Pétrarque burlesque

La réécriture du *Canzoniere* chez Giovanni Battista Lalli (1629)

Jean-François Lattarico

🔗 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=264>

Référence électronique

Jean-François Lattarico, « Pétrarque burlesque », *Cahiers du Celec* [En ligne], 11 | 2017, mis en ligne le 07 juin 2023, consulté le 28 juin 2023. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=264>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

Pétrarque burlesque

La réécriture du *Canzoniere* chez Giovanni Battista Lalli (1629)

Jean-François Lattarico

TEXTE

- 1 Le procédé du détournement parodique est une donnée constitutive de la production littéraire de Giovanni Battista Lalli¹, académicien *incognito*. Poète burlesque (*giocosio*) proluxe, il est notamment l'auteur d'un travestissement remarqué de l'*Énéide* (*Eneide travestita*), hypotexte assumé du *Virgile travesti* de Scarron, et d'un autre poème parodique sur la diffusion de la syphilis², *La Franceide* (1629), qui détournait à son tour le célèbre poème de Girolamo Fracastoro, *Syphilis sive morbus gallicus*³. C'est en appendice à cette première édition de la *Franceide* que l'on trouve publiée, pour la première fois, une réécriture parodique de quelques poèmes tirés du *Canzoniere* de Pétrarque, portant comme titre *Rime del Petrarca mutate in stile e concetti burleschi*. Il s'agit d'une première série, composée de dix-neuf sonnets, une chanson, une ballade et une sextine, qui fait suite à un ensemble de *rime giocose*, série reprise ensuite dans le recueil des *Opere poetiche*⁴ l'année suivante. Le corpus s'enrichit de nouvelles pièces dans l'édition posthume des *Poesie nuove*⁵ (1638), dont une dizaine de sonnets et une ballade supplémentaire. Au total le *Chansonnier* revisité par Lalli comporte vingt-neuf sonnets, deux ballades, une chanson et une sextine, ce qui peut paraître peu au regard des trois cent soixante-six pièces qui constituent le recueil du *Rerum vulgarium fragmenta*. De manière pointilleuse et obsédante, le poète conserve les rimes d'origine, et parfois même l'incipit, mais réécrit le reste, modifiant ainsi en profondeur le contenu du texte dans une optique délibérément parodique. Seul le vers liminaire de chacun des poèmes de Pétrarque parodié rappelle au lecteur l'origine du détournement et la référence au texte source. Malgré un regain d'intérêt, depuis quelques années, pour la littérature burlesque du premier XVII^e siècle, ces poèmes ont été totalement délaissés par la critique qui n'a pas été tendre, comme en témoigne le jugement très négatif de Giuseppe Rua, qui a édité les deux épopées de la *Moscheide* et de la

Franceide : « né meritano più d'un cenno le sue fiacche e scipite *Rime del Petrarca in stil burlesco*⁶ ».

- 2 Il s'agira, d'une part, de s'interroger sur le sens que recoupe la parodie jadis exhaustivement étudiée par Genette⁷, et, d'autre part, sur le rôle que joue la citation dans le procédé du détournement, à une époque où les lettrés italiens commencent à peine à s'interroger sur les questions de propriété littéraire, de plagiat⁸, de « furto letterario » qui peut être admis, toléré ou vertement condamné, questions qui coïncident avec l'émergence du statut d'auteur⁹ et de ses corollaires (relation nouvelle et privilégiée avec le public, affirmation de l'intégrité de l'œuvre, etc.). Le *Canzoniere* détourné de Lalli se présente en réalité comme un exemple parfait d'écriture palimpseste qui révèle au grand jour son modèle en tissant sur une partition préexistante une partition nouvelle. Lalli conjugue en effet la transformation radicale et la citation littérale pour aboutir à un objet littéraire qui s'inscrit d'abord dans la tradition baroque de la métamorphose au sens premier, celle d'un transport d'un objet vers un autre, ce que dit bien l'adjectif « mutata » du titre, transport qui conserve des liens patents avec le texte source, mais élabore en même temps les conditions stylistiques et poétiques de sa propre autonomie.
- 3 Le choix de parodier le *Chansonnier* s'inscrit tout d'abord dans le riche filon de la fortune de Pétrarque, en Italie mais aussi dans l'Europe entière¹⁰. Une fortune qui suscita précisément réécritures et gloses de toutes sortes, comme l'a écrit, de façon emblématique, Nicolò Franco dans l'une de ses épîtres en langue vulgaire : « Veggo il Petrarca comentato, / Il Petrarca sconcacato, / Il Petrarca imbrodolato, / Il Petrarca tutto rubbato, / Il Petrarca temporale e il Petrarca spirituale¹¹ ». Le procédé de la citation est bien sûr abondamment exploité dans les exemples nombreux d'imitation du modèle (je pense notamment, au-delà du lexique, à la citation détournée des suffixes diminutifs dans les sonnets pétrarquaisants d'un Martin Opitz¹², contraires à l'usage syntaxique allemand), et plus encore dans le cas des parodies qu'il faut entendre, y compris pour le texte de Lalli, au sens étymologique de « chant d'à côté », de chant parallèle. C'est le cas d'un autre exemple de réécriture du recueil de Pétrarque, publié en 1536, le *Canzoniere spirituale* de Girolamo Malipiero¹³, qui, avant Lalli, adopte la même technique d'écriture-palimpseste en conservant les mots à la rime et en appliquant le procédé à la totalité (317) des

sonnets du recueil. Cette réécriture, visant à une meilleure conformation à la doctrine théologique, selon les préceptes de la Contre-Réforme, rappelle le procédé similaire des *contrafacta* musicaux (réécriture spirituelle de madrigaux profanes) qui fleurissaient dans la Milan borroméenne. Mais l'entreprise de Malipiero est d'une autre ampleur, avec des interventions d'une extrême variété, allant de la réécriture intégrale, à la modification d'un seul vers, en passant par tous les stades intermédiaires¹⁴.

- 4 Adoptant les mêmes procédés stylistiques, mais dans une tout autre optique idéologique, Lalli réécrit le *canzoniere* en mode burlesque, mais fait un usage tout à fait comparable de la citation : le texte de Pétrarque, comme c'était le cas chez Malipiero, n'est pas formellement dissocié des ajouts, nombreux, apportés par Lalli. En d'autres termes, il n'y a rien, dans le texte, qui différencie d'un strict point de vue typographique ce qui appartient à Pétrarque de ce qui ressort de l'*inventio* de Lalli, si ce n'est la connaissance qu'a le lecteur des textes parodiés. Si les pratiques typographiques de l'époque faisaient un usage encore modéré des guillemets, inventés en 1525, l'absence de ces marques traditionnelles de différenciation aboutit à un sentiment de continuité, d'enchaînement du discours, qui brouille les pistes – car la « répétition de mots d'autrui » par quoi Compagnon définit formellement la citation¹⁵, est ici aisément reconnaissable – et en même temps se donne tout aussi formellement comme une œuvre autonome, puisque même détourné, le poème source apparaît sous une forme *autre*, et substituée à un sens primitif – celui du *Canzoniere*, lu, réédité, imité, parodié – un sens second tout aussi pertinent. Le procédé adopté par Lalli, et avant lui par Malipiero, n'est pas très éloigné au fond des pratiques de transposition, de translation, de glose et d'ajouts arbitraires propres à l'exercice même de la traduction, telles qu'elles étaient en usage au xv^e et surtout au xvi^e siècles. Il s'agit ici d'une affaire de réappropriation qui vise à souligner la polysémie intrinsèque à tout texte poétique, non pas à travers une modification minimale des séquences qui réorienterait le sens du poème, mais par une modification radicale qui préserve la structure d'ensemble du texte de départ, permettant ainsi au lecteur de reconnaître ce dernier, tout en ayant sous les yeux un texte résolument autre. La démarche de Lalli est intéressante, et même très moderne, en ce sens qu'elle s'apparente à une combinatoire, à une poétique de combinai-

sons sémiotiques. Sans évacuer la primauté du sens, le poète accorde une place plus grande à la forme et aux jeux de renvois (phoniques, lexicaux, métriques, rythmiques) qui l'inscrit dans la tradition encore récente de l'expérimentation poétique¹⁶. D'ailleurs il s'agit d'une réécriture burlesque, c'est-à-dire précisément – contrairement à la démarche moralisante et théologique de Malipiero – d'une vision ludique de la poésie qui place le jeu, la virtuosité combinatoire, l'expérimentation formelle, le processus de réécriture et le détournement parodique, au centre d'une poétique qui prend ses distances avec son modèle tout en admettant en creux la perfection indépassable de celui-ci.

- 5 Cette combinatoire repose d'abord sur une extrême variété des emprunts, des « citations », à laquelle fait écho une séquence du sonnet liminaire qui résonne comme une profession de foi poétique que Lalli fait implicitement sienne. En effet, l'expression « Del vario stile » [du style varié], qui indique les diverses modalités stylistiques par lesquelles Pétrarque chante les louanges et se lamente de l'absence de Laure, aboutit chez Lalli à une substitution de tonalité : « piango » [je pleure] devient « scherzo » [je plaisante]. Le maintien des mêmes mots à la rime n'entrave pas la cohérence du propos nouvellement formulé : Amour est vu, non pas comme un « bourreau des cœurs », mais comme un « boucher des cœurs » (« Amore / fa salsiccia dei cor senza perdono¹⁷ »). Cette tonalité burlesque est constante dans tout le recueil et repose sur une systématisme du procédé. Celui-ci laisse en même temps au poète une grande liberté de manœuvre, puisque le maintien du mot à la rime n'est que le dénominateur commun à l'ensemble des poèmes réécrits. On l'a dit, les mots liminaires peuvent être préservés, parfois un vers entier¹⁸, ou Lalli peut ne modifier qu'un seul terme du vers de Pétrarque¹⁹, usant ainsi ce que Genette appelle une *forgerie*²⁰, c'est-à-dire une modification minimale du texte d'origine qui laisse à peine transparaître le phénomène de réécriture, contribuant à préserver dans certains cas l'illusion référentielle. Mais chez Lalli, la tonalité générale de style peut conserver une homogénéité sans contredire la fonction de la parodie qui permet précisément de faire se côtoyer des registres opposés, dont la confrontation suscite, par contraste, le rire, ou du moins le « diletto ». C'est le cas avec la réécriture « Sopra le carote » de la *canzone* « Nel dolce tempo de la prima etade²¹ », ajoutée dans les œuvres posthumes, dont Lalli

maintient à l'identique le vers liminaire, mais le fait suivre immédiatement après du vers burlesque : « Sol vide il mondo le carote in erba²² », dont il préserve là encore certains éléments lexicaux du vers d'origine (« Che nascer vide, ed ancor quasi in erba²³ »). Et quelques vers plus loin, lorsque Lalli invoque Apollon (« Dammi, o messer Apollo, libertade / Di dir quanto tal seme in pregio s'ebbe²⁴ »), le détournement, qui maintient le style aulique du texte source, fait une nouvelle fois office de profession de foi poétique, dont on trouve de nombreux autres exemples ailleurs dans le recueil, comme dans le sonnet VI : « D'ascender come gli altri ebbi desio / Sul caval pegaseo solo una volta : / Vi montai, e correndo a briglia sciolta, / Facea rider ognun del fatto mio²⁵ ».

- 6 S'il se situe à l'opposé du projet de réécriture de Malipiero, pour qui il s'agit d'une opération sérieuse de « resémantisation » de tout le recueil, nous dit A. Quondam²⁶, le résultat voulu et obtenu par Lalli est rigoureusement le même, celui de réorienter sémantiquement le *Canzoniere*, sans modifier fondamentalement le style initial. Lorsque la réécriture porte la critique des mœurs de son temps, le registre burlesque n'est pas nécessairement de mise. Et lorsque Lalli écrit : « Per l'aereo sentiero erge le piume / Dal mondo rio la Cortesia sbandita, / E più ch'ogn'altro popolo smarrita / L'ha delle Corti il natural costume²⁷ » (sonnet VII), le registre noble est préservé. Autre exemple, dans les vers : « Infra gli spaziosi immensi campi / Che vo squadrandò a passi tardi e lenti, / Gli occhi ognor giro a contemplare intenti / Qualche bel concetton ch'io scriva e stampi²⁸ » (sonnet XXVIII), seul le terme « concetton », avec son suffixe augmentatif peu orthodoxe, indique un léger changement de registre. On est bien dès lors dans la parodie – et non dans le travestissement, opération inverse – qui modifie le sujet sans modifier le style. Mais le choix de ce registre exclusif n'est pas moins affaire sérieuse. Le jeu n'est jamais loin du sérieux, tandis que le sérieux assumé et affiché comme tel tend à s'abstraire du ludique. L'esthétique burlesque, telle qu'elle a été à maintes reprises pratiquée au xvii^e siècle, notamment après l'invention du genre héroïcomique, intègre une part importante d'autobiographie, et renoue par là même, c'est-à-dire par le processus de détournement parodique, avec l'écriture intime et lyrique de la poésie pétrarquiste. Le jeu et le je poétiques se croisent, se répondent et se font l'écho d'une situation contemporaine du temps de l'écriture. Le

poète ne cesse de renvoyer le lecteur à sa propre expérience, l'activité poétique est revendiquée comme une affirmation d'auctorialité. Les remarques métopoétiques abondent et s'appuient sur un usage singulier de la citation qui est ici ornementale²⁹ d'un discours délibérément militant. Lalli se plaint notamment de la difficile condition de poète qui ne lui permet pas de vivre de sa plume. Les considérations d'ordre économique émaillent sa réécriture, et les vers de Pétrarque se transforment, par cette réorientation sémantique, en une sorte de tribunal qui pointe les dérives d'une société gangrenée par le règne de l'argent roi. Le sonnet XI (« Se la mia vita da l'aspro tormento ») se moque non sans ironie, à travers la figure emblématique de l'antiphrase, de cette tyrannie financière : « Io non credo vi sia maggior tormento, / Né più spietato cumulo d'affanni, / Che star senza denari i mesi, gli anni, / Ch'è quasi esser sepolto anzi che spento³⁰ ». Dans les vers suivants, le processus de resémantisation est motivé par le réemploi de la métaphore topique des cheveux d'argent, symbole du temps ravageur qui transforme la blondeur juvénile et aurifère en une grisaille crépusculaire. Mais ici l'argent est entendu dans son sens concret de monnaies sonnantes et trébuchantes. On a là un exemple typique du processus de redéfinition sémantique que permet la réécriture parodique, souvent associée au paradigme du corps, des humeurs, de la matière, bref, de la réalité la plus concrète et la moins idéalisée. En outre, la variété des registres, inhérente à l'esthétique burlesque, s'illustre également à travers l'invective qui, sans contradiction aucune, permet au poète d'exprimer sa profession de foi. Ainsi, le sonnet VIII, « A piè de' colli ove la bella vesta », méditation sur le déclin inéluctable de l'existence humaine, est radicalement transformée en une critique en règle de l'art poétique, réduit à une fonction technique, à un dégradant négoce, en totale opposition avec l'idéal renaissant – et antique – de l'*otium* du lettré désintéressé qui, bénéficiant de la protection du mécène, pouvait exercer en toute liberté d'esprit son art. Lalli déplore l'effacement du mécène : « La Poesia con onorevol vesta, Mercé de' Mecenati, andonne pria : / Or zoppicando a l'ospedal s'invia, / Né trova albergo, e carità non desta³¹ ». Aussitôt après, la dimension autobiographique reprend le dessus et le poète s'adresse directement à son fils, l'enjoignant de se tenir éloigné de cet « art infortuné³² ». L'aspiration à une vie sereine, déjà présente dans le sonnet correspondant de Pétrarque, est ainsi préservée dans le détournement de Lalli grâce au maintien des mots

à la rime qui, par leur position stratégique, souligne les éléments rhétoriquement marqués. D'ailleurs, sur ce thème précisément, qui ne saurait être un objet de dérision puisqu'il illustre un aspect important de la profession de foi du poète et une situation que celui-ci dénonce, le registre stylistique adopté par Lalli ne se démarque aucunement de celui de son modèle.

7 Il s'agit là d'un autre aspect inhérent au détournement parodique, qu'il faut une fois de plus entendre ici dans son sens étymologique de « chant parallèle » : l'écart que de tels phénomènes de réécriture induit nécessairement avec le texte source conjugue subtilement une rupture manifeste avec ce dernier, car il s'agit bien d'une nouvelle partition écrite sur une plus ancienne, et une fidélité objective avec le texte parodié – fidélité assurée par l'emprunt littéral, la citation entendue dans sa fonction d'autorité (de l'auteur), mais aussi dans celle, plus autonome, de pouvoir sentencieux (autorité de la parole), ce que les Anciens appelaient « apophtegme » et qui désignait un élément clé de l'ancienne rhétorique. Cette remarque appelle le vaste débat sur la *mimesis* qui oppose, pour faire simple, la position négative et répressive de Platon, et celle positive et créatrice d'Aristote qui jette implicitement les bases d'une légitimation de la citation, à travers l'imitation (dont elle est l'une des modalités) de modèles réels ou supposés. La distinction platonicienne des deux modes, simple et imitatif, qui fondent l'expression du récit (dans le premier cas, le poète parle en son nom, dans le second, il rapporte la parole d'autrui), est ici peu pertinente, outre qu'elle repose sur des prémisses erronées³³. Car dans le détournement parodique qui emprunte sans révéler, dans le texte, dans l'entreprise de réélaboration, de manière explicite l'objet de son emprunt, cette distinction tend à s'effacer au profit d'une homogénéité discursive qui donne raison à la conception aristotélicienne de l'imitation et à ses pouvoirs infinis en matière de création.

8 La lecture burlesque du *Canzoniere* de Pétrarque est d'abord une manière de désacraliser l'objet poétique, de le déposséder de tout arrière-plan métaphysique. Il est significatif que Lalli, dans son projet de réécriture, n'ait pas la même ambition que Malipiero qui s'est emparé de la totalité du recueil pour lui donner une tout autre orientation idéologique. Il faudra sans doute accomplir le même travail de relevés statistiques, établir une sorte de typologies des réécritures,

qui pointerait ce qui relève formellement de la citation, de l'emprunt direct – en dehors des mots à la rime qui sont les plus immédiatement perceptibles –, et ce qui ressort d'une création originale. Mais faire ce travail de pointage systématique, c'est considérer qu'il y a pertinence à préserver cette distinction, alors même que ce qui relève de l'emprunt direct est constitutif de la création poétique, faite d'échos, de reprises, de références explicites ou implicites, révélant ainsi des combinaisons qui sont toujours d'une certaine façon uniques et par là même riches de potentialités sémantiques. Bien que se situant dans une autre optique que celle de Malipiero, Lalli inscrit son projet de réécriture dans le même sillage contradictoire de respect et de dépassement des normes. L'hybridisme littéraire, constitutif à plus d'un titre de l'esthétique du premier baroque, s'accomplit ici dans l'usage répété, obsédant, de la citation formelle qui finit par se dissoudre, à travers l'expérimentation combinatoire, dans l'écho fantomatique de son illustre modèle.

BIBLIOGRAPHIE

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

ERRICO Scipione, « De' furti, e come si scusino e lodino », in *Adone, L'occhiale appannato*, Messine, Bianco, 1629.

FRACASTOR Jérôme, *Syphilis sive morbus gallicus*, éd. C. Dussin, Paris, Classiques Garnier, 2010 [1530].

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

LALLI Giovanni, *Vita del Signor Giovanni Battista Lalli*, in *Poesie Nuove di Gio. Battista Lalli*. Volume posthume, Rome, Francesco Cavalli, 1638.

LALLI Giovanni Battista, *La Franceide*, Foligno, A. Alterij, 1629.

LALLI Giovanni Battista, *La Moscheide e la Franceide*, éd. G. Rua, Turin, UTET, 1927.

LALLI Giovanni Battista, *Opere poetiche del Dottor Gio. Battista Lalli da Norsia*, Milan, Donato Fontana & Gio. Scaccabarozzo, 1630.

LALLI Giovanni Battista, *Poesie nuove di Gio. Battista Lalli*. Volume posthume, Rome, Francesco Cavalli, 1638.

LOREDANO Giovan Francesco, *Le Glorie degli Incogniti overo gli huomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venezia*, Venise, Valvasense, 1647.

MALIPIERO Girolamo G., *Il Petrarca spirituale*, Forlì, Marcolino, 1636.

MARINO Giambattista, « Lettera IV. Il Cavalier Marino a Claudio Achillini », in *La*

Sampogna, éd. V. de Malde, Parme, Ugo Guanda, 1993 [1620].

QUONDAM Amadeo, « Riscrittura, citazione, parodia. Il “Petrarca spirituale” di Girolamo MALIPIERO », in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradi-*

zione del classicismo, Modène, Panini, 1991.

RUSO Emilio, s.v. « LALLI, Giovanni Battista », *Dizionario biografico degli italiani*, Rome, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, vol. 63, 2004.

NOTES

1 Sur la vie et l’œuvre de Giovanni Battista Lalli, nous renvoyons à la biographie écrite par son fils (LALLI Giovanni, *Vita del Signor Giovanni Battista Lalli*, in *Poesie Nuove di Gio. Battista Lalli. Volume posthume*, Rome, Francesco Cavalli, 1638), sur le profil inclus dans l’ouvrage collectif *Le Glorie degli Incogniti ovvero gli huomini illustri dell’Accademia de’ Signori Incogniti di Venezia*, Venise, Valvasense, 1647, p. 221-223 et l’entrée du *Dizionario biografico degli italiani* par E. Russo.

2 LALLI Giovanni Battista, *La Franceide*, Foligno, A. Alterij, 1629. Sur ce texte, voir CABANI Maria C., « *La Franceide di Giambattista Lalli* », in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno di Lecce, 23-26 octobre 2000, Rome, Salerno, 2002, p. 693-716.

3 L’œuvre de Fracastoro fut publiée à Vérone en 1530, près d’un siècle avant la parodie de Lalli. Voir l’édition moderne : FRACASTOR Jérôme, *Syphilis sive morbus gallicus*, Paris, Classiques Garnier, 2010 [1530].

4 LALLI Giovanni Battista, *Opere poetiche del Dottor Gio. Battista Lalli da Norsia*, Milan, Donato Fontana & Gio. Scaccabarozzo, 1630.

5 LALLI Giovanni Battista, *Poesie nuove di Gio. Battista Lalli. Volume posthume*, Rome, Francesco Cavalli, 1638.

6 Dans LALLI Giovanni Battista, *La Moscheide e la Franceide*, Turin, UTET, 1927, « Introduzione », p. IX. [et ses *Rime del Petrarca in stil burlesco*, faibles et insipides, ne méritent pas davantage d’égard].

7 GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

8 Si Daniello Bartoli est le premier à théoriser la question du plagiat en 1645 (dans une section de son *Huomo di lettere difeso e emendato*, « *Ladri che in più maniere s’appropriano le fatiche de gli studi altrui, Che si dee non torre l’altrui, ma trovar cose nuove del suo, Come possa rubarsi da gli scritti altrui*

con buona coscienza, e con lode », Firenze, 1645, p. 58-77), celle-ci a déjà été débattue au moment de la querelle marinienne ; Marino lui-même l'évoque dans la lettre-préface à sa *Sampogna* (MARINO Giambattista, « Lettera IV. Il Cavalier Marino a Claudio Achillini », in *La Sampogna*, Parme, Ugo Guanda, 1993 [1620], p. 43-59), tandis que l'un de ses plus fervents défenseurs, Scipione Errico, aborde à son tour la question dans un chapitre intitulé « De' furti, e come si scusino e lodino », inclus dans sa défense de l'*Adone*, *L'occhiiale appannato*, Messine, Bianco, 1629, p. 28-34, strictement contemporain de la réécriture burlesque de Lalli.

9 Voir à ce sujet l'ouvrage désormais classique de VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1985.

10 Voir NARDONE Jean-Luc, *Pétrarque et le pétrarquisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3338, 1998.

11 FRANCO Nicolò, *Epistole vulgari*, Venise, Gardane, 1539, cité par QUONDAM Amadeo, « Riscrittura, citazione, parodia. Il "Petarca spirituale" di Girolamo MALIPIERO », in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modène, Panini, 1991, p. 203. [Je vois le Pétrarque commenté, / Le Pétrarque souillé, / Le Pétrarque emberlificoté, / Le Pétrarque tout dépouillé, / Le Pétrarque temporel et le Pétrarque spirituel]

12 NARDONE Jean-Luc, « Pétrarquisme et antipétrarquisme d'Opitz », *op. cit.*, p. 115-118.

13 MALIPIERO Girolamo G., *Il Petarca spirituale*, Forlì, Marcolino, 1636. Le recueil est précédé d'un dialogue fictif entre Pétrarque et Malipiero, le premier admettant son erreur d'avoir cédé la « insana concupiscenza » au lieu de se consacrer à la « sana sapienza ». Ce sera précisément le rôle de Malipiero de réparer cette erreur. Sur cette réécriture théologique du *Canzoniere*, cf. QUONDAM Amadeo, *op. cit.*, p. 203-262.

14 Cf. QUONDAM Amadeo, *op. cit.*, p. 227-229.

15 COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 125.

16 Dont l'exemple le plus emblématique reste sans conteste l'œuvre de Leporeo, d'une virtuosité sans comparaison dans les lettres italiennes du XVII^e siècle, au point d'avoir inventé une forme poétique, fondée sur l'usage exclusif de rimes « difficiles », appelée, d'après son propre nom, « leporeambi ». Voir l'édition moderne de son recueil : LEPOREO Ludovico, *Leporeambi*, éd. V. Boggione, Turin, Res, 1993. Voir plus globalement le récent *Canzonieri*

in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento, éd. A. Metlica et F. Tomasi, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

17 [Amour / Change en saucisses les cœurs sans un pardon].

18 Voir par exemple l'incipit du sonnet XIII : « Io mi rivolgo indietro a ciascun passo », in *Opere poetiche*, *op. cit.*, p. 230. [Derrière moi je regarde à chaque pas]

19 Un cas emblématique est constitué par l'ultime sonnet XXIX (« S'io credesse per morte esser scarco »). Le vers de Pétrarque est le suivant : « Ne l'altrui sangue già bagnato e tinto » [Dedans le sang d'autrui déjà teint et trempé], celui de Lalli ne modifie que l'adjectif initial, renforçant l'insistance sur la dimension autobiographique du sonnet : « Nel proprio sangue mio bagnato e tinto », *Poesie nuove*, *op. cit.*, p. 152-153.

20 « L'état mimétique le plus simple ou le plus pur, ou le plus neutre, est sans doute celui de la forgerie. On peut le définir comme celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation », GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 114.

21 [Dans le doux temps du premier âge]

22 [Le monde ne vit que les carottes en herbe]

23 [qui vit naître, et presque en herbe encore]

24 [Donne-moi, messir Apollon, la liberté / De dire combien une telle semence fut appréciée]

25 LALLI Giovanni Battista, *Opere poetiche*, *op. cit.*, p. 225. [De monter comme les autres j'eus désir / Sur le cheval Pégase une seule fois : / J'y montais et courant à bride abattue / Je faisais rire chacun de mon exploit]

26 « Per Malipiero si tratta di compiere un' operazione seria e di grande importanza : rendere esecutivo in ogni dettaglio il progetto di decostruire e riorientare semanticamente i *Rerum vulgarium fragmenta* », QUONDAM Amadeo, *op. cit.*, p. 205.

27 *Opere poetiche*, *op. cit.*, p. 226. [Par l'aérien sentier dresse ses plumes / La courtoisie bannie du monde hostile / Et plus que tout autre peuple l'ont fait / Se perdre des cours usage et coutume]

28 [Au milieu des champs immenses et spacieux, / Que je m'en vais vérifier à pas lents et alanguis, / Je tourne sans cesse mes regards afin de contempler / Quelque belle grosse pointe que j'écris et imprime]

29 Voir à ce sujet les remarques d'A. Compagnon : « L'élément formel de la citation peut satisfaire un large éventail de fonctions. En voici quelques-unes, que Stefan Morawski juge fondamentales : fonction d'érudition, invocation d'autorité, fonction d'amplification, fonction ornementale », COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 99.

30 LALLI Giovanni Battista, *Opere poetiche*, *op. cit.*, p. 228. [Il n'y a point – je ne crois – plus grand tourment / Ni plus cruel amoncellement d'ennuis / Que de rester sans le sou des mois, des ans, / Car c'est être enterré plutôt qu'éteint]

31 *Ibid.*, p. 226. [La poésie, honorablement vêtue, / Grâce aux mécènes, s'en alla la première. / Ores boitant, à l'hôpital s'achemine, Ne trouve refuge et charité n'éveille]

32 « Lunge, o Giovanni mio, lunge da questa / Arte infelice, chi campar desia : / Fuggila dunque, se non vuoi tra via / Menar sempre la vita egra e molesta », *ibid.* [Loin, ô mon cher Jeannot, qu'il reste loin de cet / Art infortuné celui qui veut survivre : / Fuis-le donc, si tu ne veux sur la route / Mener une vie de douleur et d'affliction]

33 Voir la synthèse qu'en donne Antoine Compagnon (*op. cit.*, p. 101-105).

RÉSUMÉS

Français

La réécriture parodique est typique de Lalli, poète burlesque par excellence qui réécrit le *Canzoniere* de Pétrarque en style burlesque, en conservant les rimes d'origine et parfois l'incipit. Cette réécriture transforme radicalement le texte en profondeur, dans une poétique baroque de la métamorphose, et lui permet d'exprimer sa condition difficile de poète et faire une satire de la société et de l'argent.

English

Parodic rewriting is typical of Lalli, the burlesque poet *par excellence* who rewrote *Il Canzoniere* by Petrarca in a burlesque style while keeping the original rhymes and sometimes the incipit. This type of rewriting transforms the text deeply and radically through a baroque poetics of metamorphosis and allows him to express his difficult living conditions as a poet and to draw a satire of society and money.

INDEX

Mots-clés

Pétrarque, Lalli (Giovanni Battista), parodie, burlesque, métamorphose, satire

Keywords

Petrarca, Lalli (Giovanni Battista), parody, burlesque, metamorphosis, satire

AUTEUR

Jean-François Lattarico

Université Jean Moulin Lyon 3

IDREF : <https://www.idref.fr/050504819>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000081305850>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13532957>