miles Christi*, combattant du Christ et de l'amour de Dieu, s'impose-t-elle à travers sa force corporelle et spirituelle ; sûr de lui et de la pertinence de son combat, il sait, qu'armé de la pauvreté, de l'obéissance et de la chasteté — vertus aux implications autant matérielles que spirituelles — et protégé par les stigmates, il est invincible.

C'est d'ailleurs en triomphateur suprême qu'il apparaît à la fin de la *lauda* lorsque l'Ennemi sort son dernier atout : l'Antéchrist — « Non voglio plu suffirire, / pro Anticristo voglio gire / e vogliolo far venire » (vers 147-149). La défaite sera sans appel et définitive, proportionnelle à la victoire de François — « Con cului te darò el tratto, / el mondo t'artorrò adafatto » (vers 151-152) — qui rassemblera à lui et convertira — « enfra toi trovarò patto, / che i vesterò de meo vergato » (vers 153-154). L'emploi des futurs nombreux a ici la force de l'assertion persuasive et de l'assurance de la victoire.

Cette *lauda* 71 est donc une autre façon de relire certains épisodes de la vie de François et d'illustrer l'image de l'*alter Christus* par l'angle du combat argumentatif et physique contre le mal en mettant en lumière les propositions de vie du fondateur de l'Ordre franciscain. Un François providentiel, sûr de son action et ferme dans sa mission, animé radicalement par l'amour de Dieu — « Francesco, da Deo amato » (vers 1) — et luttant pour retrouver l'harmonie de l'amour de Dieu pour les hommes. Un François triomphant, en somme.

L'indexation agonistique de cette *lauda* offre une fois encore la possibilité d'intégrer cette ballade sanctorale à un ensemble intra-textuel constitué des *laude* 55 « O papa Bonifazio eo porto tuo prefazio » et 56 « Or odirite bataglia che mme fa 'l falso Nimico ». Les échos que les unes et les autres se renvoient créent nécessairement un enrichissement sémantique. La première (55) présente un « je » jacoponien excommunié, exclu du troupeau de Dieu par celui qu'il nomme « Lucifero novello » (*lauda* 83, vers 51) ; cependant, loin d'être affaibli, Jacopone souligne, dans la perspective d'un éventuel affrontement, sa supériorité face à l'autorité

⁶³ Cf. Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di M. LEONARDI, cit., p. 151.

temporelle et religieuse que représente Boniface VIII : « c'aio dui scudi a ccollo, / e s'e' no i me nne tollo, / per secula infinita / mai non temo frita » (vers 25-28). L'évocation provocante d'un possible affrontement sert principalement à mettre en évidence le pouvoir des boucliers spirituels (constitués de la haine de soi et de l'amour du prochain), tout empreints de charité, qui dotent le poète d'une force invincible : « ch'e' con l'amar non venca » (vers 46). L'amour qui anime Jacopone est même si fort qu'il renverse les priorités hiérarchiques et statutaires : c'est le « je » jaconien qui, dans les derniers vers (47-52), devient le gardien de la parole divine et Boniface un simple sujet⁶⁴. La *lauda* 56 propose selon le schéma énonciatif de la *tenson*⁶⁵ un *conflictus* entre le Tentateur et l'ascète ; dans cette *lauda* aux accents de diatribe judiciaire le premier accuse le second de ne pas avoir de positions tranchées et définitives et de rester dans une voie moyenne dommageable⁶⁶. L'altercation s'anime de la forme dialoguée qui donne tantôt la parole à l'accusation tantôt à la défense et s'ouvre au catalogue ordonné des tentations.

Estelle ZUNINO
Université de Lorraine

⁶⁴ En ce qui concerne l'explication entière de cette *lauda* ainsi que l'évolution tonale et énonciative, voir E. ZUNINO, *op. cit.*, p. 238-246.

⁶⁵ Voir note 60.

⁶⁶ Cf. Cf. Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di M. LEONARDI, cit., p. 115.