



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 8

Jacqueline Cerquiglini-Toulet
Katharina Philipowski
Barbara Sasse (eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format

(Villa Vigoni Talks I)

Published September 2020.

BmE Special Issues are published online by the BIS-Verlag Publishing House of the Carl von Ossietzky University of Oldenburg (Germany) under the Creative Commons License [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Senior Editors: PD Dr. Anja Becker (Munich) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Suggested Citation:

Robert Fajen: Sujets et savoirs en mouvement. Variations sur le «Roman de la Rose» dans la littérature allégorique italienne à la fin du XIII^e siècle («Il Fiore»/«L'Intelligenza»), in: Jacqueline Cerquiglini-Toulet/Katharina Philipowski/Barbara Sasse (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format (Villa Vigoni Talks I – BmE Special Issue 8), p. 63–84 (online).

Robert Fajen

Sujets et savoirs en mouvement

Variations sur le <Roman de la Rose> dans la littérature
allégorique italienne à la fin du XIII^e siècle
(<Il Fiore>/<L'Intelligenza>)

Abstract. This article examines two examples of the early reception of the *Roman de la Rose* in Italy. In *Il Fiore* (ca. 1285-1295), the core plot sequences from the earlier French text are echoed in 232 sonnets. With its omissions and leaps, the lyrical form undermines any kind of narrative coherence and cohesion; as in the work of Guillaume de Lorris and Jean de Meun, this creates an instable, dynamic «I.» In *L'Intelligenza* (ca. 1300), the narrator-speaker appears from the beginning to be permeable – a mobile point of view which is threaded through with the world's diversity and thus disappears almost entirely. In all three texts, subjective knowledge cannot be depicted in the form of a uniformly shaped and linear diagram. Because it is continuously being reconfigured due to its connection to an «I,» this knowledge requires a special form which is simultaneously narrative and non-narrative, one which is open-ended, diverse, and flexible.

1. Deux roses toscanes

À plus de sept cent ans de distance, on pourrait avoir l'impression que les auteurs italiens (ou plutôt: toscans) n'attendaient que la parution du <Roman de la Rose> autour de l'année 1280. De fait, la réception de cette œuvre majeure, fondamentale pour le succès du <format> littéraire des récits allégoriques à la première personne du Moyen Âge¹, est presque immédiate dans les milieux où l'on pratique la langue toscane. La rose est

aussitôt variée, modifiée, italianisée... Ainsi, peu après 1285 ou peut-être aussi autour de l'année 1295 (cf. Montefusco 2016), un auteur d'identité incertaine rédige un remaniement italien du <double roman> de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun: il transforme la rose en fleur en écrivant, justement, <Il Fiore>. À deux endroits du texte, le narrateur-protagoniste, c'est-à-dire l'Amant qui conquiert à la fin la fleur, nous révèle son nom. Il s'appelle «ser Durante» (<Il Fiore>, 82, v. 9 et 202, v. 14), un notaire peut-être, à cause de la désignation «ser» (cf. Contini 1970), mais cela reste incertain.

La longue controverse pour savoir si ce Durante n'était autre que Dante Alighieri («Dante» étant une version abrégée de «Durante»), reste jusqu'aujourd'hui en suspens (cf. par exemple Boyde 1997; Allegretti 2009, p. 183–236; Stoppelli 2011); les arguments stylistiques recueillis jadis par le plus important défenseur de cette thèse, Gianfranco Contini (cf. Contini 1965; Contini 1970, Contini 1973), ont été réfutés récemment de manière plutôt convaincante par des recherches dans le domaine de la philologie numérique (cf. Canettieri 2016). Je ne vais pas approfondir cette question, car elle me semble en vérité de second ordre. Si le <Fiore> était de Dante (ce que je retiens personnellement pour peu probable), il s'agirait d'une œuvre de jeunesse: une sorte d'exercice de style pour essayer ses propres facultés littéraires. Autrement dit, un auteur d'à peu près vingt ans, en plein apprentissage pour ainsi dire, aurait transposé un texte étranger, non pas en le traduisant, mais en le raccourcissant, en le synthétisant et en l'adaptant au propre contexte littéraire – en opérant donc une «transformation sérieuse» comme elle a été décrite par Gérard Genette dans son livre <Palimpsestes> dans les pages dédiées aux hypertextes (cf. Genette 1982, p. 291-293). Mais si le texte n'était pas issu de la plume de Dante Alighieri, cette même observation resterait aussi valable, sauf l'aspect de la jeunesse, peut-être – qui est, à dire vrai, secondaire. La question de savoir comment le <Roman de la Rose> a été <italianisé> – avec quels effets, quels buts et quelles fonctions – est donc beaucoup plus

intéressante que celle cherchant à vérifier si cette adaptation avait été un projet plus ou moins juvénile du plus grand auteur de son époque. C'est ce que j'aimerais montrer dans les observations suivantes. L'exemple du <Fiore> me servira de point de départ pour une analyse des processus de transfert qui caractérisent vers la fin du XIII^e siècle l'établissement du <format> des récits allégoriques à la première personne en Italie (ou plutôt: dans l'espace transculturel de la littérature toscane entre France et Italie). Dans la dernière partie, il sera question d'un autre texte toscan de l'époque, qui porte un titre à la fois énigmatique et emblématique: <L'Intelligenza>. Comme nous le verrons encore, cette œuvre se réfère elle aussi au <Roman de la Rose>, de manière moins directe, mais tout à fait significative, puisqu'elle peut être considérée comme un texte paradigmatique dans le corpus des récits allégoriques à la première personne.

2. Narrer l'instable: <Il Fiore>

Commençons donc par le <Fiore>: ce texte n'est transmis que dans un seul manuscrit, datant du XIV^e siècle et conservé à la bibliothèque universitaire de Montpellier (École de Médecine, H 438, fol. 111^r–139^v)²; il suit une version plus ou moins complète du <Roman de la Rose>, mais l'écriture est d'une autre main, de sorte qu'il semble peu probable que ce rassemblement dans un seul tome, réalisée au cours du XV^e siècle, ait fait partie d'un projet unitaire (cf. De Robertis Boniforti 1997, p. 50–51; Stoppelli, p. 95–96). Le lieu de la production du manuscrit, de format plutôt petit, reste aussi douteux: il n'est pas exclu qu'il ait été rédigé en France, ce qui rendrait possible l'hypothèse que l'auteur était un toscan résidant en France; mais le contraire serait aussi pensable, c'est-à-dire qu'on aurait affaire à un Français vivant en Toscane – en tout cas, le texte est farci de gallicismes et de provençalismes (cf. Stoppelli 2011, p. 75–93; Viel 2016). La situation philologique s'avère encore plus embrouillée à cause du fait qu'il existe un autre texte de la même main et peut-être aussi du même auteur qui a été séparé de cette version unique du <Fiore> au XIX^e siècle: il

s'agit du «Detto d'amore», texte fragmentaire et énigmatique, conservé aujourd'hui à Florence, dans la Biblioteca Medicea Laurenziana (Laurenziano-Ashburnhamiano 1234; cf. De Robertis Boniforti 1997, p. 49–52).

Qu'est-ce qui se passe donc dans le manuscrit de Montpellier entre les 110 folios du «Roman de la Rose» et les 28 folios du «Fiore»? Ces chiffres sont parlants. L'auteur italien réduit les 21.780 vers du texte de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun à 3.248 vers. Cet allègement résulte entre autres d'un remaniement radical de la forme: «Il Fiore» consiste en 232 sonnets. Ainsi, le rythme narratif change: la continuité séquentielle créée par les octosyllabes en rimes suivies du «Roman de la Rose» est rompue (cf. Vanossi 1979, p. 151); si l'action essentielle qu'on connaît ne disparaît pas, elle apparaît pourtant comme estompée. Autrement dit, le canevas reste à peu près le même et on retrouve presque tous les ingrédients: le narrateur amoureux de la fleur; le baiser osé; le conflit avec Danger et d'autres forces contraires de la psyché; l'enfermement de Bel Accueil dans la forteresse de Jalousie; l'attaque rusée de Faux Semblant et d'Abstinence Contrainte aboutissant à l'assassinat de Malebouche; l'aide de la Vieille; le soutien de Vénus; la libération de Bel Accueil; enfin, la pénétration métaphorique à l'aide d'objets à double sens qui caractérise la fin grivoise du roman de Jean de Meun (bâton, besace, reliquaire entre deux piliers...). Mais dans cet enchaînement narratif, l'agencement en sonnets produit des lacunes, et cela tout simplement pour des raisons formelles: après chaque quatorzième vers, une unité se clôt et un blanc se crée – une rupture souvent infime, qui se fait toutefois sentir et que le lecteur doit surmonter (cf. Perrus 1992, p. 10–11; Huot 1997, p. 153–154). Cette impression est renforcée par la mise en page du manuscrit qui dispose quatre sonnets en deux colonnes sur le recto et le verso de chaque folio, avec le protagoniste ou le locuteur en rubrique. Par conséquent, même les discours continus des personnifications ou bien des personnages apparaissent métriquement et graphiquement fragmentés, dans la cadence inlassable et rigou-

reuse des quatorze vers composant cette forme aussi «italienne» qu'est le sonnet.

Par rapport à l'original, l'auteur du «Fiore» produit ainsi un effet esthétique qu'on pourrait qualifier de semblable, bien que les techniques littéraires utilisées soient extrêmement différentes: les deux textes apparaissent discontinus, digressifs, voire instables. Dans le «Roman de la Rose», cet effet est provoqué en premier lieu par le caractère onirique de la narration (surtout dans la première partie), par la longueur des discours intercalés qui étouffent l'action, et par la profusion de références culturelles raffinées et complexes (surtout dans la deuxième partie). Si dans le «Fiore» ces traits caractéristiques du modèle sont atténués par l'abrègement mis en œuvre (cf. Huot 1997), il n'en résulte absolument pas un gain de clarté. Ici, c'est la transformation formelle – «italienne» – du sonnet qui mine toute cohérence et cohésion narrative pour permettre ainsi, comme dans le modèle de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun, la mise en scène d'un «moi» fractionné et dynamique, contradictoire et étrange: un narrateur, donc, pris dans une guerre des sexes d'ordre universel, un sujet curieux, avide d'apprendre et se façonnant soi-même par la variété des discours qui le traversent.

Pour rendre plus clair ces observations, examinons le début du texte, c'est à dire les trois premiers sonnets. Ce qui saute aux yeux dès les premiers vers, c'est le fait que l'auteur du «Fiore» a supprimé l'une des trouvailles les plus heureuses de Guillaume de Lorris, le cadre onirique (cf. Rossi 2016, p. 39). L'histoire de la fleur commence *in medio horto*, avec la blessure du narrateur-amant:

Lo Dio d'Amor con su' arco mi trasse
Perch'i' guardava un Fior, che m'abellia,
Lo quale avea piantato Cortesia
Nel Giardin di Piacer [...].
(«Il Fiore», 1, v. 1–4)

Amour me décocha une flèche, parce que je regardais une fleur qui me plaisait; celle-ci avait été plantée par Courtoisie dans le Jardin de Plaisir.³

Une narration se profile, dans ce premier sonnet, de manière abrupte et à l'horizon bien flou. La position du <je>, objet de la blessure d'amour, est incertaine; il apparaît d'emblée comme immobilisé par la flèche d'Amour. De même, l'action signalée au premier vers par le temps du verbe, le *passato remoto* («trasse»), est freinée par les phrases subordonnées qui reculent jusqu'au plus-que-parfait au troisième vers. Dès le début, la narration tend donc à se transformer en un lyrisme statique, une impression qui est encore renforcée par l'énumération des flèches allégoriques dans les deux tercets à la fin du sonnet (pour comprendre les relations et les dimensions: ces six vers résument à peu près 180 vers du roman de Guillaume de Lorris en changeant quelques concepts). Le morceau suivant, séparé par le titre («L'Amante e Amore»), fait redémarrer le moteur poussif du récit par une chaîne d'événements qui sont brièvement évoqués: d'abord le discours d'Amour, qui s'est approché de l'Amant, puis la réponse de ce dernier, livré désormais pour le meilleur et pour le pire au pouvoir qui vient de l'attaquer, et enfin le baiser féodal qui scelle le rapport entre le sujet et son nouveau maître (chez Guillaume l'*osculum* est évoqué au v. 1954):

L'Amante et Amore

Sentendomi ismagato malamente
Del molto sangue, ch'io avea perduto,
E' non sapea dove trovar aiuto.
Lo Dio d'Amor sì venne a me presente
E dissemi: «Tu-ssai veramente
Che-ttu mi sè intra-lle man caduto
Per le saette, di ch'ï t'ò feruto,
Sì ch' e' convien che-ttu mi sie ubidente».
Ed ï risposi: «I' sì son tutto presto
Di farvi pura e fina fedeltate,
Più ch'assesino a Vellio o a Dio il Presto».
E quelli allor mi puose, in veritate,

La sua bocha a la mia, sanz' altro aresto,
E disse: «Pensa di farmi lealtate».
(«Il Fiore», 2)

L'Amant et Amour. Je me sentis très affaibli et épuisé, à cause de la grande quantité de sang que j'avais perdu, et je ne savais pas où je pouvais trouver de l'aide. Amour vint chez moi en me disant: «En vérité, sais-tu que tu es entre mes mains maintenant, à cause des flèches dont je t'ai blessé; c'est pourquoi tu me dois désormais obéir.» Et je lui répondis: «Je suis tout prêt à vous témoigner ma fidélité parfaite, plus encore qu'un assassin envers le Vieux de la Montagne ou bien que le prêtre Jean envers Dieu.» Et celui-ci mit aussitôt sa bouche sur la mienne et dit: «Reste loyal envers moi.»

Mais le troisième sonnet ouvre assez brusquement une dimension complètement différente, ce qui enraye encore le «moteur» narratif. À cause de l'indication temporelle qui rappelle le début du songe dans le premier «Roman de la Rose» («Avis m'estoit qu'il iere mays / Il a ja bien .v. anz ou mais. / Qu'en may estoie ce sonjoie, / Ou tens amoureux pleins de joie [...]», «Le Roman de la Rose», v. 45–48), le discours fait soudainement un pas en arrière, de sorte qu'on pourrait penser que ce sonnet est justement le texte qui aurait dû en principe ouvrir cette étrange histoire de la fleur: nous avons en quelque sorte à faire avec une écriture en trompe-l'œil. Sur le plan sémantique, ce processus de déstabilisation herméneutique se répète de manière raffinée dans le premier vers du sonnet; le narrateur, qui est toujours aussi un locuteur produisant un acte de langage lyrique, corrige rétrospectivement la datation de son aventure (cf. Rossi 2016, p. 39):

Del mese di genaio e non di magio,
Fu quand'ì presi Amor a signoria,
E ch'ì mi misi al tutto in sua ballia
E saramento gli feci, e omaggio[.]
(«Il Fiore», 3, v. 1–4)

Ce fut au mois de janvier, et non de mai, que je pris Amour comme seigneur et que je me soumis complètement à son pouvoir en lui prêtant serment et en lui rendant hommage.

La précision que l'amour a commencé au mois de janvier et non pas en mai est à la fois déroutante et révélatrice. C'est avec une bonne dose d'ironie que le texte italien corrige son modèle français: Guillaume de Lorris s'est donc trompé, le Jardin de Plaisir peut avoir des fleurs aussi dans la période la plus froide de l'année – et un petit doute se fait sentir: toute cette histoire topique du printemps propice à l'*innamoramento*, ne serait-elle peut-être qu'une illusion littéraire? En même temps, le «moi» qui nous parle commence à se scinder: il s'instaure une sorte de différence «autobiographique». Puisque les événements autour de la fleur font partie du passé, le narrateur-locuteur est capable d'en parler d'un point de vue distancié. Ainsi, sa position est toujours chancelante, non seulement au début, mais dans le texte entier. Parfois il se présente comme un «moi narré» (donc, un narrateur autodiégétique à l'état pur, pour ainsi dire); parfois il devient un «moi narrant» qui s'éloigne de l'action en la commentant et en la jugeant. Et très souvent il s'absente, tout simplement parce que, suivant le modèle du «Roman de la Rose», l'allégorie prend le dessus, qu'une action indépendante du «moi» se développe ou bien que d'autres personnages prennent la parole. Le récit de la construction du château qui renferme Bellaccoglienza (dans la version italienne, Bel Accueil change de sexe) comprend par exemple dix sonnets; le conseil cynique de l'Ami dix-sept; le discours insolent de Falsembiante (le cousin toscan de Faux Semblant), trente-deux (si l'on fait abstraction de quelques interruptions); et la leçon immorale de la Vieille en compte même quarante-neuf. Si la subjectivité lyrique du «je» suggérée au début du «Fiore» par la forme du sonnet est tout de suite sapée par l'enchaînement narratif, celui-ci ne réussit pas non plus à se stabiliser: comme dans l'œuvre de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun, la narration procède par sauts et par bonds, toujours contrecarrée par la discursivité allégorique, par la digression satirique ou

érudite (moins extrême par rapport à l'hypotexte français, il est vrai, mais pourtant bien perceptible) et – à la différence de l'original transposé – par la forme du sonnet avec son effet réducteur et ralentissant. Paradoxalement – mais cela ne surprend pas, si l'on connaît le «Roman de la Rose» –, c'est justement cette technique littéraire produisant la désintégration, la multiplication et la diversification qui aide à mettre le «moi» narré en mouvement: comme chez Guillaume de Lorris et comme chez Jean de Meun, il se crée dans «Il Fiore» au fil de la lecture une impression d'éclatement. Dans ce texte, il n'existe pas de position fixe. La subjectivité ne peut qu'être variée et variable – comme la nature d'un jardin, qui, apparemment, en Italie, peut fleurir aussi au mois de janvier.

3. Un voyage mental: «L'Intelligenza»

Par sa dimension hypertextuelle, «Il Fiore» constitue un exemple particulièrement parlant pour mesurer l'influence du «Roman de la Rose» en Italie. Le rapport au texte français peut pourtant être aussi plus distancié. Très rapidement – Brunetto Latini avec son *Tesoretto* est le premier (cf. Jauß 1968, p. 241) –, les auteurs toscans commencent à développer des interprétations assez autonomes et bien originales du nouveau «format» littéraire du récit allégorique à la première personne en langue vernaculaire. C'est ce que j'aimerais montrer en analysant un texte qui s'essaie, de manière tout à fait singulière, à une esthétique composite et énigmatique pour mettre en scène un «moi» mobile et aux multiples facettes.

«L'Intelligenza», le poème dont il sera désormais question, a été écrit dans les dernières années du XIII^e siècle ou bien tout au début du XIV^e siècle (cf. Berisso 2000, p. XXI). Son auteur reste inconnu; le narrateur à la première personne ne mentionne jamais son nom. Le texte, qui n'est transmis que dans deux manuscrits conservés à Florence (Magliabechiano Cl. VII, 1035, et Laurenziano Gaddiano 71), a une forme assez particulière (cf. Berisso 2000, p. XXVI–XXIX): il est écrit en *none rime*, c'est-à-dire qu'il consiste en 309 strophes de neuf vers (donc en tout 2.781 vers), avec

un schéma métrique élégant (*endecasillabi* disposés en rimes suivant l'ordre ABABABCCB). Cette forme en stances est, comparée à celle du <Fiore>, plus fluide: elle permet, certes, des passages à tendance lyrique, dissociables, sans action et riches en images, mais elle peut aussi produire un rythme narratif de longue haleine qui rappelle les *cantari*, c'est-à-dire les poèmes épiques composés en *ottava rima* destinés à être déclamés sur les places publiques. Mais nous verrons encore que l'auteur anonyme utilise cette possibilité narrative de manière bien particulière – en la renversant, en la sapant, en la faisant en quelque sorte s'effondrer.

Comme dans <Il Fiore>, il n'existe pas de cadre onirique dans <L'Intelligenza>. Le début rappelle cependant celui du <Roman de la Rose> que l'auteur connaissait sans aucun doute (cf. Pabst 1947, p. 291–296, et le commentaire de Marco Berisso, <L'Intelligenza>, p. 129, 133, 136). Le texte commence par une évocation lyrique du «*novel tempo e gaio del pascore*» (I, v. 1: «temps nouveau et gai du printemps»). Dans des vers magnifiquement composés, une vue panoramique s'étale, avec oiseaux chantants, jardins odorants et ruisseaux murmurants, le tout formant dans la deuxième strophe un paysage idéalisé où de jeunes gens amoureux chantent et dansent. Le narrateur (si l'on peut utiliser ici ce terme) ne se montre que dans la troisième strophe: il apparaît immobile, raide et comme figé:

ed io, stando presso a una fiumana,
in un verziere, all'ombra d'un bel pino
– d'acqua viva aveavi una fontana,
intorneata di fior gelsomino –
sentia l'aire soave a tramontana,
udia cantar li augelli i-llor latino:
allor sentio venir dal fin Amore
un raggio che passò dentro dal core,
come la luce ch'appare al matino.
(<L'Intelligenza>, III)

et moi, me trouvant près d'une rivière, dans un jardin, à l'ombre d'un beau pin – il y avait une fontaine d'eau vive, entourée de jasmin –, je sentis l'air doux de la tramontane, j'entendis chanter les oiseaux dans leur latin: et alors je sentis venir du fin Amour un rayon qui passa dans mon cœur, ainsi comme la lumière qui apparaît au matin.

Physiquement passif et inerte, ce <moi> est pourtant caractérisé par sa perméabilité: il est, pour ainsi dire, traversé par la beauté des images du lieu où il se trouve (pin, fontaine, jasmin), par la pureté de l'air et par la joie du chant des oiseaux. En conséquence, l'acte de l'*innamoramento* n'est ni violent ni agressif, comme dans <Le Roman de la Rose> ou bien dans <Il Fiore>, mais doux et abstrait: il n'y a pas de flèche, pas de blessure, pas de douleur, seulement un rayon qui illumine le corps du sujet narrant de l'intérieur. Évidemment, nous avons affaire à l'amour forgé par les poètes du *dolce stil novo*, c'est-à-dire le désir intellectuel, spirituel, ennoblissant¹⁴. Discours religieux et discours érotique s'interpénètrent:

Discese nel meo cor sì come manna
Amor, soave come in fior rugiada,
che m'è più dolce assai che mel di canna:
d'esso non parto mai dovunque vada,
e vo' li sempre mai gridar «Usanna,
Amor excelso; ben fa chi te lauda» [.]
(<L'Intelligenza>, IV, v. 1–6)

Amour descendit dans mon cœur comme de la manne, suave comme la rosée dans une fleur, Amour, qui m'est beaucoup plus doux que du sirop de canne: jamais je ne le quitterai où qu'il aille, et toujours je m'exclamerai en son honneur «Hosanna, Amour glorieux; celui qui te loue, fait bien.»

Dans la sixième strophe est mentionnée pour la première fois la *donna* du narrateur-locuteur. Elle est, conformément au modèle du *dolce stil novo*, conçue à la fois comme maîtresse absolue et comme être angélique. Le <moi> forme des représentations intimes de l'objet de son désir: «allor le sue bellezze 'maginai» («alors je fis des images intérieures de sa beauté»;

«L'Intelligenza», VI, v. 7), dit-il – un vers emblématique qui résume, comme nous le verrons encore, en quelque sorte le poème entier. Il s'ensuit un premier portrait qui se poursuivra dans quelques stances:

Guardai le sue fattezze dilicate,
che ne la fronte par la stella diana,
tant'è d'oltremirabile bieltate,
e ne l'aspetto sì dolze ed umana,
bianc' e vermiglia, di maggior clartate
che color di cristallo o fior di grana;
la boca picciolella ed aulirosa,
la gola fresca e bianca più che rosa,
la parladura sua soav' e piana.

(«L'Intelligenza», VII)

Je regardai ses formes délicates; par son front elle semble être l'étoile du matin, tellement sa beauté est surnaturelle; et par son apparence elle est si douce et humble, blanche et vermeille, et d'une clarté plus grande que la couleur d'un cristal ou la fleur du grenat; la bouche petite et parfumée, le sein frais et plus blanc qu'une rose, sa manière de parler suave et douce.

La description prend le dessus sur l'action. Le narrateur-locuteur regarde; son œil amoureux enregistre l'aspect extérieur de la femme, ses vêtements, ses ornements. À la différence du «Roman de la Rose» et du «Fiore», le «moi» à partir duquel le texte de «L'Intelligenza» se construit ne vivra aucune aventure (cf. Jauß 1968, p. 242). Son expérience se limitera pour l'essentiel à ce qu'il percevra visuellement. Comme nous allons voir par la suite, le narrateur-locuteur se composera au fil de la lecture par ce qu'on pourra appeler une «imagerie encyclopédique» sous forme allégorique – une imagerie qui – il faut le souligner dès maintenant – se révélera à la fin être sa propre imagerie subjective.

De fait, la description de l'apparence extérieure de la *donna* fait basculer la facture du texte. Le «moi» du narrateur-locuteur disparaît dans un premier temps; il s'absente après la treizième stance où il se fait encore entendre par le pronom possessif («mia donna», «L'Intelligenza», XIII, v.

7) et le discours semble s'objectiver en s'abstrayant peu à peu de toute perception individuelle. Dans la quinzième strophe, il est question de la couronne d'or que la dame bien-aimée porte sur sa tête. Cette couronne est ornée de soixante pierres précieuses. Dans les 43 strophes (soit: 387 vers) qui s'ensuivent, sont décrits l'aspect, les propriétés et le pouvoir de ces pierres: le texte se transforme donc en lapidaire⁵; il devient didactique, savant, énumératif, sans gommer pour cela le rapport à la *donna* et l'Amant (cf. Pabst 1947, p. 281). En effet, parmi les soixante pierres décrites, il y en a quelques exemplaires dont les propriétés se réfèrent métaphoriquement aux qualités de la dame. Le *lapis chelidonium*, par exemple, appelé «[C]elidonio» dans notre texte, une petite pierre censée être trouvée dans l'estomac des hirondelles, protège contre l'impiété («a contrastare alli empi è molt' idonio» [«L'Intelligenza», XXX, v. 3: «cette pierre est très appropriée pour s'opposer aux impies»]); de même, la maîtresse portant cette couronne-lapidaire a le pouvoir d'adoucir les insolents: «Così fa la mia donna alli orgogliosi, / che li fa dolzi e piani ed amorosi, / cotanto angelicalmente favella» («L'Intelligenza», XXX, v. 7–9: «De même fait ma dame à l'égard des orgueilleux, car elle les fait doux, tranquilles et amoureux, tant elle parle de manière angélique»).

Le lapidaire se conclut avec la cinquante-huitième strophe, mais la situation textuelle ne change pas: aucune action ne démarre, aucun événement ne survient, aucun autre personnage n'apparaît. Nous pouvons nous imaginer le locuteur, qui a désormais cessé d'être un narrateur, toujours devant sa *donna* parfaite, absorbé dans un état de contemplation béate. Pourtant, le lieu n'est plus le même; la fontaine sous le pin a disparu, le verger s'est estompé. «Savete voi ov'ella fa dimora / la donna mia?» («L'Intelligenza», LIX, v. 1–2: «Savez-vous où ma dame demeure?»), demande le locuteur pour nous révéler ensuite qu'elle habite dans un palais magnifique, construit en orient par l'«Amor divino» («L'Intelligenza», LIX, v. 7: «L'Amour divin»). Après l'énumération lapidaire s'ensuit donc un autre mode descriptif: l'*ekphrasis* architectonique.⁶ Le palais de la

dame, «lavorat' a la guis'indiana⁷» («L'Intelligenza», LX, v. 4: «ouvré à la manière indienne»), consiste en douze pièces qui sont rapidement repassées; par la suite, c'est la troisième, une grande salle des fêtes, le «salutatorio» («L'Intelligenza», LXII, v. 1: la «salle de réception»), qui retient toute l'attention de l'Amant, à cause des représentations sur les piliers richement ornés: «e son di profferito i colonnelli / e d'alabastro, molto ricchi e belli: / antica storia v'è dentro 'ntagliata » («L'Intelligenza», LXII, v. 7–9: «et les colonnes sont faites de porphyre et d'albâtre, très riches et belles: là-dedans sont entaillées des histoires antiques»). De la description de l'architecture nous passons alors à celle des bas-reliefs et des peintures. D'abord le locuteur se contente d'énumérer les histoires qu'il voit représentées; rapidement, par la mention des noms de couples d'amoureux fameux, tout un univers narratif s'étale pêle-mêle devant nos yeux: Pâris et Hélène, Achille et Polyxène, Énée et Didon, Tristan et Iseut, Lancelot et Guenièvre, Alexandre et Roxane, Erec et Énide⁸, Floire et Blancheflor... Mais à partir de la soixante-dix-septième stance, des événements bien concrets, plus politiques qu'érotiques sont mis au premier plan: le locuteur «voit» une reproduction en images de la guerre civile entre César et Pompée et il commence maintenant à relater toute cette longue histoire, de manière détaillée, avec des dialogues et des récits d'actions, ce qui ne requiert pas moins de 139 stances ou bien 1.251 vers.⁹ Il s'agit d'un véritable récit enchâssé où le locuteur se retransforme finalement en narrateur – en narrateur, pourtant, non pas de sa propre histoire, mais d'une autre histoire, chronologiquement éloignée, générale et située à un niveau métadiégétique, puisque l'Amant ne fait que retracer ce qu'il découvre dans le *salutatorio*. Sur le plan textuel, les conséquences de ce revirement du discours sont graves: et la *donna* et le «moi» disparaissent; seulement des formules impersonnelles au début d'un bon nombre de strophes, telles que «Dipinto v'è...» («L'Intelligenza», XCIV, v. 1), «Dipinti sonvi...» («L'Intelligenza», XCVII, v. 1) ou bien «Quiv'è dipinta...» («L'Intelligenza», CXVIII, v. 1) établissent un rapport (plutôt lointain, à dire vrai) au cadre

du récit, c'est-à-dire à la situation de contemplation et «lecture» dans laquelle se trouve le narrateur-locuteur. À cette occasion, il faut souligner encore une fois que cette situation se présente elle-même comme absolument vague, floue et sans contours. En aucun lieu il n'a été question du moment précis où le «moi» a franchi pour la première fois la porte du palais, où il a déambulé à travers les douze pièces, où il a découvert finalement les images de la grande salle et commencé à les regarder. En tant que personnage, je le répète, le narrateur-locuteur reste complètement inactif et immobile. Ce qui se meut en revanche, c'est le texte lui-même, sa discursivité dynamique, qui met des images statiques en mouvement en les traduisant en paroles (en fait, il serait plus précis de parler d'énonciations d'images, puisqu'elles sont purement fictionnelles).

La contemplation des bas-reliefs dans la salle des fêtes continue. À l'histoire de César et de Pompée succède d'abord celle, plus courte, d'Alexandre¹⁰ (vingt-quatre stances: «L'Intelligenza», CCXVI–CCXXXIX), puis celle de la guerre de Troie¹¹ qui comprend quarante-sept stances («L'Intelligenza», CCXL–CCLXXXVI); s'ensuivent encore deux stances dédiées à «la Tavola Ritonda» («L'Intelligenza», CCLXXXVII–CCLXXXVIII). Ce n'est que dans la deux cent quatre-vingt-neuvième stance que le «je» du narrateur-locuteur et sa dame réapparaissent – après une pause de deux cent trente stances, soit 2.070 vers, ou, en d'autres termes, après un blanc qui comporte plus de deux tiers du texte entier: «In quel palazzo sì meraviglioso», explique le narrateur-locuteur, «vidi Madonna e 'l su' ricco valore, / che fa star lo mi' cor fresch' e gioioso, / e pasce l'alma mia di gran dolzore» («L'Intelligenza», CCLXXXIX, v. 1–4: «C'est dans ce palais si merveilleux que je vis Madame et sa riche valeur qui fait en sorte que mon cœur soit gaillard et joyeux, et qui remplit mon âme d'une grande douceur»). Il s'agit encore d'une vision: l'Amant observe une procession au cours de laquelle sa maîtresse se promène, accompagnée de sept reines, d'un pas dansant à travers le palais et le jardin. Enfin, une interaction entre le sujet et l'objet d'amour se réalise – c'est la

première, après 2.655 vers. La *donna* invite le narrateur-locuteur à se joindre à sa cour; celui-ci se prosterne humblement (cf. <L'Intelligenza>, CCXCVI). Dans la stance suivante nous lisons:

Allor Madonna incominciò a-parlare,
con tanta soavezza e disse allore:
«Hai tu sì cuor gentil potessi amare?
Quanto potrai amar, ti fo signore,
e se ben ame potrai 'mperiare,
ch' i' ti farò signor d'ogni riccore,
ché la minor ch'è 'nfra le mie donzelle,
e 'l minor servo, diminian le stelle,
sì ch'oltr' al cielo splende il mio valore».
(<L'Intelligenza>, CCXCVII)

Alors Madame commença à parler, avec grande douceur, et elle me dit alors:
«As-tu un cœur aussi gentil pour pouvoir aimer? Si tu peux tant aimer, je te ferai seigneur, et si tu aimes bien, tu pourras régner, car je te ferai seigneur de toutes les richesses, car la plus modeste parmi mes demoiselles et le serviteur le plus bas, ils dominent les étoiles, de sorte que ma valeur resplendit au-delà du ciel.»

L'Amant est d'abord décontenancé par cette offre; il tombe en syncope, mais Amour le secourt:

Amor mi confortava e mi dicea:
«Rispondi: <I' v'amo, donna, oltre misura»».
Allor rispuosi per quella fidanza,
e Madonna mi diè ricca speranza,
perch' i' l'ho amata ed ameroll' ancora.
(<L'Intelligenza>, CCXCVIII, v. 5–9)

Amour me confortait en me disant: «Réponds: <Dame, je vous aime outre mesure.»» Alors je répondis conforté par cette garantie, et Madame me donna riche espérance, de sorte que je l'ai aimée, et je l'aimerai encore.

C'est ainsi que la narration (mais il vaudrait mieux dire: cette <ombre> d'une narration) se termine – mais non le texte. Car dans la stance sui-

vante, le narrateur-locuteur s'adresse à ses lecteurs pour leur présenter rétrospectivement une explication de son propre poème. Voici, comment il annonce cette allégorèse et comment il dévoile l'identité angélique de sa dame:

Volete voi di mia donna contezza,
più propriamente ch' i' non v'ho parlato?
Sovra le stelle passa la su' altezza
fin a quel cielo ch'Empirio è chiamato,
e 'nfin a-Dio risplende sua chiarezza,
com' a nostr' occhi 'l sole appropriato,
l'amorosa Madonna Intelligenza,
che fa nell'alma la sua residenza,
che co' la sua bieltà m'ha 'nnamorato.
(<L'Intelligenza>, CCXCIX)

Voulez-vous savoir encore plus de ma dame, de manière plus exacte que je vous en ai parlé jusqu'ici? Sa grandeur et éminence dépassent la hauteur des étoiles jusqu'à ce ciel qu'on appelle l'Empyrée, et sa clarté resplendit jusqu'à Dieu, ainsi que le soleil par rapport à nos yeux; voici l'amoureuse Madame Intelligence, qui séjourne dans l'âme, qui m'a rendu amoureux par sa beauté.

Le rayon d'Amour qui avait transpercé l'Amant n'était autre que l'Intelligence divine elle-même; le palais qu'elle habite devait représenter la fusion du corps et de l'âme («[...] l'anima col corpo è quel palazzo», CCCI, v. 1: «[...] l'âme est, avec le corps, ce palais»), c'est-à-dire la substance animée de l'homme en général et du <moi> amoureux en particulier. La grande salle des fêtes, c'était le cœur, la voûte du palais le cerveau; les pièces plus petites signifiaient d'autres organes faisant partie des viscères, à savoir le foie, la rate et l'estomac; les bas-reliefs et les peintures figuraient les contenus de la mémoire ce qui signifie que les longs passages d'*ekphrasis* n'étaient que des *loci* où étaient sauvegardés des fruits de lectures¹²; les portiers du palais indiquaient les sens de l'homme, les messagers ses volontés, les jongleurs les esprits, les sept reines les sept vertus etc.

C'est à partir de ce tableau final que j'aimerais tirer quelques conclusions générales. Par cette construction allégorique d'un corps textuel (dans le sens propre du terme), «L'Intelligenza» radicalise un aspect du «format» littéraire du récit allégorique à la première personne déjà constitutif du «Roman de la Rose» et du «Fiore». Le texte n'est rien d'autre qu'un voyage mental, une traversée du «moi», un mouvement intérieur réalisé dans la propre tête: il étale devant les yeux du lecteur un parcours subjectif dont le but est à la fois l'exploration et la divulgation d'un savoir qui fait, certes, partie de l'héritage culturel, disponible aux gens lettrés, mais qui peut toujours être reconfiguré à nouveau de manière individuelle et autonome. Ce renvoi au sujet en tant que «*speculum mundi*» (Folger 2015, p. 128 en se référant à Jacques Lacan) et cette disposition malléable, dynamique et sans cesse changeante me semblent tout à fait essentiels. À la différence des traités encyclopédiques, les textes «formatés» par le discours allégorique et par un point de vue subjectif ne prétendent pas à une objectivité fixée; ils se veulent délibérément souples et ouverts, puisque les pensées, les souvenirs et les désirs qui forment leur matière sont par définition instables. C'est pourquoi le mode de la narration ne peut pas être, dans ce corpus, le seul type d'expression; c'est pourquoi ces textes ont tendance à saper et à évider l'histoire qu'ils racontent. Le glissement du sens causé par l'enchaînement métonymique et métaphorique de la forme allégorique, les temps d'arrêt provoqués par le lyrisme, les descriptions et les discours d'autrui, les changements brusques dans le rythme textuel: tout cela ne sert qu'à rompre l'impression d'unité «organique» suggérée par un récit linéaire et unidimensionnel. La valeur de ces textes réside justement dans ce refus de ce que nous appelons aujourd'hui la cohésion narrative: il se crée ainsi une intelligence formelle qui permet au lecteur ou bien à la lectrice d'appréhender un autre savoir – un savoir du passé, vieux de plus de sept cent ans, mais toujours vivant, toujours changeant et toujours en mouvement.

Notes

- 1 Par cette formule, je me réfère au cadre théorique et historique de ce numéro spécial. Pour les débuts de ce type de narration en France et le rôle central du premier «Roman de la Rose» de Guillaume de Lorris (env. 1238), voir les études désormais classiques de Zink 1985, p. 127–148, et de Strubel 1989, p. 41–43.
- 2 Une version numérisée du manuscrit peut être consultée en ligne dans la «Roman de la Rose Digital Library» (<https://dlmm.library.jhu.edu/en/romandelarose/>).
- 3 Toutes les traductions sont les miennes.
- 4 Pour les points de contact entre «L'Intelligenza» et le *dolce stil novo* cf. Pabst 1947, p. 296; Ciccuto 1985, p. 220–221 et le commentaire de Berisso, «L'Intelligenza», p. 138.
- 5 L'auteur anonyme a versifié une adaptation italienne du lapidaire de Marbode de Rennes; cf. Ciccuto 1985, p. 287–295.
- 6 Pour l'*ekphrasis* dans la littérature médiévale, notamment dans la littérature de langue allemande, on consultera l'excellent travail de Haiko Wandhoff (2003).
- 7 Cette référence quelque peu surprenante au style indien révèle les sources utilisées: les «Actes de Thomas», où l'apôtre conçoit un palais pour le roi Goudaphar, l'«Historia Ecclesiastica» d'Oderic Vital, qui relate à peu près la même histoire et qui énumère les différentes pièces du palais, et la «Lettre du Prêtre Jean» qui fait allusion aux textes précédents. Cf. le commentaire de Berisso, «L'Intelligenza», p. 236–238.
- 8 La mention du couple du roman de Chrétien de Troyes montre l'intérêt que l'auteur anonyme portait à la culture française. Cf. Cappi 2007, p. 314–315.
- 9 L'auteur anonyme remanie ici une version italienne des «Faits des Romains». Cf. Berisso 2000, p. XIV–XV.
- 10 Selon Marcello Ciccuto, cette partie se base sur l'«Historia Alexandri Magni» de Léon de Naples (Ciccuto 1985, p. 241–243).
- 11 Comme l'a démontré Davide Cappi, la source principale de ce long passage est le texte français de Benoît de Sainte-Maure (Cappi 2007 et Cappi 2008).
- 12 Pour les théories des facultés mentales et les rapports entre théories physiologiques et modes de représentation dans la littérature médiévale je renvoie à Folger 2002, p. 27–33, et Folger 2015, p. 129–130; Folger cite comme exemple le «Livre de la Cité des Dames» de Christine de Pizan (cf. Folger 2015, p. 135–140); on pourrait ajouter le «Chemin de Longue Étude», où la narratrice accède à l'aide de l'imagination (représentée par les neuf Muses) au «ciel v.^{me} / Qui est bel, cler, luisant, haultiesme» («Chemin de Longue Étude», v. 1779–1780). Métaphoriquement, ce lieu – il s'agit du firmament – renvoie à ce qui se passe

dans la tête du <je> qui relate l'histoire de son voyage onirique. Le macrocosme se reflète dans le microcosme: lorsque la narratrice devient témoin du débat animé par Dame Raison sur l'état pitoyable de la terre, elle ne fait rien d'autre que d'«enregistrer» les réflexions du <je> endormi – Christine – sur ce sujet. Les personnifications (Noblesse, Chevalier, Richesse et Sagesse) qui prononcent de longs discours et qui se disputent ressemblent à des acteurs dans un théâtre mental. Je tiens à remercier vivement Jacqueline Cerquiglioni-Toulet de m'avoir suggéré cette piste de lecture.

Bibliographie

Sources primaires

- Christine de Pizan: *Le Chemin de Longue Étude*, éd. Andrea Tarnowski, Paris 2010.
Dante Alighieri [?]: *Fiore / Detto d'amore*, éd. Paola Allegretti, Firenze 2011.
Guillaume de Lorris/Jean de Meun: *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris 1992.
L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII, éd. Marco Berisso, Parma 2000.

Sources secondaires

- Allegretti, Paola, Nota al testo, in: Dante Alighieri [?]: *Fiore / Detto d'amore*, éd. Paola Allegretti, Firenze 2011, p. 11–248.
Berisso, Marco: Introduzione, in: *L'Intelligenza*. Poemetto anonimo del secolo XIII, éd. Marco Berisso, Parma 2000, p. VII–LXV.
Boyde, Patrick: *Summus Minimusve Poeta?* Arguments for and against Attributing the <Fiore> to Dante, in: Zygmunt G. Baranski/Id. (éd.): *The <Fiore> in Context*. Dante, France, Tuscany, Notre Dame/London 1997, p. 13–45.
Canettieri, Paolo: Chi non ha scritto il <Fiore>, in: Natascia Tonelli (éd.): *Sulle tracce del <Fiore>*, Firenze 2016, p. 121–134.
Cappi, Davide: La leggenda troiana ne <L'Intelligenza>, in: *Medioevo Romanzo* 31 (2007), p. 286–318.
Cappi, Davide: La leggenda troiana ne <L'Intelligenza> (II), in: *Medioevo Romanzo* 32 (2008), p. 53–84.
Ciccuto, Marcello: *Il restauro de <L'Intelligenza> e altri studi dugenteschi*, Pisa 1985.
Contini, Gianfranco: La questione del <Fiore>, in: *Cultura e scuola* 4 (1965), p. 768–773.

- Contini, Gianfranco: Fiore, Il, in: *Enciclopedia Dantesca*, vol. 2, Roma 1970, p. 895–901.
- Contini, Gianfranco: Un nodo della cultura medioevale: la serie «Roman de la Rose» – «Fiore» – «Divina Commedia», in: *Lettere italiane* 25 (1973), p. 162–189.
- De Robertis Boniforti, Teresa: Nota sul codice e la sua scrittura, in: Zygmont G. Baranski/Patrick Boyde (éd.): *The «Fiore» in Context. Dante, France, Tuscany, Notre Dame/London 1997*, p. 49–86.
- Folger, Robert: *Images in Mind: Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and «Don Quijote»*, Chapel Hill 2002.
- Folger, Robert: «Maistrece de tous ses sens»: Christine de Pizans «Livre de la cité des dames» als mentale Maschine, in: Christoph Hornung et al. (éd.): *Kommunikation und Repräsentation in den romanischen Kulturen. Festschrift für Gerhard Penzkofer, München 2015*, p. 125–145.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Huot, Sylvia: The «Fiore» and the Early Reception of the «Roman de la Rose», in: Zygmont G. Baranski/Patrick Boyde: *The «Fiore» in Context. Dante, France, Tuscany, Notre Dame/London 1997*, p. 153–166.
- Jauß, Hans Robert: Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung, in: Id. (éd.), *La littérature didactique, allégorique et satirique = Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VI,1, Heidelberg 1968, p. 146–244.
- Montefusco, Antonio: Sull'autore e il contesto del «Fiore»: una nuova proposta di datazione, in: Natascia Tonelli (éd.): *Sulle tracce del «Fiore»*, Firenze 2016, p. 135–158.
- Pabst, Walter: «L'Intelligenza», eine Rahmenerzählung, in: *Romanistisches Jahrbuch* 1 (1947), p. 277–304.
- Perrus, Claude: Avant-propos, in: Claude Perrus (éd.): *Du «Roman de la Rose» au «Fiore» attribué à Dante*, Paris 1992, p. 7–14.
- Rossi, Luciano: Riflessioni sulla dialettica parodia-allegoria nella linea «Roman de la Rose», «Fiore», «Commedia», in: Natascia Tonelli (éd.): *Sulle tracce del «Fiore»*, Firenze 2016, p. 27–54.
- Stoppelli, Pasquale: *Dante e la paternità del «Fiore»*, Roma 2011.
- Strubel, Armand: *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève 1989.
- Vanossi, Luigi: *Dante e il «Roman de la Rose». Saggio sul «Fiore»*, Firenze 1979.
- Viel, Riccardo: Oltre la traccia del «Roman de la Rose»: Provenzalismi e francesismi dal «Fiore» e «Detto d'amore» alla «Commedia», in: Natascia Tonelli (éd.): *Sulle tracce del «Fiore»*, Firenze 2016, p. 87–119.
- Wandhoff, Haiko: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2003.

Zink, Michel: La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis, Paris 1985.

Adresse de l'auteur:

Prof. Dr. Robert Fajen
Institut für Romanistik
Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg
Ludwig-Wucherer-Str. 2
D-06108 Halle (Saale)
E-Mail: robert.fajen@romanistik.uni-halle.de