



**HAL**  
open science

**Maria Clotilde Camboni, Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca, Firenze, Edizioni del Galluzzo – Fellowship Marco Praloran, 2017, 439 p.**

Gaia Tomazzoli

► **To cite this version:**

Gaia Tomazzoli. Maria Clotilde Camboni, Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca, Firenze, Edizioni del Galluzzo – Fellowship Marco Praloran, 2017, 439 p.. Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne, 2020. hal-02896038

**HAL Id: hal-02896038**

**<https://hal.science/hal-02896038v1>**

Submitted on 10 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Arzanà

Cahiers de littérature médiévale italienne

21 | 2020

Varia

Comptes rendus

---

## **Maria Clotilde Camboni, *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo – Fellowship Marco Praloran, 2017, 439 p.**

GAIA TOMAZZOLI

p. 155-158

---

### ***Testo integrale***

- 1 L'imposant volume de Maria Clotilde Camboni, *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*, publié par les Edizioni del Galluzzo en 2017, aborde un sujet difficile et fascinant, une « entité impalpable », selon la définition de l'auteure. Il s'agit de la notion de « sensibilité métrique », c'est-à-dire « la façon dont différents milieux de production et de réception de la poésie représentent les structures formelles par eux-mêmes adoptées ». Le but n'est pas, alors, de décrire la forme et ses mutations, mais plutôt de comprendre les raisons pour lesquelles certaines structures métriques sont choisies dans un certain contexte. Pour atteindre ce but, il devient nécessaire de réfléchir aux normes implicites ou explicites, et aux frontières entre ce qui était considéré comme acceptable et ce qui ne l'était pas. À travers les normes, on peut explorer les rapports entre les conditions matérielles de production et de diffusion de la poésie et la sensibilité métrique qui participe à la création poétique. En s'appuyant sur les recherches de M. Praloran, Camboni vise à renforcer l'hypothèse que la perception des structures métriques est strictement liée à ces conditions matérielles.

- 2 Le domaine d'étude comprend les structures plus amples que le seul vers, notamment leur développement (théorique et pratique) depuis la Florence du Duecento jusqu'à Pétrarque. La distinction entre la norme abstraite et les structures dans lesquelles cette norme se réalise est le champ de tension où se joue l'analyse de l'auteur. Avec une grande richesse d'approches méthodologiques – comprenant la philologie matérielle, la psychologie cognitive, la théorie et l'histoire de la musique et de la danse –, Camboni interroge un répertoire considérable de textes et examine des nombreuses questions, à la fois historiques, herméneutiques et techniques. Le propos est toujours exposé de manière très fluide, en dépit de la complexité de la matière, et l'organisation du volume est claire et solide.
- 3 Le premier chapitre est consacré aux normes métriques que l'on repère dans les œuvres, à peu près contemporaines, de Dante et de Francesco da Barberino. Malgré quelques différences – Dante dispose de moyens conceptuels plus complexes, tandis que Francesco vise plutôt à offrir des exemples pratiques à imiter –, les analogies entre les deux, comme l'explique Camboni, sont d'autant plus intéressantes qu'étant donné qu'aucun des deux ne connaissait le travail de l'autre, elles sont révélatrices d'une conscience métrique répandue. Pour tous les deux, le lien entre musique et poésie est encore fondamental : la nécessité de normes est liée au fait que des unités métriques semblables rendent possible la répétition de la même mélodie. Le rapport entre musique et poésie se configure alors, selon la définition de Pirrotta, comme de la « musique pour poésie » : la musique sert d'intensification sonore du mot, et suit le texte en s'adaptant à ses partitions. Les deux auteurs considèrent ainsi comme plus important le rapport entre vers et syllabes, qui assure la possibilité de répéter la mélodie pour chaque stance, que la relation entre les rimes.
- 4 À partir de cette considération, le chapitre suivant se penche sur la poésie lyrique frédéricienne du point de vue de la valeur structurante de la métrique, et notamment des relations entre les rimes. À partir de l'examen d'une chanson métriquement anormale de Guido delle Colonne, Camboni passe en revue des poèmes tantôt provençaux, tantôt siciliens, afin de s'interroger sur la fortune italienne du modèle mélodique et métrique provençal. Bien que leur conscience métrique soit très similaire à celle des Provençaux, les chansons des Siciliens sont novatrices pour ce qui concerne la mesure des partitions strophiques, réalisées à travers les rimes et à travers le mélange de vers de différentes mesures. Quant à la thèse célèbre du « divorce entre musique et poésie » dans la tradition italienne des origines, l'autrice relève que la structure syntaxique des poèmes siciliens suit presque toujours la structure métrique, et donc que les deux structures étaient étroitement liées. Par conséquent, quoique l'effective réalisation musicale des chansons siciliennes ne soit pas garantie, il semble fort probable que leurs auteurs les concevaient comme des textes qui pouvaient, potentiellement, être mis en musique.
- 5 Le troisième chapitre aborde la réception de la métrique sicilienne et approfondit en même temps le rapport entre poésie lyrique, musique et danse. L'une des sources majeures pour le sujet, l'*Ars musicae* de Grouchy, est censée ne pas être très fiable parce qu'arbitraire dans son organisation. Camboni résume les rares informations dont on dispose à propos des exécutions musicales (instrumentales et chantées) et de la danse médiévale. La variété des structures des textes dits « hétéro-modulaires » renforce l'idée que l'exécution musicale était variable et souvent ouverte à l'improvisation. L'auteure suppose que les poètes adoptaient des stratégies syntaxiques et rimiques particulières pour préserver leurs textes de modifications excessives, d'exécutions non conformes et d'une conservation manuscrite incorrecte et lacunaire.
- 6 Ensuite, le livre s'interroge sur les héritages métriques de la tradition sicilienne, et notamment sur le sonnet : grâce à sa structure fixe, le sonnet connut une immense fortune, mais en même temps il perdit définitivement la possibilité d'être accompagné par la musique. Dans la poésie provençale on retrouve des nouvelles mélodies pour chaque texte (et parfois plus d'une seule) : la mise en musique est seulement une modalité d'exécution du texte, où se réalise la création du poète. Dans un système où la forme métrique est si centrale, les rares imitations d'une même structure impliquent un abaissement générique : les genres qui reprennent des strophes et des mélodies précédentes sont considérés comme mineurs. Ces mêmes procédés d'imitation sont

initialement repris dans la poésie italienne, mais l'affirmation du sonnet, genre dépourvu de toute créativité métrique, déplace le champ des innovations dans le domaine des rimes internes, où des variations au niveau de la position étaient exceptionnellement admises. D'après l'auteure, la tradition italienne se montre ainsi plus complexe et variée du point de vue de la métrique, et en même temps plus 'tolérante' : à cause de la stabilisation d'un système bi-métrique hendécasyllabe-heptasyllabe, la position de la rime interne devient négligeable.

7 En approfondissant la question de la production lyrique toscane du XIII<sup>e</sup> siècle, Camboni aborde de plus la question du divorce entre musique et poésie pour délimiter l'influence de la première sur la seconde. Le chapitre se fonde sur la comparaison entre la tradition organique des grands chansonniers (où les textes sont conçus pour une réception écrite) et une tradition 'occasionnelle', qui renvoie à une transcription mnémotecnique des textes probablement écoutés lors d'une exécution chantée – c'est le cas, selon l'auteure, des « Memoriali Bolognesi ». Le divorce entre musique et poésie semble alors la conséquence d'une séparation progressive des milieux et des genres. Les chansonniers témoignent d'une tradition indépendante des cours, issue des nouveaux milieux municipaux et ouverte à l'expression de plusieurs thèmes ; cette tradition, dont les représentants les plus importants sont Guittone et ses compagnons, était de plus en plus détachée de la musique. Si l'on observe les manuscrits copiés par des notaires, on voit en effet qu'ils étaient beaucoup plus attentifs à la partition des stances que les copistes des chansonniers : en renonçant à l'accompagnement musical, il devient plus difficile d'apercevoir les structures plus amples, telles que la stance, et l'attention se concentre sur le vers.

8 Le chapitre suivant passe alors en revue les anomalies par rapport à la norme. À l'intérieur de la tradition italienne médiévale, la plupart des anomalies métriques qui peuvent être considérées comme sémantiquement signifiantes sont liées au milieu de Guido Cavalcanti. Ses poèmes brisent les normes répandues à l'époque de manière éclatante, surtout au niveau de la rime : d'après Camboni, une telle expérimentation formelle visait à être perçue par un public de connaisseurs, qui avaient des attentes très claires et qui pouvaient, par conséquent, saisir le sens de ces écarts par rapport à la norme. Les normes n'étaient pas institutionnellement formalisées, ni la tradition encore consolidée : leur transmission passait probablement par des voies informelles, à l'intérieur de cercles municipaux restreints.

9 Camboni ne pense pas que les infractions syllabiques de la poésie italienne des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles soient le résultat de l'insuffisance formelle ou de la négligence de leurs auteurs, comme le suggèrent Menichetti et Gorni. Selon elle, telles infractions devaient avoir un sens précis. Les chansons avec des structures strophiques non uniformes étaient plutôt, d'après l'auteure, le signe de la progressive consolidation d'une sensibilité métrique tout à fait particulière, détachée de la dimension musicale. Mais elle rappelle aussi que ces modalités de perception et de circulation n'étaient pas les seules possibles à l'époque. La tolérance à l'égard de ces formes irrégulières au XIV<sup>e</sup> siècle implique ainsi que la possibilité de les exécuter en musique n'avait pas complètement disparu : le « divorce » n'est pas encore entièrement consommé, surtout à l'intérieur des cours, où l'on retrouve une riche production musicale, mais aussi dans les familles nobles toscanes, qui comprenaient de véritables générations de poètes en continuité avec la tradition du Duecento.

10 Dans le chapitre suivant, l'auteure se concentre sur les chansons du Trecento et sur des phénomènes de parcellisation de la norme. Le traité théorique fondamental de l'époque, la *Summa* d'Antonio da Tempo, déclare que ses prescriptions sont établies sur la base de l'observation empirique : de plus, chaque forme a ses propres règles, alors que pour Dante et Francesco da Barberino les normes étaient valables pour toutes les formes. Les évolutions majeures sont celles des chansons et des ballades, tandis que le sonnet reste plutôt proche de la théorie et de la pratique du siècle précédent. Le manque de normes partagées n'implique pas l'absence d'influences réciproques parmi les poètes, mais ces influences sont plus difficiles à repérer à cause de la pluralité des centres, de la mobilité des poètes et de l'ample circulation des textes. Les deux cas analysés par l'auteure sont ceux du « moto confetto », caractérisé par une véritable anarchie syllabique et métrique, et celui de la chasse, genre essentiellement musical et par

conséquent très fluide au niveau de la structure métrique. Alors qu'en France la variété métrique était encore très vaste, en Italie on observe des efforts de régularisation des formes, qui trouvent leur raison d'être dans l'idée qu'une forme réglée est plus belle qu'une forme irrégulière.

11 Le dernier chapitre est consacré à Pétrarque et vise à démontrer que ce dernier avait une sensibilité formelle plus semblable à celle de Dante qu'à celle de ses contemporaines (comme Antonio da Tempo). Dans ce cadre on peut comprendre certaines spécificités de la poésie de Pétrarque : son traitement des rimes internes, du congé et de la conclusion des stances de la chanson. Au Trecento les imitations des schémas métriques se répandent ; Pétrarque, de son côté, évite toujours de reproduire des schémas déjà utilisés (y compris par lui-même), pour souligner que, dans les cas où il imitait effectivement un schéma, c'était pour offrir une clé de lecture de ses textes. Camboni se penche surtout sur la codification, de la part de Pétrarque, de la sextine (qui était pour lui une forme de chanson) : l'auteure repère dans l'approche par Pétrarque de la sextine la volonté de rivaliser avec Dante en s'adaptant aux mêmes contraintes formelles mais en prolongeant le tour de force de ce genre – comme l'avaient déjà fait, au XIII<sup>e</sup> siècle, des nombreux poètes. Alors que dans les milieux poétiques plus proches de lui l'asymétrie rimique n'était pas du tout rare, Pétrarque observe strictement les règles exposées par Dante, surtout au niveau des relations entre les rimes. Enfin, le volume se termine par une dernière réflexion sur le rapport entre syntaxe et mesure du vers : si la poésie du XIII<sup>e</sup> siècle avait tendance à faire coïncider phrases et vers pour éviter des dissonances dans le cas d'une exécution musicale, Pétrarque, surtout dans les sonnets (qui sont désormais privés de toute dimension musicale), utilise une syntaxe plus libre, qui permet des variations majeures dans une structure ample comme celle du *Canzoniere*.

---

## ***Per citare questo articolo***

### *Notizia bibliografica*

Gaia Tomazzoli, « Maria Clotilde Camboni, *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo – Fellowship Marco Praloran, 2017, 439 p. », *Arzana*, 21 | -1, 155-158.

### *Notizia bibliografica digitale*

Gaia Tomazzoli, « Maria Clotilde Camboni, *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo – Fellowship Marco Praloran, 2017, 439 p. », *Arzana* [Online], 21 | 2020, online dal 02 juillet 2020, consultato il 09 juillet 2020. URL: <http://journals.openedition.org/arzana/1353>

---

## ***Autore***

**Gaia Tomazzoli**

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

---

## ***Diritti d'autore***

Presses Sorbonne Nouvelle