

## BREF PARCOURS DE LA POÉSIE PRÉDANTESQUE

Les *Rime* de Dante constituent un ensemble très varié et complexe de textes (dont la datation est souvent malaisée) rassemblés et ordonnés par les éditeurs. Elles renvoient à d'autres œuvres dont certaines poésies portent témoignage, comme celles qui se situent dans la mouvance de la *Vita Nova* ou encore les chansons doctrinales, virtuellement commentables, qui auraient pu figurer dans le *Convivio* inachevé. Bien entendu, la *Commedia*, qui intègre et réévalue toutes les expériences d'écriture précédentes, constitue leur horizon lointain.

Mais les *Rime* renvoient aussi, en amont, à l'histoire très récente de la poésie en langue de *si* ainsi qu'à la tradition romane plus ancienne dont elle est issue, et qui remonte à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. La *discontinuité* qui, selon Pier Vincenzo Mengaldo, caractérise toute l'œuvre de Dante est évidente au sein même des *Rime* : liée à la diversité de ses expériences, de ses lectures successives et de ses réflexions d'ordre linguistique et poétique, elle tient aussi à la diversité de cette tradition.

C'est sur les grands traits de celle-ci que l'on entend revenir : ce propos, dont la visée est pédagogique, ne réserve aucune découverte et présentera d'inévitables simplifications. Avant de se focaliser sur la poésie lyrique, il évoquera quelques grands enjeux d'une histoire littéraire que l'on ne saurait résumer à la traditionnelle séquence Siciliens- Siculo-toscans- Stilnovo- Dante- Pétrarque.

## 1. La poésie à l'origine des littératures nationales

Selon une vue simpliste, la poésie serait plus difficile que la prose ; cependant, toutes les littératures vernaculaires naissent avec la poésie, qu'il s'agisse de la chanson de geste en langue d'oïl (lointaine origine des *cantari* puis du poème chevaleresque italien), des romans en vers (historiques et/ou d'aventures et/ou d'amour) qui ne seront mis en prose (*dérimés*, disait-on) que tardivement, ou de la poésie lyrique, avec ses sous-catégories comique et satirique) qui naît en langue d'oc avant de se propager en France et en Europe.

La prose, elle, reste longtemps associée à la haute culture monastique et universitaire (théologie, droit, historiographie) et par suite au latin, langue internationale écrite mais aussi parlée par les savants, et modelée par l'enseignement rhétorique des *Artes dictandi*, jusqu'à l'apparition des *volgarizzamenti* (d'ouvrages savants ou romanesques) puis d'ouvrages originaux. Parmi ces derniers, on se bornera à citer, pour le domaine italien, la *Rettorica* de Brunetto Latini (traduction en toscan mais aussi commentaire du *De inventione* de Cicéron, vers 1260), le *Libro de' vizî e delle virtudi* de son compatriote et contemporain Bono Giamboni, et le *Convivio* de Dante, premier traité philosophique écrit directement en toscan. La prose narrative suivra un parcours analogue, depuis les traductions (du latin ou de la langue d'oïl) jusqu'aux compilations de récits, et l'invention d'œuvres originales, dont le *prosimetrum* de la *Vita Nova* est le premier exemple.

## 2. La circulation internationale des textes et des modèles

Ce phénomène, naturel pour les textes en latin, manifeste dans le domaine du vulgaire une étonnante capacité d'assimilation, de traduction, d'imitation chez les lettrés d'Europe. Très tôt, la diffusion orale de la poésie s'accompagne d'une transmission écrite, support de toute adaptation ultérieure. La chanson de geste française, traduite en Vénétie et réaménagée en franco-vénitien, produira des œuvres telles que l'*Entrée de Espagne* (vers 1320), et inspirera une poésie épique allemande. De même le roman

(comme par exemple le *Tristan en prose*, traduit et enrichi dans le *Tristano* toscan à la fin du XIII<sup>e</sup>) inspirera nombre d'auteurs.

Quant à la poésie en langue d'oc, elle atteint très tôt un haut degré de formalisation et un prestige tel qu'elle sera imitée et transformée par les trouvères du Nord de la France, les *Minnesänger* allemands, les poètes de Galice et de Catalogne, puis, après une floraison occitane en Italie du Nord, par les Siciliens (par Sicile, on entend tout le Sud de l'Italie, sous le règne de Frédéric II). Une telle activité implique la constitution de corpus manuscrits des textes originaux, sur laquelle nous reviendrons au point 7.

### 3. Traditions locales et préférences sociales

La diffusion des modèles ne signifie pas une uniformisation culturelle. En effet, dans le cadre de ces *translationes* du Sud au Nord, de l'Ouest à l'Est de l'Europe – transferts auxquels ne sont pas étrangers les universitaires, dont la formation suppose une certaine itinérance –, se manifestent très tôt des préférences régionales. En Italie, on a déjà cité le goût pour la chanson de geste en Vénétie ; plus tard, la poésie lyrique (initialement représentée par les Occitans présents dans les cours du Nord) passera de Sicile en Toscane et à Bologne. Dans le même temps, la poésie religieuse des *Laudi* occupera avant tout (mais non exclusivement) l'Est de l'Apennin, tandis que les cités du Nord se distinguent dès la fin du XII<sup>e</sup> par une importante production didactique et morale, dans les divers dialectes de la plaine du Pô. Dans cette compétition des dialectes, l'affirmation du toscan comme langue de culture est donc relativement tardive.

Ces préférences locales ne constituent cependant pas des zones étanches : ainsi un remaniement toscan d'un poème didactique d'Ugucione da Lodi (fin du XII<sup>e</sup>) est attesté à Florence en 1265.

D'autre part, elles recourent en partie, ou croisent, les besoins culturels, d'instruction ou de divertissement, de milieux spécifiques de plus en plus diversifiés. La communauté féodale (*familia* au sens large) constituait un micro-univers bien différent du milieu urbain des communes (occitanes ou françaises ou italiennes), et la cour de Frédéric II, avec son imposante structure administrative, est encore un autre monde. Et il faut aussi prendre en compte, à l'intérieur de ces structures, l'existence de cercles particuliers tels que les confréries (grandes productrices et

consommatrices de laudes), les milieux universitaires dont les compétences savantes n'excluent pas les activités artistiques, ou même les couvents, foyers de culture religieuse mais aussi de poésie en latin.

Demande régionale et demande sociale déterminent l'émergence d'une culture laïque nouvelle, et très diversifiée : d'où la relative variété sociale des auteurs, clercs ou laïcs, universitaires ou non, juristes, hommes d'affaires ou grands seigneurs, comme on le verra dans le cas des poètes.

#### **4. Un modèle « transcatégoriel » : la poésie occitane**

La spécificité des publics n'induit cependant pas un rigide cloisonnement social des genres, que l'on classerait sous les rubriques de littérature courtoise, littérature bourgeoise ou littérature populaire. Une culture dominante, comme celle de la classe féodale, peut continuer durablement à exercer sa fascination dans des milieux qui lui sont étrangers, voire hostiles, comme le montre le succès des thèmes courtois auprès des intellectuels de la bourgeoisie communale. Que cette thématique soit recodifiée en partie, et parfois traitée sur un mode ironique ou parodique, ne change rien à l'affaire.

Quelques mots sur ses origines : cette poésie est, au départ, un divertissement chanté, destiné au public des petites ou grandes cours féodales de la France du Sud, dont elle reflète et transfigure les aspirations à une sociabilité élitaine, à une codification (pour fantasmatiser qu'elle soit) des usages. L'initiative vient de haut : l'histoire fait remonter les premiers textes lyriques à Guillaume IX de Poitiers, duc d'Aquitaine (1071-1126). La critique a mis en lumière l'influence de la poésie liturgique latine d'une part, et de la poésie arabe d'Espagne, sur leurs formes et leurs motifs, mais il n'y a pas lieu de rappeler ici les données de ce débat. Le fait important est la promotion d'une culture laïque en langue vulgaire, qui peut même être perçue comme subversive : ainsi les thèses de l'amour courtois, reprises et exposées à la fin du XII<sup>e</sup> par André le Chapelain dans son traité latin *De amore*, seront condamnées, au même titre que certaines thèses philosophiques jugées hérétiques, par l'archevêque de Paris en 1277.

Le succès européen du « grand chant courtois » (expression de Paul Zumthor) ne doit pas faire oublier que les troubadours cultivaient en même temps, outre la satire politique, un *contre-chant* parodique, voire obscène,

qui trouvera plus tard des échos dans la poésie dite *comico-réaliste* de Toscane, avec notamment Rustico Filippi, contemporain de Brunetto Latini, et ses nombreux successeurs, parmi lesquels les Siennois Cecco Angiolieri et Meo dei Tolomei, correspondants de Dante. De même la poésie morale – celle de Guittone et plus tard de Dante – trouve sa source chez plusieurs Occitans, tels que Giraut de Bornelh (cité par Dante dans son *De vulgari eloquentia*).

### 5. Les enjeux linguistiques de la poésie

Première manifestation d'une culture vulgaire, la poésie joue un rôle déterminant dans la formation même des langues que l'on appellera, plus tard, nationales. Il ne s'agit pas, ici, de la langue usuelle, dialectale voire idiomatique, parlée par les diverses couches de la société dans telle ou telle partie de la Romania, mais des *koinés* supra-régionales destinées à devenir, au fil des ans, langues d'usage. Ainsi l'occitan littéraire (on parle à tort de provençal) s'est-il constitué progressivement à partir du limousin, du poitevin, de l'auvergnat, du gascon, etc ; et présente dès le XII<sup>e</sup> l'homogénéité d'une langue poétique où les variantes locales tendent à se neutraliser. Il en va de même pour la langue poétique d'oïl (issue du francien, du picard, de l'anglo-normand, etc.).

La même chose se produira pour le sicilien, né sur un fond régional où semble dominer le dialecte de Messine, puis enrichi à la fois par la culture latine de ses utilisateurs et par l'apport massif d'un lexique et d'une syntaxe avant tout occitans : le sicilien de la poésie s'affirme comme une expression supra-dialectale, par rapport à tous les autres parlers du Sud, et la toscanisation ultérieure des textes n'apportera que des modifications mineures à cet ensemble.

Au départ, la poésie représente donc, entre autres choses, la conscience ethnique et culturelle d'une langue, de son identité, que la contrainte du mètre et de la rime contribuent, pour leur part, à fixer. Loin de constituer un cas particulier à l'intérieur de la langue, le langage poétique en développe toutes les potentialités. C'est dans ce langage que Dante, dans son traité inachevé, recherchera en premier lieu les fondements du « vulgaire illustre, cardinal et curial » qu'aucun dialecte ne peut incarner et qu'aucune autorité nationale (à la date où il écrit le *De vulgari eloquentia*)

ne peut promouvoir et garantir. Dante avait d'ailleurs prévu d'examiner aussi, mais dans un deuxième temps, la prose en vulgaire qui, au début du XIV<sup>e</sup>, avait, comme nous l'avons dit, gagné du terrain.

Mais revenons à la poésie, c'est-à-dire au *textus* (tissage, tissu) et, en termes occitans, à l'art d'*entrebescar* (de tresser) les mots.

## 6. Poésie et musique, poésie sans musique, poésie pour musique

Au commencement de la littérature vernaculaire était donc la poésie. Mais, avec elle, la musique : une composante, dont la présence, puis la disparition, puis la résurgence marqueront l'histoire littéraire en Italie et dans le reste de l'Europe. Rappelons que la chanson de geste était elle aussi chantée ; à fortiori la *canço*, la ballade (à l'origine chanson à danser) et bien d'autres formes occitanes. Cela signifie que les textes étaient composés en vue d'une performance musicale, leurs auteurs étant le plus souvent aussi compositeurs. De cette musique, on a conservé environ 1/10<sup>ème</sup>, les manuscrits d'oïl étant plus généreux en matière de notation musicale.

Cette musique était constituée de séquences monodiques, accompagnées d'instruments et très raffinées dans leurs ornements ; la polyphonie n'apparaîtra qu'au XIII<sup>e</sup>, avec l'*Ars nova*, où les phrases superposées font souvent passer le texte au second plan. La musique, autrement dit, est alors un « facteur constructif du texte » (l'expression est d'Aurelio Roncaglia), ce qui implique non seulement l'*entrebescamen* des mots mais celui des mots et des sons : les troubadours sont jugés sur les deux (les mauvaises langues disent, par exemple, que Jaufré Rudel trouve de beaux sons mais que ses paroles sont médiocres, ou que tel autre poète *trouve* bien les mots mais compose mal et chante comme un âne).

Cela a des conséquences sur la nature même de ces textes : le retour de la même mélodie à chaque strophe engendre parfois une circularité du discours (l'ordre des strophes devenant alors interchangeable), et la musique mélodise les mots, de sorte que sans elle il faudra rechercher son substitut dans l'euphonie des mots et le rythme des vers.

C'est avec les Siciliens que l'on passe du chant au *dire*, et aux *dicatori per rima*, selon l'expression de Dante. Cela ne veut évidemment pas dire que les textes ne puissent être mis en musique après coup, comme (entre bien d'autres exemples) la chanson de Dante *Amor che nella mente*

*mi ragiona*, mise en musique par Casella, qui l'entonne au chant II du *Purgatoire*. Mais cela a pour conséquence, outre une attention plus grande à l'euphonie, un développement plus discursif, argumenté, voire narratif du texte.

Pourquoi cet abandon de la musique ? Une des explications est que les poètes d'Italie ne sont pas des professionnels (et encore moins des *intermittents* !) du spectacle ; par ailleurs leur formation universitaire, qu'elle soit juridique ou philosophique, ne comporte pas d'éducation musicale. Une autre explication est que les conditions de la diffusion et de la réception de la poésie ont changé (voir notre point 8).

Au XIV<sup>e</sup> siècle on verra renaître, à côté de la poésie à réciter ou à lire, la poésie à chanter – dans le cadre, rappelé plus haut, de la polyphonie. Ce sera la *poesia per musica* des rondeaux, des chasses, des madrigaux, et là (sauf quand le madrigal est signé de Pétrarque), c'est le compositeur qui est considéré comme l'auteur, ce dernier restant parfois anonyme.

Avec les Siciliens, donc, tandis que le discours tend à devenir plus complexe, les mots, absorbant l'élément musical, affirment (selon la formule du poète Yves Bonnefoy) « l'autorité propre de la part sonore du signifiant » ; lorsque Dante, dans le *De vulgari eloquentia*, définit la chanson comme *fictio rhetorica musicaque poita*, il entend par *musica* la sonorité des mots et la scansion des vers.

## 7. Poésie et traduction

Un autre facteur constructif de la poésie italienne des origines est la traduction. Il faut distinguer ici, comme le fait Gianfranco Folena, le *volgarizzamento* (à partir du latin ou d'une autre langue vulgaire), traduction linéaire à vocation utilitaire, et la traduction d'auteur (Baudelaire et Mallarmé traduisant Edgar Poe, Ungaretti traduisant Racine, Mallarmé, etc. et certains de ses propres poèmes). L'une et l'autre pratique sont, chacune à sa manière, enrichissantes pour la langue d'arrivée. Mais la traduction d'auteur peut, comme le disait Ungaretti, « résoudre des problèmes personnels d'expression poétique » et, dans le cas des Siciliens, sert même à fabriquer l'outil poétique. Il ne s'agit pas, ici, des nombreux emprunts qui affectent le lexique, la morphologie, la sémantique, mais de véritable traduction. L'exemple le plus célèbre est fourni par la chanson de Giacomo

da Lentini, *Madonna, dir vo voglio* qui transpose en sicilien une *canço* du troubadour Folquet de Marseille, écrite cinquante ans auparavant. L'auteur suit le texte ligne à ligne mais ajoute ou supprime des images, raccourcit ou développe le propos et surtout modifie radicalement la structure métrique, notamment en introduisant dans les strophes des heptasyllabes. On a affaire, ici, à une véritable réénonciation du texte de Folquet, à la production d'un texte homologue à son modèle, qui active toutes les propriétés de la langue d'arrivée : à la création, en somme, d'une chanson originale du notaire Giacomo da Lentini.

Une expérience différente, dans le domaine de la poésie allégorique, sera à la fin du XIII<sup>e</sup> l'adaptation-transposition en 232 sonnets du *Roman de la Rose* français, attribuée à Dante par Gianfranco Contini, et qui, sur un mode résolument parodique, fait en quelque sorte exploser à la fois le modèle d'oïl et la langue toscane.

## **8. De la performance orale à la lecture silencieuse : la transmission des écrits**

Ce type d'expérience sur les textes suppose nécessairement que le poète-traducteur et ses émules aient sous les yeux un modèle écrit. Il convient donc de revenir un instant sur la question fondamentale des recueils.

Une grande part des recueils de poésies des troubadours (dont les copies circulaient sur des feuilles volantes confiées aux jongleurs) a été compilée en Italie du Nord. Dès avant la croisade contre les Albigeois qui, entre 1208 et 1228, devait ruiner la civilisation occitane, mais surtout pendant et après cette croisade, les Occitans sont venus exercer leurs talents dans les cours seigneuriales du nord de l'Italie, où ils ont fait de nombreux émules dont le plus célèbre est Sordel, alias Sordello, que l'on rencontre dans le *Purgatoire* de Dante. Et c'est à l'initiative de ces seigneurs lombards qu'ont été compilés les premiers grands recueils de poésies en langue d'oc, notamment à Trévise, à l'initiative d'Alberico da Romano. Un tel travail requiert un maître d'œuvre (à Trévise, le troubadour Uc de Saint-Circ), des ateliers de copistes ; donc de l'argent et un riche commanditaire.

Les Siciliens figureront à leur tour, aux côtés de leurs disciples toscans, dans de grands recueils datant de la fin du XIII<sup>e</sup>, parmi lesquels



l'imposant manuscrit Vatican Latin 3793 compilé à Florence. Pise, Lucques et Florence sont les centres principaux de cette activité de copie (on peut remarquer, au passage, que les textes de *style nouveau* écrits autour de 1280 ne figurent pas dans ces manuscrits et qu'ils n'entreront dans des recueils qu'au cours des trois premières décennies du XIV<sup>e</sup>).

Sans ces recueils, occitans ou italiens, on s'expliquerait mal l'influence durable des modèles, et la possibilité pour un auteur tel que Dante d'esquisser une problématique historique et linguistique de la langue de *sì*.

## 9. Auteurs et publics de la poésie

La *translatio* du patrimoine occitan, sa transmission écrite et sa réinvention s'accompagnent d'importantes transformations des modalités de sa réception ; dans les cours féodales la poésie (chantée) occupait ce qu'on appelle de nos jours le temps libre, non certes dans les banquets où se produisaient saltimbanques, jongleurs et musiciens de toute sorte mais dans les cercles et occasions privées de la *maisonnée*<sup>1</sup> : à la veillée, par exemple, entre deux parties d'échecs ou autres jeux de société. À quelques exceptions près, les prestataires étaient des professionnels exerçant séparément, ou cumulant, les trois fonctions d'auteur, de compositeur et d'interprète (ce dernier pouvant être un jongleur itinérant, qui assurait du même coup la diffusion des œuvres). L'extraction sociale des auteurs était très variée : si l'on excepte le cas de Guillaume de Poitiers ou de Raimbaud d'Orange et quelques autres seigneurs de moindre importance, ce sont des nobliaux (comme Bertran de Born), des bourgeois (Folquet de Marseille, futur évêque, était le fils d'un marchand génois), parfois des clercs, ou même des individus d'origine très modeste (Bernard de Ventadour, fils du boulanger du château de Ventadour). Il en ira de même dans les zones de la Lombardie qui accueilleront les troubadours.

Le profil sociologique des auteurs est bien différent dans le royaume de Frédéric II, où ce dernier a fondé le premier État moderne d'Europe ,

---

<sup>1</sup> Voir l'ouvrage de Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori : ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV<sup>o</sup> secolo*, Modena, Mucchi, 1984 [nouvelle édition sous le titre : *Il pubblico dei trovatori : la ricezione della poesia cortese fino al 14<sup>o</sup> secolo*, Turin, Einaudi, 1992, coll. « Saggi 759 »].

dont le centre est la *Magna Curia*, une administration suprarégionale assurée par une classe de fonctionnaires royaux, en poste à la cour et/ou en mission dans les provinces contrôlées par Frédéric. Ces notaires, magistrats, chanceliers, sont formés à l'université de Bologne avant que le roi ne crée, en 1224, l'université de Naples. Qu'ils soient d'origine roturière (Giacomo da Lentini, Pier della Vigna) ou noble (Rinaldo d'Aquino), ils se définissent avant tout par leur fonction. Aucun d'eux n'est donc un auteur rétribué en tant que tel ; bien qu'encouragée par le souverain, leur activité littéraire relève donc d'un *hobby* semi-privé et les textes, destinés à la récitation ou à la lecture, circulent surtout entre leurs auteurs et dans des cercles d'amateurs éclairés, dans et hors du Royaume, à la faveur des incessants déplacements que la cour opère en fonction des urgences politiques ou des séjours de repos du souverain : dans les Pouilles, mais aussi en Toscane (Pise, Grosseto, Prato), à Ravenne, Crémone, Vicence...

C'est le même type d'auteur, dans un milieu socio-politique pourtant bien différent, que l'on retrouvera en Emilie et en Toscane, après la mort de Frédéric II (1250) et l'effondrement de son royaume. Quelques exemples : Bonagiunta da Lucca est notaire. Guittone d'Arezzo, issu de la bourgeoisie aisée, n'est pas juriste mais remplit diverses charges et missions administratives. Le Florentin Monte Andrea est un banquier (ruiné). Guido Guinizelli, de Bologne, est noble et juge. Onesto, son compatriote, appartient à une famille de notaires. À Florence, Brunetto Latini est notaire et remplit des missions administratives et politiques au service de sa commune. Dante da Maiano est médecin (formé à Bologne). Cino da Pistoia, d'origine noble, est juriste. Lapo Gianni, de famille *populaire*, est juge et notaire.

Hors de la sphère juridique ou médicale, deux cas à part (et non des moindres) : Guido Cavalcanti, issu d'une puissante famille de magnats et Dante, de petite noblesse : tous deux sont engagés à des titres divers dans la vie politique de Florence et acquièrent un savoir philosophique hors des cursus universitaires professionnalisés.

Tous sont donc, à l'instar des Siciliens, des poètes *amateurs* et des intellectuels dont certains, à la fin du siècle, seront engagés dans les débats d'idées qui, sous l'influence de l'université de Bologne, remettront en question la philosophie naturelle, la métaphysique et par suite, entre autres choses, la conception de l'amour.

## 10. Le champ thématique de la poésie : son amplitude variable

Avant d'évoquer les avatars de la thématique, des Siciliens aux Toscans, quelques remarques préliminaires nous semblent s'imposer.

La critique romantique puis positiviste du XIX<sup>e</sup> a imposé deux lieux communs encore présents, malgré les travaux d'éminents médiévistes, dans la culture scolaire : l'impersonnalité (et donc la monotonie) de la poésie médiévale lyrique, et l'autobiographisme (et donc le *réalisme*) de la poésie dite comique ou burlesque (dont Mario Marti, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, a pourtant illustré les solides bases rhétoriques).

Le fait que nombre d'auteurs (de Rustico Filippi à Dante) se soient exercés dans les deux registres, et que certains lyriques *purs*, comme Guinizelli et Cavalcanti, aient occasionnellement pratiqué le style *comique* aurait dû cependant attirer l'attention sur le caractère non pas impersonnel, mais formel et collectif de toute cette littérature des origines. Ce caractère la rend paradoxalement proche d'une certaine modernité, comme en témoigne l'intérêt qu'elle a suscité chez des poètes du XX<sup>e</sup> siècle tels qu'Ezra Pound et Thomas S. Eliot ou, en ce qui concerne les troubadours, chez Jacques Roubaud, et les trouvères, chez Robert Guiette.

Le Je lyrique ou comique qui s'exprime est en effet, même quand l'auteur *signe* (c'est-à-dire se nomme) un sujet en quelque sorte absolu, qui n'est pas antérieur au texte mais se constitue dans le texte lui-même, sur un fond de lieux communs largement partagés. Cela n'exclut pas – et même cela exige – des variations, des inventions, des préférences où se déploie chaque talent individuel, mais les auteurs visent, anti-romantiquement, à tirer de leur sujet une vérité générale, fondée sur des processus mentaux identifiables ou, dans le cas des textes *comiques*, sur des situations concrètes mais typiques (les effets de la pauvreté, les ravages de l'avarice, les dérives de la sexualité, les ridicules sociaux qui fournissent à Rustico Filippi une véritable galerie de portraits grotesques).

Et cela n'exclut pas non plus, au cours des années et en fonction du contexte historique, des choix et par suite des exclusions thématiques, ainsi que des réélaborations idéologiques ou formelles : deux aspects que l'on évoquera successivement.

Le patrimoine occitan présentait, comme il a déjà été dit, une grande variété. À côté du thème majeur de la *fin'amors*, inventé par les troubadours et offert à de multiples variations était apparu aussitôt son double parodique,

ainsi que le registre comique des échanges personnels (comme les tenson injurieuses), de la satire, et celui des grands *serventès* politiques consacrés à des événements guerriers, à la louange ou au blâme de tel ou tel seigneur : toutes matières que l'on retrouve dans la poésie occitane de l'Italie du Nord, mais qui sont absentes du corpus *sicilien*.

Les Siciliens, en effet, se concentrent quasi exclusivement sur le thème de l'amour. Lorsqu'il y a tenson, celle-ci porte sur la nature de l'amour (dont la définition est éventuellement enrichie par des emprunts au *De amore* déjà cité). Le lyrisme lui-même tend à s'épurer, en ce sens que si la Dame chantée par les poètes d'oc pouvait conserver quelques traits distinctifs suggérant une possible (mais souvent fallacieuse) identification, celle des Siciliens devient un être surnaturel dont on chérit avant tout l'image, « peinte dans le cœur ». La description de la relation amoureuse a lieu dans un vide référentiel quasi absolu.

Cette absence de discours satirique ou politique est-elle due à une censure royale ? À une auto-censure ? Elle reflète avant tout la relative clôture d'un milieu de hauts fonctionnaires lettrés qui, tout en servant l'État, se réservent de cultiver le jardin clos de la poésie et, ce faisant, perfectionnent la *canço* et inventent (sans doute à partir d'une strophe de chanson) le sonnet, forme vouée à une fortune internationale et durable.

Leurs continuateurs toscans (et émiliens) reprennent, eux, tout l'héritage thématique des Occitans. On voit donc renaître, à côté de la poésie lyrique, la satire, les tenson d'injures, les vifs échanges politiques, nourris – cela va sans dire – par les conflits entre Guelfes et Gibelins. En même temps, renaissent, dans la ligne des *serventès*, de grands textes de déploration ou d'enseignement moral (avec Guittone d'Arezzo, Chiaro Davanzati et plus tard Dante).

C'est au sein de cette production largement dominée, dans le secteur lyrique et moral, par Guittone d'Arezzo et ses nombreux disciples, que naît le courant d'avant-garde abusivement assimilé à une école, qu'est le *Dolce stil novo* (étiquette tirée d'une formule énoncée au chant XXIV du *Purgatoire* par le guittonien Bonagiunta da Lucca). La bataille de cette avant-garde – sur laquelle nous reviendrons plus loin – se joue pour l'essentiel sur le terrain des *rime d'amor...dolci e leggiadre* (*Purg.* XXVI), renouant ainsi avec la spécialisation des maîtres siciliens.

Il reviendra à Dante, après avoir traversé tout l'héritage de ses prédécesseurs, puis recomposé et liquidé sa propre expérience stilnoviste dans la *Vita Nova*, de réélargir de nouveau l'éventail des thèmes et des

registres, avec ses exercices comiques (la tenson avec Forese, le *Fiore*), puis ses textes moraux et philosophiques.

### 11. Du *dire d'amour* au discours sur l'amour

À cette amplitude variable de la thématique s'ajoute, dans le domaine lyrique, une réélaboration conceptuelle dont, malgré la résistance des codes traditionnels, on peut sommairement reconstituer l'évolution.

L'amour-passion, en tant que thème poétique, est une invention des troubadours. Dans la culture occidentale, les seuls précédents que l'on connaisse sont la figure de Didon, *brûlée* par sa passion pour Enée et les personnages qui, dans les *Héroïdes* d'Ovide, échangent en vers des épîtres d'amour et de désespoir. Par ailleurs, l'*Ars amandi* et les *Remedia amoris* du même Ovide, une fois moralisés, offriront plus tard des modèles de situations et de conduites largement exploités par les auteurs médiévaux. La poésie occitane n'en invente pas moins un univers érotique original, à la fois sensitif et mental : chanter l'amour, ou mieux *dire d'amour*, c'est mettre en jeu, dans l'imaginaire poétique, toute une série de modèles, d'images (par exemple la Dame, représentation collective par excellence) et de codes sociaux et langagiers qui renvoient à un idéal moral et social plus vaste, celui de la courtoisie. Ainsi la relation entre homme et femme est représentée, fantasmée grâce au « modèle culturel analogique » (Maria Corti) de la relation entre vassal et seigneur. Un comportement exemplaire (loyauté, discrétion, générosité, etc.) caractérise la *fin'amors*, opposée à la déraison et aux excès de la *fol'amors*. Le sentiment lui-même fait l'objet d'une psychologie encore embryonnaire, fondée sur les passions de l'âme (joie, tristesse, espoir, désespoir, amour, haine...) dont le siège, selon la médecine, est le cœur. Mais l'essentiel de la relation repose sur une morale – et par suite une scénographie – sociale : l'amour (toujours adultère) doit rester secret, d'où les surnoms (*senhals*) des protagonistes, d'où l'invention (reprise plus tard par Dante) de la dame-écran, faux objet d'amour dissimulant le vrai afin de déjouer la vigilance des médisants, ennemis de l'amour.

Une première tentative de théorisation, à la fin du XII<sup>e</sup>, est présentée par le traité latin *De amore*, écrit par André, chapelain de la comtesse de Champagne. Sa connaissance d'Ovide et des romans courtois en langue

d'oïl donne une consistance nouvelle à la définition de l'amour, aux préceptes de conduite et à l'exposé (dialogué) des techniques de séduction. L'idée centrale est que l'amour, passion virtuelle dans l'âme, s'éveille à la vue d'une personne, vue qui entraîne une activité de l'imagination (*immoderata cogitatio*). Par suite, le traité donne un fondement plus solide à la description des *états d'âme*, notamment chez les Siciliens. Par ailleurs, le sentiment amoureux est moralisé en ce sens qu'il est associé à la noblesse d'âme (*probitas morum*), qui est la condition première de son éveil – mais André écrit ailleurs que la vraie passion ennoblit celui qui l'éprouve : deux thèses qui feront plus tard l'objet de multiples débats.

Hors théorie, un indice révélateur de nouvelles attentes (du côté des lecteurs, cette fois) est, dans les recueils occitans compilés au début du XIII<sup>e</sup> siècle, l'adjonction aux textes de notices biographiques (plus ou moins fiables), les *vidas* et de commentaires, les *razos*, censés motiver les textes en fournissant un semblant de contexte référentiel.

Héritière de la scénographie *amoureuse* occitane (autrement dit du modèle vassalique), mais aussi nourrie d'Ovide et du *De amore*, la poésie sicilienne privilégiera une phénoménologie des sentiments, Ainsi se développent une analyse plus attentive de l'origine et de la nature de la passion amoureuse, illustrée par des comparaisons scientifiques empruntées aux bestiaires et aux lapidaires, et des exercices de controverse, confinant à la casuistique, portant sur cette même analyse. L'intellectualisme (tendancier) des Siciliens préfigure les recherches ultérieures des *stilnovistes*.

Chez les Toscans et les Bolonais, héritiers de la leçon sicilienne, la thématique de l'amour présente des accents nouveaux. En effet, si l'on excepte les épigones, (non dépourvus de talent) tels que Bonagiunta da Lucca ou Dante da Maiano, il apparaît que la tradition courtoise, avec son schéma vassalique, son image d'une Dame inaccessible, ses codes de représentation, sa casuistique, perd encore plus son sens dans le cadre urbain et bourgeois où le jeune Dante pourra croiser Béatrice dans la rue, à l'église, ou lors d'une fête. Aussi cette tradition va-t-elle subir, notamment chez Guittone d'Arezzo, divers aménagements. D'une part, on observe une sorte d'hypertrophie du discours courtois, qui tend à en faire un jeu, parfois ironique voire démystificateur : ainsi une longue tenson fictive entre « Guittone » (il se nomme) et la Dame qu'il courtise présente une véritable comédie de séduction qui s'achève sur un échange d'injures. D'autre part, Guittone (et certains de ses amis comme Monte Andrea) développe une

recherche technique qui renoue avec la poésie *difficile* (le *trobar clus*) pratiquée par certains Occitans : choix de rimes rares ou surprenantes, expérimentation de nouvelles formes (le sonnet *caudato* ou *rinterzato*), inclusion dans le vocabulaire lyrique d'images ou de termes empruntés, par exemple, au domaine du commerce. Cette recherche enrichit et élargit la pratique poétique, mais elle finit par confiner au maniérisme et s'embarrasse peu de contenu conceptuel.

Guittone lui-même sanctionne l'épuisement de sa matière lyrique en lui opposant, après son entrée dans l'Ordre des Chevaliers de la Vierge, l'éloge des valeurs chrétiennes – rétractation habilement mise en scène par la bipartition de son recueil de poésies.

La nouvelle saison qui s'ouvre avec le *Stilnovo* se caractérise par un retour aux sources en même temps qu'un renouvellement des concepts relatifs à l'expérience amoureuse.

Tout d'abord, renouant avec les assertions du *De amore*, les auteurs reviennent à la définition de l'amour comme source de noblesse d'âme et/ou révélateur d'une noblesse innée (la chanson de Guinizelli *Al cor gentil* est, sur ce point, le texte fondateur). L'amour définit donc une aristocratie de l'intelligence et du cœur, l'élite des *Fidèles d'Amour*.

Ensuite et surtout – mais cet approfondissement sera surtout le fait de Cavalcanti et de Dante, suivis de près ou de loin par leurs amis – le *Stilnovo* enrichit et élargit la définition du phénomène de l'amour en lui appliquant des concepts issus de la philosophie aristotélicienne *moderne* qui se répand à partir de l'Université de Bologne, et aussi des Écoles des Dominicains. L'amour est une expérience mentale et existentielle qui affecte les trois instances de l'âme : la faculté sensitive, l'intellect et même la faculté végétative (puisque l'on peut être malade ou mourir d'amour). Ces trois instances communiquent entre elles grâce à l'action de corpuscules : les esprits animaux qui, avec la mémoire, l'intellect, le cœur, etc., deviennent les protagonistes de scénarios inédits. La passion d'amour est, en termes philosophiques, un *accident* provoqué dans l'être par la vue de la beauté. Cette beauté, transformée en image, trouve sa place dans le cœur (siège de la faculté sensitive), comme chez les Siciliens. Cependant, une fois sublimée, cette image migre dans l'intellect où elle devient objet de pure contemplation. Du moins est-ce la thèse de Dante, car pour Cavalcanti, si l'intellect peut certes contempler l'image de l'objet d'amour, la passion demeure, parallèlement, dans le cœur où l'intellect n'a aucun pouvoir : d'où chez l'individu une dissociation, une destruction de la personnalité qui peut

causer la mort. Dans la perspective de Dante (et de Cino da Pistoia), la spiritualisation de l'amour fait de la Dame un ange véritable, et non plus métaphorique : un intermédiaire entre l'Amant et les réalités célestes.

D'où une redéfinition de l'écriture poétique, dont Amour devient l'inspirateur direct, et qui relate donc une expérience transcendante, ce qui requiert une langue « douce et subtile » (comme le dira Dante dans le *De vulgari eloquentia*). Euphonie et précision dénotative sont les piliers de ce langage nouveau, où est récupérée et transcendée la leçon des Siciliens et des Occitans. Cette précision n'exclut pas l'emploi d'ornements rhétoriques, à condition qu'ils soient fonctionnels au discours.

Le *Stilnovo*, comme avant lui le guittonisme et le *sicilianisme*, ne sera pour Dante qu'une étape précédant d'autres expériences.

Les *Rime*, à leur manière, constituent donc une petite anthologie des thèmes et des formes poétiques du XIII<sup>e</sup> siècle. À s'en tenir aux textes lyriques, on pourrait la résumer comme suit : les échanges avec Dante da Maiano s'inscrivent dans les traditionnels débats courtois sur des questions – ou des visions – d'amour. Le motif du service d'amour, tel qu'il est énoncé par exemple dans *La dispietata mente* relève, lui aussi, du rituel transmis par les Siciliens. Cependant, ce motif se charge peu à peu d'un contenu nouveau, relatif à une expérience non plus sociale, mondaine, mais mentale, du sentiment amoureux, qui requiert donc des instruments d'analyse plus sophistiqués. On entre ici dans la phase stilnoviste où les *dramatis personae* ne sont plus seulement l'Amant, la Dame, Amour, et les médisants aux aguets, mais les esprits de l'âme, porteurs de messages et de pulsions diverses.

Mais Dante explore en même temps, sur les traces de Guinizelli, la figure de la Dame « salutifère » qu'incarnera durablement – après divers avatars de Dame cruelle – la Béatrice sublimée de la *Vita Nova* (où l'influence de lectures mystiques récentes se fait sentir).

Les diverses phases des *Rime* – pour autant que la chronologie des textes soit fiable – peuvent d'ailleurs se recouper, au moins en partie. L'expérience des *Petrose*, issue de la lecture directe des grands troubadours, exerce dans un style *âpre* où la matière verbale et la technique s'associent au thème de l'amour violent, puis l'allégorisme de *Voi che savete* et l'enseignement moral de *Poscia ch'Amor* (qui renoue, *elocutio* mise à part, avec les initiatives de Guittone); et enfin les grandes chansons philosophiques (*Amor che movi...*) où, comme l'observe Gianfranco Contini, le modèle guinizellien se combine avec le vocabulaire de la



philosophie scolastique : tout ce parcours n'exclut pas des excursions dans un registre galant et raffiné (Lisetta, Violetta, Fioretta...) ou injurieux (la tenson avec Forese Donati).

Les sélections que Dante a opérées lui-même à l'intérieur de son corpus, dans la *Vita Nova* et le *Convivio*, dessinent après coup une évolution harmonieuse de sa production. Mais la richesse des *Rime* réside, elle, dans le caractère contradictoire – et parfois contemporain – de ses diverses *manières*. En quelque sorte, elles nous ouvrent l'atelier de l'écrivain.

**Claude PERRUS**

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

### **Bibliographie sommaire**

- Gianfranco FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Turin, Einaudi, 1991, coll. « Saggi brevi 17 » [“*Volgarizzare*” e “*tradurre*”, *idea e terminologia della traduzione* in *La traduzione, saggi e studi*, Trieste, Lint, 1973, p. 59-120]  
*Textus testis*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002
- Stefano CARRAI, *La lirica toscana del Duecento : cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Rome-Bari, Laterza, 1997 [*Cortesi, guittoniani, stilnovisti : la lirica toscana del Duecento*, Bologne, Il Mulino, 1992].
- Marco SANTAGATA, « Appunti per una storia dell'antica lirica profana », *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, IV,1, 2001.
- Michelangelo PICONE, *Percorsi della lirica duecentesca : dai Siciliani alla Vita nova*, Fiesole, Cadmo, 2003.
- Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, I. *Duecento-Trecento*, Turin, Einaudi, 1997, coll. « Biblioteca della Pléiade 25 ». I. *Duecento*, 2005<sup>3</sup> [1999], coll. « Einaudi Tascabili ».