

**UNE LECTURE DE LA CANZONE
« AMOR, TU VEDI BEN CHE QUESTA DONNA¹ »**

Les lignes qui suivent n'ont d'autre ambition que de proposer un commentaire conduit dans l'esprit de ce qui est attendu au concours du CAPES – même si, évidemment, il n'est pas réalisé dans les mêmes conditions. Dès lors, sa structure et le type de questions auxquelles implicitement il répond refléteront la progression *canonique* propre à cet exercice. Il appartient donc au lecteur de déduire lesdites questions des axes de commentaire ici proposés : l'effort de reconstruction ainsi demandé pourrait lui permettre de mieux appréhender l'horizon d'attente du jury. Les candidats à l'Agrégation remarqueront, quant à eux, que ce poème ne fait pas partie de la liste des « textes d'explication orale » : non seulement, bien sûr, les outils d'analyse utilisés ici, pourvu qu'ils soient pertinents, sont, au moins pour une large part, transférables, mais un tel choix vise aussi à rappeler aux agrégatifs qu'il serait dangereux de considérer que leur

¹ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Turin, Einaudi, 1970² [1939, 1946, 1965], p. 162-164, 45 (CII), coll. « Nuova Universale Einaudi 64 ».

programme de travail se limite à l'étude des textes énumérés au B.O. C'est la totalité du corpus qu'ils doivent avoir présent à l'esprit lorsqu'ils entreprennent de traiter un sujet de dissertation, c'est avec l'ensemble des textes qu'ils doivent être capables le cas échéant, lors des épreuves orales, de faire *résonner* les poèmes pris isolément.

À la fin de l'avant-dernier chapitre du *De vulgari eloquentia* (II, XIII, 13), Dante cite l'incipit de notre poème, pour dire, comme en écho aux deux vers conclusifs de son envoi (où il évoque « la novità che per [s]ua forma luce, / che non fu mai pensata in alcun tempo »), qu'il a donné le jour à quelque chose de nouveau, jamais tenté jusque-là. Nous y reviendrons. Mais deux éléments doivent retenir d'emblée notre attention. D'une part, l'opuscule inachevé et généralement daté des années 1303-1305 nous donne le *terminus ante quem* de la composition du poème. D'autre part, nous sommes au livre II du petit traité de poétique, c'est-à-dire dans la section consacrée au genre métrique de la chanson, le plus noble, le plus *illustre* : *Amor, tu vedi ben che questa donna* s'y rattache donc de plein droit, tout comme d'ailleurs la sextine *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*² citée elle aussi – deux fois – dans le même *De vulgari eloquentia* (II, X, 2, II, XIII, 2), et avec laquelle notre poème entretient des rapports très étroits. En réalité, il constitue l'une des quatre pièces d'un cycle³, le plus homogène et le plus dense sur le plan thématique et formel de toute notre « splendide collection de poèmes “extravagants” », celui que l'on désigne depuis la fin du XIX^e siècle sous le nom de « rime petrose », consacrées à l'amour douloureux pour une « femme-pierre » (« *petra* ») – celle-ci revenant à la rime dans chacun d'eux, et plus précisément comme mot-rime trois fois sur quatre. Même si la tradition première de la transmission des « *estravaganti* » – reprise pour les chansons dans la récente édition de De Robertis⁵ – détache des trois autres *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (46), pour la placer en ouverture des *canzoni distese*, l'usage éditorial adopté aujourd'hui dans

² Éd. Contini 44 (CI).

³ 43-46 dans l'édition de référence.

⁴ « [...] il così detto Canzoniere dantesco [...] si può definire per la più superba collezione di “estravaganti” ». Gianfranco Contini, *Introduzione* in : Dante Alighieri, *Rime*, cit., p. VII.

⁵ Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, LI-628 p.

tous les autres cas⁶ consiste à regrouper ce qui apparaît comme un petit « chansonnier quadriparti de l'amour désespéré » (selon la formule désormais célèbre d'Angelo Jacomuzzi). Par ailleurs, l'on propose presque toujours comme datation 1296, hypothèse fondée sur le déchiffrement de la longue périphrase astronomique de la première strophe de *Io son venuto al punto de la rota* (43)⁷. De sorte que, pour autant que l'on puisse avancer, sinon des certitudes, du moins quelques conjectures bien étayées quant à l'ordre chronologique de composition des *Rime* (mais une chronologie qui souffre, de toute façon, de ne pouvoir jamais être qu'« idéale », selon le mot de Contini⁸), nous nous situerions quelque part entre l'abandon du *Dolce stil novo*, pas très loin vraisemblablement des poèmes inspirés par la *pargoletta*⁹, et les premiers poèmes de l'exil, à commencer par la grande chanson *Tre donne intorno al cor* (47 ; et cf. son célèbre v. 76)¹⁰. Sans compter la proximité avec l'expérience, à première vue encore plus

⁶ Ainsi que dans les éditions à venir de Claudio Giunta pour les « Meridiani » de Mondadori et de Teodolinda Barolini pour la BUR. Je remercie chaleureusement Claudio Giunta de m'autoriser à renvoyer à son édition (sous presse) et au riche commentaire, à bien des égards novateur, qui l'accompagne. Pour Teodolinda Barolini, v. *L'edizione delle Rime di Dante e la storia culturale italiana*, in *Le Rime di Dante*, Atti della giornata di studi (16 novembre 2007), Paris, Edizioni dell'Istituto italiano di cultura, 2008, p. 139-175, d'où je déduis qu'elle ne démembrera pas le groupe en question.

⁷ Pour une hypothèse de datation basse des *petrose* au temps de l'exil et, plus exactement, en 1308, c'est-à-dire à proximité de la chanson 53, la *montanina* (ce qui oblige, au demeurant, à déplacer aussi vers l'aval la date de composition du *De vulgari eloquentia*), v. Franco Ferrucci, *Dante. Lo stupore e l'ordine*, Napoli, Liguori, 2007, p. 64-100, et la bibliographie fournie dans les notes de bas de page. Ce n'est pas le lieu, ici, de discuter la thèse proposée : contentons-nous de dire qu'elle pose davantage de problèmes qu'elle n'en résout. V. aussi Johannes Bartuschat, *Éléments pour une analyse stylistique et thématique des Petrose*, in *Le Rime di Dante*, cit., p. 27-52 (les pages 49-52 proposent une très utile bibliographie), auquel je renvoie pour une mise en perspective de notre poème dans la série des *petrose* – et au-delà.

⁸ « Meno dunque che per altri poeti è illegittimo in proposito di lui [...] il procedimento didascalico [...] che consiste nel riconoscere nell'*opera omnia* d'un autore le tracce d'una cronologia ideale. » *Introduzione*, cit., p. VIII.

⁹ L'on relève, d'ailleurs, que la *donna-petra* est désignée comme *pargoletta* dans le dernier vers (72) de la chanson 43.

¹⁰ On voit bien, toutefois, que l'une des difficultés soulevées par cet « ordre idéal » tient à ce qu'il nous amène à faire l'hypothèse d'un long silence poétique de Dante entre la fin des années quatre-vingt-dix du *Duecento* et les toutes premières années du siècle suivant. L'intense activité politique du poète à cette période-là suffirait-elle à expliquer une telle pause ?

« extravagante », de la *tenzone* avec Forese Donati, que l'on place entre 1293 et 1296¹¹.

Mais en quoi consiste d'abord la nouveauté fièrement revendiquée par Dante ? S'il s'agit bien d'une chanson, il saute aux yeux qu'elle est d'un type tout à fait particulier, relevant d'une phase de son travail poétique où le poète se confronte directement (c'est-à-dire sans la médiation toscane qui avait marqué sa prime jeunesse) au *trobar chus* des Provençaux. Improprement appelée *sextine double*, elle partage avec la sextine le trait formel suivant : les vers se terminent tous par des mots-rime repris d'une strophe à l'autre. Le procédé, déjà présent à la *combinatio* sur laquelle prend fin chaque strophe en 43 (où le premier mot-rime, remarquons-le au passage, était *petra*), est constitutif du genre inauguré par Arnaut Daniel, le troubadour que Dante cite à plusieurs reprises dans le *De vulgari eloquentia* et que Guinizelli appelle dans le *Purgatoire* « miglior fabbro del parlar materno¹² », genre, donc, que Dante imite dans *Al gran cerchio d'ombra* (44). Mais plusieurs différences fondamentales distinguent notre chanson de sa parente. Si, comme cette dernière, elle adopte le procédé de la *retrogradatio*, jusqu'à en épuiser les possibilités combinatoires, celle-ci opère à présent de manière toute différente. Elle n'est pas à proprement parler *cruciata*. En effet, le schéma prosodique des strophes, qui comptent douze vers au lieu de six, est fondé sur la reprise de cinq mots-rime. Si ces strophes sont d'abord *capcaudadas* – le premier vers d'une strophe ayant pour mot-rime le dernier de la strophe précédente –, la *retrogradation* se poursuit de manière bien distincte, puisque chacun des mots-rime réapparaît ensuite dans l'ordre qui est le leur précédemment, jusqu'à épuisement des possibilités de combinaison à la cinquième strophe (dans l'hypothèse d'une sixième strophe, on retomberait en effet sur le schéma initial). Enfin, alors que dans la sextine, à l'intérieur d'une même strophe, aucun vers ne rime avec un autre, ici, un même mot-rime est repris six fois. Voici la formalisation d'un tel schéma : ABAACA-ADDAEE, EAEEBE-ECCEDD, etc. Le tiret introduit à l'intérieur de chaque suite permet de constater que les strophes ainsi organisées comportent une *fronte* constituée de deux *pieds* de trois vers et d'une *sirma*, également de six vers. En outre, à propos de

¹¹ Sur la « recherche sonore, proche des *Petrose* », à laquelle se livre Dante dans la *tenzone*, v. Claude Perrus, *Modalités de l'expérience comique : la tenzone avec Forese*, in *Le Rime di Dante*, cit., p. 13-26 ; p. 26.

¹² *Purg.*, XXVI, v. 117.

cette dernière, on peut observer un raffinement supplémentaire, auquel nous essaierons un peu plus tard de donner sens : on peut, en effet, la subdiviser en deux *volte* de trois vers (ADD-AEE), mais aussi en un quatrain à rimes embrassées, suivi d'un distique final à rimes plates (selon le principe de la *combinatio* recommandé par le *De vulgari eloquentia*, II, XIII, 8, 11) (ADDA-EE). C'est, en tout cas, à un schéma métrique inédit et d'une grande complexité que Dante se soumet délibérément, dans un esprit d'émulation.

La composition devrait donc être déterminée à la fois par la fréquence relative dans chaque strophe de ces mots-rime, chacun d'eux leur donnant tour à tour leur noyau thématique, et par la progression éventuelle du sens induite par leur succession. Introduite par une apostrophe à l'Amour (ce qui apparente notre poème à la chanson 37, *Amor, che movi tua virtù da cielo*, avec laquelle il a d'autres affinités, dont nous reparlerons), la première strophe, qui fait canoniquement fonction de prologue, est ainsi consacrée à la *dame* (« donna ») et plus précisément au fait que, rétive aux puissances (« vertu », ici aussi) de l'amour et constatant en même temps son ascendant sur le « je » lyrique, elle devient froide et dure (à l'instar de la *pargoletta* de la ballade 35), comme si elle était sculpture taillée dans la pierre. *Pierre* (*petra*) qui devient le motif principal de la deuxième strophe, articulée en deux temps logiques, ceux de la cause et de ses effets mortifères (*fronte* et *sirma* sont introduites toutes deux par la conjonction « e »), en un jeu de variations sur le mot où la qualité de la dame devient celle du sujet de l'énonciation, mis en évidence dès les tout premiers mots de la strophe (« E io », v. 13). La reprise de l'invocation avec la variante « Segnor » (cf. aussi 37, v. 6) prolonge l'arrêt sur l'état intérieur du poète : la bipartition de la troisième strophe ménage les deux temps égaux d'une longue comparaison, dont le premier terme de nature savante (où l'humidité dans les régions boréales se convertit à l'état « cristallin », c'est-à-dire minéral) est le corrélat d'une situation émotive qui réitère à travers le motif du *froid* (« freddo ») extrême et de la transformation en glace l'idée d'une vie mise en danger de mort. Le nombre total des strophes, cinq, fait aussi de celle-ci la strophe centrale de la chanson, introduisant de la sorte une symétrie autour du motif du froid hivernal – qui est le thème de la chanson 43 tout entière et encore l'un de ceux de la sextine (44). La *combinatio* des v. 35-36 va proposer alors un nouveau renversement, préparant le passage à la strophe suivante : des larmes glacées coulent des yeux (« luce ») du poète, ces yeux par où précisément s'est introduite l'impitoyable lumière (« luce »),

mais qui est aussi regard, selon la phénoménologie traditionnelle de l'énamouré) émanant de l'aimée. C'est à l'enseigne de la *lumière* (« luce ») de sa beauté que va donc s'ouvrir l'avant-dernière strophe : la strophe 2 était introduite par le pronom de première personne, c'est par la troisième du féminin (« In lei », v. 37) que débute celle-ci, qui va mettre en relation beauté et dureté, à l'empire desquelles le poète ne peut en aucune façon échapper. Mais la *sirma* se conclut par un vœu : que la dame devienne accessible à la « pitié », en permettant ainsi au poète de se consacrer au service amoureux pendant tout le temps d'une vie qu'il voudrait longue. Le *temps* (« tempo ») va être le chiffre de la dernière strophe : cette *peroratio*, introduite comme une suite logique de tout ce qui précède (« Però »), prolonge aux dimensions de la stance tout entière le souhait tout juste exprimé aux v. 45-48 et parachève la construction symétrique de l'ensemble en renouvelant la modalité énonciative de l'invocation à l'amour, désigné cette fois comme « vertu ». Nous verrons alors que, si le cercle se ferme, c'est pour mieux ouvrir sur une autre dimension. Ce que confirme, dans une formulation dont le caractère paradoxal est exhibé, l'envoi de la chanson, qui est *apostrophe* au sens strict (le poète s'adresse à son propre poème : cf. *Convivio*, III, X, 6-7) : la fixité minérale de la pierre et sa froideur (on remarquera que « freddo » est, au centre précis des six vers, le seul mot-rime ici répété, ce qui lui confère au total l'avantage d'une occurrence sur tous les autres) sont source d'audace (« baldanza ») – une audace d'abord autoréférentielle, mais aussi projetée vers un futur possible.

Quels sont alors les traits dominants, sur les plans discursif et proprement poétique, de notre composition, de cette ambitieuse entreprise d'*amplificatio* autour du motif de la froideur de la dame et de son pouvoir pétrifiant ?

Ils sont d'abord ceux de la série tout entière des *petrose*. Par delà le défi métrique que constitue ce poème, les caractéristiques majeures ressortissent au choix de l'*ornatus difficilis*¹³. La *fabricatio* à partir des mots-rime, tout d'abord, de leur retour, engendre un effet de répétition hallucinée et obsédante, a fortiori parce que, comme nous l'avons vu, dans

¹³ Pour quelques points de repère, notamment bibliographiques, je me permets de renvoyer à Philippe Guérin, *Rhétorique et poésie : quelques pistes de réflexion pour l'étude des Rime de Dante*, in *CAPES et agrégation d'italien. Session 2009*, sous la direction de Claire Lesage, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2008, p. 29-57.

chaque strophe et à tour de rôle, l'un de ces mots arrive à totaliser six occurrences : cette *repercussio* pourrait même devenir dangereuse pour le sens (la *sententia*), indissociable qu'elle est de l'*equivocatio* (cf. *DVE* II, XIII, 13). Autrement dit, un même signifiant peut renvoyer à des signifiés différents (ce qu'on appelle aussi antanaclase), voire à un changement de nature du mot lui-même : c'est ainsi que *donna* peut dénoter simplement la femme, mais aussi évoquer son origine étymologique (*domina*), dès les deuxième et troisième occurrences ; *freddo* peut être adjectif ou substantif, *luce* substantif ou verbe, etc. Mais nous verrons un peu plus loin ce qu'il en est exactement. La tentation de l'hyperbole, de l'absolutisation du propos, est omniprésente, à travers – la liste qui suit ne se veut pas exhaustive – les adverbes (« tu vedi *ben* », dès le premier vers) ; les négations (« in *alcun* tempo », v. 2 ; « *mai non* si scoperse », v. 19 ; et jusqu'à la *forme* du poème lui-même, « che *non* fu *mai* pensata in *alcun* tempo », au dernier vers) ; la répétition de l'adjectif « ogni » (v. 6, 32, 37, 42, 44, 63, et la variante « *tutta* » au v. 38) ; les superlatifs relatifs (« di qual fierà l'ha d'amor *più* *freddo* », v. 8 ; « di quei che *me'* intagliasse in pietra », v. 12). Ensuite, les différentes espèces de l'anastrophe, simples inversions ou hyperbates (v. 2-3), se combinent avec un régime syntaxique qui fait une large part à l'hypotaxe¹⁴. Sur ce dernier point, prenons l'exemple de la première strophe, qui présente la particularité d'être constituée d'une seule longue période (caractéristique partagée par les strophes impaires, celles de l'invocation à l'Amour) : si on lit en continu les v. 4-12, régis par la seconde proposition indépendante (« d'ogne crudelità si fece donna »), ce ne sont pas moins de huit ou neuf subordinations que l'on peut repérer, articulées sur plusieurs niveaux. On recense aussi nombre de *conversiones*, caractéristiques du style recherché du *trobar ric*, dont voici un échantillon limité à deux exemples pris au tout début du poème : « questa donna / la tua vertú non cura in alcun tempo », que l'on pourrait paraphraser par « questa donna *resta* completamente *indifferente* » ; « d'ogne crudelità si fece donna », c'est-à-dire « diventò crudelissima ».

Quant aux caractères formels du lexique, les constatations suivantes s'imposent : il y a pour les substantifs, les adjectifs, et jusqu'aux verbes une écrasante majorité de bisyllabes, à commencer par les mots-rime eux-mêmes. Ils sont reliés entre eux par un nombre très élevé de monosyllabes, prépositions au premier chef : ce sont là les mots *hirsutes* dont il est

¹⁴ Sur la *constructio* des phrases, voir le chap. VI du livre II du *DVE*.

impossible de se passer selon le *De vulgari eloquentia* (II, VII, 6), mais qui ici dépassent très largement la mesure statistique moyenne, d'autant qu'ils sont souvent répétés à l'intérieur d'un même vers. Nous en avons de nombreux exemples, en particulier dans les strophes paires (v. 16, 18, 20, 39, 40, 42, 43, 44...). La rareté des synalèphes (outre les exceptions qui seront mentionnées plus bas, on recense quelques cas seulement à la jonction entre les deux parties du vers) induit une scansion martelée, parfois saccadée. À cela s'ajoute, sur le plan phonique, la fameuse *âpreté* que pointe l'incipit de la chanson 46, l'*asperitas* pointée comme un défaut dans le passage déjà cité du traité de poétique où notre chanson est citée (*DVE* II, XIII), et sur laquelle le chapitre VII de ce même livre II jette quelque lumière supplémentaire, notamment sous la catégorie du *silvestris* (§ 4). *Bien peignés* – comme il se doit en langue *illustre* – sont d'abord les trisyllabes : notre poème tourne donc le dos à ce précepte ; et il est, en outre, toute une série de phonèmes et d'associations de phonèmes que le traité recommande d'éviter, ceux-là mêmes qui abondent ici : consonnes *doubles* (« z », « x » sont les exemples que donne Dante), liquides (dont le « r ») géminées ou placées après une occlusive sourde, oxytons. Or, le mot-clé de toute la série (*petra*) ressortit déjà à ce type d'âpreté, dont nous avons maint autre exemple avec « altro », « crudelità », « splendor », etc. – et dont on peut rapprocher aussi bien « freddo » que les mots où le « r » précède l'occlusive, comme dans « convertè », « volto », « ubidirti », etc., ou au contact de deux mots distincts (« Amor, tu », « d'amor più freddo »...). « Raggio », « veggio », « ghiaccia », « accorcia » ou « mezzo », quant à eux (v. 5, 32, 33, 35, 41), comportent ce que Dante appelle *consonnes doubles*. Pour ce qui est des oxytons, dont le type est « vertú » (au lieu de « virtute » : cf. *DVE*, II, VII, 5), « crudelità » (au lieu de « crudeltate », présent du reste au v. 38 de notre poème), ou « bieltà » (au lieu de « beltate »), leur présence est multipliée par les innombrables élisions ou apocopes, souvent de surcroît à l'hémistiche, ou par les verbes conjugués à la troisième personne du singulier au passé simple : ainsi d'« Amor » lui-même (qui fait écho en rime interne à « cor » aux v. 7 et 8), ou « signor », « andò », « atar », « ven », « caler », etc. Globalement remarquable est aussi la densité des occlusives, sourdes bien souvent, et fréquemment géminées, ainsi que des fricatives, la sifflante « s » au premier chef, souvent associée, elle aussi, avec une occlusive sourde (cf. « scoperse », par exemple). C'est ainsi tout un réseau d'allitérations, parfois de paronomases, qui se met en place, auquel les nombreux monosyllabes contribuent puissamment. Quelques vers parmi tant

d'autres possibles pour illustrer le propos : le v. 2, où la répétition des syllabes « tu » et « cu » accentue du même coup le poids de la voyelle dominante ; les v. 20, 26 ; le v. 39, où se détache énergiquement l'*adnominatio* « corre-core » dans la partie initiale de cet hendécasyllabe *a minore*.

Cette dernière remarque nous amène à évoquer aussi la versification proprement dite. On a pu constater en effet que les *petrose* (46 en tête, mais à l'exception notable de la sextine), et plus généralement la production de Dante postérieure au *dolce stil novo*, se distinguent par leur propension à recourir plus fréquemment aux hendécasyllabes *a maiore*¹⁵. Le dernier chapitre inachevé du *De vulgari eloquentia* (II, XIV, 2) indique que lorsqu'on parle de choses fâcheuses (« sinistra »), les mots doivent aller en hâte à leur terme : tel est l'effet sur le plan rythmique du type *a maiore* de l'hendécasyllabe (la partie brève du vers étant à la fin), et il semble donc logique que Dante y recoure ici – le schéma prosodique adopté dans le cas précis qui nous intéresse ne prévoyant pas l'utilisation de l'heptasyllabe, avec ses effets d'accélération (largement utilisés en 46, et en 43, au moment où le propos se déplace brusquement sur le sujet de l'énonciation). Si l'on y regarde plus près, en essayant de voir quelle incidence les choix rythmiques pourraient avoir en termes de signification, et sans vouloir donner un tour trop systématique à l'examen, on s'aperçoit que, si l'ensemble penche en faveur du type *a minore*, quoique dans des proportions qui restent moindres par rapport à la poésie *du temps de la Vita nuova* (34 contre 25, en tenant compte des vers qui n'entrent ni dans une catégorie ni dans l'autre), il y a des variations notables : la strophe qui compte le plus d'hendécasyllabes *a maiore* est la deuxième, celle où le poète centre toute l'attention sur son propre état ; en revanche, le rapport s'inverse dans la quatrième, consacrée à la beauté de la dame. Il est plus équilibré dans les autres strophes, sauf dans la *fronte scientifica* de celle qui occupe le centre de la composition (v. 25-30), dont le style *noble* s'appuie sur le recours presque exclusif au rythme *expansif* des vers *a minore*.

¹⁵ Cf. Patrick Boyde, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di Corrado Calenda, Napoli, Liguori, 1979 [*Dante's style in his lyric poetry*, Londres, Cambridge University Press, 1971], chap. V, p. 263-293. C'est aussi le cas des poèmes pour la *pargoletta* (35 en particulier), jusqu'aux deux chansons 37 et 38.

Tous ces choix stylistiques ont pour résultat une allure tendanciellement *âpre* et heurtée de la chanson, rendue plus *dure* encore par le retour obsessionnel des mots-rime. Cette combinatoire rigoureusement réglée par la prosodie, ainsi que la trame phonique et rythmique du poème, qui semble écarter tout ce qui pourrait le rendre fluide sur le plan mélodique, suscitent une sensation de *rigidité* : c'est par ce mot, du reste, que si l'on en croit De Robertis, les commentateurs immédiatement postérieurs traduisaient en langue vulgaire l'*asperitas*¹⁶. Toutefois, l'*ornatus difficilis* pratiqué ici par Dante est non seulement parfaitement maîtrisé, mais en quelque sorte tempéré. Malgré la relative complexité de la construction d'ensemble et des constructions particulières, les énoncés ne renoncent pas à la clarté ; la recherche d'équilibre est manifeste dans la nette séparation, sur le plan syntaxique, entre *fronte* et *sirma*, ou dans certains parallélismes (cf. la reprise de « si converte » aux v. 29 et 34, soulignée par la position analogue de la conjonction « e » aux vers immédiatement précédents, qui amène des propositions à la structure syntaxique voisine). La troisième strophe, en particulier, obéit à un double principe de symétrie (interne, et dans sa fonction par rapport au reste du poème). Dans la relation entre vers et syntaxe, on ne relève que peu de véritables enjambements : le plus net est celui qui accompagne le souhait-soupir de la fin de la quatrième strophe, entre les v. 45 et 46, avec « ver' me » en rejet. Et c'est lorsque le danger de mort se fait plus pressant que l'on observe de nouveau le phénomène (v. 55-57), ou, plus résolument, lorsque l'au-delà se propose comme alternative au « monde » (v. 59-60). Le recours à la structure *a maiore* de l'hendécasyllabe reste tout compte fait relativement modéré. Et, contrairement à ce qu'il fait dans la chanson 43, *Io son venuto al punto de la rota*, où le réseau des assonances et des consonances est très serré (mais v. aussi « erba-petra » et la tonique « o » à la rime dans la sextine), Dante refuse ici de jouer avec un tel procédé, sauf pour « tempo-freddo ». Si la note dominante sur le plan phonétique est bien celle de l'âpreté, le premier mot-rime est « donna », explicitement mentionné dans le chapitre déjà cité du *De vulgari eloquentia* parmi les mots « bien peignés », remarquables pour leur « douceur » (« suavitas ») : rappelons que s'il figure dans la liste des trisyllabes recommandés – où il est le seul de son espèce – c'est selon toute vraisemblance en raison de la gémination et parce Dante y entendait son étymon latin. On le retrouve d'ailleurs en position stratégique – mais

¹⁶ *Rime*, cit., p. 4.

pas à la première place – dans les trois autres poèmes de la série, parmi lesquels il convient de citer avant tout la sextine. On pourrait y ajouter la plupart des quelques autres trisyllabes, en particulier les deux occurrences de « sembiante » (v. 10 et 31, où l'on a une sorte d'oxymore, y compris phonique : « sembiante freddo »), « costante » (v. 13), le latinisme « algente » (v. 25), « pensiero » (v. 33), « servire » (v. 47), « baldanza » et sa désinence provençale (v. 63), et, bien sûr, « pietosa » (v. 44). Ainsi, grâce à la *douceur* (*lenitas*) de tels mots, l'idéal du style tragique est-il sauf : car « le mélange de rimes douces et de rimes âpres donne du lustre à la tragédie¹⁷ ».

Nous avons déjà remarqué au passage, d'autre part, que nous avons affaire à un équilibre dynamisé, aussi bien par l'alternance entre les parties *destinées* (absentes des autres *petrose*, elles dominent ici) et les autres, que par certains traits prosodiques (cf. les observations faites plus haut sur la structure *double* de la *sirma*). Les quadrisyllabes soigneusement disséminés – un ou deux par strophe, trois dans la troisième – introduisent eux aussi un facteur de tremblement, et, mis ainsi par leur contexte dans un relief spécial, ils soulignent la violence des situations évoquées : ainsi de « crudelità » et « crudeltate » (v. 6 et 38), « intagliasse » (v. 12), « innoiato » (v. 17), « cristallina » et « tramontana » (v. 26-27), « coricare » (v. 57). Quant à la « novità[te] » pointée dans l'envoi, nul besoin d'y insister davantage ; en outre, la nature même de l'apostrophe finale ne sert pas directement le présent propos.

Mais c'est surtout dans la dialectique de la circularité prosodique et de la linéarité discursive que notre chanson tend à se distinguer. Le jeu des mots-rime qui fait que la dominante dans une strophe, résultant de la *combinatio* finale de la strophe précédente, est réduite à une seule occurrence dans la suivante, rompt avec la totale circularité dont la sextine proprement dite est le genre emblématique, la figure textuelle. Ces mots-rime obéissent à un double mouvement de retour et de poussée : en effet, ceux qui apparaissent deux fois dans une strophe donnée sont ceux qui auront six occurrences dans les strophes suivantes ; de sorte aussi que ceux qui restent isolés (*irrelati*) dans la première strophe seront les mots-thème des deux dernières. Plus qu'ennemie du sens, la *repercussio-equivocatio* est ici gage de progression : elle nous conduit du concret vers l'abstrait (de la

¹⁷ « [...] lenium asperorumque rithimorum mixtura ipsa tragedia nitescit ». *DVE*, II, XIII, 13. Il s'agit toujours du passage où Dante cite *Amor, tu vedi ben*.

femme et de la pierre à la lumière et au temps), contrairement à ce que faisait la série « réaliste » de *Al gran cerchio d'ombra*, contrairement aussi aux rimes de *Io son venuto* (à l'exception de celles de la *combinatio*, où l'on enregistre un mouvement semblable à celui observé ici), ou de *Così nel mio parlar*, où l'on a un pourcentage insolitement élevé en fin de vers de formes verbales, presque toutes conjuguées. Une telle progression est liée aussi à l'usage que Dante fait de la figure de l'antanaclase : de l'alternance entre les deux nuances de *donna*, entre les sens propres et figurés de *petra*, en passant par la quasi-stabilité du sème *freddo* dans la strophe centrale (son acception métaphorique, anticipée par les v. 7 et 23, est ici limitée au v. 31), aux variations beaucoup plus sensibles de *luce* et de *tempo*, sur lesquelles nous allons revenir sous peu. On remarquera aussi, au passage, que c'est dans la quatrième strophe, celle de la *luce*, qui est aussi une louange (à la troisième personne, comme il se doit), que l'on rencontre quelques vers à synalèphes multiples (v. 39, 42, 47). Les choses se passent un peu comme si l'on passait de la rigidité de la pierre et de la glace, en une sorte de mythe de Pygmalion inversé, où la dame devient froide sculpture (cf. les v. 11-12), communiquant sa froidure au sujet lyrique, à une ouverture de l'espace textuel, où le propos se fait plus mouvant, moins replié sur lui-même, moins strictement solipsiste. L'étude des temps verbaux permet de confirmer cette impression : on passe d'un présent d'état, entrecoupé, au passé simple, de brefs retours en arrière vers son point d'origine et dont rien ne laisse penser qu'il puisse cesser, à l'optatif de la fin de l'avant-dernière strophe et, enfin, au futur de la *peroratio*, à quoi fait écho cette modalité du désir qu'est la hardiesse affichée dans l'envoi, l'audace où pointe une tension de la volonté¹⁸. Une dernière remarque enfin : par rapport à la violence (y compris langagière) des pulsions du *je* – et des situations qui en résultent –, telles qu'elles s'expriment notamment dans la sextine (v. 25-30) ou dans la chanson 46 pratiquement tout entière (jusqu'au ravalement à l'état bestial des v. 34-35 de la première et à la métamorphose en animal sauvage dans la dernière strophe de la seconde), nous avons ici affaire à un érotisme désérialisé qui ne laisse pas place, non plus, au motif de la vengeance.

¹⁸ Une grande partie des observations qui viennent d'être faites, ainsi que divers aspects de ce qui va suivre maintenant a déjà été excellemment traité par J. Bartuschat, *Éléments...*, cit.

Comment interpréter dès lors le *message* que Dante nous délivre dans ce poème ? L'hypothèque allégorique étant désormais écartée (la philosophie, encore, après la *donna gentile*, Florence, l'Église, etc.¹⁹), c'est bien une chanson traitant de l'amour que nous sommes en train d'affronter. Et parmi les plus difficiles, sans doute. Y compris parce qu'il s'agit d'une énième variation sur le vieux thème, fréquenté par les poètes en langue d'oïl et d'oc, par les Siciliens, les Toscans avant Dante, de l'amour malheureux et de la cruauté de la femme qui se refuse à son amant, et que l'on risque dès lors de se laisser éblouir, prendre aux prestiges de la seule prouesse technique fièrement revendiquée par son auteur dans son envoi, en confirmant de la sorte une nouvelle fois la thèse bien connue de Paul Zumthor (et d'autres) sur la figure problématique de l'auteur de la poésie médiévale, qui se distingue non pas tant par sa *subjectivité*, sa *personnalité* propre, son humanité individuelle, que par sa bravoure dans le jeu avec les codes²⁰. Simple émulation, donc, sur un thème rebattu ? Mais la prouesse réside, de fait, dans la parfaite adéquation du dire et du dit, la forme y est un véritable *contenu précipité* ; à la difficulté affective décrite répond la difficulté poétique délibérément confiée à un schéma inédit, à l'impasse existentielle correspond la structure réticulaire et labyrinthique du poème, sa toile d'araignée (cf. les « ragne » d'Amour en 43, 23). Que se passe-t-il alors si l'on cherche à prendre Dante *au sérieux* ? Nous voudrions essayer d'esquisser une réponse à cette question en proposant quelques pistes qu'il appartiendra au lecteur, le cas échéant, de prolonger.

Le soupçon qu'il puisse s'agir d'autre chose que d'une simple plainte amoureuse venant après tant d'autres naît précisément de la dernière strophe. Pourquoi l'amour y est-il défini comme une « vertu », dont l'existence est de surcroît antérieure au « temps », concomitant celui-ci de la création elle-même, à l'instar du mouvement et de la lumière (v. 49-50) ?

¹⁹ V., à l'entrée *Pietra*, l'art. de Vincenzo Pernicone dans l'*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984², vol. IV, p. 498-499. C'est peut-être la raison pour laquelle, sans doute destinée elle aussi à un certain moment au *Convivio*, notre chanson pouvait encore moins s'intégrer dans le projet d'herméneutique allégorique que *Le dolci rime d'amor ch'i' solia*, la troisième et dernière chanson du traité (elle aussi au demeurant de style *âpre* [v. 14], quoiqu'en un sens différent), qui, en raison de sa nature même, ne donne pas lieu à interprétation allégorique et après laquelle le traité est abandonné.

²⁰ V. par exemple Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000², coll. « Points Essais 433 » [Paris, Éditions du Seuil, 1972, coll. « Poétique »], en particulier le chap. *Le poète et le texte*, p. 83-133.

Dante semble non seulement se référer au texte de la *Genèse*, et sans doute à d'autres lieux scripturaires²¹, mais s'aventurer, allusivement certes, sur le terrain de la théologie, en une anticipation lointaine du chant central du *Purgatoire* – et donc de la *Comédie* – où Virgile explique à son élève que « Né creator né creatura mai / [...] fu senza amore » (XVIII, 91-92). Sans vouloir faire dire à Dante plus qu'il ne dit ici ni, surtout, expliquer ce passage par un autre largement postérieur, qu'il nous suffise de constater que nous nous éloignons très sensiblement des vieux débats sur la nature de l'amour et la phénoménologie de la passion amoureuse, *accident* plutôt que substance²², destructeur des facultés du sujet dont l'intégrité de l'âme en sa partie rationnelle, voire son intégrité physique, sont mises en péril, en une profonde altération de son équilibre intérieur, psychologique (dirions-nous aujourd'hui) et physiologique. Les deux occurrences de « tempo » qui encadrent la série des six dans cette strophe renvoient, en réalité, à l'au-delà du temps, à l'éternité. L'éternité de ce qui était avant la création (v. 49), avant le temps humain (le « tempo » tout relatif et individuel du v. 52) et ses vicissitudes (tel est le sens de « tempo » aux v. 51 et 56), comme l'éternité qui suivra la fin des temps (v. 58), quand Dante pourra retrouver l'aimée dans l'au-delà, belle par-dessus toute autre, quoiqu'ici-bas « acerba » – cette éternité dont une illusoire préfiguration serait le « temps-repos » du v. 54²³. Car l'espoir qu'Amour puisse, par compassion pour le poète, entrer enfin dans le cœur de la dame semble peser de peu de poids face à la perspective de la tombe, métonymiquement désignée comme « poca petra » (v. 54-57). C'est une dimension métaphysique qui se fait jour ici, en même temps que l'amour est hypostasié en *vertu*, la vertu par excellence, la puissance première (*vertu* entendue comme force, conformément à son étymologie), propriété de l'être qui précède toute existence (« sementa [...] d'ogni virtute », dira encore Virgile au v. 104 du chant du *Purgatoire* qui vient d'être cité²⁴). La « luce » de la strophe précédente prend aussi dès lors d'autres connotations, elle est davantage qu'une simple métaphore de la

²¹ De Robertis, dans l'éd. cit. des *Rime*, renvoie aux *Proverbes* VIII, 23-29.

²² Cf., pour Dante, le chap. XXV de la *Vita nova*.

²³ « Quiete », selon la paraphrase de Contini dans notre éd. de référence (p. 164).

²⁴ Et v. le *Convivio*, à propos du ciel de Vénus (de l'Amour), mû par les « Troni ; li quali, naturati de l'amore del Santo Spirito, fanno la loro operazione, connaturale ad essi, cioè lo movimento di quello cielo, pieno d'amore, dal quale prende la forma del detto cielo uno ardore virtuoso per lo quale le anime di qua giuso s'accendono ad amore » (II, v, 13 ; c'est nous qui soulignons).

beauté : lumière émanant de l'amour (v. 39) et qui, passant par les yeux de la dame, se fait, alors qu'elle était « *dispietata* » à la fin de la strophe précédente, étonnamment « douce » à présent – étonnamment dans ce contexte « *petroso* » – (v. 43), elle prend elle aussi une coloration quasi-métaphysique quand, au premier vers de la strophe, elle coïncide avec la beauté suprême. Ce qui, soit dit en passant, pourrait nous reconduire à la fréquentation par Dante, après la mort de Béatrice, des « écoles des religieux et des controverses des philosophes²⁵ », à la métaphysique de la lumière et à sa promotion théologique comme Première Cause²⁶.

Or, c'est bien l'expérience de l'amour à la fois inéluctable et impossible, de la louange paradoxale où à l'absolu de la beauté correspond l'absolu de la cruauté, ramenant sans cesse le sujet à l'état de pierre, incapable de s'extraire de l'état d'immobilité, de sidération où le plonge l'absence de réponse de l'aimée, qui suscite cet élargissement d'horizon ou, plutôt, ce creusement vers la source de la lumière et les abîmes du temps, jusqu'à l'abolition de ce dernier, et donc du mouvement co-créé, dans le temps sans temps – et le mouvement sans mouvement – de l'éternité. L'indifférence de la dame *en tout temps et en toute saison* (v. 2, 9), à quoi fait écho la *constance* du désir *à toute heure* (v. 13, 46), en est l'image en creux, le *négatif*. Si l'on regarde en arrière, juste avant les *petrose*, que constate-t-on ? L'amour est principe universel, au fondement de tout bien, que sa lumière met au jour ; celle-ci, sans cesse réactualisée dans la vue des beautés créées,²⁷ suscite un désir nourri par l'imagination, qui cependant excède nos facultés limitées ; il est avant tout expérience de la finitude humaine. Telle est la leçon des chansons 37 (*Amor, che movi tua virtù*, qui partage, rappelons-le, avec notre poème la caractéristique de l'invocation à l'Amour) et 38 (*Io sento sí d'Amor la gran possanza*), où une jeune femme, qui pourrait être la *pargoletta*, immature pour l'amour, exerce son pouvoir

²⁵ *Convivio*, II, XII, 7.

²⁶ Pour une première approche, v. par exemple Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno, 1987, trad. française *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997, en part. p. 81-90.

²⁷ C'est ce qu'enseignera encore Virgile à Dante au chant XVIII du *Purgatoire* (v. 19-21) : « L'animo, ch'è creato ad amar presto, / ad ogni cosa è mobile che piace, / tosto che dal piacere in atto è desto. »

sur le poète²⁸. Autrement dit, l'altérité radicale à quoi le confronte l'expérience amoureuse, par définition insatisfaite, est l'ombre portée de l'Amour premier, celui qui « move [s]ua virtù da cielo », qui « piove / [...] in terra da tutti li cieli » (*Io son venuto*, v. 67-68). Après la spiritualisation, la sublimation de l'amour dans la *Vita nova* comme voie ascensionnelle d'accès au transcendant (« Oltre la spera che più larga gira »), Dante est contraint à une expérience plus fondamentale encore, celle qui lui fait mesurer la finitude indépassable de l'amour humain dans la rencontre avec ce qu'il y a d'absolument étranger dans l'autre. C'est le constat d'une fracture, d'un écart irrémédiable que mettent en scène les *petrose*. Cela est rendu plus visible encore dans notre chanson par l'alternance des strophes où le *je* invoque l'Amour et celles où il décrit son état et loue celle qui, lorsqu'elle n'est pas métaphore, n'a d'autre identité que le pronom *in absentia*, le « lei » de la quatrième strophe). Comme la *pargoletta*, la *donna petra* (qui est aussi *pargoletta*, rappelons-le : cf. 43, 72 ; et *acerba*, au v. 60 de notre chanson, peut aussi connoter métaphoriquement la jeunesse) est la figure d'une telle épreuve, recommencée à chaque rencontre avec une femme trop jeune dont la beauté réveille le désir amoureux, la *blesure* originelle (celle qu'évoque expressément la deuxième strophe de la chanson 37) : peu importe, donc, qu'il s'agisse de femmes réelles, *historiques*, qu'elles soient recensées à l'état civil, puisque ce qui compte en définitive, c'est à travers ces hypostases la *vérité* de l'expérience en tant que telle, qu'elle soit seulement imaginée ou *réellement* vécue. Contrairement à la versatilité amoureuse de Cino, qui n'est pas *blesure* véritable (cf. 51a et 52), ces réactualisations du désir chez Dante sont la marque de sa fidélité à l'Amour dans ce qu'il a de plus haut et de plus exigeant. Qu'il y ait là une tension constitutive de la pensée de l'amour chez Dante, c'est ce que confirment la tardive *montanina* (53, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*), adressée encore à l'Amour-seigneur, et son paradoxe initial : l'acceptation *contente* de la mort est le corollaire de l'idée quelque peu « baroque » selon laquelle, si la dame connaissait la souffrance du *je* et en éprouvait de la compassion, elle en deviendrait moins belle, sa désirabilité en pâtirait. Ici aussi, c'est d'autodestruction et d'oubli de soi qu'il s'agit, dus aux jeux de l'imagination et à la double défaite de la raison et de la volonté

²⁸ Sur la chanson 37, comme « tentative d'affronter une faille dans la théorie de l'amour : la question de la non-réciprocité », v. Isabelle Battesti, *La canzone Amor che movi tua virtù da cielo*, in *Le Rime di Dante*, cit., p. 123-137.

dans une âme devenue *folle* – mais on ne saurait limiter la portée d’une telle défaite à un simple enjeu éthique : le recyclage de vieux motifs guinizelliens comme celui du « trono » (v. 57) dit l’ébranlement de l’être sous l’empire de l’Amour, de l’homme condamné au perpétuel recommencement, à la destinée d’un phénix sujet à l’épouvante. C’est le *travail du négatif* qui est à l’œuvre dans une telle conception de l’amour : pour nous limiter à notre poème, on remarquera que, sauf dans la strophe centrale du froid extrême, le régime dominant de ses énoncés est la négation (« la tua virtù non cura », « non par », « mai non si scoperse », « non va tua luce », « Né per altro disio », « non mi lascia aver », « per non levarmi », jusqu’au dernier vers : « non fu mai pensata »). En d’autres termes, c’est un tel *sujet de l’énonciation* poétique, à la fois *dedans* et *dehors* (totalement pris dans le désir, mais exclu de l’amour, qui pourtant est à l’origine de ce désir), en même temps origine affichée (dans le *dialogisme*) et produit effectif de cette énonciation, qui, ainsi écartelé, pris dans un processus d’autodestruction, voire de *castration symbolique* du *je* par lui-même, est le véritable objet énigmatique du poème²⁹.

La faute obscure dont ce *je* semble s’être rendu coupable à l’endroit d’Amour pendant un temps assez long (v. 15-18 de notre chanson) pourrait être précisément la non reconnaissance par Dante, à un moment déterminé de sa vie, de cette puissance absolue, de cette *vertu* d’avant toute vertu, contre laquelle la *vertu* naturelle de quelque pierre ne saurait être d’aucun secours (v. 19-22). Est-ce qu’il ne pourrait pas y avoir là une allusion à l’*illusion philosophique* des poèmes allégoriques, avant tout des deux premières chansons du *Convivio* ? Si ce que dessine en sa dernière partie notre chanson n’est pas sans rappeler la dynamique du désir telle qu’elle s’exprime dans la strophe finale de *Voi che savete ragonar d’Amore* (la ballade 29, « sœur » de *Amor che ne la mente mi ragiona*, selon ce qui est dit aux v. 73-76 et 81-86 de la chanson et dans l’autocommentaire de *Convivio* III, IX, 2, X, 3, XV, 19), ici l’*ardire*, qui a pour objet la *forme*, n’est pas facilement allégorisable. Et il est vrai aussi que la ballade n’était peut-être pas *d’abord* allégorique et qu’on pourrait y voir une première manifestation des quêtes à venir (celles qui nous occupent ici), mais opportunément réorientée lors de la phase allégorico-doctrinale de la

²⁹ Cf. à ce propos le bel article de Claude Perrus, *Énonciation et construction du sujet dans les Petrose in Dante poète et narrateur*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 [Arzanà n°7], p. 251-267.

production de Dante. Mais de tout cela, nous laissons le lecteur juge. Ce qui nous semble devoir être fortement souligné à présent, c'est l'aspiration au *service* permanent (v. 47). Ce qui rappelle une nouvelle fois les chansons 37 et, plus encore, 38, dont c'est le thème central. Mais, si le truchement est toujours celui d'une dame qui reste en dépit de tout *gentile* (cf. l'oxymore du v. 56), cette vassalité est à l'évidence d'un autre ordre que la vassalité courtoise : ce service n'a plus de lien avec une quelconque noblesse, il n'est plus qu'expérience de la dépossession à l'état pur, débouchant sur la disparition, la mort dont on sait, grâce aux vers conclusifs de la chanson 43, qu'elle « de' passare ogni altro dolce » (v. 65). Et c'est par le service de la *forme* que, dans les *petrose* et tout particulièrement dans notre chanson, cette épreuve s'effectue : il convient alors de s'arrêter un instant sur ce terme. Il a été suggéré d'y voir un latinisme, autrement dit une affirmation de sa beauté. Rappelons alors que *beauté* (qui est « ne l'ornamento de le parole ») et *bonté* (« ne la sentenza »)³⁰ ne sont pas séparables pour Dante. Pour paraphraser cavalièrement le langage du *Convivio*³¹, on pourrait dire ici qu'elle est une sorte de *forme substantielle*, celle qui confère son identité à la substance (III, II, 4), dont elle n'est par conséquent pas dissociable. Nous avons vu que la *forme* de notre chanson est l'image de la douloureuse finitude de notre être, pris dans la contradiction entre le désir de servir l'amour et l'impossibilité ici-bas d'aimer véritablement ; elle est elle-même tension, *désir*, c'est-à-dire la *forme de l'âme éprise* d'un objet inaccessible³².

³⁰ Pour davantage de précisions et les renvois aux passages correspondants du *Convivio*, v. Ph. Guérin, *Rhétorique et poésie...*, art. cit., p. 36-37.

³¹ Voir aussi plus haut la note 23.

³² C'est encore le passage du *Purgatoire* – déjà sollicité plus haut – qui inspire ces dernières formulations : « Poi, come 'l foco movesi in altura / per la sua *forma* ch'è nata a salire / là dove più in sua matera dura, / così l'animo preso *entra in disire*, / ch'è moto spiritale, e *mai non posa* / fin che la cosa amata il fa gioire » (v. 28-33 ; c'est nous qui soulignons) ; mais la précision qui suit est capitale, en ce qu'elle nous permet de comprendre, dans le contexte qui est celui du « sacrato poema », l'*erreur* de Dante à l'époque des *petrose* : « Or ti puote apparer quant'è nascosa / la veritate alla gente ch'avvera / ciascun amore in sé laudabil cosa, / però che forse appar la sua matera / sempre esser buona ; ma non ciascun segno / è buono, ancor che buona sia la cera. » (v. 34-39).

C'est pourquoi nous ne souscrivons pas sans réserve à l'idée selon laquelle il ne s'agirait que de « pure technique³³ » poétique, de « mystique du verbe ». La virtuosité n'est pas une fin en soi : la *fixité psychologique* de l'idée, l'état figé de l'impasse existentielle, est rendu par une poétique *expressionniste* où semble primer l'expérimentation formelle ; mais c'est dans le verbe que *mystiquement* se réalise la prise de conscience que l'expérience humaine est vouée au *fragmentaire*³⁴. Cette expérimentation est au sens plein une *expérience*. Plutôt peut-être qu'un *abaissement*, une *dégradation* de ce que Dante avait inauguré avec le cycle de la *pargoletta* (nous y incluons les chansons 37 et 38), faut-il y voir un approfondissement, jusqu'à l'extrême limite, des virtualités contenues dans l'épreuve qui fait suite aux « *atti disdegnosi e feri*³⁵ » de celle qui avait rendu impossible « l'usato parlare », imposant le choix d'une « rima aspr'e sottile » (cf. *Le dolci rime d'amor*) ? Ce changement de poétique devait prendre deux directions : la voie de la chanson morale, du type de celle que nous venons de citer (mais la *rima sottile* est déjà à l'ordre du jour de la chanson de la *leggiadria*, *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*), ou celle des *petrose*. Au-delà de la limite que représentent ces dernières sur les plans thématique et formel, il n'était plus possible d'aller. De sorte qu'il est peut-être inutile aussi de se réjouir, comme on a semblé le faire parfois, que Dante n'ait pas réitéré le défi métrique, le parti pris résolument artificieux, d'une chanson comme celle que nous venons d'étudier : un tel défi était voué à l'épuisement dès le premier essai, il était, selon toute vraisemblance, inscrit dans son projet même qu'il ne pouvait constituer qu'un *unicum*, indépassable dans son genre, non reproductible.

Nous voudrions alors avancer, pour finir, une dernière suggestion de lecture, quitte à céder à la tentation douteuse et contestable de la série *idéale*. S'il est vrai que les *petrose* nous proposent, à l'intérieur du cycle

³³ « [...] veramente non s'esce dall'ambito della pura tecnica. » : Gianfranco Contini in Dante Alighieri, *Rime*, cit., p. 160.

³⁴ C'est Contini, toujours, qui définit ainsi l'*inspiration* des *petrose*, cette fois dans l'introduction générale de l'éd. de référence : « La legittima ammirazione corrente per questa serie suggestiva [qualche riserva è nel Croce, *La poesia di Dante*, pp. 46-7] deve pur lasciar chiaro come, innanzi ai "frammenti" di poesia petrosa che s'articolarono nella *Commedia* (per esempio, il cerchio dei traditori), l'ispirazione delle *petrose* appaia, essa, radicalmente "frammentaria" ». *Introduzione*, cit., p. XXI.

³⁵ « Disdegnosa » et « fera » : c'est ainsi, on s'en souviendra, qu'est définie déjà la dame de la ballade 29, *Voi che savete*.

qu'elles constituent, une circulation *désorientée* et *déroutante*, balisée par le signal *questa pietra* qui nous ramène sans cesse et de manière circulaire autant aux autres compositions qu'au référent du mot, il se dégage néanmoins, de tout ce qui précède, un sens de lecture possible, fondé pour une bonne part sur le rapprochement avec la série de la *pargoletta*, que celle-ci radicalise – et aussi parce qu'elle fait explicitement du langage poétique le lieu même de la quête³⁶. En effet, le *déclassement* anti-stilnoviste de la *donna-angelo* dans la troisième strophe de la ballade *I' mi son pargoletta bella e nova* (34) semble préluder (v. 20-21) au motif du regard médusant et de son danger mortel, au chemin sans issue de la pétrification. Puis, c'est le désir de la vengeance comme réponse à la cruauté qui constitue la première réaction du sujet blessé, dans la ballade 35 (*Perché ti vedi giovinetta e bella*) comme dans la chanson 46 (*Così nel mio parlar*, qui se termine sur la tonalité proverbiale du vers bien connu « ché bell'onor s'acquista in far vendetta »). La tentation de faire, alors, de cette dernière chanson le poème inaugural de la série s'appuie à la fois sur ce qui apparaît comme un mouvement primitif et spontané et sur le caractère programmatique du petit *art poétique* qu'elle constitue ; et, au moins de ce point de vue, la *tradition*, celle que répète dans son édition De Robertis et qui l'a perçue comme telle, nous apporterait son concours. Ensuite, la chanson 43 et la sextine semblent traduire, dans des termes concrets, objectivants, le sonnet 36 (*Chi guarderà già mai*), l'état dans lequel l'a réduit (« concio ») la contemplation médusée de la *pargoletta* (v. 8). Nulle exemplarité toutefois dans les *petrose* (cette exemplarité dont on retrouve encore la trace beaucoup plus tard dans la *fronte* de la première strophe de la *montanina*), seulement le vertige de l'auto-contemplation sidérée, de la souffrance et de la perte à l'état brut, en une clôture sans remède. Vertige qui s'accroît encore avec *Amor, tu vedi ben*, mais pour finir, comme nous l'avons vu, par un dépassement, une sorte d'arrachement vers un niveau ontologiquement supérieur – celui qui était déjà le propre des chansons 37 et 38 –, celui de la *luce* et du *tempo* qui sont les tout derniers mots du poème. La chanson 45 serait ainsi l'aboutissement du cycle, au-delà duquel, répétons-le, il n'y a rien que son absolue *nouveauté* : l'envoi métapoétique

³⁶ Un tel rapprochement, qui n'a rien d'original, est effectué par Angelo Jacomuzzi par exemple, quand il écrit, au sujet d'*Amor, che movi*, que « si apre uno dei capitoli più compatti e ideologicamente estremi nell'ambito delle *Rime*, quello che parte in minore dalle rime per la *pargoletta* e giunge sino alla definitiva esperienza delle *petrose* ». Cf. Dante Alighieri, *Opere minori*, I, *Rime*, a cura di Angelo Jacomuzzi, Torino, UTET, 1986, p. 164.

refermerait de la sorte le cercle de l'aventure entamée à l'enseigne également métapoétique de l'*âpreté*. L'hypothèse pourrait être, enfin, confortée par l'observation suivante : en instituant comme *ordre* 46-43-44-45, les occurrences du mot-emblème *petra* suivraient une sorte de progression géométrique : 1-2-7-13.

Nous aurions donc affaire avec *Amor, tu vedi ben* à la pointe extrême de la recherche, dans une exaspération de l'*objectivation des sentiments* dont on a pu faire l'une des marques essentielles de la poésie de Dante. Non seulement, en effet, la personnification de l'Amour (la prosopopée chère à

Dante), est une façon d'hypostasier l'instance majeure du dialogue intérieur auquel se livre le poète dans et par son faire poétique, mais il est ici un autre signe discret d'une telle tension : l'image de l'aimée dans le cœur (on retrouve le motif emprunté aux Siciliens en 7, 13, 20, 24, et, au-delà, en 53, la *montanina*) s'exteriorise ici dans la pierre où, en même temps qu'il voit la dame, le *je* se voit au miroir. Le monde est parsemé de tels signes de l'omniprésence et de la toute-puissance de l'Amour, que nous y projetons sous son empire ; il est constellé de traces de ce principe universel dont nous éprouvons douloureusement la puissance et qui annoncent d'autres traces amoureuses, elles aussi bientôt inscrites dans le *paysage* : nous pensons, certes – même si leur signification sera tout autre – à Pétrarque et à ses *fragments*.

Philippe GUÉRIN

Université Rennes 2- Haute Bretagne
EA CELAM