
Isabella Tomassetti, *Cantaré según veredes. Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*

Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, Madrid, 2017

Olivier Biaggini

RÉFÉRENCE

Isabella Tomassetti, *Cantaré según veredes. Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2017, 352 pages. ISBN 978-84-16922-18-5 – 978-3-95487-528-3

- 1 Isabella Tomassetti présente les résultats d'une vingtaine d'années de recherches sur la poésie des chansonniers ibériques du xv^e siècle. Bien que son livre apporte une matière pour une part inédite, il a été construit à partir d'articles précédemment publiés, ce qui est perceptible à la lecture et engendre parfois une gêne pratique : la progression du propos n'est pas toujours optimale et on constate quelques redites d'un chapitre à l'autre. Une fois cet obstacle mineur surmonté, on peut pleinement apprécier les qualités d'un ouvrage qui se donne moins comme une introduction à la poésie des chansonniers que comme un guide : il retient l'intertextualité comme critère méthodologique – qui permet donc l'établissement d'un corpus –, mais aussi comme critère interprétatif, gageant qu'il constitue une clef de lecture pour les textes considérés. C'est là un de ses principaux mérites : son approche formelle, tout en se voulant systématique, ne se contente pas d'inventorier des formes, alors que cette typologie exige déjà en soi un travail délicat et complexe, mais s'articule à une approche herméneutique. En ce sens, la méthode choisie s'adapte bien à l'objet d'étude : la prise en compte de l'intertextualité implique, en effet, que le texte soit partiellement, voire principalement, le produit de lectures préalables. La lettre reste morte si on ne tente pas de la saisir dans le mouvement de ses récritures, où

miroient les interprétations diverses qu'elles font naître, successivement ou conjointement.

- 2 L'introduction (p. 11-19) propose tout d'abord un bref panorama critique sur l'intertextualité, reprenant les principales théories correspondantes, depuis celle de Julia Kristeva, proprement linguistique, infléchie plus tard par Gérard Genette, qui fait entrer le concept dans le champ de la poétique, jusqu'à celles de l'école italienne, qui l'intègrent à la philologie. Cette mise au point est utile, mais on pourra regretter qu'Isabella Tomassetti ne prenne pas ici position pour indiquer quelle conception elle fait sienne pour sa propre étude. L'introduction précise ensuite la place occupée par l'intertextualité dans le corpus des chansonniers hispaniques. En s'appuyant sur des « travaux pionniers », dont on aurait pu attendre qu'ils soient plus systématiquement présentés plutôt que de donner lieu à une simple liste de références (dans la longue note 20, p. 15-16), elle indique quelles formes poétiques sont inséparables d'une pratique intertextuelle, selon une typologie tripartite. Les trois catégories distinguées sont le *decir de refrán*, composition qui intègre des unités parémiologiques presque toujours dotées d'un poids rhétorique majeur et obéissant parfois à une logique réitérative ou cumulative ; le *decir de estribillos* (ou *decir con citas*), caractérisé par l'insertion d'un fragment textuel issu d'une autre composition, cette citation, plus ou moins explicite, pouvant revêtir plusieurs fonctions (argument d'autorité, jeu érudit, hommage rendu à l'auteur cité) ; et la *glosa*, forme qui conjugue les dimensions intertextuelle et métatextuelle, car le fragment poétique repris n'est plus simplement cité, mais commenté.
- 3 De la distinction entre ces trois catégories dépend l'architecture du livre, puisque ses trois chapitres centraux s'intéressent successivement à chacune d'entre elles. Ils sont encadrés par un bref chapitre initial qui aborde, de façon plus générale, la notion de citation poétique au Moyen Âge, et par un chapitre final, consacré aux implications philologiques de l'intertextualité.
- 4 Le chapitre I (« El arte de la cita en la Edad Media », p. 21-32) propose un aperçu du recours à l'emprunt dans diverses traditions poétiques médiévales : ces pages abordent ainsi la poésie en latin ou en langue vulgaire, sans exclure des exemples intéressants de plurilinguisme que peut susciter cet art de la citation, mais aussi les traditions arabe et hébraïque. Sont également évoquées les productions françaises, dont les « chansons avec des refrains » et, surtout, les « chansons à proverbes » ont pu inspirer les poètes ibériques. Dans le contexte hispanique, c'est d'abord la poésie galaïco-portugaise qui, dans le sillage de la poésie occitane, a expérimenté les jeux intertextuels, notamment dans la *cantiga de seguir*, parfois truffée de vers en occitan. Par la suite, ils ont été cultivés par les poésies catalane (notamment dans les *novas rimadas*) et castillane, où la glose est particulièrement bien représentée. C'est surtout à cette production castillane que sont consacrés les chapitres suivants.
- 5 Le chapitre II (« Poesía y texto paremiológico », p. 33-89) s'intéresse à l'intégration des proverbes dans la poésie des chansonniers. L'auteur adopte le concept d'interdiscursivité proposé par Cesare Segre, plus précis que celui d'intertextualité pour caractériser la combinaison de registres que suscite la rencontre d'un langage de cour, hautement codifié et sophistiqué, et du langage « populaire » des proverbes. Une typologie des formes existantes montre une grande variété, aussi bien dans le degré d'intégration des proverbes (qui peuvent être exhibés comme tels ou, au contraire, fondus dans le discours au point de passer presque inaperçus) que dans leur disposition (quantité, répartition, modalité d'insertion), qui révèle des schémas systématiques.

- 6 Deux longs sous-chapitres (p. 42-60) s'intéressent à l'évolution sémantique du mot *refrán* : si, aux XIII^e et XIV^e siècles, le terme signifie « chanson » ou « refrain d'une composition lyrique », il prend, au cours du XV^e siècle, son sens moderne de « proverbe », la signification première n'étant pas pour autant complètement effacée. À partir de l'examen d'un grand nombre d'occurrences en contexte, Isabella Tomassetti explique cette évolution en suggérant que l'acception initiale étant éminemment technique, elle ne pouvait survivre à la diffusion de la poésie au-delà du cercle restreint des amateurs spécialisés. Cette explication, toutefois, peut sembler insuffisante, puisque le terme français « refrain » s'est bien maintenu dans sa signification première quand les pratiques poétiques se sont popularisées. Un autre facteur à prendre en compte, sans doute, est le caractère importé de ce terme dans les langues ibériques : perçu comme un mot étranger, sans lien direct avec le lexique courant (alors que les locuteurs français de la fin du Moyen Âge liaient encore « refrain » au verbe « refraindre », qui signifiait « briser » ou « réfréner », « moduler »), « refrán » s'est plus facilement vidé de son sens premier pour entamer sa nouvelle vie sémantique.
- 7 À partir de nombreux exemples précis, sont ensuite étudiés les procédés d'intégration des proverbes et les effets qu'ils produisent. Contrastant avec le raffinement dont se réclame l'activité poétique, la trivialité du proverbe, liée à la simplicité de son énoncé et à son registre perçu comme peu élevé, provoque un effet de surprise, facteur de distanciation, voire d'ironie vis-à-vis des canons littéraires. À cet effet d'interdiscursivité s'ajoute l'intertextualité des compositions considérées en série. Par exemple, une composition d'Alfonso Álvarez de Villasandino imite un antécédent du poète galicien Macías, « *Cativo de miña tristura* », qui est déjà un *decir de refrán* ; une autre, de Gómez Pérez Patiño, rend l'hommage à Macías plus direct encore en reprenant les proverbes mêmes qu'utilisait son modèle. Il va de soi que plus le récepteur possédait une connaissance précise des traditions poétiques péninsulaires, plus il était capable d'apprécier la subtilité de ces jeux d'imitation, de détournement ou de parodie. Ainsi, l'emploi d'un proverbe comme « *Porfía mata venado / que no montero cansado* » devait être d'emblée « marqué » pour un public de connaisseurs, puisqu'il renvoyait à tout un corpus : Isabella Tomassetti étudie neuf compositions, datant toutes de la seconde moitié du XV^e siècle, qui intègrent ce proverbe. Elle montre que la citation, au-delà d'un clin d'œil de connivence, tend à assumer un rôle structurant en ce qu'elle suscite l'exégèse, porteuse d'une resémantisation qui favorise elle-même de futurs emplois.
- 8 Le chapitre III (« *Morfología y función de la cita poética* », p. 91-161) étudie les *decires con citas*, formes hybrides du *decir* (destiné à la lecture) et de la *canción* (destinée au chant) où un cadre narratif intègre des fragments d'une composition lyrique. Les vers cités sont généralement placés en tête du nouveau texte, mais il arrive aussi qu'ils occupent une autre position en son sein, ce qui rend parfois la citation difficile à repérer comme telle. Le fragment exogène peut constituer la seconde partie d'une strophe et, dans ce cas, se distinguer par l'emploi de rimes propres, ou être placé entre deux strophes du *decir*, ce qui lui confère une fonction de liaison, souvent formalisée par l'entrelacement des rimes. L'organisation narrative d'ensemble fournit un autre critère typologique : la trame thématique de la composition (voyage, rêve, testament amoureux...) favorise à des degrés divers le dialogue de la voix poétique avec d'autres voix, porteuses des citations lyriques.
- 9 Dans le sillage de Macías, le *decir con citas* a été cultivé par les poètes castillans dès le début du XV^e siècle : le *Cancionero de Baena* transmet des compositions dialoguées où les vers cités sont énoncés par des voix féminines ou par des oiseaux chanteurs, mais c'est

surtout dans le *Cancionero de Palacio*, qui recueille essentiellement l'activité poétique à la cour de Jean II d'Aragon, que l'on voit se généraliser les formes de ce type. En outre, certains *decires* citent des *canciones* copiées dans le même chansonnier et attribuées à un poète du même cercle : ces coïncidences révèlent une unité des pratiques, que favorisait un contexte de cour, sans que l'homogénéisation formelle soit toutefois complète. Le *decir con citas* peut même devenir explicitement un jeu collectif, comme le montre le dialogue poétique de Juan de Padilla et de Sarnés. Par ailleurs, la reprise de certains schémas formels et thématiques d'un *decir* à l'autre, associée parfois à celle des vers cités, révèle des liens de filiation entre les textes : ainsi, trois compositions, attribuées respectivement à Gómez Manrique, à Juan Pimentel et à Diogo Marcam, forment un véritable cycle poétique, ce qui incline Isabella Tomassetti à penser que les trois poètes se sont concertés, peut-être à l'occasion de la trêve politique qui, en 1436-1437, a permis que se rencontrent des nobles issus des cours castillane, portugaise et aragonaise.

- 10 Le chapitre IV (« Cita y *amplificatio* : la glosa », p. 163-271) entend montrer que la glose concentre à leur plus haut degré les traits d'une production de cour fondée sur l'imitation et le dialogue poétiques. Après avoir dressé un panorama des études critiques sur le sujet, l'auteur définit la glose comme une composition qui accueille un ou plusieurs vers exogènes et les soumet en outre à une amplification pour les paraphraser. La citation peut se résumer à un *mote* d'un ou deux vers, dont la forme ramassée, le tour axiomatique et l'obscurité sémantique invitent au commentaire. On trouve aussi des gloses de chansons et de *romances*, le nombre de vers glosés étant alors plus important (d'une douzaine à une quarantaine). Plus rarement, à mi-chemin entre les deux cas précédents, c'est un tercet ou un quatrain qui est glosé.
- 11 Les premières gloses poétiques sont documentées dans trois chansonniers, datant du second tiers du xv^e siècle. Les premiers cas connus, transmis par le *Cancionero de Palacio*, sont des compositions de Gonzalo de Torquemada qui hésitent entre la simple citation et le « métatexte interprétatif » : ainsi, l'auteur considère que la glose y constitue encore un sous-genre du *decir con citas*. Le *Cancionero de San Román*, en revanche, offre des compositions où elle ne se détache plus nettement du texte glosé, mais l'incorpore et le dilue dans sa propre matière, comme le montre l'étude détaillée de « Ay donas por qué he tristura », de Pedro de Quiñones. Le *Cancionero de Estúñiga*, copié vers 1460, reprend les modalités précédentes, mais contient aussi une composition de Diego de Saldaña qui innove en attribuant aux vers glosés une position fixe au sein de chaque strophe.
- 12 Dans les recueils postérieurs à ces trois chansonniers, la glose tend à devenir une forme canonique. Un indice en est donné par une composition de Pere Torrellas, dans le *Cancionero de Vindel*, qui use d'une terminologie technique et va jusqu'à employer le mot « glosa ». La canonisation devient effective à la cour des Rois catholiques, comme en témoigne le *Cancionero general* d'Hernando del Castillo (1511). Le corpus y est très riche : 30 auteurs de gloses, pour 22 poètes glosés, souvent tous issus de la génération la plus récente. Il se répartit dans les sections dédiées à ces auteurs et dans celles, plus spécifiques, consacrées aux *glosas de motes* et aux *glosas de romances*, deux formes pratiquement absentes des recueils précédents. Cette production plus massive et plus diversifiée va de pair avec « une pratique de cour toujours plus endogamique et autarcique » (p. 217), qui intensifie les jeux intertextuels.
- 13 Toutefois, si la glose poétique connaît un apogée à la cour des Rois catholiques, Isabella Tomassetti ne constate ni son figement, ni sa réduction à un modèle castillano-centré. En fin de parcours, elle examine la pratique de cette forme dans deux aires de production et

de diffusion périphériques : Valence et le Portugal. Particulièrement bien représentés dans le *Cancionero general*, les poètes valenciens pratiquent à peu près toutes les modalités connues de la glose, mais proposent aussi des innovations de toute sorte, nourries notamment par l'influence catalane et une tradition pétrarquiste plus riche qu'en Castille. Du côté portugais, le *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende (1516) offre une grande variété de gloses et comprend notamment des *glosas de canciones*, parfois en castillan ou bilingues. On y perçoit aussi, dans les rubriques ou au sein des compositions, un usage de termes techniques qui révèle une conscience aiguë de la pratique intertextuelle.

- 14 Après avoir mené à bien cette exploration typologique des formes, l'ouvrage s'achève sur un cinquième chapitre (« Intertextualidad e historia de la tradición », p. 273-303), centré sur des questions de critique textuelle, qui discute notamment la notion de « tradition indirecte ». Il arrive que des compositions qui en citent une autre en offrent par là même la seule documentation. Pourtant, si elles donnent alors accès à un texte par ailleurs inconnu, c'est toujours à travers leur propre filtre : il se peut qu'elles lui attribuent un auteur qui n'est pas le sien ou qu'elles en modifient la lettre en l'intégrant à leur propre matière. Lorsqu'une pièce poétique nous est parvenue par deux canaux, à la fois directement et par le biais d'une autre pièce qui la cite, la *collatio* met en évidence tantôt une certaine fidélité, qui n'exclut pas, néanmoins, les variantes de rédaction, tantôt une manipulation résolue du texte original, proprement soumis à une refonte. À partir de ces spécificités, qu'elle isole dans des exemples précis, Isabella Tomassetti émet de précieuses propositions méthodologiques qui en viennent presque à former un petit manuel d'édition des textes poétiques.
- 15 Ce n'est là qu'un des nombreux outils que le livre fournit aux chercheurs spécialistes de ce domaine. Il faut souligner la présence, à la fin de chacun des trois chapitres centraux (p. 86-89, 141-161, 242-271), de répertoires à entrées multiples qui inventorient les compositions du corpus retenu, identifiées à partir des références établies par Brian Dutton dans son *Cancionero del siglo xv*. Ces tableaux imposants sont sans aucun doute la matrice de riches études à venir. Ils se veulent exhaustifs selon les critères taxinomiques retenus. Certes, ces critères, comme dans toute construction typologique, pourraient être discutés. Ainsi, on ne saisit pas bien au nom de quel impératif – autre que pratique – les compositions qui citent, glosent ou parodient le texte biblique ont été d'emblée écartées du corpus (p. 18). De même, la forme des *preguntas y respuestas*, entièrement fondée sur l'intertextualité et dont les mécanismes sont mieux connus depuis les travaux d'Antonio Chas¹, fait à peine l'objet de quelques allusions (p. 78 et 234). Cependant, ces absences n'empêchent en rien le livre d'Isabella Tomassetti de remplir brillamment sa fonction : guider le lecteur dans la forêt textuelle des chansonniers et inviter le chercheur à y ouvrir de nouveaux sentiers.

NOTES

1. Antonio Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

AUTEURS

OLIVIER BIAGGINI

Sorbonne Nouvelle