

PHILOGOLOGIE ET LANGUE DANS LES *RIME* DE DANTE

Cette étude comporte deux volets : dans le premier, Maria Clotilde Camboni aborde les questions de l'agencement posées par les *Rime* selon les témoignages de la tradition manuscrite et la reconstitution des philologues en en illustrant les conséquences sur la perception du parcours poétique de Dante ; dans le deuxième, Donatella Bisconti montre les effets du choix des formes linguistiques sur l'interprétation de deux poèmes en s'appuyant sur les résultats philologiques de l'édition De Robertis des *Rime*.

1. Les *Rime* et le problème du recueil

Comme chacun le sait, l'œuvre de Dante Alighieri connue sous le titre de *Rime* n'est pas en réalité une œuvre unitaire. En fait, Dante n'a jamais compilé un recueil où il aurait placé tous ses poèmes lyriques. Il en a bien colligé quelques-uns dans la *Vita nova* et dans le *Convivio*, mais sous le titre de *Rime* on regroupe justement tous les poèmes de Dante qui n'ont pas trouvé leur place dans les deux « prosimetri ». Comme le disait Contini dans l'introduction à son édition commentée, on peut définir les *Rime* de Dante comme « la più superba collezione di « estravaganti » : le titre même *Rime* y est employé en l'opposant à celui de « Canzoniere », que le critique a rejeté car il pourrait impliquer l'idée d'un recueil organisé¹. Ce qui n'est nullement le cas des *Rime* de Dante, qui est tout simplement l'ensemble de plusieurs poèmes indépendants rassemblés par un éditeur critique.

¹ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, in *Opere minori*, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, p. 249-552 : 251.

Cette situation ne doit jamais être oubliée : si le lecteur de toute œuvre du Moyen Âge est confronté au résultat d'une série d'opérations philologiques à partir des témoignages manuscrits et imprimés, résultat qui ne coïncide avec aucun de ces témoignages, dans le cas des *Rime* de Dante le niveau de reconstitution du texte est davantage compliqué. La plupart des caractéristiques de cette « œuvre » résultent donc du travail d'un ou plusieurs érudits contemporains. Même le nombre des poèmes à accueillir fait l'objet d'un questionnement et en conséquence l'attribution de chacun d'eux à l'auteur en question.

En fait, puisque le recueil a été constitué pendant l'époque moderne et que dans la tradition du Moyen Âge il n'a jamais existé un ensemble de poèmes censé regrouper tous ceux écrits par Dante, chaque poème a eu une transmission et donc une tradition textuelle différente et particulière. Quelques-unes des *Rime* nous ont été transmises seulement par un ou deux manuscrits ; quelques autres se retrouvent dans des centaines de manuscrits. Un poème est parfois attribué à deux, voire plusieurs auteurs différents, parfois dans une partie de la tradition manuscrite il se trouve sans indication d'auteur. D'où la présence, dans toute édition des *Rime*, d'un certain nombre de textes « d'attribution incertaine ».

En effet, on ne peut pas être tout à fait sûr que tous les poèmes qui se trouvent dans les différentes éditions des *Rime* aient vraiment été écrits par Dante ; inversement, on ne peut exclure qu'il y ait des poèmes de Dante qui n'y ont pas trouvé leur place. Par contre, on est sûr qu'il a écrit des poèmes qui ne nous sont pas parvenus, puisqu'il en cite lui-même un dans le *De vulgari eloquentia*². Le résultat peut-être le plus déconcertant de cette situation est le fait que dans les différentes éditions le nombre des poèmes varie. En effet, un sonnet qui paraissait pour un éditeur être le fait de Dante ne peut absolument pas l'être pour un autre. Et un sonnet qui avait été antérieurement d'attribution incertaine est désormais accepté parmi les textes appartenant « indéniablement » au poète. Naturellement, dans plusieurs articles, des doutes sont avancés sur l'authenticité de tel ou tel poème, doutes parfois pris en compte dans les éditions.

² Il s'agit de la canzone *Trag[g]emi de la mente Amor la stiva*, mentionnée dans le *De vulgari eloquentia*, II xi 5 (Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, in *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, p. 1-237 : 215). Le poème, ou mieux son premier vers, a été inséré dans la dernière édition critique des *Rime* de Dante (Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, *Testi*, Firenze, Le Lettere, vol. 3, 2002), au n° 17.

Par exemple, dans l'édition De Robertis de 2002, deux sonnets présents (quoiqu'ils soient insérés parmi les textes dont l'attribution est incertaine) dans la précédente édition, publiée par Barbi en 1921, *Deh, piangi meco tu, dogliosa petra* et *Nulla mi parve mai più crudel cosa*, ne sont pas retenus. En revanche, plusieurs textes placés par Barbi dans la série des incertains sont insérés par De Robertis dans la série des « authentiques ». Quatre s'y trouvent avec la formulation de précaution « vraisemblablement de Dante » (les sonnets *Se 'l viso mio a la terra si china*, *Questa donna che andar mi fa pensoso*, *Non v'accorgete voi d'un che si more* et *Io sento pianger l'anima nel core*, attribués à Dante dans une partie des manuscrits et à Cino da Pistoia dans une autre), mais la « canzone » en trois langues *Ai faux ris, pour quoi traï aves* et les sonnets *De gli occhi di quella gentil mia dama*, *Amore e monna Lagia e Guido ed io* (ce dernier attribué presque unanimement par tous les manuscrits à Guido Cavalcanti : mais Guido n'aurait pas pu se nommer comme une personne différente du « je » qui parle, s'il avait été l'auteur du sonnet) et *Quando 'l consiglio degli ucei si tenne* y sont acceptés sans réserves. Dans quelques cas, on peut avoir bien des doutes sur ces attributions : par exemple, le dernier texte mentionné était considéré par Gianfranco Contini comme, de tous les incertains, celui qui le plus probablement n'était pas de Dante³.

Cette simple comparaison entre deux éditions ne fournit pas une idée exhaustive des débats sur l'authenticité de tel ou tel texte, comme par exemple ceux compris dans les deux échanges avec Forese Donati et Dante da Maiano. Et, naturellement, de même qu'on peut avoir des doutes quant à l'authenticité d'une attribution, de même on peut nourrir des doutes sur la forme à donner à un mot ou à un groupe de mots dans un passage du texte parmi toutes celles témoignées par les manuscrits. Enfin, les questions posées par les *Rime* de Dante concernent plusieurs niveaux du texte, comme il est normal pour tout recueil de poèmes divulgués de la façon que Dante a évoquée dans la *Vita nova*, à chaque fois que le poète affirme avoir donné

³ L'agencement du recueil dans l'édition commentée par Contini modifie l'ordre des textes de l'édition Barbi seulement en ce qui concerne la série des textes d'attribution incertaine, en les ordonnant du plus au moins vraisemblablement attribuable à Dante (Dante, *Rime*, p. 286), et en plaçant *Quando 'l consiglio degli ucei si tenne* en dernière position. Cf. en outre l'introduction au sonnet (p. 548), où l'on tend à nier l'attribution de ce texte à Dante. Des critiques à l'égard de l'attribution à Dante de ce poème ont été aussi exprimées par Mario Marti dans sa recension à l'édition De Robertis, « L'edizione nazionale delle «Rime» di Dante Alighieri », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 588 (2002), p. 511-524 : 516-519.

tel texte à tel personnage. Ces poèmes nous sont ainsi parvenus à la suite de vicissitudes différentes pour chacun d'entre eux. Ici, nous aborderons seulement quelques aspects des problèmes qui en découlent.

1.1 Les critères d'édition et d'agencement

Si les *Rime* de Dante ne sont pas un recueil organisé par l'auteur, l'ordre des textes dans les différentes éditions est le résultat du travail d'un spécialiste moderne. Différents critères peuvent être adoptés pour organiser les poèmes et dans différentes éditions on trouve en fait des dispositions divergentes. Pourtant, certains poèmes présentent des liens entre eux et il est difficile de ne pas en tenir compte en ordonnant le recueil.

Quelques-uns de ces liens ont été établis par la critique, tandis que d'autres sont explicites et parfois déclarés par les poèmes eux-mêmes. C'est le cas de tous les textes qui font partie d'un échange suivi avec un autre auteur : ils ne peuvent naturellement pas être séparés et doivent être placés dans l'ordre dans lequel ils ont été composés.

Un autre cas moins évident, mais peut-être plus intéressant, est celui des textes qui, selon un usage qui paraît assez typique du stilnovisme, accompagnent ou sont accompagnés d'un autre texte. Cela se produit par exemple dans le sonnet « rinterzato » *Se Lippo amico sè tu che mi leggi*, qui introduit la « stanza di canzone » *Lo meo servente core*, présentée par le sonnet comme la personnification d'une « jeune fille ». Une personnification semblable se trouve également dans un autre sonnet, *Messer Brunetto, questa pulzelletta*, lorsque dans *Sonetto, se Meuccio t'è mostrato*, l'auteur invite son sonnet, lui-même personnifié, à amener à Meuccio certains de ses « frères », c'est-à-dire quelques autres sonnets. Pourtant, ici, on ne peut pas savoir quels sont les textes « accompagnés », car contrairement au cas de l'envoi à Lippo la tradition ne nous aide pas.

Les deux sonnets *Parole mie che per lo mondo siete* et *O dolci rime che parlando andate* se trouvent dans une situation intermédiaire. Le premier s'adresse à des poèmes écrits pour une femme, (dont *Voi ch'intendendo il terzo ciel movete*, la première « canzone » du *Convivio*, explicitement mentionnée dans le sonnet) et les invite à rendre visite à la femme pour laquelle ils ont été écrits, pour l'avertir qu'elle ne recevra plus jamais d'autres poèmes dédiés à elle en plus de ceux qu'elle vient de

recevoir. Le deuxième, *O dolci rime*, s'adresse aux poèmes eux-mêmes pour démentir le premier (toujours appelé « frère »), présenté comme récemment paru, étant donné que il n'a peut-être pas encore rejoint les autres. Il y a évidemment lieu de faire suivre *O dolci rime* à *Parole mie* ; et il y aurait lieu aussi de les placer après tous les poèmes qui ont été écrits pour la femme dont il y est question. Mais aucune certitude n'est possible pour déterminer les bien-aimées auxquelles ces différents poèmes sont dédiés.

Ce problème se pose aussi pour les poèmes où il est, du moins apparemment, question d'une même femme désignée par un *senhal*, tels que les cycles de la « pargoletta » et de la « pietra ». Au-delà de l'identification possible des deux dames, la consistance du cycle pour la première se révèle assez problématique⁴. Par contre, les quatre *canzoni* du cycle pour la « pietra » sont devenues un des repères fondamentaux de la critique sur les *Rime*, même sous l'angle de la chronologie des textes. Il semblait donc préférable de ne pas les séparer : toutefois c'est exactement ce qui a été fait par le dernier éditeur des *Rime* de Dante, Domenico de Robertis, qui dans l'édition mentionnée ci-dessus a proposé une nouvelle disposition des poèmes de Dante. Dans celle-ci, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, une des quatre *canzoni* du cycle de la « pietra », est isolée par rapport aux autres. En fait, en ce qui concerne la disposition des poèmes, cette édition a adopté un critère qui n'avait jamais été employé auparavant même s'il avait été évoqué par Giovanni Cappello dans son travail consacré aux « ordres » envisageables des poèmes de Dante compris dans le *Rime*⁵. La systématisation de Cappello, qui reprend celle établie par Karl Bartsch pour les chansonniers des troubadours, énumère en fait trois types d'agencement possibles.

Le premier est la disposition des poèmes dans l'ordre précis dans lequel ils ont été écrits. Cela implique naturellement des hypothèses précises sur la chronologie de chaque poème. Étant donné les conditions de la transmission des textes évoquées plus haut, il est évident qu'en l'absence d'éléments « objectifs » de datation à l'intérieur des textes (condition qui se produit assez rarement) on ne dispose guère d'indices qui pourraient nous aider, hormis quelques citations de poèmes à l'intérieur d'autres œuvres plus ou moins datables dont le *De vulgari eloquentia*. De toute façon, dans la plupart des cas, on n'arrive pas à établir une date mais seulement à indiquer

⁴ Cf. Maria Clotilde Camboni, « La ballata *I' mi son pargoletta* », sous presse.

⁵ Giovanni Cappello, *La "simulazione macrotestuale" : per un ordinamento delle «Rime» di Dante*, in Id., *La dimensione macrotestuale*, Ravenna, Longo, 1998, p. 85-135.

un *terminus ante quem*. Malgré la très grande difficulté de dater les textes avec précision (et même de les dater tout court), cette solution de l'« ordre chronologique » a été parfois adoptée ouvrant la voie, à partir de ses œuvres, à des reconstitutions assez discutables de la vie de Dante – notamment, de la vie amoureuse.

Le deuxième (appelé « chronologique-thématique ») est le rassemblement des poèmes en groupes à l'intérieur desquels devraient se trouver tous les poèmes écrits pendant la même période et la disposition de ces groupes dans un ordre chronologique. Ces regroupements sont établis principalement sur la base de critères stylistiques, suivant l'hypothèse sous-entendue qu'un poète écrit avec un certain style pendant une certaine période et que, après avoir commencé à employer de nouveaux procédés stylistiques, il ne revient jamais en arrière. Mais chez Dante le retour à un procédé antérieur peut se vérifier : c'est, du moins, ce qu'on constate dans les poèmes « datables ». Ce type d'agencement ne peut donc pas être considéré comme fiable sans réserve. Pourtant, la disposition des *Rime* qui s'est affirmée au fil des éditions a en général suivi ce critère.

Dans son édition critique des *Rime*, après avoir exploité les éléments de datation « objectifs » et à partir de la grille ainsi déterminée, Michele Barbi a réparti les poèmes en groupes, attribuant chaque groupe à une période ou à un « genre » ou encore à un « style ». Naturellement, les différents regroupements sont distribués selon un ordre chronologique, ce qui implique que l'ordre établi par Barbi brosse aussi une sorte de parcours évolutif de la carrière du poète. L'opération de Barbi a ainsi ouvert la voie à une reconstitution de l'itinéraire poétique de Dante qui est devenue celle couramment admise. L'intérêt de l'ordre qui en a découlé est donc évident. Il véhicule les résultats de cette hypothèse de reconstitution, comme le ferait un ordre « chronologique pur ». En outre, la disposition de Barbi a été acceptée par l'édition commentée la plus couronnée de succès, celle de Contini, qui l'a maintenue⁶, malgré quelques réserves. Il lui a reconnu le mérite de tenter un classement chronologique sérieux et d'avoir respecté tous les regroupements thématiques essentiels⁷. Comme on l'a vu, l'ordre de la nouvelle édition de Domenico de Robertis rompt avec cette tradition consolidée parce qu'il se fonde sur le troisième critère évoqué par Cappello : l'ordre dans lequel les poèmes se présentent dans les manuscrits.

⁶ Du moins en ce qui concerne la série des textes « sûrs » : voir la note 3.

⁷ Dante, *Rime*, p. 285-286.

Vu le nombre très élevé de manuscrits dans lesquels se trouvent les poèmes de Dante et comme aucun d'eux n'a été rédigé du vivant de Dante⁸, cette solution ne semblait apparemment pas applicable. Cappello envisageait la possibilité de distribuer les textes en groupes selon leur genre métrique, comme on le fait pour les manuscrits rédigés pendant la vie de Dante où il y a une section de *canzoni* suivie d'une section de sonnets avec les échanges à la fin et – éventuellement – une section de « ballate » après celle des *canzoni*. Restait la question de l'ordre dans lequel placer les poèmes dans chaque section ainsi constituée.

De Robertis a adopté une solution reprise des manuscrits, du moins en partie. Puisque dans une très grande partie des manuscrits, parmi les plus anciens, indépendants les uns des autres, on retrouve toujours le même groupe de quinze *canzoni* dans le même ordre, De Robertis est arrivé à la conclusion que ce groupe de textes devait avoir été constitué très tôt. Peut-être lorsque Dante était encore en vie. Il a donc jugé opportun de le reproduire dans son édition des *Rime*. Comme dans ce groupe de textes *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, une des *canzoni* « petrose », se trouve en première position, séparée des autres textes qu'en général on croit écrits pour la même femme « Pietra » (*Io son venuto al punto della rota, Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* et *Amor, tu vedi ben che questa donna*), dans l'édition De Robertis un des poèmes du cycle est détaché des autres, ce qui désagrège le regroupement traditionnel. Le groupe des quinze *canzoni* est en effet ainsi composé :

1. *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*
2. *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*
3. *Amor che nella mente mi ragiona*
4. *Le dolci rime d'amor ch'io solea*
5. *Amor che movi tua virtù dal cielo*
6. *Io sento sì d'amor la gran possanza*
7. *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*
8. *Amor, tu vedi ben che questa donna*
9. *Io son venuto al punto della rota*
10. *E' m'incresce di me sì duramente*
11. *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*
12. *La dispietata mente che pur mira*

⁸ Les *Mémoriaux bolonais*, bien que contemporains de Dante, ne sont pas de recueils de ses *Rime* au sens strict du mot.

13. *Tre donne intorno al cor mi son venute*
 14. *Doglia mi reca nello core ardire*
 15. *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*

On peut remarquer la présence des trois *canzoni* du *Convivio*, qui suivent immédiatement *Così nel mio parlar*. Dans l'édition des *Rime* de De Robertis se trouvent en effet tous les poèmes du *Convivio* et une partie de ceux de la *Vita nova*, c'est-à-dire les sonnets qui ont aussi circulé hors du *libello* et qui, dans quelques manuscrits indépendants de ceux de la *Vita nova*, présentent des variantes qui sont probablement à attribuer à Dante lui-même. Puisque les *canzoni* du *Convivio* se succèdent dans le même ordre, celui dans lequel elles sont placés dans le traité, et qu'on sait que les *canzoni* commentées ici devaient être au nombre de quatorze, on pourrait alors avec Lino Leonardi être tentés d'imaginer que les quatorze poèmes qui suivent *Così nel mio parlar* sont ceux qui devaient entrer (ou sont effectivement entrés, dans le cas des trois premiers) dans le *Convivio*⁹. Mais on sait aussi que le sujet du dernier livre de cette œuvre devrait être la libéralité et celui du livre précédent la justice : respectivement les sujets de *Doglia mi reca* et *Tre donne*, qui devraient donc être les deux *canzoni* à commenter dans ces livres. Et on peut remarquer que la position des poèmes dans la série qui ouvre l'édition De Robertis ne correspond pas à la place qu'ils devraient occuper dans une hypothétique série des « quatorze *canzoni* du *Convivio* », car ils sont avancés d'une position.

Leonardi a tout de même avancé l'hypothèse que l'ordre dans lequel se trouvent ces poèmes résulte, du moins en partie, de la volonté de Dante¹⁰. De Robertis a démenti plusieurs fois que l'agencement des poèmes dans son édition puisse remonter à la décision de leur auteur, même en partie : le but de son opération était simplement de nous donner les *Rime* dans la disposition dans laquelle Dante pouvait imaginer que les contemporains les liraient¹¹. En tout cas, après la série des quinze *canzoni*, le critère

⁹ Lino Leonardi, « Nota sull'edizione critica delle «Rime» di Dante a cura di Domenico De Robertis », *Medioevo Romano*, XXVII (2004), p. 63-113 : 82-83.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Domenico De Robertis, *Cominciare con Dante*, « *Per Leggere* » 1 (2001), p. 5-16 : 5 ; Dante, *Rime* 2002, II, p. 1141-1195 ; Domenico De Robertis / Marco Santagata, « Sul nuovo testo delle «Rime» di Dante. Marco Santagata intervista Domenico de Robertis », *Per Leggere* 4 (2003), p. 121-140 : 124-130 ; Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. XVI.

d'agencement des textes n'est plus uniquement celui de la disposition qu'ils ont dans les manuscrits.

Après les quinze premiers poèmes, nous trouvons en effet les deux *canzoni* qui n'étaient pas comprises dans la série précédente (*Lo doloroso amor che mi conduce*, 16, et *Ai faux ris, pour quoi traï aves*, 18, citée plus haut), plus l'unique vers qui nous est parvenu d'une troisième (*Trag[g]emi de la mente Amor la stiva*, 17¹²). Ils sont suivis par une série de textes qui gravitent autour des précédents : la « ballata » *Voi che savete ragionar d'amore* (19), les sonnets mentionnés ci-dessus *Parole mie che per lo mondo siete* et *O dolci rime che parlando andate*, et les trois textes traditionnellement rattachés au « cycle » de la « pargoletta » (auxquels on ajoute parfois les *canzoni* 5 et 6, *Amor che movi tua virtù dal cielo* et *Io sento sì d'amor la gran possanza*), les « ballate » *I' mi son pargoletta bella e nova* et *Perché ti vedi giovinetta e bella* et le sonnet *Chi guarderà giammai senza paura*. Le sonnet *Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi*, apparenté à la chanson *Tre donne intorno al cor mi son venute*, clôt la série.

Il est évident que ces textes sont placés après les *canzoni* pour des raisons qui sont moins en rapport avec la succession des poèmes dans les manuscrits, qu'avec les connexions entre les textes, et donc avec le style et la chronologie présumée. Après les premiers textes, le critère suivi pour la disposition des poèmes n'est donc plus « philologique » mais historiographique. Ce retour à une succession de textes correspondant à l'itinéraire poétique de Dante est encore plus apparent dans la série de textes qui suivent et qui précèdent dans l'édition les échanges avec Dante da Maiano, Forese Donati et Cino da Pistoia, qui sont placés à la fin. Du texte 26 au 73, la reconstitution d'une partie au moins de la carrière poétique de Dante est proposée au lecteur. Il s'agit précisément de la partie qui aboutit à la composition de la *Vita nova*. L'agencement des textes tient compte de la disposition de ces poèmes dans certains manuscrits anciens et, aussi, de l'ordre des poèmes dans le « libello ». Mais il présente quelques changements importants tant par rapport à la première que par rapport au deuxième. En effet, c'est la reconstitution de l'évolution de la poésie de Dante qui l'emporte.

Le texte 26 est le premier sonnet de la *Vita nova*, *A ciascun'alma presa e gentil core*, qui n'est pas attesté dans des manuscrits indépendants de ceux de la *Vita nova*, avec des variantes présumées d'auteur, mais qui est toutefois présent dans l'édition De Robertis, où il sert d'introduction aux

¹² Pour cette *canzone*, v. ci-dessus la note 2.

textes suivants (26 a, b et c). Il s'agit des trois réponses qu'il a eues, comprises elles aussi dans l'édition. Le texte 27 est donc la *ballata* de Guido Cavalcanti *Fresca rosa novella*. Le rapport avec Cavalcanti est en effet un des fils conducteurs de cette reconstitution de l'itinéraire poétique de Dante, et parmi les sonnets qui se succèdent il y en a plusieurs qui ont été envoyés tantôt par Dante à Guido, tantôt par Guido à Dante. Un autre fil conducteur est l'évolution de la poésie, depuis les sonnets « del gabbo » et de l'amour douloureux aux sonnets de la *lode*, suivis par les sonnets pour la mort de Béatrice et les sonnets pour la « donna gentile ».

À cet égard, il faut remarquer que tous les poèmes qui n'adoptent pas la forme la plus courante du sonnet sont tous regroupés au début. Il s'agit des deux *ballate* qui restent (*Per una ghirlandetta* et *Deh, Violetta, che 'n ombra d'Amore* : 28, 29), des deux « stanze di canzone » (*Madonna, quel signor che voi portate* et *Lo meo servente core* : 30, 32) et de trois sonnets *doppi* ou *rinterzati* : *Se Lippo amico sè tu che mi leggi* (31), *O voi che per la via d'Amor passate* (33) et *Quando 'l consiglio degli uccei si tenne* (34). Nous avons déjà parlé du premier et du dernier. Il reste *O voi che per la via d'Amor passate* dont la situation est très intéressante.

Ce dernier est en fait un des sonnets qui se trouvent aussi dans la *Vita nova*, à l'intérieur de laquelle il est le seul texte que Dante a inséré parmi tous ceux qu'il dit avoir écrit pour la première femme dont il aurait simulé être amoureux afin de cacher son amour pour Béatrice. Dans l'édition De Robertis il se trouve avant les sonnets échangés avec Guido et après toutes les *ballate*, *stanze* etc. dont nous avons parlé. Or, l'hypothèse a été émise que ces deux dernières *ballate* et la *stanza Madonna, quel signor* ont été justement écrites pour cette femme¹³. La position de *Se Lippo amico* et de *Lo meo servente core*, dans l'édition De Robertis, veut-elle suggérer que tous ces poèmes ont été écrits pour cette femme ? En tout cas le fait que les genres du sonnet *doppio* et de la « stanza di canzone » ont été employés par Dante seulement pendant sa jeunesse est une hypothèse couramment acceptée.

La position attribuée à ces textes par De Robertis n'a donc rien de bouleversant, mais elle semble plutôt répondre à l'exigence de regrouper tous les textes qui appartiennent au même genre métrique qu'à celle de définir la place de ces poèmes dans l'itinéraire poétique de Dante. La disposition des textes dans cette édition se fonde finalement sur trois critères

¹³ Cf. les notes précédant le texte in Dante, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, cit., p. 326, 329, 331.

différents en quelque sorte harmonisés : l'ordre dans lequel ils se trouvent dans les manuscrits, leur place dans l'histoire de l'évolution de la poésie de Dante et leur genre métrique. En fait, toutes les *canzoni* sont placées au début, suivies par les cinq *ballate*, bien qu'il y ait quelques sonnets intercalés, et par les deux « stanze di canzone », séparées seulement par le sonnet *doppio* qui accompagne la deuxième. Notons qu'après les deux sonnets *doppi* restants il y a seulement des sonnets « simples », (du moins en ce qui concerne les textes de Dante).

Le résultat du travail de De Robertis a suscité un débat très ample. Il a été parfois critiqué, surtout en ce qui concerne l'agencement des textes. Mais on ne peut pas nier qu'il ait adopté un critère acceptable et légitime. Quoi qu'il en soit, son opération a eu au moins le mérite de nous rappeler que toute disposition d'une série de poèmes est faite sur la base d'hypothèses de reconstitution, qu'elle n'est jamais un élément « neutre », mais qu'elle révèle les hypothèses dont elle est le résultat. Donc que toute reconstitution de ce type est tout à fait hypothétique et ne peut pas devenir un dogme, quitte à s'en laisser abuser. L'agencement que De Robertis a donné aux textes dans son édition semble minimiser ce risque. C'est pour cette raison qu'il a été apprécié de Guglielmo Gorni, qui affirme que le temps n'est plus aux reconstitutions posthumes des « histoires d'une âme » et qu'est venu celui d'en finir avec ces « restitutions artificielles »¹⁴. Cependant, sur la base de cet agencement, sont presque immédiatement nées de nouvelles tentatives d'interprétations qui paraissent pour le moins hasardeuses.

Lino Leonardi n'est pas le seul à avoir prudemment avancé l'hypothèse que la série initiale des quinze *canzoni* a été conçue par Dante. Cette hypothèse a été reprise avec bien plus de hardiesse par Natascia Tonelli, qui a elle-même étudié les relations entre les textes, de manière à y découvrir, si on les lit en série et non pas de manière isolée, un enrichissement des significations de chaque texte¹⁵. En suivant De Robertis, donc, certains s'aventurent sur un terrain glissant, bien que De Robertis lui-même ait, comme on l'a dit, nié l'hypothèse que Dante pût avoir pensé à ordonner ses poèmes qui ne sont pas entrés dans la *Vita nova* ou le

¹⁴ Guglielmo Gorni, « Sulla nuova edizione delle «Rime» di Dante », *Lettere Italiane*, LIV (2002), p. 571-598 : 588.

¹⁵ Natascia Tonelli, « Rileggendo le *Rime* di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico de Robertis : il Libro delle Canzoni », *Studi e problemi di critica testuale*, 73 (octobre 2006), p. 9-59.

*Convivio*¹⁶. La discussion sur cette question pourrait se prolonger davantage, mais on peut remarquer que même si une série de poèmes « publiés » par Dante en groupe nous était parvenue, il ne va pas de soi qu'il y aurait eu une quelconque signification dans l'association de ces textes. Dans la *Vita nova*, Dante dit deux fois avoir donné à certains plusieurs textes à la fois, une fois deux (un sonnet et une *canzone*), et une fois trois (trois sonnets). Bien que tous les sonnets soient attestés dans des manuscrits indépendants de ceux de la *Vita nova*, les deux « mini-séries » ne nous sont pas parvenues. Mais surtout, Dante ne semble donner à l'association de ces textes aucune signification particulière. La preuve en est qu'un sonnet (*Venite a 'ntender li sospiri miei*) est envoyé dans les deux cas, la première fois avec la *canzone* *Quantunque volte, lasso, mi rimembra* et la deuxième fois avec les sonnets *Deh peregrini che pensosi andate* et *Oltre la spera che più larga gira*¹⁷. En conclusion, la disposition des poèmes de Dante, au vu des conditions de leur transmission, pose une telle série de questions qu'il vaut mieux prendre en compte toute tentative d'agencement, et donc de reconstitution, avec la plus grande prudence.

Maria Clotilde CAMBONI

Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand

¹⁶ Cf. les renvois de la note 11.

¹⁷ *Vita nova*, XXIII, 1-3, et XLI, 1-2.

2. Les choix linguistiques : questions générales

La langue des *Rime*, telle que la tradition nous l'a consignée et que la philologie nous l'a restituée, présente un certain nombre de problèmes d'ordres phonétique et morphosyntaxique liés d'un côté à l'état de la langue vulgaire au tournant du XIII^e siècle et, de l'autre, à l'accueil de formes du répertoire poétique le précédent et lui étant contemporain. En réalité, il n'est pas possible de trancher définitivement entre ce qui fait partie des habitudes linguistiques de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècles et ce qui est issu d'une tradition poétique en langue d'oc ou en langue vulgaire. Un problème supplémentaire se pose : le texte, tel que nous le lisons aujourd'hui, est le fruit du travail de collation des philologues. Les variantes des manuscrits nous fournissent, en réalité, un cadre davantage diversifié et, peut-être, moins cohérent. Comme les *Rime* ne sont pas un recueil d'auteur, il est malaisé d'y retrouver un parcours thématique ou idéologique précis. En revanche, les emplois de la langue et les techniques qui y sont liées offrent un terrain d'analyse plus objectif, quoique pas toujours absolu.

Comme Domenico De Robertis le remarque dans son *Introduction* à l'édition critique des *Rime*, en poésie l'aspect formel du texte est strictement lié « à la rime, à sa définition, et il en constitue même la cause concomitante » et « une langue déjà codifiée contribue [...] moins à s'y soumettre qu'à en constituer les normes ». Il s'agit d' « une langue qui est devenue parole absolue, et qui est parvenue – à nous ainsi qu'à ceux qui l'ont produite pour nous – avec un haut degré de grammaticalité ». Cette langue, en conclut De Robertis, on peut moins la décrire qu'en fournir les termes dans lesquels le choix de Dante œuvre parmi les alternatives que la tradition manuscrite offre, en sachant, toutefois, qu'on ne peut pas compter « sur le critère de la cohérence du texte ni de Dante avec lui-même ni [...] sur la norme orthographique qui apparemment ne se reproduit pas d'un texte à l'autre ni à l'intérieur de chaque texte ni non plus à l'intérieur de chaque témoin¹⁸ ».

En effet, l'aspect linguistique doit tenir compte des manuscrits les plus anciens, surtout ceux d'origine toscane, mais en même temps il faut souligner que la majorité des poèmes de Dante appartiennent à une aire linguistique et à une époque dont le poète sera vite séparé à jamais. De ce

¹⁸ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico de Robertis, *Introduzione*, Firenze, Le Lettere, vol. 2, t. II, p. 1200.

point de vue, des manuscrits non toscans semblent mieux attester la base toscane ou florentine de référence. D'ailleurs, la tradition n'est pas homogène comme pour la *Vita Nova* ou le *Convivio*, puisqu'il ne s'agit pas d'un « livre » et que les témoins oscillent entre cent cinquante environ pour certains poèmes et un seul témoin non toscan, récent et en édition imprimée. De plus, c'est la tradition non toscane qui compte les exemplaires les plus anciens, les *Mémoriaux bolonais*. Le philologue doit donc composer avec une tradition fragmentaire, qui ne met pas uniquement en question l'aspect linguistique du texte, mais sa signification globale. C'est le cas, par exemple, du sonnet *No me poriano zamai fare emenda*, que De Robertis choisit de publier dans sa formulation bolonaise, attestée dans un manuscrit très ancien (Mm¹) remontant à 1287 (date à laquelle Dante avait 22 ans) qui est le « bon manuscrit » puisque le sujet concerne Bologne et que le texte a vraisemblablement été composé en bolonais. Sous cette forme, le texte ne demande que très peu d'interventions de la part du philologue et offre un maximum de clarté¹⁹. Nous verrons ici, à partir de l'exemple du sonnet bolonais, quelles sont les conséquences sur le plan de la signification d'un choix linguistique plutôt que d'un autre.

Pour De Robertis, la seule série homogène est celle des canzoni qui présentent une tradition constante correspondant à une « œuvre » cohérente, bien qu'il s'agisse d'un corpus en élaboration comprenant également les rimes de correspondance et, par conséquent, les voix des interlocuteurs de Dante. Selon le critique on peut donner une description de la forme du texte à partir des canzoni, en raison, justement, de cette cohérence et de l'extension du corpus qui permettent de comparer les comportements linguistiques dans des textes d'une formalisation extrême, cette dernière étant une garantie de stabilité. Mais la formalisation implique un vocabulaire réduit, axé pour l'essentiel sur une réalité intériorisée, pauvre en descriptions, en général métaphorisée²⁰.

Au vu de ce contexte problématique, nous analyserons les questions linguistiques liées à une canzone et à un sonnet, la canzone choisie occupant cependant une place particulière dans l'édition De Robertis et le sonnet étant un exemple extrême des possibilités du langage que Dante *squaderna* sous les yeux du lecteur.

¹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 1201.

²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 1202-1203.

2.1 Implications des choix graphiques et linguistiques dans la canzone *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*

Dans l'édition De Robertis, la canzone *Così nel mio parlar* occupe la première place et est séparée des autres « petrose » par cinq canzoni. Ce choix, que De Robertis motive par rapport à la constitution d'une tradition des *Rime* accueillie par Boccace (mss. Toledano 104 6, Riccardiano 1035, Chigiano L V 176)²¹, mais antérieure à sa transcription des poèmes dantesques, crée un effet d'étrangeté de *Così nel mio parlar* par rapport aux autres canzoni du cycle. D'ailleurs, selon De Robertis, cette canzone n'appartiendrait pas au groupe des rimes pour la femme « Pietra » pour trois raisons : l'absence de références à la saison hivernale et à la nature, l'absence de l'astronomie, l'absence de la technique complexe, notamment de la sextine et de la sextine double, et donc d'une allusion stricte à Arnaut Daniel. Le seul élément qui la rattacherait au reste du cycle, selon De Robertis, est la présence de « Pietra », un lien trop faible, car le chercheur affirme, sans l'expliquer exactement, que dans ce cas spécifique ce nom n'agirait pas comme un « senhal »²².

L'analyse des aspects graphiques et des variantes du texte adoptés par De Robertis par rapport à l'édition Barbi nous permettra toutefois de recentrer son hypothèse.

<i>Edition Contini 46 (CIII)</i>	<i>Edition De Robertis I (CIII)</i>
Così nel mio parlar voglio esser aspro com'è ne li atti questa bella petra, la quale ognora impetra maggior durezza e più natura cruda, e veste sua persona d'un diaspro tal che per lui, o perch'ella s'arreta, non esce di faretra saetta che già mai la colga ignuda [...]	Così nel mio parlar vogli'esser aspro com'è negli atti questa bella pietra, la quale ognora impietra maggior durezza e più natura cruda, e veste sua persona d'un diaspro 5 tal che per lui, o perch'ella s'arreta, non esce di faretra saetta che già mai la colga ignuda [...]

Tout d'abord, on remarquera que pour cette *canzone*, comme d'ailleurs pour *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, *Io son venuto al punto de la rota*, De Robertis adopte

²¹ Cf. *Ibidem*, p. 1141-1160.

²² Cf. Marco Santagata, Domenico De Robertis, «Sul nuovo testo delle Rime di Dante. Marco Santagata intervista Domenico de Robertis », *Per Leggere* 4, (2003), p. 130.

la graphie *pietra* (v. 2), la même adoptée par Boccace dans sa transcription des *Rime*, tandis que Barbi avait proposé la graphie « *petra* » avec la rime *impetra* au v. 3. Or, il semblerait s'agir d'un simple choix graphique sans aucune implication, mais ce n'est pas exactement le cas.

Rappelons tout d'abord la situation des diphtongues /jɛ/ et /wɔ/ en toscan. La diphtongaison est un phénomène propre à quelques larges zones de l'italien et intéresse, en règle générale, le *ě* et le *ō* latins toniques en syllabe ouverte des mots paroxytons. Il s'agit d'un phénomène de métaphonie qui est en relation avec le degré d'ouverture de la voyelle finale du paroxyton (normalement un –u ou un –i) : ainsi, du latin *bōnum* > *it. buono* /'bwɔno/ (ou encore, du latin *uēnit* > *it. viene* /'vjene/). Ensuite, par analogie, on obtient les formes *buona* / *buone*, bien qu'elles ne présentent pas au départ de –u ou de –i finales. Toutefois, la Toscane ne connaît pas de diphtongaison spontanée dans la même mesure que les autres régions de l'Italie, notamment du Centre et du Sud (hormis la Sicile). En effet, pour la diphtongue /jɛ/ à côté des formes *pede*, *miele* ou *pietra*, nous trouvons les formes correspondantes *pede*, *mele*, *petra*. Pour la diphtongue /wɔ/, le toscan montre une nette préférence pour la forme non diphtonguée : *bono*, *novo*, *rota*. Cette variété est le résultat de la superposition de plusieurs éléments : l'influence du latin, notamment dans la langue littéraire, la proximité de zones où la diphtongue agit (Toscane du Sud et de l'Est, cf. par exemple les formes utilisées dans les villes de Cortone ou de Livourne).

Rohlfs (Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966 ; cité ci-après avec la référence au volume : 1. *Phonétique* ; 2. *Morphologie* ; 3. *Sintassi e formazione delle parole* ; et au §) rappelle que chez Guittone et Ristoro d'Arezzo la diphtongue /jɛ/ est dans la plupart des cas absente, notamment à la rime (*mele* : *fele* : *fedele*) et que les plus anciens manuscrits des *Rime* de Dante ont en général la forme non diphtonguée (Rohlfs, 1. § 85). Il en va de même pour la diphtongue /wɔ/, toujours absente dans les manuscrits de la *Comédie* (Rohlfs, 1. § 107).

De Robertis affirme avoir suivi l'oscillation, pour ces diphtongues comme pour d'autres phénomènes phonétiques, que les manuscrits présentent (où par exemple l'alternance *core* / *cuore* n'a pas de cohérence) et qui reflète l'oscillation graphique de la *scripta* médiévale. Toutefois, de manière absolument constante, *pietra* apparaît dans la tradition de Boccace avec la rime *impietra* au v. 3 de *Così nel mio parlar*. Dans l'édition Contini,

qui suit de près Barbi quant à l'établissement du texte, la forme *impetra* est glosée ainsi :

Desidera e consegue». Ma non si può escludere sia l'*impetrare* (transitivo), «racchiudere in pietra, inchiudere saldamente» di *Inf.* XXXIII, 27²³.

Ce que Contini n'excluait pas devient la seule interprétation possible si l'on écrit *impietra*. L'idée de *impietrare* renvoie non seulement à l'idée de «serrer dans la pierre», mais également à celle de «se métamorphoser en pierre». Ce sont exactement les significations que nous retrouvons dans la sextine *Al poco giorno*. Irene Maffia Scariati²⁴ a souligné ces deux éléments comme étant typiques des Petrose, en reliant le premier à la similitude de la fabrication de la chaux et le deuxième au mythe d'Aglauros métamorphosée en pierre à cause de sa jalousie à l'égard de sa sœur, comme le raconte Ovide dans les *Métamorphoses* (II, 708-835).

La fabrication de la chaux est évoquée comme suit :

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,
trae della mente nostra ogni altra donna:
perché si mischia il crespo giallo e 'l verde
si bel, ch'Amor li viene a stare a l'ombra,
che m'ha serrato intra piccioli colli
più forte assai che la calcina petra. (*Al poco giorno*, v. 13-18)

Selon Maffia Scariati,

è Dante che, cotto a dovere, sembra destinato a trasformarsi in morbida e fredda calce, per volere d'Amore o forse dell'ombra dell'amata [...], con riferimento alla fossa-forno ('calcara') all'interno della quale, per effetto del caldo, la pietra calcare diventa 'calce viva', poi ridotta a 'calce spenta' dopo essere stata stemperata con l'acqua²⁵.

²³ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1995 (1^{ère} éd. 1939), p. 167, n. au v. 3.

²⁴ Irene Maffia Scariati, «Dante *al punto de la rota* e la stagione delle petrose (*Rime* 9 [C], 5-7, 53-58)» *Studi danteschi*, 70, 2005, p. 155-92.

²⁵ *Ibidem*, p. 164.

Toutefois, cette interprétation demanderait de lire « calcina in pietra », une variante par ailleurs attestée par la tradition manuscrite et suggérée par le fait que les parois de la *calcara* (le chauffour) sont en pierre²⁶.

Le mythe d'Aglauros, repris par Dante dans le *Purgatoire* (XIV, 139), comme exemple d'envie punie, revient trois fois dans *Amor, tu vedi ben* (v. 7-8 ; 38-39 ; 52-53) avec une référence à la cruauté de la femme, mais aussi au v. 18 par rapport à l'amant dont le cœur est pétrifié. Maffia Scariati voit une allusion à ce mythe dans *Così nel mio parlar* aux v. 45-47 (« e 'l sangue, ch'è per le vene disperso, / fuggendo corre verso / il cuor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco »). La lecture *impietra* renforce cette idée en la modulant : au v. 3, c'est la femme qui devient une pierre à cause de sa dureté, tout comme Aglauros ; aux v. 45-47, c'est l'amant lui-même qui se métamorphose en statue de pierre sous l'effet des coups d'Amour.

Il est clair que l'adoption d'une graphie plutôt que d'une autre ne permet pas de trancher sur l'appartenance ou non de *Così nel mio parlar* au cycle des Petrose, mais il est également possible que Dante ait joué sur les variations phonétiques lorsque cela servait son propos, comme l'admet De Robertis lui-même²⁷.

D'autres variantes du texte de *Così nel mio parlar* adoptées par De Robertis sont significatives : nous ne prendrons en compte que les plus macroscopiques. Outre la variante *schermo* au lieu de *scudo* (v. 14), une glose probablement entrée dans le texte, au v. 31 De Robertis écrit « ch'e non fa de la morte » (au lieu de « ch'io non fo de la morte » de l'édition Barbi, où « e » fait référence au cœur du v. 27). La paraphrase des vv. 27-31 serait alors :

En effet, mon cœur tremble lorsque je pense à elle dans un lieu où quelqu'un pourrait jeter son regard, par crainte que ma pensée ne se révèle à l'extérieur, plus qu'il ne tremble face à la mort [...]

Pour le cœur, la mort est une pensée moins effrayante que l'idée de se révéler, ce qui nous renvoie au code de l'amour courtois, un code qui revient de temps à autre dans les Petrose et qui semble remettre en question

²⁶ Pour les variantes des mss., cf. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico de Robertis, *Testi*, Firenze, Le Lettere, vol. 3, p. 112.

²⁷ Marco Santagata, Domenico De Robertis, « Sul nuovo testo delle Rime di Dante. Marco Santagata intervista Domenico de Robertis », cit., p. 133-34.

la conception stilnoviste de l'amour (cf. *Amor, tu vedi ben*, v. 45-48). Dans *Così nel mio parlar*, le devoir de discrétion de l'amant est rappelé deux fois, ici et aux v. 24-26.

Finalement, dans l'envoi (v. 79-81), De Robertis adopte la leçon « Canzon, vattene ritto a quella donna / che m'ha rubato e morto, e che m'invola / quello ond'io ho più gola » (au lieu de « Canzon, vattene dritto a quella donna / che m'ha ferito il core e che m'invola / quello ond'io ho più gola » de l'édition Barbi). Là encore, la *lectio difficilior* rend compte d'une duplicité qui traverse toutes les Petrose : la femme pierre l'a *rubato*, elle l'a soustrait à lui-même : le verbe a donc une signification passive, comme le confirme *morto* (tué), puis elle lui nie l'objet de son désir. Il devient donc étranger à lui-même, un objet soumis à la volonté de la dame, mais en même temps ferme dans sa décision d'aimer à jamais la femme qui l'assomme. Cette idée revient dans *Al poco giorno*, là où l'amant admet qu'il pourrait se réduire à brouter l'herbe comme un animal pourvu qu'il lui soit accordé de voir au moins l'ombre portée par les habits de la dame (v. 34-36) et dans *Amor, tu vedi ben*, où l'amant veut rester en vie uniquement pour se consacrer au service de la cruelle (v. 45-48).

2.2 Lecture du sonnet de la Garisenda selon les textes établis respectivement par Barbi et par De Robertis

<p><i>Edition Contini 8 (LI)</i> Non mi poriano già mai fare ammenda del lor gran fallo gli occhi miei, sed elli non s'acceccasser, poi la Garisenda torre miraro co' risguardi belli, e non conobber quella (mal lor prenda) ch'è la maggior de la qual si favelli: però ciascun di lor voi' che m'intenda che già mai pace non farò con elli; poi tanto furo, che ciò che sentire doveano a ragion senza veduta, non conobber vedendo; onde dolenti son li miei spirti per lo lor fallire, e dico ben, se 'l voler non mi muta, ch'eo stesso li uccidrò, que' scanoscenti.</p>	<p><i>Edition De Robertis 42 (LI)</i> No me poriano zamai far emenda de lor gran fallo gl'ocli mei, set elli non s'accecaer, poi la Garisenda torre miraro cum li sguardi belli, 4 e non conover quella, ma- lor prenda ch'è la maçor dela qual se favelli : per zo zascun de lor voi che m'intenda che zamai pace no i farò, sonelli 8 poi tanto furo, che zo che sentire dovean a raxon senza veduta, non conover vedendo, unde dolenti 11 sun li mei spirti per lo lor falire; e dico ben, se 'l voler no me muta, ch'eo stesso gl'ocidrò qui scanoscenti. 14</p>
<p><i>Traduction d'André Pézard</i> Jamais vers moi ne pourraient faire amende de leur forfait, sinon qu'ils s'aveuglassent, mes traîtres yeux, puisqu'ils ont remirée</p>	<p>Traduction Jamais vers moi ne pourraient faire amende de leur forfait, sinon qu'ils s'aveuglassent, mes yeux, puisqu'ils ont remiré Garisende,</p>

Garisende, la tour aux belles gardes, et n'ont connu celle dont on fabloie, leur majeure ennemie, - et mal en aient ! Or faut ici que chacun bien m'entende, jamais n'aurai nulle paix avec eux ; car si bien ont-ils fait que le péril qu'ils devaient craindre, à bon droit, sans y voir, ils ne l'ont su connaître en pleine vue ; dont mes esprits vont dolents par leur faute ; si veux-je, à moins que mon vouloir ne meure, ces non-sachants, de ma main les occire.	la tour d'où l'on admire une superbe vue, et ne connurent pas celle – et mal en aient ! qui est la plus haute de laquelle on parle. Or, je veux que chacun d'eux m'entende : jamais je n'y ferai la paix, tant étourdis ils ont été, car ce qu'ils devaient sentir selon la raison, sans le voir, ils ne le connurent pas en le voyant, dont mes esprits sont dolents par leur faute ; si veux-je, à moins que ma volonté ne se mue, ces non-sachants, de ma main les occire.
---	---

La traduction d'André Pézard²⁸ est fondée sur le texte établi par l'édition Barbi et repris par G. Contini²⁹ : l'aspect linguistique de cette leçon est toscan et comporte, notamment, des variantes phonétiques, mais également des différences dans le choix de certains termes par rapport au texte établi par De Robertis sur la base du manuscrit des *Mémoriaux* bolonais Mm¹ (1287). De tous ceux qui attestent de l'existence de ce sonnet, ce manuscrit est le plus ancien : comme il s'agit d'un sonnet d'occasion, De Robertis suppose qu'il a été écrit dans la langue de Bologne, où Dante se trouvait sans doute au moment de sa rédaction.

La traduction de Pézard pousse à ses conséquences extrêmes les hypothèses des critiques qui sont divisés entre l'interprétation adoptée par Contini, pour lequel « la maggior de la qual se favelli » est une femme très renommée pour sa beauté que le poète n'aurait pas reconnue, étant complètement absorbé par la contemplation de la Garisenda, et l'interprétation d'autres chercheurs (Ricci, Torraca, Pellegrini, Filippini) selon lesquels l'expression fait référence à l'autre tour, celle des Asinelli, deux fois plus haute que la Garisenda. Contini souligne en effet que le sonnet apparaît dans le manuscrit du notaire bolonais Enrichetto delle Querce (ms. Mm¹), mais uniquement pour établir le terminus ad quem :

Un terminus a quo, valido nella sola ipotesi che la comparazione avesse luogo fra le due torri pendenti, e dunque secondo noi invalido, fu

²⁸ Dante, *Œuvres complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Paris, Gallimard, 1965, p. 128-29.

²⁹ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, cit.

indicato nell'isolamento di esse e nella formazione di piazza Ravagnana, lavori compiuti nel novembre 1286³⁰.

Contini admet que *quella* ne peut pas être la Garisenda, qui ne représente que la moitié de la tour des Asinelli, mais il exclut qu'il puisse s'agir de cette dernière, tandis qu'il accueille l'hypothèse émise déjà par Carducci, et ensuite par Emilio Lovarini et Guido Mazzoni, que *quella* indique une dame bien connue à Bologne, qui, selon le critique, pourrait être une femme appartenant à la famille Garisendi, en s'appuyant sur la coupe des vers :

[...] la Garisenda
torre miraro co' risguardi belli,
e non conobber quella (mal lor prenda)
ch'è la maggior de la qual si favelli

À cause de l'enjambement (Garisenda / torre), *quella* pourrait être rapporté à *Garisenda*. Pézard reprend cette hypothèse, en expliquant qu'accueillir l'interprétation de *quella* comme une autre tour est « un faux sens complet, par où l'on perd le sel du sonnet³¹ ». Cette femme supposée devient même la « majeure ennemie » de la tour, ce qui s'explique à partir de la traduction de « torre [...] co' risguardi belli » par « la tour aux belles gardes ». Comme Pézard le précise dans une note, « une forteresse est belle, pour l'homme de guerre, si elle est forte par nature – c'est-à-dire par son site géographique [...] – et fortifiée encore par l'art des ingénieurs ». Voilà donc que l'idée d'« ennemie » surgit. Si l'on considère la Garisenda comme une forteresse, la beauté de la femme en question serait en compétition avec celle de la tour. En réalité, continue Pézard, alors que la tour a un air menaçant à cause de ses fortifications, la femme que Dante n'a pas « connue » (en d'autres termes, dont il n'a pas soupesé le pouvoir), n'avait rien d'effrayant à voir et

l'a aussitôt vaincu et presque mis a mort. Ses *belles gardes* sont les regards qu'elle jette sur lui du haut, ou peut-être, sans qu'elle soit d'un orgueil intraitable, son indifférence à l'amour, ou sa coquetterie et ses

³⁰ *Ibidem*, p. 31.

³¹ Dante, *Œuvres complètes*, cit., p. 128.

moqueries, qui la vêtent d'une armure glacée, comme le *jaspe* de la chanson *Così nel mio parlar*, un mur que ne perce aucune arme³².

Comme on le voit, Pézard se livre à une série de considérations assez douteuses, qui l'obligent à forcer la traduction. Outre « ennemie », déjà signalé, mais qui n'est pas dans le texte de Dante, une expression plutôt neutre, « *ciò che sentire / doveano a ragion senza veduta* », est traduit par « le péril / qu'ils devaient craindre, à bon droit, sans y voir » : encore une fois « péril » non seulement n'est pas dans l'original, mais est introduit pour appuyer l'idée de la femme comme « ennemie » qui mène une attaque au cœur inerte du poète, un cercle vicieux, puisqu' « ennemie » non plus ne peut être déduit du texte.

Venons-en maintenant au texte établi par De Robertis. La graphie du texte adopté, qui témoigne d'un système phonétique différent du toscan, nécessite quelques précisions. Le graphème <z> dans le bolonais des XIIIe-XIVe siècles indique en général l'affriquée sourde /ts/, tandis que /x/ indique la sibilante sonore /z/ et <ç> correspond à la palatale affriquée /dʒ/. Dans le mot *ocli*, le groupe consonantique latin /kl/ est maintenu, du moins au niveau graphique <cl>, mais il faut supposer qu'existe déjà à la fin du XIIIe siècle une prononciation /'otʃi/. La simplification des géminées est typique des variétés septentrionales : *acecaser* (v. 3), *maçor* (v. 6), *falire* (v. 12, mais *fallo* au v. 2, avec oscillation due à l'influence du latin), *ocidrò* (v. 14) ; de même, le redoublement phono-syntaxique n'a pas lieu : « de la qual » (v. 6). L'influence du latin est attestée par *emenda* (v. 1 ; cf. lat. *emendatio*, *emendare*), *cum* (v. 2, qu'il faudra toutefois prononcer /con/), *conover* < lat. *cognoverunt* (v. 5, 11, où le groupe /gn/ ne palatalise pas mais perd la vélaire /g/ et la semi-voyelle en position intervocalique /w/>/v/ mais ne passe pas à /b/ comme en toscan) ; *unde* < lat. *unde* (v. 11), *sun* (v. 12) < lat. *sunt*. Les pronoms personnels proclitiques ne subissent pas la fermeture de la voyelle en protonie : « no me muta » (v. 13). Le pronom-adjectif *quì* (v. 14) présente contraction de /ei/.

Le manuscrit Mm¹ permet de trancher sur certaines leçons significatives, en donnant un sens nouveau au texte, ou, pour mieux dire, en confirmant les hypothèses les plus anciennes. Au v. 4 « *cum li sguardi* » (déjà signalé par Contini dans son édition de 1939) s'oppose à « *co' risguardi* » : ce dernier est en général interprété comme « avec de belles

³² Dante, *Œuvres complètes*, cit., p. 129.

gardes » (dans le sens de « fortifications »), mais dans la réalité, comme le remarque Contini, il ne s'agit que d'étroites meurtrières ; Contini ajoute : « tout à fait convaincante l'hypothèse de Mazzoni s'appuyant sur des exemples français : "tour du beau regard", "tour d'où l'on jouit d'une large vue"³³ ». Le texte en bolonais confirme cette idée et permet également de comprendre l'action qui se déroule dans le sonnet. En effet, le poète serait en train d'admirer le panorama qui s'offre à sa vue depuis le haut de la Garisenda, mais il ne sait pas reconnaître la tour « maçor de la qual se favelli », la tour des Asinelli qui fait à peu près une hauteur double par rapport à la Garisenda.

De Robertis remarque que Dante, dans cet essai de jeunesse – qui ne compte certainement pas parmi ses travaux les plus significatifs – reprend certains motifs traditionnels en les détournant de leur sens d'origine : tout d'abord, le thème de la faute des yeux qui s'applique en général à la femme aimée, mais qui concerne ici les vues de Bologne. De Robertis cite *Li mie' foll'occhi* de Cavalcanti qui développe le thème du début de l'amour :

Li mie' foll' occhi, che prima guardaro
vostra figura piena di valore,
fuor quei che di voi, donna, m'acusaro
nel fero loco ove ten corte Amore,
e mantinente avanti lui mostraro
ch' io era fatto vostro servidore :
per che sospiri e dolor mi pigliaro,
vedendo che temenza avea lo core.
Menârmi tosto, senza riposanza,
in una parte là 'v' i' trovai gente
che ciascun si doleva d'Amor forte.
Quando mi vider, tutti con pietanza
dissermi : « Fatto se' di tal servente,
che mai non déi sperare altro che morte »³⁴.

³³ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, cit., p. 32, n. au v. 4.

³⁴ Trad. : Mes yeux imprudents qui au premier abord regardèrent / votre personne pleine de vertu / furent ceux qui me dénoncèrent comme appartenant à vous / dans le lieu cruel où Amour tient sa cour, / et tout de suite en sa présence montrèrent / que j'étais votre servent devenu ; / partant douleurs et soupirs de moi s'emparèrent / voyant la crainte qui accablait le cœur. / Ils me menèrent tout de suite sans répit / dans un lieu où des gens je trouvai / qui moult d'Amour se plaignaient. / Lorsqu'ils me virent, tous m'exprimèrent / leur compassion : « D'une telle dame tu es devenu le serviteur, / que la mort seulement tu peux espérer ».

Ce thème a été imité par Dante dans *L'amaro lagrimar che voi faceste*³⁵, où la faute des yeux consiste plutôt à cesser de pleurer pour la disparition de Béatrice et à se tourner vers la « donna gentile » (*Vita Nova* XXXVII). Toutefois, le poète ne peut pas admettre ce comportement. Il est effrayé par la vanité de ses yeux, si prêts à l'oubli³⁶. Dans le sonnet de la Garisenda les yeux sont réprimandés pour une raison bien plus futile : l'inaptitude à reconnaître ce qu'ils avaient pourtant déjà perçu avec la raison. Il s'agit là d'un motif philosophique : les yeux comme intermédiaires de la connaissance peuvent également se servir des images stockées dans la mémoire (la *mente*), sans avoir recours à la vision directe, pour élaborer, grâce à la raison – l'âme intellectuelle –, l'idée de certains objets. Le poète aurait donc dû former dans sa « mente » l'image de la tour des Asinelli, étant renseigné sur sa taille et ses proportions par rapport à la Garisenda, et la « connaître », en d'autres termes la percevoir et la comparer à l'idée élaborée au préalable. A juste titre, donc, Dante emploie *conover*, s'opposant à « dovean sentir » : un passé simple opposé à un imparfait, pour indiquer l'apprentissage immédiat qui est propre à toute connaissance par rapport au moment de l'élaboration nécessairement étalé dans le temps. Evidemment, la faute n'est pas sérieuse et le sonnet révèle chez Dante le goût du jeu littéraire axé sur l'ironie et l'hyperbole, comme le montre la punition qui attend ses yeux, l'aveuglement de sa propre main, à moins que le poète change d'avis, ce qui est tout à fait probable. Le milieu culturel bolonais et les discussions philosophiques qui s'y tenaient ont sans doute suggéré à Dante la parodie du thème de la connaissance et la langue de la composition, dont un point reste à discuter.

Le manuscrit bolonais est très soigné : pour le sonnet en question, les quatrains sont distingués des tercets par des signes graphiques ; il en va de même pour les vers pairs et impairs. De plus, le notaire qui a transcrit le texte a introduit certains signes de ponctuation ou de pause, ce qui est rarissime dans les manuscrits jusqu'au XIV^e siècle. Une virgule, notamment, est présente au v. 8 avant *sonelli*, ce qui indique un

³⁵ « L'amaro lagrimar che voi faceste, /oi occhi miei, così lunga stagione, / facea lagrimar l'altre persone / de la pietate, come voi vedeste. / Ora mi par che voi l'obliereste, / s'io fosse dal mio lato sì fellone, / ch'i' non ven disturbasse ogne cagione, /membrandovi colei cui voi piangeste. /La vostra vanità mi fa pensare, /e spaventami sì, ch'io temo forte /del viso d'una donna che vi mira. / Voi non dovrete mai, se non per morte, /la vostra donna, ch'è morta, obliare ». /Così dice 'l meo core, e poi sospira.

³⁶ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico de Robertis, *Testi*, cit., p. 326-27.

enjambement entre le v. 8 et le v. 9 « sonelli / poi tanto furo », mais également l'autonomie syntaxique de « zamai pace no i farò » où « no i » dans le manuscrit correspond à *noy* (et pas à *non* comme dans le texte établi par Barbi) à cause de l'habitude de la *scriptio continua* des copistes. Ce *y* est bien l'adverbe de lieu « y » français, le *ci* italien, dont l'origine est commune, car il vient de *ecce hic* qui finit en italien par indiquer à la fois « y » (ici, dans ce lieu) et par extension « nous » (qui sommes ici). La forme « y » est typique, en plus du français, des variétés septentrionales de l'italien, dans les deux sens indiqués ci-dessus : la phrase veut donc signifier : « jamais je ne ferai la paix avec eux ». De Robertis adopte cette solution pour éviter aussi la rime identique avec le v. 2, qui serait en effet plutôt banale dans un sonnet qui est entièrement joué sur les nuances des verbes « voir », « connaître », « percevoir » et sur le dédoublement du sujet qui s'adresse à ses propres yeux. Cependant, le mot *sonelli* du v. 8 est, selon De Robertis, une grosse *crux* non résolue. Les hypothèses émises par le critique ne sont pas tout à fait convaincantes : il pourrait s'agir d'une paronomase avec *Asinelli* (mes yeux furent des ânes, car il ne connurent pas la tour qui porte ce nom), ou alors il y aurait une relation avec le bolonais *son* (*suono*, mes yeux furent « sonnés », étourdis), ou encore avec le bolonais *sunlein* (sommeil, mes yeux furent somnolents, peu éveillés)³⁷ : le sens général semble en tout cas indiquer une étourderie impardonnable des yeux. Toutefois, Lino Leonardi signale la relation probable entre *sonelli* et l'italien *sonagli* (grelots). Le bolonais *sunaj*, *sunej*, hormis « grelots », signifie également, au sens figuré, *coglione* (qui est également équivalent à « idiot »)³⁸, et, d'autre part, l'expression « ranpr (*rompere*) i sunai » est toujours vivante dans le bolonais actuel.

Ces deux lectures se veulent un exemple, quoique non exhaustif, d'une méthode de travail se fondant sur l'analyse d'éléments « objectifs » (aspects linguistiques, problèmes philologiques) qui peut aider le lecteur à démêler les questions sous-tendues par les *Rime* de Dante, des textes complexes et compliqués par notre éloignement dans l'espace et dans le temps du contexte d'où ils sont issus.

Donatella BISCONTI

³⁷ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico de Robertis, *Testi*, cit., p. 328-29.

³⁸ Lino Leonardi, « Nota sull'edizione critica delle *Rime* di Dante », *Medioevo romanzo* XXVIII (n° IX de la 3ème série), fasc. I, 2004, p. 92.

Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand