

**AU-DELA DE LA CONTRAINTE,
LA TENSION DANS LA POESIE DES DEUX GUIDI
Estelle ZUNINO**

« La tenzone è un genere nel quale la poetica e lo stile individuali hanno un campo piuttosto ridotto : perché esiste un limite di tipo retorico, nel senso che la situazione del dialogo, il fatto di parlare a un destinatario, influenza e orienta a priori il contenuto e lo svolgimento del testo ; e perché esiste un limite di tipo formale, ossia l'obbligo della ripresa rimica »¹.

Ainsi, d'après les mots de Claudio Giunta, la tenson serait un genre plutôt fermé et étroit, trouvant sa détermination et sa raison d'être dans la contrainte rhétorique de l'échange dialogué qui lui est inhérent et dans la contrainte formelle de la reprise rimique unifiante² et cohérente. Cette rigidité réelle et incontestable est par ailleurs prolongée et déclinée par la fermeté *a priori* de la forme poétique qu'est le sonnet et qui constitue le schéma formel traditionnel des éléments de ce tout que représente la tenson.

Mais, par sa nature et sa récurrence dans la diachronie littéraire du *Duecento*, la tenson est également le lieu formel et poétique de l'ouverture : ouverture par la correspondance qu'il instaure entre un destinataire et un destinataire ; ouverture par le dialogue souvent fructueux qu'il crée et prolonge ; ouverture, enfin, par l'intertextualité dont il se nourrit et qu'il alimente. Ainsi la tenson deviendrait-elle un *locus* expérimental, une espèce d'ouvrier de poétique potentielle où seraient affirmées inimitiés et solidarités poétiques, où seraient proclamés intronisations et bannissements

¹ C. GIUNTA, *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 254.

² Cette contrainte n'est pas présente dès l'apparition des premières tenses en langue italienne. Elle a cependant une récurrence tout à fait notable qui a fini par constituer un des traits formels caractéristiques.

littéraires, et où se joueraient, entre sérieux et divertissement, des affirmations décisives et définitives en matière de poétique.

Après un bref rappel de ce qu'est la tenson et de ce que, en tant que genre, elle implique et met en place, il sera intéressant d'examiner par l'intermédiaire de deux cas très connus de tenson — l'un impliquant Guinizzelli, l'autre Cavalcanti — comment et pourquoi l'espace de la tenson accueille intra et intertextualité mais aussi nombre de réflexions poétiques. Enfin, l'on verra comment une tenson et tout ce qui s'y développe, sous-entend, proclame, peut devenir l'hypotexte glorieux d'un nouveau chant poétique.

La tenson est un genre très codifié appartenant au champ de la production littéraire de nature dialogique, avec un destinataire et un destinataire très régulièrement et souvent aisément identifiables. Le caractère explicite et frontal, voire agonique, du dialogue participe amplement de ce genre dont les antécédents sont à rechercher dans la poésie latine médiévale — avec le contraste médiolatin — et dans la poésie provençale — avec le débat et les deux sous-genres que sont la *tenso* et le *partimen*. Quand le contraste médiolatin³ est le fruit d'un seul auteur — mettant en scène des disputes entre notions abstraites ou entre personnes qui souvent représentent une idée —, le débat provençal, généralement improvisé, occupe et oppose traditionnellement deux poètes dont les points de vue se succèdent selon l'alternance codifiée de la répartition des strophes. Dans la *tenso*, le débat se déroule librement alors que dans le *partimen* (ou *joc-partit*), le premier troubadour prend la parole et propose un dilemme entre deux thèses laissant au second troubadour le choix de la thèse qu'il voudra soutenir. Il existe aussi des tenses feintes, composées par un seul auteur mettant en scène des notions abstraites (entre *cor* et *saber*, *mezura* et *leujaria...*), ou des dialogues reproduisant une situation traditionnelle d'échange entre une femme et son amant-courtois ou encore des débats aux orientations quelquefois plus singulières comme ceux qui s'établissent entre le poète et un cheval, ou encore entre le poète et Dieu. Les thèmes qui animent ces dialogues sont soit de nature idéologique (la nature de la *fin'amor* ; le code de comportement courtois ; les événements

³ Pour l'ensemble de ces distinctions, voir A. STAÛBLE, « La tenzone di Dante con Forese Donati », in *Lecture Classensi, Le « Rime » di Dante*, vol. 24, Ravenna, Longo, 1995, p. 151-53, dont cet état des lieux succinct s'est beaucoup inspiré.

politiques...) soit des attaques personnelles qui associent verbe haut et violence verbale pour reprocher des comportements peu honorables, allant de la pratique du mensonge, au manque d'argent, à l'insuffisance sexuelle, en passant par l'exercice d'une vie dissolue synthétisée dans la triade maléfique que constituent la femme, la taverne et le jeu.

En Italie, au *Duecento* et au *Trecento*, on retrouve des compositions semblables avec des débats entre une femme et son amant, des disputes avec dieu Amour, des tençons fictives... Le sous-genre le plus diffusé dans la littérature italienne du *Duecento* est constitué des échanges de poésies distinctes entre deux (ou plus) poètes⁴, regroupées volontairement ou *a posteriori* par les copistes des chansonniers dans lesquels ces poésies apparaissent groupées, formant ainsi un tout unitaire. Même s'il existe quelques tençons composées selon le schéma formel de la chanson, la forme métrique privilégiée est largement celle du sonnet qui séduit par sa brièveté et son efficacité péremptoire. Selon les cas et les situations, le ton et le contenu diffèrent. L'on peut ainsi trouver des tençons constituées d'échanges de poésies ayant pour objet l'élucidation d'une vision, la réflexion sur la nature ou l'authenticité d'amour (tels une partie des sonnets que Dante et Cavalcanti échangent)⁵ ; ou des compositions qui deviennent l'occasion et le lieu d'une véritable compétition poétique, où deux ou

⁴ S. SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle Origini*, Genève, Olschki, 1928.

⁵ Il peut s'agir ici de l'envoi d'une poésie (un sonnet) avec réponse rimée d'un des destinataires, comme dans l'échange « A ciascun'alma presa e gentil core » (sonnet XXXVII^a) / « Vedeste, al mio parere, ogni valore » (sonnet XXXVII^b) ; ou d'une invitation dantesque à une rêverie communautaire aux accents arthuriens, à une échappée littéraire fondée sur la communauté des vœux et l'association irénique de l'amitié et de l'amour (« Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io », écrit Dante — sonnet XXXVIII^a) et de la réponse sous forme de refus conceptuel où Cavalcanti précise l'inconciliabilité de l'amour et de l'amitié et l'impossibilité d'adhérer à une proposition qui les réconcilierait, en surpassant la souffrance d'amour (« S'io fossi quelli che d'Amor fu degno » — sonnet XXXVIII^b) ; ou encore de la requête d'expertise pour l'évaluation d'un soupçon de tiédeur érotique et d'insincérité dans les poésies de Lapo Gianni (« Se vedi Amore, assai ti priego, Dante » — sonnet XXXIX). Au sujet de l'analyse sous l'angle de l'amitié de certaines de ces pièces, voir I. BATTISTI, « Riguarda se'l mi' spirito ha pesanza » : l'amitié dans la poésie de Guido Cavalcanti, in *Sinestesia*, n°15, anno 5, Aprile 2016. Consultable *online* : <http://www.rivistasinestesia.it/PDF/2016/SEZIONE/INFIERI/APRILE/1.pdf>

La numérotation des textes ici évoqués est issue de G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci editore, 2015. Nous retrouvons la même numérotation dans D. PIROVANO, *Poeti del dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2012.

plusieurs poètes rivalisent dans le traitement d'un argument moral, philosophique ou amoureux (pensons à la célèbre *tenzone* sur la nature d'amour entre Jacopo Mostacci, Pier della Vigna et Giacomo da Lentini⁶) ; ou encore de véritables querelles personnelles avec échange réciproque d'accusations triviales et infâmantes⁷. Dans ce dernier cas, le sonnet devient le lieu d'un combat verbal âpre, fait de caricatures, d'invectives, de calomnies dans la plus pure tradition des *vituperia*.

Ainsi, pour reprendre les mots de Giunta⁸, il y a un type de tenson objectif et raisonnant, qu'il définit tenson-*quaestio*, où, sur le modèle de la *quaestio disputata* scolastique, l'on débat d'un sujet théorique pouvant avoir un intérêt au-delà du cercle restreint et fermé des deux écrivains-poètes (comme par exemple un débat sur la nouvelle façon de « fare poesia », mettant en scène et en opposition vieille et nouvelle manière, les Anciens et les Modernes), et, par ailleurs, un type de tenson subjectif et familier, que Giunta nomme tenson-*carteggio*, où le point de départ n'intéresse que les deux correspondants. A la correspondance en vers du second type, le premier type oppose une réflexion offerte à tous : un dialogue pour le dialogue qui va au-delà de l'échange interpersonnel entre les deux protagonistes pour nourrir le débat avec le reste de la communauté poétique, regroupant les poètes comme les lecteurs. Ainsi le dialogue entre les deux

⁶ Il est ici fait allusion à l'échange de sonnets « Solicitando un poco meo savere » (Jacopo Mostacci) / « Però ch'Amore no si pò vedere » (Pier della Vigna) / « Amor è uno disio che ven da core » (Giacomo da Lentini). R. ANTONELLI, *I poeti della Scuola siciliana. Giacomo da Lentini*, « I Meridiani », Milano, Mondadori, 2008.

⁷ A ce titre, une des constructions les plus abouties, en raison de son ampleur (six sonnets) et de la vivacité du ton et de l'échange, est la tenson entre Dante et Forese Donati, où Dante est l'initiateur de l'attaque hostile et vise immédiatement la famille de Forese, plus particulièrement, sa femme, souffrant de toux et du froid parce que la couverture du lit qui devrait lui procurer de la chaleur est trop courte. L'allusion est double : Dante souligne la pauvreté matérielle et laisse entendre un problème d'insuffisance et/ou d'indifférence sexuelle.

Pour le texte, cf. D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 458-472. Pour la critique, cf. P. CUDINI, « La tenzone tra Dante e Forese e la *Commedia* (Inf. XXX ; Purg. XXIII-XXIV) », in *Giornale storico della letteratura italiana*, XCIX, 1982, p. 1-25 ; A. STAÜBLE, cit., p. 151-170 ; C. PERRUS, « Modalités de l'expression comique : la *tenzone* avec Forese », in *Le « Rime » di Dante*, a cura di Paolo Grossi, Quaderni dell'Hôtel Galliffet, XV, Paris, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2008, p. 13-26.

⁸ C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 168 ; ID., *Codici...*, cit., p. 260.

poètes, où chacun à son tour est le destinataire et destinataire des propos de l'autre, s'offre-t-il comme objet social, au sens le plus large du terme, et vise-t-il une résonance publique et une projection vers l'extérieur⁹. Le destinataire devient alors une sorte de médiateur objectif du rapport entre l'auteur et le public des lecteurs, parmi lesquels se trouvent d'autres auteurs-poètes.

Les deux tençons¹⁰ sur lesquelles nous avons choisi de porter notre analyse appartiennent toutes deux à la catégorie des tençons-*quaestio*. Leur étude, même brève, sera l'occasion de démontrer que, malgré l'aspect codifié inhérent au genre, malgré le peu d'occasions et d'espace qu'elle laisserait à l'expression du style individuel, la tençon, portée par le dialogue qu'elle nourrit et par l'émulation qu'elle permet, devient l'espace créatif d'un *work in progress*, un laboratoire poétique qui fait éclater et oublier l'aspect attendu voire convenu de l'échange et de la répartition des rôles. Deux tençons à la fortune littéraire différente mais qui concentrent des traits caractéristiques semblables : de toute évidence, une conscience et une connaissance de l'héritage formel littéraire ; mais aussi des accusations poétiques virulentes de la part des destinateurs-instigateurs (Bonagiunta Orbicciani et Guido Orlandi) ; et encore, un réseau intra et intertextuel dense ; enfin, une affirmation de supériorité, de maîtrise et de virtuosité de la part du destinataire, virtuellement et possiblement blessé, associée à une dimension de jeu littéraire et de joute oratoire destinés à poser une habileté stylistique et formelle.

Dans la tençon très célèbre qui oppose Bonagiunta Orbicciani et Guido Guinizzelli, l'initiateur qu'est Bonagiunta accuse le poète bolonais d'avoir dénaturé l'essence de la poésie d'amour, « de li plagenti ditti de l'amore » (vers 2). Par le pronom personnel à valeur phatique « Voi », l'accusation est frontale et sans détour, et se concentre de façon tout à fait topique et traditionnelle dans les tercets et en particulier dans le substantif à

⁹ ID., *Versi...*, cit., p. 170.

¹⁰ Les deux tençons retenues sont celle qui met en scène Bonagiunta Orbicciani et Guido Guinizzelli et une des deux qui associent dans l'échange Guido Orlandi et Guido Cavalcanti. A savoir les compositions XVIII^a (« Voi ch'avete mutata la mainera ») et XVIII^b (« Omo ch'è saggio non corre leggero ») du corpus guinizzellien, et les sonnets L^a (« Per troppa sottigliansa il fil si rompe »), L^b (« Di vil matera mi conven parlare »), L^c (« Amico, i' saccio ben che sa' limare ») du corpus cavalcantien.

la rime « sottigliansa ». Cette « sottigliansa », dont la cible jamais nommée mais si présente en creux est la chanson « Al cor gentil rempaira sempre amore », condense en elle toute l'erreur thématique-conceptuelle de Guinizzelli. Cette erreur, que l'on retrouve dans la formule guitonienne de « laido errore »¹¹, est d'avoir eu recours aux Saintes Écritures en transposant la métaphore de la lumière du plan physique (celui de la poésie d'amour) au plan métaphysique, d'avoir voulu également se mettre à prophétiser, comme à parler la langue obscure des prophètes — « cotant'è iscura vostra parlatura » lui dit Bonagiunta (vers 11). Il est coupable de contamination des deux domaines inconciliables que sont les « plagenti ditti » de la poésie courtoise et la poésie sacrée, d'usurpation de la langue et des argumentations des théologiens¹². L'usage démesuré d'images et de

¹¹ Si la charge de Bonagiunta semble d'abord porter sur la chanson « Al cor gentil », l'affrontement, qui, d'après les textes à notre disposition, eut lieu en deux temps entre Guittone d'Arezzo et Guido Guinizzelli prend également clairement pour cible les deux sonnets « Vedut'ho la lucente stella d'iana » (VII), et « Io vo'[glio] del ver la mia donna laudare » (X). En effet, Guittone écrit d'abord un sonnet (« S'eo tale fosse ch'io potesse stare ») dans lequel il reproche à un poète anonyme d'avoir commis le « laido errore » de comparer la dame aimée dont il fait la louange à des éléments inanimés, certes beaux mais appartenant au monde naturel, et, par définition, ontologiquement inférieurs à elle. La critique (en particulier les travaux de Francesco Torraca : F. TORRACA, « Fra Guittone » (1907), in *Studi di storia letteraria*, Firenze, Sansoni, 1923, p. 108-52 [p. 115]) a montré combien le type d'accusation et le champ lexical (particulièrement celui du second quatrain) permettent de déceler aisément la cible visée par cette critique puisque les deux sonnets guinizzelliens évoqués ci-dessus (VII et X) semblent constituer l'hypotexte lexical et rimique du sonnet guitonien. L'accusation est donc rhétorique et poétique — la *laus mulieris* guinizzellienne s'éloigne trop du canon traditionnel fondé sur le cadre thématique du dépassement — mais elle est aussi métaphysique : le nouveau modèle référentiel de la louange de la beauté et des vertus de la dame propose une redéfinition ontologique, des rapprochements que Guittone rejette puisque, selon lui, il existe une incommensurabilité ontologique dans la comparaison de la dame avec des éléments inanimés. La dame assimilée à l'étoile du matin, la dame-soleil ou la dame-lumière sont des aboutissements dégradants. Pour l'étude détaillée et particulièrement riche de ce sonnet polémique, voir P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Fiesole, Cadmo, 2007, p. 61-102. Le second temps de l'affrontement poétique se fera directement dans la tenson qui commence par l'interpellation ironique de Guinizzelli « O caro padre meo, de vostra laude » (XIX^a) et à laquelle répond Guittone « Figlio mio diletto, in faccia laude » (XIX^b).

¹² Nous ne faisons ici que rappeler succinctement des éléments d'analyse et de commentaire très connus. Pour éviter, par ailleurs, de paraphraser Paolo Borsa, nous nous permettons de renvoyer directement aux pages très détaillées qu'il consacre à cette tenson. P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, cit., p. 103-145 (et particulièrement p. 111-114 pour la question de la « sottigliansa »).

concepts tirés des Écritures, de l'exégèse biblique, de la théologie¹³, et destiné à servir la poésie d'amour profane est inapproprié et indigne. Comme l'écrit Paolo Borsa, Guinizzelli devrait retourner à la poésie lyrique d'amour au lieu de s'obstiner à changer la forme (« Voi ch'avete mutata la mainera [...] de la forma dell'esser là dov'era »). Changer la forme de la poésie, mais aussi la « forme » de la dame, objet du chant d'amour, en délaissant le « sopravanzamento » qui avait cours dans la *laus mulieris* au profit de l'« equiparazione », qui ne pose plus la beauté de la dame aimée comme supérieure aux formes inférieures de la Création mais la compare, l'assimile à ces dernières¹⁴ — qui, jusque-là, étaient réservées, dans l'Écriture, à l'épouse et à l'époux du Cantique, et à la Sagesse, et dans la poésie médiolatine et dans la poésie de la louange, à la Vierge, au Christ et aux saints¹⁵. C'est, nous l'avons dit, précisément dans ce bouleversement-renversement ontologique que se situe le « laido errore » dont Guittone accuse Guinizzelli, et qui est fortement et autrement présent dans l'accusation virulente que profère Bonagiunta. En termes philosophiques, la « sottigliansa » renvoie, plus largement, aux capacités spéculatives et à la bravoure logique et dialectique dont fait montre Guinizzelli¹⁶ ; et ce serait bien là aussi la raison du crime de lèse-poésie d'amour qu'aurait commis Guinizzelli en faisant entrer dans les vers d'amour d'autres champs du savoir. Bonagiunta ne s'y trompe d'ailleurs pas lorsque, après avoir décoché la première flèche accusatoire, il nourrit non sans ironie ses vers de termes — le verbe « ispogna », le substantif « senno », et le toponyme « Bologna » — très référencés puisqu'ils renvoient tous au savoir, à la spéculation philosophique, à la pratique de l'*expositio* à laquelle se consacraient les *auctores* dans les *studia* médiévaux. Enfin, la « sottigliansa » engendre la « dissimigliansa », associées à la rime dans un double chef d'accusation. La « dissimigliansa » est une forme d'hétérodoxie poétique ; elle est étrangeté

¹³ F. BRUGNOLO, « Spunti per un nuovo commento a Guinizzelli », in *Intorno a Guido Guinizzelli, Atti della Giornata di Studi (Università di Zurigo, 16 giugno 2000)*, a cura di L. Rossi e S. Alloatti Boller, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 54-55.

¹⁴ La distinction est développée par Paolo Borsa dans le chapitre qu'il consacre à Guittone et Guinizzelli ; elle s'est révélée si efficace qu'elle est devenue un *topos* de l'analyse littéraire et critique de la louange guinizzellienne. P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, cit., p. 71-84.

¹⁵ C. PAOLAZZI, *La maniera mutata. Il « dolce stil nuovo » tra Scrittura e « Ars Poetica »*, Milano, Vita e Pensiero, 1988, p. 79-83.

¹⁶ F. BRUNI, « Semantica della sottigliezza », in *Testi e chierici del Medioevo*, Genova, Marietti, 1991, p. 91-133.

et extravagance de nature intellectuelle et conceptuelle parce qu'elle est le fruit de la contamination et de la perméabilité de deux champs du savoir *a priori* distincts voire inconciliables. Cette « dissimigliansa » est en quelque sorte explicitée dans le dernier vers du sonnet « traier canson per forsa di scrittura » où le substantif « scrittura » renvoie certes génériquement à des textes doctrinaux et philosophiques¹⁷ mais également, par antonomase, aux Saintes Ecritures¹⁸. Enfin, suggère Bonagiunta, cette opération de déplacement conceptuel serait aggravée par son caractère coercitif et ultra-volontariste : l'expression « per forsa », mise en valeur par l'accentuation du vers, souligne l'aspect forcé de la démarche et détermine ainsi la gravité de l'erreur consistant à appliquer le champ référentiel de la « scrittura », dans toutes ses acceptions, aux rimes d'amour. Le chef d'accusation est ici encore autant poétique que théorétique, et il dessine en creux la volonté de soutenir une poétique qui perpétue la continuité en se gardant bien de la pratique du mélange des genres, plans, et autres champs du savoir.

La force de l'accusation de Bonagiunta ne réside pas seulement dans la répétition et la déclinaison de la charge, mais également dans le maillage intertextuel qui la nourrit et détermine ensuite la réponse de Guinizelli. Aussi fut-il souvent noté¹⁹ combien ce sonnet du poète lucquois tisse des liens intertextuels qui structurent poétiquement et polémiquement l'échange Bonagiunta/Guinizelli matérialisé par la tenson. Le fait que quatre des cinq rimes (-era, -ore, -ansa, -ura) du sonnet de Bonagiunta sont communes avec une partie du schéma rimique de la chanson « Al cor gentil rempaira sempre amore » constitue la première résonance intertextuelle²⁰ ; la deuxième résonance se trouve dans l'utilisation par Bonagiunta de la rime *dà sprendore/chiarore* qui se trouve également dans deux compositions guinizelliennes²¹. Enfin, le vers final (« traier canson per forsa di

¹⁷ G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 89.

¹⁸ G. GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, p. 41. Voir aussi R. REA, « Avete fatto come la lumera » (sulla tenzone fra Bonagiunta e Guinizelli), in *Critica del Testo*, VI, 2003, p. 833-958 (ici, précisément p. 954).

¹⁹ La bibliographie est à ce sujet conséquente ; nous renvoyons principalement aux analyses connues et/ou récentes de P. Borsa, G. Contini, G. Gorni, R. Rea, déjà citées dans les notes.

²⁰ Même si dans ce cas précis, la nature plutôt commune des rimes citées invite à une certaine prudence dans l'extrapolation interprétative, il est toutefois intéressant de relever cette proximité qui, avec d'autres éléments, constitue des échos intertextuels indéniables.

²¹ En effet, la rime associant les vers 6 et 8 du sonnet de Bonagiunta « ch'a le scure partite *dà sprendore* / [...] / la quale avansa e passa di *chiarore* » semble comme un écho de la

scrittura ») qui constitue *l'explicit* du sonnet est quant à lui à rapprocher, toujours dans un rapport intertextuel dialectique-polémique, de la *sirma* de la deuxième strophe de « Al cor gentil » : « poi che n'ha tratto fòre / per sua forza lo sol ciò che li è vile » (vers 15-16)²². La pratique de l'intertextualité est donc non seulement une des règles structurelles de fonctionnement de la tenson que Bonagiunta exploite parfaitement, mais elle est aussi le ferment de l'ouverture poétique par la convocation implicite de la production du destinataire et par les prolongements qu'elle favorise.

C'est d'ailleurs par un signe intertextuel fort aux accents et à la vocation phatiques que Guinizelli répond : « Omo ch'è saggio non corre leggero », puisque *l'incipit* guinizellien est un écho, assurément amusé et polémique, de *l'incipit* d'un sonnet de Bonagiunta « Omo ch'è saggio ne lo cominciare ». Guinizelli laisse de côté la possibilité qui s'offrait à lui de répondre « per le rime » et adresse à l'intéressé un sonnet mêlant sentence et parodie. Au vocatif aux accents combatifs de Bonagiunta, Guinizelli répond par la sagesse sentencieuse et altière de la forme impersonnelle axiomatique, et élève ainsi nécessairement le débat par un saut qualitatif formel et par la hauteur de vue. La fin du sonnet « perzò ciò ch'omo pensa non dé dire », tout aussi sentencieuse et lapidaire, confirme le déplacement de l'argumentation vers le haut et le général, et propose une véritable déclaration de poétique qui complète ce qui a été affirmé aux vers 3 et 4 « quand'ha pensato, riten su' pensero / infin a tanto che 'l ver l'asigura ». Ce cadre tonal, argumentatif et énonciatif qui caractérise la réponse du poète bolonais est emprunté au genre épistolaire en prose et à la *quaestio disputata*²³, et a pour but la démonstration d'une thèse, à laquelle Guinizelli s'attelle avec rigueur et par étapes structurées. L'exposition-démonstration, préparée par les quatrains qui invitent à la mesure, à la suspension du jugement tant que la vérité ne peut être assurée, et à la prise

rime des vers 36 et 39 (« come lo sol di giorno dà splendore / [...] / ch'ei solo avea clarore ») de la chanson « Tegno de folle 'mpres', a lo ver dire », et surtout de celle du vers 4 (« sovr'ogn'altra me par che dea splendore ») de la chanson « Al cor gentil rempaira sempre amore ». Une intertextualité rimique et lexicale assurément polémique. R. REA, « Avete fatto come la lumera », cit., p. 944.

²² Pour davantage de détails, voir G. GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore...*, cit., p. 33-34. Gorni évoque également le prolongement que Contini propose en rapprochant ce vers 14 du sonnet de Bonagiunta des mots que Dante-poète fait prononcer au même Bonagiunta au chant XXIV du *Purgatoire* « colui che fore / trasse le nove rime » (vers 49-50) lorsqu'il rencontre Dante-personnage de poète.

²³ C. GIUNTA, *Versi...*, cit., p. 200-201.

en compte des autres dans l'acte de jugement, se condense dans la métaphore des oiseaux tous différents et libres qui inaugure les tercets : « Volan ausel' per air di straine guise » (vers 9). Le poète se confond ici avec la figure du sage²⁴ dont les paroles, nous est-il rappelé, se conforment à la vérité sans jugement hâtif et après un long parcours de vérifications. Ainsi la parole poétique, selon l'affirmation de Guinizzelli, suit-elle un processus d'intellectualisation et d'appropriation par gradation et avec mesure (« ma a passo grada sì com'vol misura », vers 2) qui lui permet pas à pas de se rapprocher de la vérité. Guinizzelli, ici, ne dit pas autre chose que ce que transmet la tradition médiévale du poète-sage : « la poésie est le lieu où s'affirment des choses vraies » qui ont vocation à faire progresser intellectuellement et/ou éthiquement le lecteur²⁵. L'exigence intellectuelle et poétique affirmée ici par Guinizzelli est une exigence forte de vérité, au crible de laquelle tout doit être soumis selon un cheminement graduel catégorique²⁶. La parole poétique est vérité. En affirmant et en martelant cette forme de consubstantialité entre poésie et vérité, Guinizzelli non seulement embrasse la tradition néoplatonicienne selon laquelle la poésie est dépositaire de vérités secrètes et universelles, que le poète-sage-prophète — qui ne « court pas avec légèreté » mais avance avec prudence et à petits pas — a le devoir de révéler peu à peu, mais encore se détermine également contre Guittone : il ne choisit pas entre la poésie lyrique d'amour et la poésie morale et religieuse mais propose une re-fonctionnalisation des rimes d'amour, capables d'accueillir spiritualité et spéculation²⁷.

²⁴ Derrière l'usage de l'adjectif « saggio », l'on peut peut-être reconnaître une allusion à Guinizzelli lui-même qui, en tant que *judex* peut être qualifié de « sapiens ». Il y aurait là, selon P. Borsa, une espèce de pique du *judex* à l'encontre du *notarius* qu'est Bonagiunta, ou en tout cas, une façon de marquer immédiatement, phatiquement et symboliquement, leur différence hiérarchique. L'impossibilité statutaire que Bonagiunta soit qualifié de « sapiens » expliquerait peut-être en partie la précipitation de ses jugements rapides et catégoriques ! P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, cit., p. 134 (n. 81).

²⁵ C. GIUNTA, *Versi...*, cit., p. 459 (voir depuis p. 455). Et P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, cit., p. 136-137.

²⁶ Cette exigence nécessaire de la poursuite de la vérité est ici affirmée dans un contexte large et prend le sens d'une déclaration de poétique générale ; on la retrouve dans la situation plus resserrée de la louange de la dame aimée dans *l'incipit* au ton très déterminé du sonnet X « Io vo'[glio] *del ver* la mia donna laudare » où elle porte la même force déclarative.

²⁷ P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, cit., p. 143-144.

A propos de ce sonnet-réponse de Guinizzelli, la critique ample et fournie²⁸ a, de façon très détaillée, mis en lumière les citations scripturaires (en particulier, celles provenant des *Proverbes* et de l'*Ecclésiastique*), les emprunts lexicaux à la culture philosophique, comme au champ de la pensée et de la réflexion morale nourrissant ainsi l'idée de la perméabilité des champs du savoir qui est à l'origine de la re-fonctionnalisation guinizzellienne et de la « sottigliansa-dissimigliansa » dont Bonagiunta accuse le poète bolonais. Un relevé lexical rapide — « saggio / passo / grada / misura ; pensato / pensero / pensare ; 'l ver / lo vero ; stato / natura ; operamenti ; senni / intendimenti » —, dont les mots-clefs et centraux sont « grada » et « misura », permet de mettre en évidence de façon éloquente que la poésie de Guinizzelli s'affirme comme le fruit d'un processus où la stratification et la pluralité, l'imbrication fructueuse de l'expérience et de la connaissance, sont les méthodes et les voix d'accès, naturelles et incontournables, pour rejoindre la vérité, horizon nécessaire de la nouvelle « manière » poétique.

La métaphore ornithologique, centre du sonnet, pilier de l'argumentation, est, pour reprendre les mots de Paolo Borsa²⁹, « plurifonctionnelle » et construit une « polysémie verticale » qui fait cohabiter et hiérarchise divers niveaux de lecture — poétique, social et spirituel. Ainsi le sonnet contient-il, par sédimentation, non seulement la tradition métaphorique classique et médiévale qui compare topiquement poètes et oiseaux, mais aussi l'analogie de nature sociale rapprochant les hommes des oiseaux — qui permet, dans l'économie structurelle du texte, de lier quatrains et tercets et de mettre en relation les différentes formes de vol des oiseaux et les intensités différentes de leur audace avec la différence de capacité intellectuelle et d'intention des individus. Il contient enfin une dimension spirituelle qui apparente le vol des oiseaux au vol spirituel de l'âme. Cette polysémie verticale enrichit assurément le sens et confirme définitivement la hauteur prise par Guinizzelli dans la défense-argumentation proposée. Néanmoins, malgré l'élévation incontestable de son vol, le poète s'adonne, avec délectation semble-t-il, à la parodie intertextuelle, puisque la référence ornithologique est aussi un lien amusé

²⁸ Pour ce qui concerne la production critique récente, elle est régulièrement citée en note ici.

²⁹ Nous ne nous limiterons qu'à résumer sa démonstration qui est amplement et efficacement développée et argumentée ici : P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, cit., p. 125-134.

avec la production de Bonagiunta lui-même. En effet, Guinizelli cite et parodie³⁰ à deux reprises les vers d'un sonnet de réponse — « Lo gran pregio di voi sì vola pari »³¹ — que le poète lucquois adresse à l'instigateur, anonyme (certains avancent l'identité de Chiaro Davanzati ?), de la tenson et qui l'interpellait ainsi « Poi di tutte bontà ben se' dispàri / tu, Bonagiunta, di noia rimondo ». Dans sa réponse, Bonagiunta utilise le champ sémantique et symbolique du vol des oiseaux, et deux distiques semblent avoir inspiré Guinizelli au point de se retrouver tels des échos intertextuels dans la réponse que le Bolognais adresse à son détracteur : « Lo gran pregio di voi sì vola pari / che *fa dispàri* — ad ogni altro del mondo » (vers 1-2) trouve des résonances particulières dans « Deo natura e 'l mondo in grado mise / e *fe' despari* senni e intendimenti » (vers 12-13), quand le début du premier tercet de chacun des sonnets présente quelques rapprochements intéressants³². La pratique intertextuelle qui alimente traditionnellement la tenson, dans la trame plus ou moins visible des échanges, trouve dans la réponse de Guinizelli à Bonagiunta un raffinement incisif particulier puisque le Bolognais ne se contente pas de citer les seuls textes de son adversaire. Il convoque, également, dans les affleurements du sous-texte, les productions poétiques mettant en scène le poète lucquois sous les traits d'une corneille, qui revêt, par usurpation, les plumes du paon (Giacomo da Lentini). S'il était encore vivant, celui-ci le dépouillerait aussitôt ! Le sonnet en question « Di penne di paone e d'altre assai / vistita, la corniglia a corte andau »³³, attribué, selon les manuscrits, à Chiaro Davanzati ou à Maestro Francesco da Firenze³⁴, ridiculise et fustige, sur le ton de la fable empruntée

³⁰ Gorni parle de parodie « très fine, et particulièrement corrosive ». G. GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore...*, cit., p. 38.

³¹ Pour les textes, voir *Poeti del Duecento*, I, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 275-76.

³² Gorni établit tous ces rapprochements — dont ceux des vers 9-10 des sonnets de Bonagiunta et Guinizelli : « E 'l vostro prescio è quello, che le ale / ha miso in alt'ha e han fatto gran volo » se retrouverait dans « Volan ausel' [...] e han diversi loro operamenti » — ; et va même plus loin puisqu'il relie le sentencieux vers final de « Omo ch'è saggio » à l'affirmation solennelle finale (vers 12-13) de « Lo gran pregio » et affirme, après avoir décodé les allusions des vers 3 et 4 du sonnet de Bonagiunta, que le correspondant anonyme de celui-ci est Chiaro Davanzati. G. GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore...*, cit., p. 38-39.

³³ Voir *Poeti del Duecento*, I, cit., p. 430.

³⁴ Ce sonnet est effectivement attribué à Chiaro Davanzati dans Vat. Lat. 3793 et à Maestro Francesco da Firenze dans Vat. Lat. 3214. Comme le souligne Contini, si l'auteur est

au répertoire ésopien, l'usurpateur, « falso menzonero », qui « novo canzonero, / [si] vest[e] le penne del Notaro, / e [va] furando lo detto stranero ». Guinizzelli, ici, joue de l'intertexte avec une efficacité redoutable, allant bien au-delà de la première attaque de l'adversaire sur son propre terrain (celui du recours à la même symbologie ornithologique) puisqu'il le touche et l'étrille en pointant sa réputation de mauvais poète, plagiaire et saccageur de la poésie d'autrui.

Formellement la tenson dans laquelle s'affrontent Guido Orlandi et Guido Cavalcanti (L^a, L^b, L^c)³⁵ offre quelques libertés structurelles qui se jouent du schéma traditionnel de l'alternance de sonnets de quatorze vers, où une *fronte* constituée par les deux quatrains est suivie de l'ensemble unitaire des tercets. Dans l'échange constitué par les trois sonnets (deux de Orlandi et un, central, de Cavalcanti), la première pièce présente une *fronte* réduite de six vers seulement et Cavalcanti, quant à lui, propose une version hypertrophiée du sonnet en recourant au sonnet caudé (L^b) qu'Orlandi va reprendre (L^c).

Malgré une richesse poétique et intertextuelle moindre par rapport à la tenson précédemment étudiée, le dialogue entre Orlandi et Cavalcanti présente, pour diverses raisons, un intérêt réel. Il semble évident, tout d'abord, que les termes de l'accusation poétique qu'Orlandi adresse à Cavalcanti sont une reprise et un prolongement de ceux qui avaient défini l'attaque de Bonagiunta contre Guinizzelli. Par ailleurs, comme dans la tenson Bonagiunta-Guinizzelli, on observe ici un déséquilibre profond et encore plus marqué créé par la réponse du poète mis en cause ; nous avons noté la hauteur que prenait immédiatement Guinizzelli dans sa réponse, et on aura l'occasion de souligner le basculement que représente la réponse de Cavalcanti révélant ouvertement la faiblesse argumentative de l'accusateur Orlandi. Enfin, cette tenson vaut surtout pour la réponse de Cavalcanti qui devient le lieu d'affirmations poétiques définitives et particulièrement fondatrices.

Si la cible réelle de l'attaque de Bonagiunta était la chanson « Al cor gentil rempaira sempre amore », et les deux sonnets VII et X, la cause de

vraiment toscan, il est évident qu'il a souhaité apporter une patine sicilienne ou sicilianisante, ce que révèle tout particulièrement le choix de la rime *-au*.

³⁵ G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di R. REA e G. INGLESE, Roma, Carocci, 2015³, p. 263-272. Toutes les références au corpus du poète florentin sont tirées de cet ouvrage.

l'accusation de Guido Orlandi serait, pour certains critiques³⁶, le fait que la chanson XI de Cavalcanti « Poi che di doglia » soit interrompue — « non loquendo intero » s'indigne Orlandi au vers 6 — et que dans cette chanson monostrophique Cavalcanti ait fait pleurer Amour « fare'ne di pietà pianger Amore (XI, 8). Quoi qu'il en soit, l'accusation que porte Orlandi a désormais des accents connus puisque par le ré-emploi dans *l'incipit* du substantif « sottiglianza », il reprend la critique et le lexique de Bonagiunta à l'endroit de Guinizelli. Il établit ainsi immédiatement un lien intertextuel fort avec le poète lucquois et un parallélisme entre Cavalcanti et Guinizelli accusés du même tort et de la même déviance. La « sottiglianza » débordante et exagérée — mise en évidence par l'adjectif à valeur quantitative « troppa » — de la poésie cavalcantienne porterait sur les contenus poétiques peu clairs, sur la prétention conceptuelle subtile qui obscurcirait le discours sur l'amour et le rendrait inefficace : « [...] il fil si rompe / e 'l grosso ferma l'arcone al tenèro ; / e se la sguarda non dirizz'al vero » (vers 1-3). Ainsi l'argument du lien fort voire naturel qui unit poésie et vérité dans la poésie lyrique d'amour soutenu avec force et vigueur par Guinizelli dans « Omo ch'è saggio » fait l'objet d'une remise en question totale de la part de Guido Orlandi. Une vérité qui, par ailleurs, serait malmenée par la pompe rhétorique et l'apparat artificiel que la poésie cavalcantienne rechercherait et qui l'éloignerait irrémédiablement d'une conception juste et vraie de l'amour « [...] che cheri pompe » (vers 4), lance Orlandi dans une citation quasi littérale d'un vers guittorien³⁷. La charge accusatoire, déchaînée contre la matière poétique et les conceptualisations cavalcantiennes, est renforcée par le jeu rimique et lexical des vers 1 et 4 *rompe / pompe* et celui des vers 3-6-7 (*rimalmezzo*) *al vero / (non) intero / sincero* comme si la vérité de la poésie et la sincérité de l'amour qui y est narré étaient ruinées définitivement par une incapacité à formuler clairement et complètement des concepts pleins. Malgré un sous-texte étoffé par les références intertextuelles qui disent les alliances et les solidarités poétiques (en l'espèce Bonagiunta et Guittone), malgré la référence intratextuelle (la chanson XI de Cavalcanti), et malgré le recours à l'autorité textuelle et

³⁶ ID., *Ibid.*, cit., p. 163. Cette interprétation est cependant repoussée par De Robertis, et Rea rappelle que cette double accusation d'Orlandi est possiblement applicable à une bonne partie du corpus cavalcantien et a pour objet la manière cavalcantienne dans son ensemble plutôt qu'une composition particulière. Voir aussi note 6 p. 165.

³⁷ Voir le sonnet 236 de Guittone « Omo fallito, plen de van pensieri, / come ti po lo mal tanto abbellire ? / Dignitate, ricchezza e pompa cheri » (vers 1-3).

poétique que représente la mention d'Ovide³⁸, appelé en soutien de l'argumentation au vers 11 — « Ovidio leggi : più di te ne vide ! » —, le texte s'affaiblit toujours plus et devient le lieu de questions à la tonalité très (trop ?) familière³⁹. L'adversaire est faible, Cavalcanti le sait et va en profiter en s'affirmant ironique et mordant. Il ne choisit pas la possible réponse « par les rimes » qui l'aurait peut-être rendu trop dépendant du texte d'Orlandi, accentuant ainsi la distance avec son interlocuteur, et pose dès le départ une nette démarcation qui feint l'abaissement pour mieux s'imposer. La distance avec laquelle il a reçu les accusations d'incompétence poétique présentes dans le sonnet liminaire est concentrée dans le syntagme initial « Di vil matera » qui inaugure dès le départ une indexation ironique que l'utilisation de l'adjectif « vile »⁴⁰ éclaire avec force. Ce premier hémistiche de *l'incipit* du sonnet de réponse cavalcantien résonne comme une réponse à la « sottiglianza » du premier hémistiche du vers initial du sonnet d'attaque d'Orlandi, et accentue le fossé entre celui qui est accusé de « sottiglianza »

³⁸ Pour ce qui concerne l'intérêt et les implications du recours à Ovide, voir L. MARCOZZI, « Stilnovisti ed elegia latina », in *La poesia in Italia prima di Dante. Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica. Università degli Studi di Roma Tre. 10-12 giugno 2015*, a cura di F. SUITNER, Ravenna, Longo, 2017, p. 187-202 (particulièrement, à partir de p. 194). Marcozzi souligne que la convocation du poète latin dans le texte de la tenson — d'une part, avec l'invitation lancée par Orlandi à Cavalcanti à (re-)fréquenter les textes ovidiens, et, d'autre part, avec la réponse cinglante qu'énonce Cavalcanti au sujet du mauvais usage qu'a fait Orlandi de ses lectures du même Ovide (L^b, vers 7-11) — est intégré, pour la première fois, dans un débat sur l'amour et ses effets qui est de nature littéraire et non phénoménologique, et dans lequel le rôle d'Ovide est devenu celui de « *praeceptor amoris* et réservoir de métaphores et d'images pour la poésie lyrique d'amour » (p. 195). Marcozzi, après des développements sur l'utilisation de l'*Ars amatoria* ou des *Remedia amoris* par la nouvelle poésie de la fin du *Duecento*, fait remarquer que c'est le défenseur des valeurs traditionnelles de la poésie (Orlandi) qui revendique la lecture et la connaissance d'Ovide, et non Cavalcanti (p. 202). Il est peut-être aussi question ici de trouver, un peu désespérément, une légitimité poétique par un recours provocateur à l'*auctoritas* que représente Ovide, dont Cavalcanti n'a de toute façon absolument pas besoin.

³⁹ Le vers 10 est à ce sujet emblématique : « E tu 'l feristi ? e no•lli par la sema ? ».

⁴⁰ L'expression « vil matera » fait référence à un argument bas, une question de peu d'importance ; cependant, comme le fait observer Rea, il est nécessaire d'avoir présent à l'esprit le sens de l'adjectif « vile » dans l'ensemble du répertoire lexical cavalcantien : il renvoie à une personne « di basso core », XXVII, 6), qui n'a pas « canoscenza » (XXVII, 7) de l'expérience de la passion d'amour. Ici, donc, l'adjectif « vile » qualifie autant la matière poétique que l'interlocuteur, incapable de comprendre l'amour, et anticipe ainsi l'accusation qui occupe l'ensemble du premier tercet (vers 9-11).

et celui qui, en réalité, ne sait proposer que « vil matera » dans la correspondance qu'il initie. A l'accusation d'incompétence poétique, Cavalcanti répond par l'accusation d'incompétence intellectuelle visant celui qui se croit poète et qui est intellectuellement incapable de comprendre les subtilités et richesses de la « *sottiglianza* », d'une poésie proposant une conceptualisation nouvelle, élevée et sublime de l'amour : « non pò venire per la vostra mente, / là dove insegna, Amor, sottile e piano, / di sua maner' a dire e di su' stato ». A la manière de la réponse de Guinizzelli à Bonagiunta, Cavalcanti déplace l'accusation, change la perspective en passant de la forme (ce qu'avait seulement su faire Orlandi !) au fond et recentre le propos sur l'état amoureux et la manière de dire l'amour. La « *sottiglianza* » qui avait une acception totalement négative sous la plume d'Orlandi est explicitée et renversée positivement dans le binôme adjectival « *sottile e piano* » : subtilité des enseignements d'Amour et *clarté* dans le style. La fin du sonnet devient alors l'occasion et le lieu pour poser le statut d'élection de celui qui parle d'amour parce qu'il est inspiré par Amour. Le vers final constitue comme une réponse, par une élévation définitive, à la « vil matera » du vers initial en même temps qu'il définit la nature de l'inspiration du dire poétique : « Amore ha fabricato ciò ch'io limo ». De la « vil matera » à l'inspiration d'Amour qui fabrique ce que le poète affine et raffine : c'est dans la tension entre ces deux pôles poétiques antithétiques du sonnet que Cavalcanti pose pour la première fois⁴¹ le lien qui unit puissance inspirante et travail poétique. Là encore, dans cette affirmation de poétique puissante et définitoire, s'animent résonances hypertextuelles — l'image du poète limant l'œuvre forgée par Amour, d'origine horacienne⁴², est présente chez Arnaut Daniel⁴³ — et prolongements hypertextuels — la critique a régulièrement voulu voir dans ce vers conclusif aux allures de sentence l'inspiration de l'image d'Amour qui « *ditta dentro* » avant que le poète

⁴¹ La synthétisation efficace de ce vers final invite à considérer que ce serait effectivement la première fois que la dictée d'Amour est ainsi représentée, même si l'on trouve une première ébauche de cette idée dans la chanson IX « Io non pensava che lo cor giammai », aux vers 43-44 où le poète s'adresse à la chanson en l'invitant à se rendre auprès de la dame : « Canzon, tu sai che de' libri d'Amore / io t'asemplai quando madonna vidi ».

⁴² HORACE, *Ars poetica*, v. 290-291 : « [...] si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora ».

⁴³ Deux compositions arnaldiennes ont recours à cette image de Amour *faber* : « Ab gai so » (vers 1-6) et « Canso do ill mot » (vers 11-14).

n'aille « significando » mise en scène dans le très métapoétique chant XXIV du *Purgatoire*.

Par le vocatif familier « Amico », Guido Orlandi re-déplace vite l'argument comme s'il avouait en creux par ce décalage la faillite intellectuelle et l'impossibilité de participer au débat riche, nourri et fructueux sur l'état amoureux. Après la hauteur méprisante mais enrichissante prise par Cavalcanti (L^b), le sonnet de réponse de Orlandi tombe dans l'allusion calomnieuse facile, dans le *vituperium* prenant pour cible la renommée de son adversaire. Il devient le lieu de rumeurs rapportées (« [...] (ciò m'è detto) », vers 6) sur le rapport contradictoire (vers 5-8) que Cavalcanti (et sa famille) entretient avec l'argent, le gain, et l'accumulation des terres et des richesses. Les tercets qui sont traditionnellement le point crucial de l'attaque insistent sur le pire défaut (au regard duquel tous les autres, matériels, qui viennent d'être énoncés ne sont finalement rien) de Cavalcanti, à savoir la question de la personnification d'Amour qui avait déjà fait l'objet de la charge accusatoire du premier sonnet (L^a, 7) : « che vai dicendo intra la savia gente / faresti Amore piangere in tuo stato » (vers 9-10). L'argumentation est faible et expéditive : « Non credo, poi non vede : quest'è piano » ; Orlandi fait montre ici de façon éloquente de son incapacité intellectuelle à la conceptualisation. Le ton, englué dans une familiarité déconcertante (vers 11-12), objectivise l'indigence argumentative qui, sans ressource, finit même par emprunter presque intégralement un vers au sonnet de Cavalcanti⁴⁴. Cet abaissement de l'argumentation est concentré dans la rime intertextuelle finale : (io) limo (L^b, 16) / (nel) limo (L^c, 16) ; à l'affirmation de poétique de nature métatextuelle de Cavalcanti, Guido Orlandi répond par un argument thématique relevant de la « vil matera ».

Les deux éclairages offerts par l'étude transversale des échanges poétiques entre, d'une part, Bonagiunta et Guinizelli et, d'autre part, Orlandi et Cavalcanti ont permis de mettre en évidence combien l'espace de la tenson, en devenant le lieu de règlements de comptes de nature poétique et d'éreintements littéraires, s'ouvre et nourrit l'esprit de débat qui est propre à sa nature, et combien il offre l'occasion d'affinements et de raffinements notionnels, et de militantisme métapoétique.

⁴⁴ Le second hémistiche du vers 12 — « [...] che non si porta in mano » — de la réponse de Orlandi (L^c) reprend à la lettre le second hémistiche du vers 12 de la réponse cavalcantienne (L^b) — « [...] che si porti in mano ».

Pour terminer, il apparaît intéressant de prolonger la réflexion sur cette contradiction, seulement apparente, entre fermeture, codification et ouverture, plasticité de la tenson, en montrant comment celle-ci et ce qui y est développé et affirmé peuvent devenir matière à conversation future entre poètes, terreau de réflexion et d'affirmations nouvelles de poétique. Ainsi la célèbre tenson entre Bonagiunta et Guinizzelli devient-elle l'hypotexte noble du chant XXIV du *Purgatoire*. Les prolongements sont inédits et extraordinaires puisque, dans ce chant, l'on assiste dans le même temps à une reddition-promotion de Bonagiunta Orbicciani. Bien que représentant de la « vieille manière », il est celui qui, par une ruse de l'auteur, mais aussi par une forme de croyance dans la puissance performative de la parole, prononce la reconnaissance et la célébration du « dolce stil novo » (*Purg.*, XXIV, 57), devenant ainsi, dans la fiction de la narration de la *Comédie*, le responsable, finalement éclairé, de cette caractérisation définitoire. Tout se passe comme si la vie autonome et très active de la tenson, les appropriations et les positionnements poétiques qu'elle avait générés, avaient permis une évolution aussi inespérée que libératrice et avaient constitué autant de moments dialectiques favorisant à la fin la révélation, le desserrement du nœud de la langue — ce « nodo »⁴⁵ qui matérialisait pour Bonagiunta, suiveur de Guittone, une sorte d'impossibilité, d'incapacité et de frontière, point d'arrivée d'une poétique et point de départ d'une autre, précurseur du neuf. Ce dénouement offre au poète lucquois — qui, de son vivant, nous le savons, ne comprit pas le secret de la « sottigliansa » de la nouvelle poésie — une participation, de biais peut-être mais active et lucide, à la synthèse diachronique offerte dans le chant XXIV de la deuxième *Cantica*, comme si la tenson, et la réactualisation en creux, qu'en fait Dante dans ce chant, avaient permis la réconciliation et la dissipation de l'aveuglement⁴⁶.

La présence de Guinizzelli au *Purgatoire* est également, et en partie, la conséquence des tenson passées ; elle est une réponse indirecte et

⁴⁵ « [...] il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo ! » (*Purgatoire*, XXIV, 55-57). Pour ce qui concerne des développements aussi intéressants que subtils sur l'interprétation du « nodo », voir G. GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore...*, cit., p. 15-21.

⁴⁶ L'aveuglement passé est balayé par la force de ce qui apparaît comme une vraie révélation que l'emploi itératif du verbe « vedere » (*Purgatoire*, XXIV, 49, 55, 58, 62) semble vouloir marteler.

polémique que Dante adresse à la vieille manière et à ses représentants qui, infatués de leur vérité et de leur pratique poétique, ont accusé et attaqué Guinizzelli et la « sottigliansa » de sa poésie qu'ils jugeaient dégénérante. Il faut d'ailleurs sûrement chercher dans l'indépendance littéraire et thématique, dans l'émancipation mûre de la figure tutélaire ultra-puissante qu'est Guittone, et qui se sont scellées dans les tenses auxquelles Guinizzelli participe en s'opposant à Bonagiunta et à Guittone, les raisons de l'admiration que Dante voue au poète bolognais. De la même façon la qualification, affective et littéraire, d'une simplicité péremptoire, de Guinizzelli comme père poétique⁴⁷, comme fondateur des « rime d'amor [...] dolci e leggiadre » (*Purg.*, XXVI, 99) trouve ses racines dans les affrontements performatifs et fructueux qu'ont été ces tenses. Guinizzelli aurait ainsi gagné une grande partie de son *auctoritas* littéraire dans les joutes poétiques, espaces d'affirmations sentencieuses et déterminées qui révélaient sa foi dans la valeur de sa poésie et faisaient oublier ses dettes culturelles à la poésie courtoise, sicilienne et siculo-toscane⁴⁸.

Plus largement encore, ce chant XXVI *Purgatoire* est en réalité un lieu d'intronisation et de ban littéraires particulièrement efficace : Guinizzelli, on l'a dit, reçoit ici une autorité littéraire que les vers 97-99 consacrent et gravent — il est l'anti-Guittone, le poète libre et indépendant, émancipé de l'encombrante personnalité poétique du poète arétin — ; Dante et « li altri [suoi] migliori » sont présentés comme un groupe, associés et intégrés à la diachronie poétique prestigieuse qui est rappelée synthétiquement autour de la figure paternelle et symbolique de Guinizzelli ; enfin, c'est dans les derniers vers de ce chant que Guittone est condamné par Guinizzelli (vers 124-132). Ce bannissement, définitif et radical, générera une fois encore une vision orientée de l'histoire littéraire, puisque c'est ici que naît la mise à l'écart souvent subie par Guittone dans l'historiographie littéraire.

L'hypertexte que représentent ces deux chants métalittéraires (XXIV et XXVI) du *Purgatoire* propose un choix historiographique, une relecture orientée synthétisante et finit par créer une norme qui servira de crible aux appréciations diachroniques de l'histoire littéraire ultérieure. Ainsi, les

⁴⁷ Ce qualificatif résonne, de façon polémique, avec *l'incipit* ironique du sonnet que Guinizzelli adresse à Guittone « O caro padre meo, de vostra laude ». Un père qui, pour Dante, est à l'origine d'un nouveau commencement ; un père choisi pour une généalogie reconstruite et élective.

⁴⁸ G. GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore...*, cit., p. 24-25.

tensons dans lesquelles chacun des deux Guidi a battu le fer poétique, leur réactivation et leur permanence comme substrat de la création poétique des générations successives, déterminent un nouveau présent, celui de l'hypotexte ennobli qu'elles sont devenues.

Estelle ZUNINO
Université de Lorraine