

Faculté de philosophie, arts et lettres

***Il Morgante* de Luigi Pulci, creuset
créatif pour la chanson de geste
italienne du *Quattrocento***

Auteure : Lisa Verdebout
Promoteur : Mattia Cavagna
Lecteur(s) : Constantino Maeder
Année académique 2021-2022
ROM2MD – Master [120] en Langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, à finalité didactique

Que dites-vous ?... C'est inutile ?... Je le sais !
Mais on ne se bat pas dans l'espoir du succès !
Non ! non, c'est bien plus beau lorsque c'est inutile !
Qu'est-ce que c'est que tous ceux-là !- Vous êtes mille ?
Ah ! je vous reconnais, tous mes vieux ennemis !
Le Mensonge ?

Tiens, tiens ! -Ha ! ha ! les Compromis,
Les Préjugés, les Lâchetés !...

Que je pactise ?
Jamais, jamais ! -Ah ! te voilà, toi, la Sottise !
Je sais bien qu'à la fin vous me mettrez à bas ;
N'importe : je me bats ! je me bats ! je me bats !

Oui, vous m'arrachez tout, le laurier et la rose !
Arrachez ! Il y a malgré vous quelque chose
Que j'emporte, et ce soir, quand j'entrerais chez Dieu,
Mon salut balaiera largement le seuil bleu,
Quelque chose que sans un pli, sans une tache,
J'emporte malgré vous,

et c'est...

ROXANE C'est ?...

CYRANO Mon panache.

RIDEAU

ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Acte V, scène 6, 1897.

Remerciements

Je tiens à remercier du fond du cœur mes parents, Maryse et Daniel, pour leur soutien sans faille.

Toute ma gratitude va également à mon promoteur, Monsieur Mattia Cavagna qui, par franc parler et son exigence, a su me pousser à fournir un travail en adéquation avec mes attentes.

Je voudrais également remercier mes amis et amies, camarades d'insouciance qui ont rendu ce parcours universitaire riche et heureux.

J'aimerais aussi exprimer toute ma gratitude aux enseignants et enseignantes qui ont jalonné mes années d'apprentissage et m'ont donné un goût prononcé pour les lettres – qu'elles soient françaises ou italiennes - et tout ce qu'elles ont à nous apprendre.

Je souhaite encore mentionner mon parrain, Vincent Verdebout, avec qui j'aurais aimé partager davantage de moments.

Ainsi, malgré toute la nostalgie qu'il faudra éprouver, j'espère affronter sereinement les nouvelles étapes qui se présenteront à moi, armée de tous les outils que l'université m'a fournis.

« À nous deux, maintenant ! »

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
TABLE DES MATIÈRES.....	4
INTRODUCTION.....	6

PATIE I : LA PLACE DU *MORGANTE* DANS L'HISTOIRE DE LA CHANSON DE GESTE

1. Qui est Luigi Pulci ?	9
1.1. Un poète courtisan	12
1.2. Un dissident au Néoplatonisme	12
2. Résumé du poème	14
3. La chanson de geste en Italie.....	18
3.1. Le poids de la tradition	20
3.2. La veine parodique	22
3.3. La légende de Charlemagne à Florence.....	24
3.4. Les <i>auctores</i>	27
3.5. Fictionnalisation de la traduction : se dire authentique	30
3.6. Observations générales :la fonction parodique dans Il <i>Morgante</i>	32

PARTIE II : LES MAÎTRES DE LA PAROLE

1. Marqueterie stylistique	34
1.1. Pourquoi l'héroï-comique ?.....	34
2. Galerie des personnages.....	36
2.1. Renaud, le bon sauvage.....	36
2.2. Des êtres doués ou privés de parole.....	42
2.3. Les loquaces	43
2.3.1. Malagigi	43
2.3.2. Les géants	46
2.3.3. Morgante : un héros ambiguë.....	46
2.3.3.1. Une mise en abyme du fait littéraire.....	53
2.3.4. Margutte <i>the trikster</i>	58
2.4. Le tacite.....	64
2.4.1. Marguttino ou la conscience du verbe.....	67

PARTIE III : À BOIRE ET À MANGER

1. Du plaisir de la table au plaisir du texte	67
2. Scènes de banquets : une critique épicée du pouvoir	68
3. Lutttes intestines	77
3.1. Morgante l'affamant et Margutte l'affamé : l'affrontement entre Carême et Carnaval.....	77
3.1.1. Les fêtes liturgiques	79
3.1.2. Duel pulcien : Morgante versus Margutte.....	80

CONCLUSION	88
BIBLIOGRAPHIE	92

Introduction

Le monde des lettres italiennes a toujours été, depuis notre arrivée en faculté de philosophie et lettres, un pôle culturel hautement attractif. Au cours de notre parcours universitaire, nous avons eu l'occasion de découvrir et d'approfondir ce domaine de recherche. En effet, notre premier travail de fin de bachelier portait déjà sur une série de petites nouvelles italiennes destinées à l'enfance sous le régime fasciste.

Avide d'en apprendre davantage sur la littérature italienne et ayant à cœur de nous familiariser avec d'autres périodes historiques, nous nous sommes naturellement dirigée vers les lettres médiévales. Au moment d'élire notre sujet de mémoire, nous avions déjà en tête quelques extraits d'un auteur rencontré en cours de littérature italienne : Luigi Pulci.

Lorsque nous dépouillions nos premiers articles et monographies, nous avons pu constater que ce poète florentin n'occupait qu'une place marginale dans la tradition italienne au regard de Dante, Pétrarque, Boccace ou encore Boiardo et Arioste. Pour donner un aperçu du manque d'intérêt que la communauté scientifique lui porte en comparaison avec les auteurs susmentionnés, il suffit de s'aventurer dans les couloirs d'une bibliothèque ou sur Internet. Ainsi, alors qu'une rapide recherche sur le catalogue Libellule de l'Uclouvain nous fournit plus de 700 ouvrages dont 8 travaux de fin d'étude à l'UCL sur les écrits de Dante et plus de 222 autres résultats pour Pétrarque, seules une dizaine de références nous sont communiquées sur Luigi Pulci, parmi lesquelles aucun mémoire. Ce silence relatif nous a incitée à opter pour ce sujet de recherche.

Cette position d'auteur de second plan que semble occuper Pulci nous a intriguée et nous a poussée à prendre connaissance, à la fois dans la langue originale et dans sa traduction française, du *Morgante*, colossal poème épique inspiré des chansons de geste françaises (poème de 28 chants et de plus de mille pages pour certaines éditions !). Le travail de recherche que nous avons mené et dont nous rendons compte dans ce mémoire aura donc pour objectif de mettre en évidence l'originalité dont fait preuve l'écrivain florentin au regard de la tradition de la chanson de geste française et italienne ainsi que les procédés par lesquels Pulci revendique sa part d'authenticité créative.

Pour ce faire, nous naviguerons au sein de ce long poème épique rédigé à Florence entre 1461 et 1483. Ce mémoire ne pouvant tendre à l'exhaustivité, nous présenterons une sélection d'extraits retenus au cours de nos lectures qui, selon nous, illustrent au mieux les différents points d'intérêt que nous avons dégagés. Exposons-les à présent.

Ce mémoire se divisera en trois parties. La première a pour objectif de mettre en place un bref mais suffisamment complet état de l'art pour mettre en contexte l'œuvre de Pulci. Pour ce faire, nous mentionnerons d'abord la place occupée par l'auteur dans l'espace florentin du *Quattrocento* ainsi que le contexte historique dans lequel il a écrit *Morgante*. Cette première étape est nécessaire puisque « [l]'histoire de la matière épique n'est pas un phénomène littéraire autonome et on ne peut l'aborder sans tenir compte du contexte politique et social »¹. Ensuite, nous présenterons un résumé de la trame du poème qui, peu connu du public, sera un bon repère pour aborder la suite du mémoire. Ces balises posées, nous présenterons une facette que nous croyons prédominante dans la démarche artistique de Pulci : sa tendance à la parodie.

Pour mieux comprendre la parodie, nous devons bien entendu définir le concept mais aussi expliciter quelle matière Pulci parodie. Pour cela, nous reviendrons brièvement sur la tradition de la chanson de geste en Italie. Enfin, nous isolerons différents passages au sein desquels la veine parodique est plus présente et essayerons de comprendre quelle fonction elle occupe au sein du *Morgante*.

La seconde partie du travail s'articulera à la première puisque nous y questionnerons aussi la façon dont Pulci conçoit l'acte de création littéraire. Nous exposerons à cette fin plusieurs personnages du récit (allant du géant au chevalier, en passant par les êtres doués de magie) qui entretiennent un rapport particulier avec langage et qui, nous le verrons, incarnent chacun une réflexion différente sur la façon dont Pulci peut jouer avec les traditions des chansons de geste et mettre en abyme son rôle de (nouveau) créateur.

La troisième et dernière partie sera consacrée au thème de la nourriture. Motif prosaïque peu présent dans l'univers épique, il occupe chez Pulci une place prépondérante. Pour cette raison, nous pensons que l'imaginaire du manger doit être doté d'un sens second. Nous allons démontrer que cette fascination pour l'univers alimentaire permet à Pulci d'exprimer son goût pour l'écriture et la narration. En effet, ce sont les passages les plus farcis d'aliments qui ont connu le plus grand succès auprès du public de l'époque et qui sont les plus commentés par la communauté scientifique². Nous analyserons donc la façon dont la thématique est traitée dans les textes et nous nous poserons les questions suivantes : quels sont les personnages qui sont

¹ GROS, C., « L'auberge : un motif épique pour Andrea da Barberino », in *Cahiers d'études romanes*, 17, 2007, 2013, p.91-104, p.92.

² Pour avoir une idée de quelques articles, nous conseillons la consultation de LEBANO, E., « Un decennio di studi pulciani: 1984-1994 », in *Annali d'Italianistica*, 12, 1994, p. 233-265.

liés à la nourriture ? comment est perçue la gloutonnerie ? comment l'alimentation peut-elle revêtir une fonction sociale ? que dit-elle de la société ? Pour conclure, nous porterons une attention particulière aux sujets du Carême et du Carnaval et aux personnages qui incarnent ces deux moments liturgiques : Morgante et Margutte.

Nous espérons à terme que ce mémoire croisera la route d'étudiants férus de littérature italienne et qu'il saura répondre efficacement à la question qui nous taraudait au départ : comment se dénote l'originalité de Pulci dans l'univers de la chanson de geste au XV^e siècle en Italie ?

Partie I : La place du *Morgante* dans l'histoire de la chanson de geste

Dans le cadre de l'analyse de l'œuvre qui nous intéresse, à savoir *Il Morgante maggiore*, il importe de fournir au lecteur des indications sur la biographie de l'auteur et sur la position que celui-ci occupait dans l'espace politique et social florentin au cours du *Quattrocento*.

1. Qui est Luigi Pulci ?

Né en 1432 à Florence, Luigi Pulci appartient à une longue lignée nobiliaire de la cité. Fils de Brigida di Bernardo de' Bardi (membre d'une famille de haute noblesse féodale)³ et de Jacopo Pulci (à plusieurs reprises assigné à diverses charges du système communal florentin), il est poussé par un sentiment d'appartenance à la classe dirigeante florentine et tente de se rapprocher de ceux qui l'incarnent et qui, en 1430, ne sont autres que les membres de la *gente* Médicis. Côme de Médicis (1389-1464), Pierre le Goutteux (1414-1469) et Laurent le Magnifique (1449-1492), tous trois issus de la même famille de banquiers, sont les figures de proue du XV^e siècle florentin. Ils font partie des grandes lignées ayant gagné en autonomie suite aux luttes entre Guelfes et Gibelins au XIII^e siècle.

1.1. Un poète courtois

Après un régime communal basé sur le modèle de la *libertas* antique et de l'égalité entre peuple gras et menu peuple⁴ aux XII^e et XIII^e siècles, la ville de Florence s'organise, à l'instar d'autres villes comme Ferrare, Mantoue ou Vérone, en seigneurie placée sous l'égide des familles les plus fortunées. Loin de l'organisation féodale et aristocratique qui prédominait au Moyen-Âge

³ Les informations concernant la biographie de Luigi Pulci sont tirées des ouvrages suivants : MARTELLI, M., *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Florence, Le Lettere, 1996, p.177 ; PERROTTA, A., « Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel *Morgante* di Luigi Pulci », in *The italianist*, 24, 2004, p.141-168, (p. 143) ; PICQUET, T., « Les rites festifs florentins de la Renaissance », in *Cahiers d'étude romanes*, 18, 2008, p.55-73 et BISCONTI, D., « Testo e pretesto nel *Morgante* de Luigi Pulci » in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, éd. J.-L. Nardone, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse, 2010, p. 7-20.

⁴ BENDINELLI PREDELLI, M., « Les bûches de la faim : relents de la pauvreté dans la littérature chevaleresque franco-vénitienne », in *Le petit peuple dans l'Occident médiéval : Terminologies, perceptions, réalités*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2002, p.123-134, p.132.

en France, le modèle italien laisse une place croissante à une bourgeoisie marchande qui prend en main les rênes du pouvoir politique tout en excluant l'ancienne noblesse⁵.

Mais, alors que l'aristocratie justifiait une ascendance verticale et sa présence dans les sphères du pouvoir au moyen de critères généalogiques, patrimoniaux, honorifiques et de comportements fastueux (noblesse de sang et d'héritage), le riche marchand, sorte d'*homo novus* plus proche du peuple, doit asseoir la légitimité de son nouveau statut.

Dans ce contexte sociétal où les étages sociaux se floutent et où coexistent bourgeoisie montante et aristocratie déchue, la famille des Médicis, qui a acquis sa place sur l'échiquier politique grâce à sa fortune, cherche à tirer son épingle du jeu et à confirmer le bien-fondé de sa mainmise. Elle met alors en place une entreprise démagogique basée sur une politique artistique faite de spectacles et de fêtes à caractère chevaleresque (joutes, *armeggerie*, chasses urbaines, pour ne citer que quelques célébrations).

Dans ce contexte émerge le rôle fondamental du poète courtisan ainsi que son autre pendant, le mécène. L'œuvre littéraire devient, outre une création artistique, un objet de consommation monnayable et qui doit, par conséquent, satisfaire aux goûts de son commanditaire. Le poète est donc tenu de refréner par moments son élan poétique et de s'aligner sur l'intention du mécène qui, dans le cas des Médicis est de « riscattare le sue origini borghesi e mercantili attraverso il rituale cavalleresco e l'imitazione dei costumi cortigiani »⁶. Ainsi, dès 1461, dans le cadre d'une politique culturelle de promotion du vulgaire toscan et dans l'intention d'un rapprochement diplomatique entre Florence et Louis XI, roi de France, Pulci entre au service de Lucrèce Tornabuoni. Cette intellectuelle pieuse, mère de Laurent de Médicis, lui commande la rédaction d'un poème chevaleresque qui mettra en avant l'empereur Charlemagne, figure de proue de la monarchie française et mythique refondateur de la ville de Florence après sa destruction par les Goths⁷. L'appartenance à une lignée française faisait en effet partie des topoi

⁵ Cette absence de stratification entre rangs sociétaux est d'ailleurs soulignée par Otton de Freising : « Afin de ne pas rester sans les moyens de contrôler leurs voisins, ils [les habitants d'Italie] ne se soucient pas d'élever au rang de chevalier et aux honneurs (qu')une telle dignité comporte des jeunes d'humble origine ou qui s'adonnent à des travaux méprisables et manuels, que les autres nations éloignent comme des pestifs des activités plus dignes et plus libres : il s'ensuit qu'elles [les villes italiennes] dépassent largement les autres villes du monde par la richesse et la puissance. » cité in PROCACCI, G., *Storia degli italiani*, Bari, Laterza, 1980, p. 23.

⁶ VENTRONE, P., « L'immaginario cavalleresco nella cultura dello spettacolo fiorentino del Quattrocento » in VILLORESI, M.(dir.), *Paladini di carta, il modello cavalleresco fiorentino*, Rome, Bulzoni editore, 2006, p.193.

⁷ EVERSON, J- E., «The epic tradition of Charlemagne in Italy», in *Cahiers de recherches médiévales*, 12, 2005, p. 45-81.

héraldiques de la ville florentine⁸. Cette œuvre à laquelle Luigi Pulci s'adonne pendant plus de vingt ans (1461-1483) et qu'il découpe en XXVII cantari s'intitule *Il Morgante*⁹.

Le poète intègre vers 1461 la cohorte d'artistes et de lettrés faisant partie de la prestigieuse brigade laurentienne¹⁰ et dont le rôle était d'assurer la visibilité ainsi que l'hégémonie de la famille par rapport aux autres membres du patriciat¹¹.

Cependant, alors que l'œuvre attendue par Lucrèce aurait dû s'assimiler à une biographie pieuse du grand dirigeant franc, cadeau parfait pour signifier le lien d'amitié liant la famille Médicis à la royauté française, le produit fini est un poème épique et héroï-comique, « fait[e] d'ironie, d'humour irrévérencieux (parfois sacrilège), de références mythologiques et littéraires »¹². Pulci y narre, sur le modèle des anciennes chansons de geste françaises, les aventures de Roland et des autres chevaliers de la cour de Charlemagne contre l'ennemi Sarazin et païen ainsi que la tragique défaite du clan chrétien à Roncevaux suite aux intrigues de Ganelon et du roi Marsile. Dans cette entreprise, il joue à réélaborer la matière et l'imaginaire chevaleresque aux moyens d'instruments culturels et linguistiques variés¹³. Cette « reprise » d'une matière ancienne – qui s'inscrit par ailleurs dans la lignée de la poésie italienne du XV^e siècle selon Donatella Bisconti (« la poésie du XV^e siècle italien relève d'un travail artisanal sur les modèles et les sources, une sorte de récupération de tesselles variées et de références culturelles qui se décomposent sans cesse et circulent dans les textes par osmose »¹⁴) - se double d'une réélaboration d'un poème anonyme nommé d'après Rajna l'*Orlando ou Il Cantar d'Orlando* ou encore l'*Orlando laurenziano* suite à sa découverte en 1869¹⁵ dans la bibliothèque laurenziana à Florence et de la *Spagna in Rima* aussi connu sous le nom de *La Rotta di*

⁸ PANZERA, C., « Tradition et transgression de l'épopée chevaleresque dans le cercle des Médicis : le cas du *Morgante* (1482) » in *Cahier du centre interdisciplinaire de méthodologie*, 11, 2010, p. 41-54, p. 45.

⁹ LUIGI PULCI., *Morgante e lettere*, éd. Domenico DE ROBERTIS, Florence, Sansoni, 1984. Toutes les citations du *Morgante* sont tirées de cette édition.

¹⁰ Laurent de Médicis, dans un poème intitulé l'*Uccellagione di starne*, décrit les différents membres de la brigade qui se préparent pour la chasse. Parmi les participants, on retrouve Luigi Pulci décrit sous les traits d'un écrivain fantasque: « Luigi Pulci anco rimaso fia:/ e' se n'andò là oggi in un boschetto,/ch'aveva il capo pien di fantasia:/ vorrà fantasticar qualche sonetto; /guarti, Corona, per la fede mia,/ che borbottòe staman molto nel letto,/e' ricordava ogni volta il Corona,/e l'ha a cacciar in frottola o in canzona ». in *Tutte le opere di Lorenzo de' Medici*, éd. Paolo Orvieto, Rome, Salerno Editrice, 1992, p.669.

¹¹ VENTRONE, P. *op.cit.*, p.208.

¹² MONTORSI, F., « La mise en prose de *Morgante il gigante* : le "vieux roman" et la croisade autour de 1517 », in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 75, 2012, p. 29-40, p.29

¹³ VENTRONE, P., *op.cit.*

¹⁴ BISCONTI, D., « Le *Morgante* entre poésie collaborative et allégorie religieuse », in *Chroniques italiennes* web, 38, 2020, p.49-72, p.49.

¹⁵ RAJNA, P., « La materia del "Morgante" in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV », in *Porpugnatore*, 2, 1869, p. 7-35 ; p.220-252 ; p.353-384.

*Roncivale*¹⁶. Ce dernier poème fait en effet partie d'une tradition d'écrits appelée la *Spagna*¹⁷ au sein de laquelle les textes, rédigés d'abord en français puis en Italie sous la forme linguistique hybride du franco-italien et enfin en italien, retracent les événements et campagnes de Charlemagne en Espagne antérieurs à la bataille de Roncevaux.

1.2 Un dissident au Néoplatonisme

La production chevaleresque de Luigi Pulci ne se cantonne pas au *Morgante*. Il est également l'auteur d'un poème intitulé *La Giostra*¹⁸ (dans lequel il célèbre la victoire de Laurent et de Julien de Médicis à la joute du 7 février 1469) et il écrit à six mains avec son frère Luca Pulci et Bernard Giambullari le *Ciriffo Calvaneo*, autre poème chevaleresque¹⁹.

Pulci est aussi à l'origine d'« *Opere minori* » selon le titre donné par Paolo Orvieto²⁰ à un regroupement éditorial d'œuvres pulciennes sélectionnées par le chercheur. Parmi ces œuvres mineures, sont recensés une nouvelle et plusieurs sonnets d'obédience parodique voire satirique²¹ qui signalent une rupture dans la vie de Pulci qui coïncide avec l'entrée du courant néoplatonicien dans l'espace florentin dans les années 1473. Jusqu'alors le contexte culturel et moral était celui, humaniste, de la confiance en l'homme, du libre arbitre et de la soif de savoir mais le néoplatonisme vient imposer une nouvelle exigence de rigueur morale. Ce changement drastique est souligné par Eugenio Garin qui oppose l'ancienne atmosphère médicéenne (« così facile raffigurare piena d'armonia, di gioia, di misura razionale di saggezza antica e nuovissima »²²) au nouvel esprit néoplatonicien (« [...]un senso oscuro di tragedia»²³).

Dans le courant de l'année 1473, Marcel Ficin, philosophe et théologien à l'origine de ce syncrétisme entre christianisme et platonisme²⁴, finit d'écrire sa *Theologia platonica de immortalitate animorum* et se rapproche de Laurent de Médicis. Luigi Pulci, opposé à l'idéal de rigueur de Ficin, rédige des sonnets anti-néoplatoniciens tels que *In principio era buoi, e*

¹⁶ ZARKER MORGAN, L., « Pulci's Margutte : an Italian fox revealed » in *Reinardus*, 16, 2003, p.117-132, p.119.

¹⁷ EVERSON, J.E., *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism : The Matter of Italy and the world of Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p.1-223, p.29.

¹⁸ LUIGI PULCI, *La Giostra*, ottave LXIV-LXV in *Opere minori*, a cura di Paolo ORVIETO, Milano, Mursia, 1986

¹⁹ *Ibid.*, p.54.

²⁰ *Ibid.*

²¹ BISCONTI, D. « Orthodoxie et hétérodoxie dans le cantare XXV du *Morgant* de Luigi Pulci », in *Seizième Siècle*, 2, 2006, p.21-42, p.21.

²² GARIN, E., « Ritratto di Paolo dal Pozzo Toscanelli », in *Belfagor*, 12/ 3, 1957, p. 241-257, p. 247.

²³ *Ibid.*

²⁴ BISCONTI, D., « Orthodoxie et hétérodoxie... », art.cit., p.22

*buoi fa, Costor che fan si gran disputazione*²⁵ ou *Poich'io partii da voi, Bartolomeo* dans lesquels il prône une vision matérialiste de la religion qui teintera également son *Morgante*. Cette attitude dissidente lui vaudra un éloignement progressif du cercle médicéen. Suite à cette marginalisation, l'auteur se retrouve en proie à un amoindrissement de ses ressources économiques²⁶, ce qui le pousse à se mettre au service d'autres dirigeants de hautes familles. Parmi eux, Robert Sanseverino à Milan, proche du duc François Sforza puis de Galeazzo Maria Sforza. À cheval entre Florence et Milan, Luigi Pulci peut librement poser un regard critique sur la réalité politique de l'Italie et injecter ses constats dans son œuvre²⁷.

Par ailleurs, après sa mort à Padoue en 1484, la tonalité joyeuse et hétérodoxe de son œuvre majeure ne finit pas de déplaire au nouveau dirigeant spirituel de Florence : Jérôme Savonarole. Ce moine à la tête de la ville entre 1494 et 1498 veut réduire tout ce qui selon lui symbolise le mal, entre autres l'art et la richesse. Pour ce faire, il instaure une dictature théocratique. Parmi les ouvrages qui attisent son mépris : *Il Morgante* « e altri versi contra la fede »²⁸. Le livre fait même l'objet d'un prêche au sein duquel il exhorte les fidèles à l'autodafé. Même posthume, l'esprit pulcien, non conventionnel, critique et railleur, continue de déplaire aux représentants de la rigueur.

²⁵ Paolo Orvieto souligne que l'ordre de composition des sonnets n'est pas connue, l'énumération n'est donc pas soumise à un critère chronologique. ORVIETO, P., « A proposito del sonetto *Costor che fan si gran disputazione* e dei sonetti risponsivi », in *Interpres*, 44, p.400-441. Notons que ces œuvres mineures sont consultables dans le recueil déjà mentionnée : LUIGI PULCI, *Opere minori, op.cit.* .

²⁶ PERROTTA, A., art.cit., p.144

²⁷ « la sua estromissione dalla cultura ufficiale fiorentina negli anni settanta collocano Pulci in una posizione mediana, sospesa nell'ultima parte della sua vita tra Firenze e Milano. Una posizione dalla quale egli era in grado di gettare uno sguardo lucido - ma anche risentito - sulla realtà politica di Firenze ». Nous proposons la traduction française : « son expulsion de la culture officielle florentine dans les années septante place Pulci dans une position médiane, à cheval, dans la dernière partie de sa vie, entre Florence et Milan. Une position à partir de laquelle il était en mesure de jeter un regard lucide – mais aussi rancunier – sur la réalité politique de Florence » in *Ibid.*

²⁸ SAVONAROLA, G., *Prediche sopra Aggeo, con il Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, a cura di L. FIRPO, Rome, Belardetti, 1965, p.20.

2. Résumé du poème

Avant de fournir un résumé de l'œuvre, il importe de souligner que le poème a connu des phases d'élaboration progressives²⁹. Les premiers cantari (I-XVIII), commandés par Lucrèce Tornabuoni, auraient été rédigés entre 1461 et 1468. Le dix-neuvième *cantare*, lui, n'aurait été écrit qu'en 1472. Si aucun manuscrit du *Morgante* n'a été retrouvé, l'on recense plusieurs incunables qui ont retenu l'attention des grands hommes politiques de l'époque. La première mention du *Morgante* se trouve en effet dans une lettre du duc Ercole d'Este de Ferrare destinée à Antoine Gondi datée de 1478³⁰ dans laquelle il formule son souhait d'obtenir une copie imprimée de l'œuvre. Jamais retrouvée, cette supposée édition *princeps* n'évoquait pas les cantari XXIV-XXVIII. Elle ne serait donc composée que des vingt-trois premiers. *Il Morgante* peut donc se concevoir en deux parties de longueur inégale (2657 strophes pour les chants I-XXIII, et 1106 strophes du chant XXIV au XXVIII)³¹. La première édition connue comprenant la totalité des vingt-huit cantari a été imprimée le 7 février 1483 (édition florentine de François de Dino). Cette datation laisse par conséquent supposer que Pulci a mis cinq ans à fournir les cinq derniers cantari. Cette rédaction fragmentaire et étendue dans le temps a permis à certains cantari, imprimés et lus de façon isolée, de connaître une trajectoire autonome en dehors de l'œuvre originale dont ils sont issus. Les pérégrinations de certains personnages ont connu un réel succès. Les aventures de Morgante et Margutte au chant XVIII (vers 112-200, aussi connus sous le nom de *Il Fioretto di Morgante e Margutte*)³² sont par exemple mentionnées *ex abrupto* dans une lettre de Dionigi Pucci à Laurent de Médicis d'avril 1468 ou encore imprimées isolément à Florence chez Ridoli en hiver 1480-1481. Ces passages, alors prisés par les lecteurs

²⁹ Les informations portant sur des questions de datation sont toutes extraites de l'article de BISCONTI, D., « Le *Morgante* entre poésie collaborative et allégorie religieuse », art.cit., p.7-9.

³⁰ SARRAZIN, P., « Préface » in LUIGI PULCI, *Il Morgante*, éd. Pierre SARRAZIN, Turnhout, Brepols, 2001, p. 7-46, p.7-8.

³¹ *Ibid.*

³² ORVIETO, P., *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Rome, Salerno, 1978, p.174.

contemporains³³, fascinent encore le plus grand nombre de chercheurs qui leur ont dédié une kyrielle de commentaires³⁴.

Il *Morgante* est donc la narration des aventures des chevaliers de la cour de Charlemagne. Le poème commence sur une description de Roland, dépeint par le narrateur omniscient comme le paladin principal parmi les autres chevaliers. Il est en effet celui qui gouverne « in atto e in detto »³⁵ et auquel Charlemagne délègue son pouvoir. Pour cette même raison, il est calomnié par Ganelon, le duc de Maine, qui l'accuse d'exercer illégitimement le pouvoir du souverain. Sur ces paroles, Roland, fou de colère, quitte Paris et se rend en Paganie (voyage qui s'étend sur les cantari I-VIII, 14,4). Au cours du voyage, il libère l'abbaye de Chiaramonte menacée par trois géants (Passamonte, Alabastro et Morgante) qui ont détruit le clocher de l'abbaye et qui déclenchent une pluie de pierres depuis le haut d'une montagne. Roland tue Passamonte et Alabastro mais épargne Morgante auquel il propose (ou plutôt impose) de se convertir au christianisme. La conversion est facilement acceptée par le géant qui, la veille, avait fait un rêve dans lequel un serpent l'assaillait et contre lequel Dieu prenait sa défense. La vraie foi ainsi révélée, le géant ne reçoit pourtant pas le baptême dans l'immédiat. Avant de recevoir le sacrement, il réalise divers actes de contrition qui marquent son entrée progressive dans la foi chrétienne. Dans un premier temps, il coupe les mains de ses frères occis et les porte aux moines. Ensuite, le nouveau chrétien, sur la demande de Roland, va chercher de l'eau et ramène avec lui deux énormes sangliers que les moines cuisinent et dévorent. Il est alors formé au rôle d'écuyer de Roland. Il reçoit un cheval comme signe de gratitude de la part des moines - auquel il rompt l'échine en le chevauchant - et une armure énorme « ch'avea tutta la maglia rugginosa (II,84) »³⁶. À cette armure s'ajoute, dès le second *cantare*, l'arme qui sera au centre des actions et des vantardises de Morgante : le tinel. Après avoir fait leurs adieux aux moines, Morgante et Roland voyagent dans une lande déserte jusqu'à ce qu'ils trouvent un palais

³³ Parmi ces épisodes « à part » qui ont connu un grand succès éditorial, citons aussi *La regina Antea* et *La rotta di Babilonia* in CATELLI, N., « Le faville del battaglia. Sulle edizioni illustrate del *Morgante* » in ALFONZETTI, B., CANCRO, T., DI IASO, V., PIETROBON, E. (éd.), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Rome, Adi editore, 2017, p.1-21, p.9.

³⁴ Nous citons ici – sans chercher à être exhaustive – quelques auteurs qui se sont tout particulièrement penchés sur le cas des personnages de Morgante et Margutte : Paolo Orvieto dédie un chapitre complet de son ouvrage (*Ibid.*) au cas de Margutte (« Ancora a proposito di Margutte »), Franco Martinelli écrit un article complet dédié à l'épisode de la mort de Margutte (MARTINELLI, F., « Gli Stivali di Margutte » in *Annali d'Italianistica*, Arizona State University, 1983, p.49-54) et Larivaille propose une analyse de l'évolution du héros du poème dans LARIVAILLE, P., « Morgante da "fiero" a "gentil gigante". Carnevalizzazione della materia cavalleresca e ricupero cavalleresco di tradizioni carnevalesche » in *Culture et société en Italie du Moyen-Age à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, p.103-115.

³⁵ LUIGI PULCI, *op.cit.*, I, 9-11.

³⁶ « dont la maille était toute rouillée », *Ibid.*, II, 84

enchanté qui s'apparente à une auberge infernale avec «le mense riccamente [...] parate/e tutte le vivande accomodate (II, 9) »³⁷. Ils mangent et vont dormir mais lorsqu'ils se réveillent, ils ne trouvent pas la porte de sortie. Emprisonnés pendant trois jours, ils entendent un son qui provient d'une sépulture et qui se révèle être la voix d'un diable noir comme la suie. S'engage alors une lutte entre les deux guerriers et le démon obscur. Le diable leur révèle que l'unique moyen de sortir du château est de baptiser Morgante. Sacrement que donne Roland.

Une fois sortis du palais merveilleux, les deux compagnons d'aventure parviennent au camp de Manfred qui cherche à conquérir l'amour de Méridienne, fille du roi païen Carador. Roland affronte alors en duel Lionet, le frère de Méridienne, et le tue. Néanmoins, il refuse de combattre contre Méridienne pour le compte de Manfred.

Sur ces entrefaites, Renaud de Montauban, un chevalier fantasque et imprévisible de la cour de Charlemagne, part à la recherche de son cousin Roland. Au cours de ses déplacements, il vient en aide aux moines d'un monastère occupé par le géant Brunoro (cousin de Morgante) qu'il tue. Plus loin, il libère un lion de l'emprise d'un dragon³⁸ (IV, 16). Le lion le remercie et devient son compagnon de route. Enfin, Renaud rejoint Roland au camp de Manfred ainsi que les autres paladins de la cour de Charlemagne. Néanmoins, Roland ne reconnaît pas son cousin et provoque Renaud en duel. Ensuite, Olivier, autre ami de Roland, tombe amoureux de Méridienne.

Entretemps, Morgante emprisonne un des chevaliers de Manfred, un certain Dodon, avant de le relâcher. Le géant prétend pouvoir assaillir seul le camp du roi Carador mais faillit à cette tâche et les autres chevaliers doivent lui venir en aide.

Dans le *cantare* VIII, le roi Sarazin Herminion, averti de l'absence des hommes d'armes de Charlemagne par une lettre de Ganelon, décide d'assiéger Paris. En apprenant la nouvelle, Renaud décide de retrouver la route de la cour avec d'autres paladins et de combattre les ennemis. Herminion, fait prisonnier, est alors converti à la religion chrétienne par Charlemagne. À la fin du dixième cantare, tous les chevaliers ont rejoint Paris.

³⁷ « les tables richement dressées et [...] tous les mets accommodés », *Ibid.*, II,9

³⁸ L'épisode présent dans *Il Morgante*, cantare IV, *ottave* 16, n'est pas sans évoquer un roman célèbre de Chrétien de Troyes : *Yvain ou le chevalier au lion*, 1180

Ganelon envoie aussi une missive au roi Carador dans laquelle il dénonce les amours secrets entre Méridienne et Olivier. Il ajoute que cette dernière est retenue captive à Paris. Le roi envoie donc un géant (Vergoute) à sa recherche. Morgante, présent à Paris, l'affronte et le vainc.

Dans le cantare XI (6-23), Renaud, banni de la cour par Charlemagne, décide de se convertir en voleur de grands chemins en compagnie des chevaliers Astolphe et de Ricciardetto. Tous trois décident de se travestir afin d'assister à une joute organisée par Charlemagne. Astolphe est alors capturé par Ganelon et condamné à la pendaison par l'empereur. Mais, alors qu'il allait purger sa peine, il est délivré par Renaud arrivé *in extremis*. Face à l'injustice faite à Astolphe, la cour de Charlemagne se soulève et le duc de Montauban menace Charlemagne de lui infliger le même traitement subi par Astolphe. Terrorisé et craignant un lynchage, l'empereur se sépare de sa couronne et court se réfugier chez Aude. Le trône vacant, Renaud se couronne empereur à la place de Charlemagne (XII, 28-32). Mais lorsqu'il apprend que Roland, ayant à nouveau pris la route de l'Orient, est retenu prisonnier en Perse, il rend le pouvoir à Charlemagne et va porter secours à son cousin.

En Perse, Roland tombe sous le charme de Chiarella, la fille de l'Amostant qui le retient enfermé. Quant à Renaud, il se prend d'affection pour Antea (XVI, 17-41), la fille du Sultan, au point de refuser de la combattre. Mais le Sultan est finalement tué et la ville de Babylone conquise grâce à l'intervention décisive du géant Morgante.

À partir du cantare XVIII, Morgante est accompagné par un demi-géant, le fourbe et fieffé luron Margutte, avec lequel il s'adonne à une série d'espiègleries (maints aubergistes sont dépouillés après leur passage) et se dédie aux plaisirs de la table lors de banquets ou après avoir chassé. Tous deux, enfin, trouvent la mort de façon absurde. Margutte meurt – littéralement – de rire en observant le spectacle d'un singe qui enfle et retire ses bottes. Quant à Morgante, il décède dans le vingtième cantare lors d'une expédition en mer avec les autres paladins partis à la recherche de Ganelon, emprisonné dans le château de la sorcière Créonte. Portant secours au navire des chevaliers, il est mordu au talon par un crabe. Cette blessure a raison de sa force démesurée.

La première partie du poème se clôt au cantare XXIII avec l'annonce d'une nouvelle quête de Renaud parti de France afin de libérer la voie du Saint Sépulcre obstruée par le brigand Fuligatto, qu'il finit par convertir lui aussi (XXII, 216-224 ; XXIII, 2-28). Il voyage ensuite en compagnie de l'ex-brigand, des chevaliers Ricciardetto, Alardo et Guicciardo en suivant un

chemin de pèlerinage à travers les lieux saints de l'antiquité classique et de la Bible. Ce périple les conduit ainsi du Mont Olympe – où Fuligatto trouve la mort – au Saint Sépulcre en passant par l'Égypte et la Syrie. Ils passent successivement sur le mont Sinaï, sur le mont Thabor et enfin en Inde³⁹.

Les cinq derniers cantari, pour leur rupture avec le ton badin des vingt-trois premiers, sont présentés comme les passages apocalyptiques du deuxième Morgante⁴⁰. En effet, Antée décide d'assiéger Paris, la ville étant désertée de ses paladins (seul persiste le mage Malagigi). Sous l'impulsion de Ganelon, Antée, décidée à venger son père tué par le Vieux de la montagne (XXIV,8-9), organise une expédition en France accompagné du roi Marsile. Les Sarrazins, aidés de deux géants (Cattabriga et Fallalbacchio) menacent la France et les chevaliers reviennent combattre aux côtés de Charlemagne. Ganelon, en accord avec le roi Marsile en Espagne, organise la trahison du camp français. C'est la bataille de Roncevaux. Les Maures assaillent l'arrière-garde française de Charlemagne menée par Roland. Viennent alors en aide depuis l'Égypte Renaud et Ricciardetto sur des chevaux enchantés et possédés par deux diables (Astrattore et Farfarello) invoqués par le magicien Malagigi. Nonobstant, ils arrivent trop tard pour empêcher la mort de Roland qui, avant de mourir, sonne l'oliphant et parvient à alerter l'empereur de piège tendu par les Maures. Charlemagne, enfin mis au courant de la trahison de Ganelon, le fait écarteler tandis qu'il condamne le roi Marsile à la pendaison. Dans le dernier cantare, aussi appelé la *Carliade*, le poète relate la mort sereine de Charlemagne et chante ses actes de bravoure.

3. La chanson de geste en Italie

3.1 Le poids de la tradition

Joseph Bédier, rapportant les propos de Pio Rajna, affirme que les romans français du cycle carolingien ont été importés assez tôt en Italie⁴¹ et que, dès le XIII^e siècle, ils ont fait partie « du patrimoine idéal de tous, nobles et vilains »⁴². Cependant, plusieurs ornements laissés sur les arts décoratifs du XII^e siècle laissent à croire que cet imaginaire était déjà bien installé⁴³. Les récits épiques de Roland, Olivier, Charlemagne et autres compagnons d'armes sont en effet

³⁹ BISCONTI, D., « Testo e pretesto nel *Morgante* de Luigi Pulci », art.cit., p.19.

⁴⁰ SARRAZIN, P., « Préface », in *op.cit.*

⁴¹ RAJNA, P., « L'onomastica italiana e epopea carolingia », in *Romania*, 18/ 65 in BÉDIER, J., « Les chansons de geste et les routes d'Italie » in *Romania*, 36/142, 1907, p. 161-183, p.161.

⁴² *Ibid.*

⁴³ RUGGIERO, R., « Roland à Florence », in *Chroniques italiennes Web* 38, 2020, p. 73-85, p. 76.

connus, retranscrits et récités en français dès le XII^e siècle sur les terres de la péninsule et ce, jusqu'en 1500⁴⁴. Cette tradition d'origine française persiste par ailleurs plus longtemps le long des plaines du Pô où les cours seigneuriales cultivent le bilinguisme et consomment en quantité cet imaginaire épique importé.

Autour du XIV^e siècle et principalement en Vénétie, une forme linguistique hybride est mobilisée dans la composition de nouvelles chansons de geste. Le franco-italien, langue à mi-chemin entre l'italien et le français et destinée à usage uniquement littéraire et écrit⁴⁵, devient un outil d'appropriation, de réélaboration voire d'italianisation des légendes françaises antérieurement transmises par la seule copie de sources en langue française. Néanmoins, le véritable tournant de la tradition épique en Italie a lieu à la fin du *Quattrocento*, moment historique de la seconde naissance de la littérature en langue vernaculaire italienne⁴⁶ (la première étant menée par les trois couronnes que sont Pétrarque, Dante et Boccace à la moitié du *Trecento*). À cette époque, « les cours seigneuriales de l'Italie du Nord cherchent une langue et une littérature qui puissent satisfaire les goûts et construire l'identité des nouvelles élites politiques, en proposant des modèles reconnaissables et influents »⁴⁷. Les récits épiques ainsi que les romans de chevaleries deviennent des objets de consommation prisés pour leur aspect « rétro »⁴⁸ ou encore pour leur exaltation de « valeurs du passé que l'on sait fort bien hors d'âge, mais que l'on se complaît, pour l'esthétique, à remettre en œuvre »⁴⁹. La littérature n'est alors qu'un miroir dans lequel la société se contemple et un modèle sur lequel se déguiser⁵⁰. Pour ce faire, les écrivains sont convoqués, chargés de créer ou d'imiter en langue italienne vulgaire .

Cet élan en langue vulgaire s'accompagne simultanément d'un nouvel engouement pour le mètre de l'*ottava rima* dans les poèmes narratifs.

Forme rivale de la *terza rima* dantesque⁵¹, l'*ottava rima*, dont l'origine est traditionnellement attribuée à Boccace⁵² dans le *Filostrato* (1336) ou la *Téséide*, peut également être associée à

⁴⁴ EVERSON, J.E., « The epic tradition of Charlemagne in Italy », art.cit., p.46

⁴⁵ HOLTUS, G. « Lessico franco-italiano : lessico francese e/o lessico italiano ? », in *Linguistica diacronica y dialetologia*, Palma de Mallorca, Moll, 1985 , p. 201-208

⁴⁶ RUGGIERO, R., art.cit., p. 74.

⁴⁷ *Ibid.*, p.75.

⁴⁸ Mot de M. Szkilnik, cité in RIBÉMONT, B., « Héros épique ou héros de cours ? », in *Cahier de recherches médiévales*, 11 spécial, 2004, p.63-73, p.66.

⁴⁹ RIBÉMONT, B., art.cit., p.66

⁵⁰ Nous reformulons librement l'expression de Michel Zink : « Mais la société chevaleresque se plaît surtout à se contempler dans le miroir de la littérature et à se déguiser sur le modèle que lui offrent les romans » in ZINK, M., *Littérature française du Moyen-Âge*, Paris, Puf, 1992, coll. « Quadrige », p.345-346.

⁵¹ Pour recenser plus d'informations sur la métrique et l'*ottava rima* en particulier, l'on peut consulter BELTRAMI, P. G., *La metrica italiana*, Bologne, il Mulino, (1991) 2002.

⁵² EVERSON, J.E., « The epic tradition of Charlemagne in Italy », art.cit., p. 51.

une autre catégorie d'œuvre usant de cette rime : le cantare. L'un des premiers écrits composés en *ottava* est par ailleurs le *Cantare di Fiorio e Bianciflore* d'un auteur anonyme. Issu d'une tradition populaire et orale, le cantare est une littérature qui, pour paraphraser García Lorca, déambule dans les rues⁵³ des villes d'Italie du Nord (Toscane, Hombrie, Vénétie ou encore la Lombardie) en véhiculant des histoires alliant tradition arthurienne et épique. Et si l'un des grands *canterini*, dont les productions ont popularisé *l'ottava*, est Antonio Pucci⁵⁴, des auteurs plus érudits, charmés par la flexibilité permise par cette rime, se sont emparés de *l'ottava*. Parmi ceux-ci, nous retrouvons Luigi Pulci.

3.2 La veine parodique

Une première définition étymologique du terme « parodie » renvoie au domaine du chant et de la musique. Composé de « para » (contre ou à côté) et de « ôde » (le chant), la parodie ne serait autre qu'un contre-chant ou encore une ligne mélodique émise en parallèle d'une autre. En littérature, le concept de parodie concentre son intérêt dans la possibilité d'observer pour le lecteur et de rendre visible pour l'auteur simultanément dans une œuvre « le chant et son contre chant ». Toute parodie permet de s'interroger sur la relation qui unit l'œuvre initiale à sa construction parallèle (autrement dit, les liens de ressemblance ou dissemblance entre le chant à son contre chant).

En effet, la parodie, comme pratique littéraire, appartient à la poétique du détournement. Notion toujours fluctuante, elle apparaît, d'après Denis Saint-Amand, difficilement saisissable à cause de la pluralité de ses acceptions :

La première confusion s'explique par la concurrence de trois valeurs voisines du concept : selon une première acception, populaire et péjorative, la parodie consisterait en une imitation boiteuse, un simulacre, une actualisation grossière ou trompeuse d'un phénomène [...] ; une deuxième conception, extensive, recouvre toutes sortes de moqueries d'œuvres littéraires et artistiques, de productions culturelles [...] ; enfin, la troisième valeur, restrictive, envisage la parodie comme une intervention ponctuelle sur un discours, comme une transformation d'un texte à des fins que l'on s'accorde en général à considérer comme comiques.⁵⁵

⁵³ “La poesía es algo que anda por las calles”, c'est-à-dire : « la poésie est quelque chose qui se balade dans les rues » in GARCÍA LORCA, F., *Prosa*, I, Granada, La Veleta, 2000.

⁵⁴ VOLPI, G., *Il Trecento*, Milan, Vallardi, 1912, p. 215-216.

⁵⁵ SAINT-AMAND, D., *Le style potache*, Genève, La Baconnière, 2019, p.104.

Cette dernière conception rejoint la définition genettienne de la parodie comme « reprise détournée d'un texte direct »⁵⁶, « transformation ludique d'un hypotexte »⁵⁷. Cependant ce procédé de récupération d'un texte ponctuel, qu'on modifie pour en changer la portée, implique que, pour que reconnaissance de la parodie il y ait, le lecteur soit à même de relire l'œuvre source derrière son détournement. Dans l'opération parodique, l'hypotexte sélectionné (le genre ou encore le ton si l'on privilégie une perspective extensive) doit donc respecter les deux critères suivants :

- être estimé objet potentiel de raillerie et
- être suffisamment présent dans la mémoire collective pour pouvoir être aisément reconnu.

Sans réponse à la dernière condition, la parodie devient illisible et/ou réservée à un groupe de personnes initiées. En outre, Jelle Koopmans affirme que la parodie médiévale est principalement liée à une contextualisation situationnelle qui veut qu'un texte parodique ne puisse être compris comme tel que lors de sa récitation ou, au sens large, dans un contexte historique et spatial donné⁵⁸.

Reprenant ces différentes définitions de la notion de parodie, nous pouvons affirmer que, dans une certaine mesure, *Il Morgante*, est une reprise partiellement détournée (seuls les XXIII premiers cantari seraient concernés) du texte de l'*Orlando* redécouvert par Rajna en 1869 dans la bibliothèque laurenziana et, par conséquent, un exemple de parodie restée absconse pendant plusieurs siècles.

Notre propos portera néanmoins moins sur les rapports de ressemblance ou dissemblance de l'œuvre pulcienne à l'égard de son supposé modèle (sujet déjà largement traité et de bien des façons par nombreux philologues⁵⁹) que sur les liens que Pulci entretient avec la tradition littéraire de la chanson de geste, son univers, ses auteurs antérieurs ou *auctoritates*.

Cette dimension parodique est régulièrement mentionnée dans les discours scientifiques des différents auteurs commentateurs de Pulci. J-P Garrido énonce, par exemple, que [Le

⁵⁶ GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, coll. « Points. Essais ».

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ KOOPMANS, J., « La parodie en situation », *Cahiers de recherches médiévales*, 15, 2008, p.87-98.

⁵⁹ Pour approfondir ce point de matière, nous renvoyons le lecteur à la consultation des ouvrages de RAJNA, P., « La Rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana », in *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, éd. G. Lucchini, Centro Studi Pio Rajna, Rome, Salerno Editrice, 1998, p. 190-369. Autour des liens entre le *Morgante* et la *Spagna in rima*, nous conseillons la contribution récente de STROLOGO, F., *La Spagna nella letteratura cavalleresca italiana*, Rome-Padoue, Antenore, 2014; CARRAI, S., «“Sento di lungi chiamarmi col corno”: la rotta di Roncisvalle come finale del *Morgante* », in BARTUSCHAT, J. et STROLOGO, F. (éd.), *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Ravenna, Longo Angelo, 2014, p. 145-151 ; PALUMBO, G., « La rotta di Roncisvalle tra XIV e XV secolo. Ancora a proposito della Spagna in rima », in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII – XVI sec.)*, Peter Lang, Bruxelles, 2013, p. 173-208..

Morgante est une] parodie picaresque des thèmes chevaleresques traditionnels »⁶⁰. De la même manière, Ruggiero signale que

La stratégie rhétorique fondamentale par laquelle Pulci mène à bien son opération littéraire est la parodie : une parodie qui a besoin pour s'exercer des données de la tradition, d'un côté, et, de l'autre, de la liberté de soumettre cette même tradition à une révision radicale, que ce soit sur le plan de la langue (les phénomènes d'accumulation aussi bien de noms que des adjectifs sont très fréquents) ou dans le traitement de la matière.⁶¹

Pour fournir une analyse satisfaisante du poème, nous avons sélectionné une série d'épisodes soulignant textuellement un attachement suivi d'un écart à l'égard de la « norme » narrative de l'époque. Nous re-contextualiserons ces extraits afin de pouvoir approcher l'œuvre de Pulci à la manière d'un palimpseste de la tradition chevaleresque où le texte, derrière la narration apparente, laisse transparaître par endroits les traces des récits antérieurs. Pour le dire autrement, par cette recherche (inter)textuelle, nous mettrons en avant le goût prononcé de Pulci pour la créativité scripturale de même que l'inconfort éprouvé par l'auteur à l'égard de la longue tradition chevaleresque avec laquelle il doit composer. Cette tradition est d'ailleurs décrite par R. Ruggiero comme louvoyant entre « [...] un monde chevaleresque issu de l'ancienne chanson de geste française et qui, encore tout à fait sérieux dans ses premières interprétations *franco-venete*, en vient peu à peu à être trivialisé par la répétition continuelle dans les performances *canterine* »⁶². De plus, nous démontrerons que cet inconfort se retrouve inscrit dans l'esthétique même de l'œuvre via la duplicité de l'écriture qui laisse simultanément place à l'œil du « lisant »⁶³ et à l'œil du « lectant »⁶⁴. Ainsi, *Il Morgante*, véritable œuvre parodique, ouvre-t-il la voie à différents niveaux de lectures (critique, simple divertissement) en fonction de l'encyclopédie personnelle de tout un chacun.

3.3. La légende de Charlemagne à Florence

Le traitement de l'histoire de Charlemagne en Italie a connu auprès des historiens un vif succès tout au long du *Quattrocento*. Qu'il s'agisse de Leonardo Bruni (*Historia florentini populi*),

⁶⁰ GARRIDO, J-P, « Le thème de la “grande bouffe” dans le *Morgant* de Luigi Pulci » in FIORATO, A. C. et FONTES BARATTO, A. (dir.), *La table et ses dessous : culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV^e et XV^e siècles)*, 4, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 1999, p.73-91, p.73.

⁶¹ RUGGIERO, R., art.cit., p.85.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Le « lisant » est la part du lecteur qui, acceptant de croire à ce qu'il lit, est victime de l'illusion romanesque. In JOUVE, V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2004 (1998), p.82-86.

⁶⁴ Le lecteur, désigné alors comme « lectant », est pleinement conscient d'être face à un monde imaginaire. Il adopte davantage une position analytique et fait majoritairement appel à son intellect. In *Ibid.*, p.14.

Acciaiuoli (*Vita Caroli Magni*) ou Ugolino Verino (*Carlias*), tous ont vanté les mérites du chef de guerre et son influence positive dans la cité florentine. Aussi, Pulci, dès les premières *ottave* du poème, présente au lecteur son œuvre à venir et expose sa motivations à entamer la rédaction de celle-ci : lui seul est en mesure de rendre ses lettres de noblesse à la légende de Charlemagne. Il évoque les comptes rendus antérieurs et souligne leurs apories afin de mettre en relief la spécificité et le *prima* de sa version sur les autres :

Diceva Leonardo già Aretino,
che, **s'egli avessi avuto scrittor degno**,
com'egli ebbe un Ormanno e 'l suo Turpino,
ch'avessi diligenza avuto e ingegno,
sarebbe Carlo Magno un uom divino,
però ch'egli ebbe gran vittorie e regno,
e fece per la Chiesa e per la Fede
certo assai più che non si dice o crede. (I, 5)

Ma il mondo cieco e ignorante non prezza
Le sue virtù, com'io vorrei vedere.
E tu, Fiorenza, della sua grandezza
Possiedi e sempre potrai possedere:
ogni costume ed ogni gentilezza,
che si potessi acquistare o avere
col senno, col tesoro e colla lancia,
dal nobil sangue è venuto di Francia. (I, 7) ⁶⁵

Pulci affirme être capable de redorer le portrait de Charlemagne et, *de facto*, de la ville qu'il a rebâtie. Pour mieux vanter son récit, il se pose en filiation avec Leonardo Bruni dit « Leonardo già Aretino » qui aurait jugé incapables certains écrivains de chanter les vertus de l'empereur (« Diceva Leonardo già Aretino,/ che, s'egli avessi avuto scrittor degno,/ com'egli ebbe un Ormanno e 'l suo Turpino,/ ch'avessi diligenza avuto e ingegno,/ sarebbe Carlo Magno un uom divino »⁶⁶) qui, auquel cas, « sarebbe [...] un uom divino » .

Signalons que cette pratique n'est pas neuve mais est, par la force des années, devenue un poncif hérité d'une pléthore de textes allant du *Roman de Renart* aux sermons (joyeux ou sérieux) du XII^e siècle⁶⁷ au sein desquels les auteurs revendiquaient la meilleure version de l'histoire.

⁶⁵ LUIGI PULCI., *op.cit.*, I, 5-7.

⁶⁶ *Ibid.*, I, 5.

⁶⁷ KOOPMANS, J., *art.cit.*

3.4. Les *auctores*

Pulci cherche, tout au long du poème, à remanier le genre épique. En effet, il n'est pas rare que dans certains épisodes, Pulci interrompe son récit pour l'entrecouper de considérations portant sur la fidélité des *auctores* ou sur l'existence de versions alternatives de l'histoire qu'il raconte⁶⁸. Dans l'extrait *infra* (cantare V, 50, 6 – 52, 2), Pulci relate le combat de Renaud contre un « diavolo incantato ». D'après la version de l'auteur florentin, le diabolin aurait pu écraser le chevalier mais ce dernier serait parvenu à se défendre en assénant un coup de massue à la créature. Suite à ce coup, l'arme se serait entièrement détruite.

Dans la narration de cet épisode, Pulci insiste sur la présence d'une polyphonie interprétative. Selon certaines sources (« chi dice che di netto il mandò al rezzo; /donde e' s'è fatta gran disputazione /come quel fatto andassi del bastone »), Renaud aurait été le seul responsable de l'état du tinel. Pour d'autres, il ne serait qu'à l'origine de la rupture partielle de l'arme, l'autre moitié se morcelant d'elle-même⁶⁹.

Avean già combattuto insino a nona
Rinaldo e quel diavolo incantato:
Rinaldo gli ha frappata la persona
e molto sangue in terra avea gittato,
e tuttavia con Frusberta lo suona.
Un tratto quel baston è giù calato;
Rinaldo per disgrazia gli era sotto
e non poteva fuggir questo botto: art.cit.

attraversò la spada per coprire
il capo, ché del colpo ebbe riprezzo;
giunse il bastone: or qui volle alcun dire
già che Rinaldo gliel tagliò sol mezzo,
ma poi si ruppe il resto nel colpire;
chi dice che di netto il mandò al rezzo;
donde e' s'è fatta gran disputazione
come quel fatto andassi del bastone;

ma questo a giudicar vuol buon gramatico
s'egli tagliò tutta o mezza la mazza.
[...] ⁷⁰
[nous mettons en gras]

⁶⁸ Cette pratique n'est pas neuve et des auteurs tels que Andrea de Barberino sont friands de ce pédantisme encyclopédique in DA BARBERINO Andrea, *L'Aspromonte romanzo cavalleresco ineditto*, edizione critica a cura di Marco BONI, Tip. Dell'Antiquaria Palmaverde, 1951.

⁶⁹ BISCONTI, D., « Testo e pretesto nel *Morgante* de Luigi Pulci », art.cit., p.12.

⁷⁰ LUIGI PULCI, *op.cit.*, V, 50-52.

En signalant de différentes versions au sein de son récit, l'auteur « si diverte dei dubbi sulla credibilità dei racconti leggendari, gioca con le parole, rivolge il serio in comico pur reutilizzando gli stessi materiali, talvolta le stesse espressioni che figurano nei testi cui si riferisce »⁷¹. Par ce biais, l'homme de lettre florentin insiste sur le poids de la tradition encyclopédique avec laquelle il doit composer.

Néanmoins, ce choix esthétique, qu'on pourrait croire simplement critique, est progressivement doublé d'une revendication en faveur de la liberté créative. En effet, aux dernières *ottave* du premier cantare, dans un épisode mettant en scène Roland et son comparse le géant Morgante face aux fresques de l'abbaye de Chiaramonte, Pulci souligne l'importance de son travail sur la variation des modèles narratifs et sur la construction des personnages emblématiques (Roland, Charlemagne, Renaud, entre autres).

Dans une salle remplie d'armures poussiéreuses, rouillées et décorées de dessins qui représentent quantité d'armes et qui célèbrent un combat entre Milon d'Anglant (le père de Roland) et un autre géant, l'auteur dresse, d'une part, un parallélisme entre Morgante et le géant antique et d'autre part, entre Milon et Roland. Il fait appel à la corrélation entre la vision (« veggendo »), la mémoire (ou encyclopédie personnelle des lecteurs), l'histoire (« istoriato », c'est-à-dire mise en forme d'une narration fictionnelle), l'Histoire des événements réels et la lecture (« lesse », « letter ») :

E in certa cameretta entrati sono
che **d'armadure vecchie** era copiosa;
dicea l'abate: - Tutte ve le dono.
- Morgante va rovistando ogni cosa;
ma solo un certo sbergo gli fu buono,
ch'avea tutta **la maglia rugginosa**:
maravigliossi che lo cuopra appunto,
ché mai più gnun forse glien'era aggiunto.

Questo fu d'un gigante smisurato
ch'a la badia fu morto per antico
dal gran Millon d'Angrante, che arrivato
v'era, se appunto questa storia dico;
ed era nelle **mura istoriato**
come e' fu morto questo gran nimico
che fece alla badia già lunga guerra;
e Millon v'è come e' l'abbatte in terra.

Veggendo questa **istoria**, il conte Orlando
fra suo cor disse: "O Dio, che sai sol tutto,
come venne Millon qui capitando,
che ha questo gigante qua distrutto?"

⁷¹ « [Luigi Pulci] se diverte dei dubbi sulla credibilità dei racconti légendaires, il joue sur les mots, convertit le sérieux en comique en réutilisant les mêmes matériaux et par moments les mêmes expressions qui figurent dans les textes auxquels il se réfère » in BISCONTI, D., « Testo e pretesto nel *Morgante* de Luigi Pulci », art.cit., p.13.

E lesse certe **letter** lacrimando,
ché non poté tener più il viso asciutto,
come io dirò nella seguente **istoria**.
Di mal vi guardi il Re dell'alta gloria.⁷² [nous mettons en gras]

Ainsi, dès l'incipit, Pulci se montre investi d'une mission de restauration et de dépassement (au contraire de son père⁷³, Roland ne tue pas un géant mais le pousse à se convertir au christianisme) d'une matière épique déjà traitées par de nombreux auteurs. Pulci souligne l'artifice littéraire par la redondance des actions (passées et présentes) et par la mise en scène d'objets désuets, dégradés ou d'images fixes.

Pour rendre une version de l'histoire qui séduira ses lecteurs, Pulci farcit ses récits de « morceaux de bravoures » parfois peu crédibles (les exemples *infra* rendent compte des combats mettant en scène des lances rompues, des chevaux presque invincibles mis à terre et des géants recouverts d'armures faites de peau de serpent). Mais, afin de palier le biais d'une narration trop fantasque, l'auteur du *Morgante* mentionne dans son récit des *auctores* de renom qui assureront la promotion de l'œuvre par leur statut de garants de la véracité. Pulci fait en effet régulièrement usage du leitmotiv « se Turpin non mente », la formule étant souvent reportée en fin de vers :

Gan si scontorse tutto in su l'arcione;
la lancia si spezzò subitamente,
e 'l suo forte destrier Mattafellone
s'accosciò in terra, **se Turpin non mente**.
[...] ⁷⁴

ch'era tutto di cuoio di serpente
con certi Macometti messi ad oro,
con gran carbonchi, **se Turpin non mente**,
[...] ⁷⁵

⁷² La distinction entre les deux termes (« storia » et « istoria ») est d'ailleurs soulignée dans la traduction française de Pierre Sarrazin où le terme « storia » est associé à l'adjectif « exact » et la participe passé « istoriato » au participe présent « contant », ce qui accentue une connotation fictionnelle : « Cet haubert provenait d'un géant colossal/qu'au temps jadis au couvent a tué/le grand Millon d'Anglant qui passait en ces lieux, / **si est exact ce que je vous raconte** ;/sur les murs on voyait une fresque **contant**/comment mourut ce si grand ennemi,/ qui contre le couvent fit jadis longue guerre/ [...] En voyant cette histoire, le paladin Roland,/pense en lui-même : « O Dieu qui seul sait tout,/comment Million est- il arrivé jusque'ici/pour y tuer cet horrible géant ? »/ [...] in LUIGI PULCI, , *Il Morgante*, éd. et trad. de l'italien par Pierre SARRAZIN, Turnhout, Brepols, 2001, coll. « Miroir du Moyen-Âge », p.80, I, 84-86.

⁷³ L'armure essayée par Morgante dans cette salle est en fait celle d'un autre géant vaincu par Million D'Angrante. C'est ce même guerrier qu'Andrea de Barberino, auteur des *Reali di Francia* (livre VI) désigne comme fils de Bernard de Chiaramonte et père – avec une certaine Berthe – de Roland.

⁷⁴ LUIGI PULCI, *Morgante e lettere*, op.cit., XI, 38, 1- 4.

⁷⁵ *Ibid.*, XII, 43, 1-3.

Les traces de fictionnalité et du travail auctorial sont mises en évidence par l'usage d'un lexique méta-narratif qui, par une forme de mise en abyme, reflète l'acte de création et les sources utilisées à cette fin (les événements réellement attestés, les traces picturales, les auteurs de la tradition épique tels que Turpin).

3.5. Fictionnalisation de la traduction : se dire authentique

Alors que dans les premiers extraits sélectionnés, Pulci ne remet jamais en cause le bienfondé des sources ou des histoires qui l'ont inspiré, l'auteur florentin gagne, au fur et à mesure de l'avancement du poème, en autonomie, sûr de ses propres capacités littéraires. Un exemple explicite de ce retournement de situation s'observe dans la fictionnalisation de l'activité du traducteur.

Si l'exercice de traduction est considéré au Moyen-âge comme gage d'authenticité, un acte intellectuel à travers lequel s'effectue la transition entre passé et présent, à la Renaissance, les conceptions de l'argument linguistique varient. L'activité du traducteur est en effet observée par la lunette du philologue qui se permet de poser un regard critique sur la restitution du discours d'un auteur. Les traducteurs médiévaux se concentraient sur une transmission littérale du texte (*ad litteram*) mais, les humanistes, désireux de rendre compte de l'éloquence du latin classique manié par des écrivains de renom, ambitionnent non seulement de rendre la pensée de l'auteur mais également son style. Par conséquent, si « l'établissement du texte contribue [...] à une pratique critique de la traduction, où l'authenticité de l'original peut être remise en question »⁷⁶, la mention d'une traduction au sein d'un texte devient moins un gage de crédibilité qu'un motif soulignant, par effet de distanciation, la part fictionnelle présente dans l'écrit.

S'inscrit dès lors dans la rédaction de Pulci une forme de maniérisme ou de pédantisme encyclopédique que Bernard Ribémont, à la suite de François Suard, identifie comme l'une des marques de la chanson de geste tardive⁷⁷ avec la tendance à la grivoiserie ou à la gauloiserie, à la « mythologisation » et au jargon latinisant savant ou pseudo-savant⁷⁸.

⁷⁶ WATIER, L., « L'imaginaire philologique de la traduction : pseudo-traduction et redéfinition de la fiction au XVI^e siècle », in *Itinéraires*, 2, 2018 et 3, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/itineraires/4726> (page consultée le 25 novembre 2021).

⁷⁷ Son étude concerne principalement les réécritures du XVI^e siècle du *Mambrien* in RIBÉMONT, B., « Héros épique ou héros de cours ? », art.cit., p.64

⁷⁸ *Ibid.*

Dans cette lignée, l'ambition de surpassement manifestée par Pulci à l'égard de la tradition épique française va également se manifester par un jeu d'intertextualité anthologique plus complexe où l'écrivain se présente comme la seule autorité de référence (« la fonte [...] può essere sostituita dall'*auctor* Pulci stesso »⁷⁹). Dans l'épisode de la mort (de rire) de Margutte, géant nain compagnon de Morgante, Pulci informe le lecteur que les auteurs ne se mettent pas d'accord sur le moment du décès : est-il mort après ou avant avoir pu faire la connaissance de Roland ? Nonobstant, il signale surtout que le personnage de Margutte n'a jamais été mentionné au sein de sa source principale (*Il Cantar d'Orlando*) mais est présent dans le récit grâce à la lecture des traductions de l'œuvre d'un égyptien appelé Alphamenone. De cette façon, Pulci « joue de la multiplicité des sources comme d'un procédé narratif »⁸⁰.

L'auteur du *Morgante* s'amuse du *topos* de l'exigence et de la rigueur morale du traducteur qui doit impérativement divulguer son savoir⁸¹. À partir d'une source égyptienne, il énumère les détours linguistiques éprouvés par le personnage de Margutte. Si le lecteur a pu croiser la route du géant-nabot, c'est par les enchainements de traductions en langue perse, en chaldéen, en arabe, en langue syrienne, en grec, en hébreu, en langue latine antique (« nell'antica famosa romana ») et enfin en vulgaire florentin (« tanto ch'egli è pur fiorentin ridotto »):

Ora ècci un aüttor che dice qui
 ch'e' si condusse pur dov'era Orlando,
 ma poi da Bambillona si partì
 e venne in questo modo capitando.
Tanto è che la sua morte fu così:
di questo ognun s'accorda, ma del quando,
o prima o poi, c'è varie oppinioni
e molti dubbi e gran disputazioni.

Tanto è ch'io voglio andar pel solco ritto,
ché in sul *Cantar d'Orlando* non si truova
di questo fatto di Margutte scritto,
ed ècci aggiunto come cosa nuova:
 ch'un certo libro si trovò in Egitto
 che questa storia di Margutte approva,
 e l'aütor si chiama Alfamenonne,
 che fece gli Statuti delle donne.

E fu trovato in lingua persiana,
 tradutto poi **in arabica e 'n caldea;**
 poi fu recato in lingua **soriana,**
 e dipoi in **lingua greca,** e poi in **ebrea,**

⁷⁹ BISCONTI, D., « Testo e pretesto nel *Morgante* de Luigi Pulci », art.cit., p.13.

⁸⁰ WATIER, L., art.cit., p.68

⁸¹ *Ibid.*, p.63

poi **nell'antica famosa romana**;
finalmente **vulgar** si riducea:
dunque e' cercò la torre di Nembrotto,
tanto ch'egli è **pur fiorentin** ridotto.

Quel che e' si sia, e' seppe ogni malizia
e fu prima cattivo assai che grande,
però ch'e' cominciò da puerizia
a esser vago dell'altrui vivande;
e fece abito sì d'ogni tristizia
ch'ancor la fama per tutto si spande;
e furon le sue opre e le sue colpe
non creder leonine, ma di volpe.

Or lasciàn questo con buona ventura,
ché la giustizia ha infin sempre suo loco
[...]⁸²

Cet agglomérat suit le principe de hiérarchie des langues qui voulait que, pour qu'une source soit digne de crédit, elle découle des langues sacrées telles que le grec, le latin et l'hébreu (« intangibles, grammaticales et porteuses de vérité »⁸³). Par opposition, la reprise en vulgaire florentin s'affiche déjà comme un signe de tromperie.

Or, si Pulci prétend bien assurer la reproduction d'une littérature épique et de son univers chevaleresque, il se pose simultanément en porte-à-faux avec le rôle assigné au traducteur et à l'acte de *translatio* qui « est [...] avant tout un mode privilégié de la perpétuation du passé : elle est historique »⁸⁴. Puisque le sujet dont il traite s'est usé au contact des langues, qu'il est devenu au fil du temps un bateau de Thésée, Pulci se présente indirectement comme le seul garant de son authenticité⁸⁵. Coincé dans un impératif de reproduction voulu par la famille médicéenne, l'écrivain florentin s'efforce, en jouant avec les codes du traducteur, de trouver des poches d'air lui permettant de se défaire du carcan qui l'encombre.

Cette oscillation entre *auctoritates* et *inventio* se manifeste aussi dans les derniers cantari du poème dédiés à la bataille de Roncevaux et calqués sur le poème de la *Spagna in prosa*. Dans la seconde *ottava* du vingt-quatrième cantare, Pulci se dit contraint d'écrire de façon identique aux autres (« convien ch'io scriva pur come altri scrisse »). C'est-à-dire qu'il se sent dans le

⁸² LUIGI PULCI, *op.cit.*, XIX, 152-156.

⁸³ LUSIGNAN, S., *Parler vulgairement*, Paris, Vrin, 1986, p.31

⁸⁴ WATIER, L., *art.cit.*, p.63

⁸⁵ BISCONTI, D., « Testo e pretesto nel *Morgante* de Luigi Pulci », *art.cit.*, p.13.

devoir de se calquer sur les récits historiques de la bataille opposant l'arrière-garde française à l'armée du roi Marsile :

E benché il ver malvolentier qui scriva,
convien ch'io scriva pur come altri scrisse,
per non far come all'alta storia argiva.
Omer troppo essaltò gli error d'Ulisse,
e del figliuol famoso della diva
non so se il vero appunto anche si disse.
Accetta il savio infin la vera gloria:
e così seguiren la nostra istoria.⁸⁶

Aussi Pulci décide-t-il assez rapidement de faire volte-face et de reprendre les rênes de son propre récit. Dès le cantare XXV, il propose de narrer le voyage retour de Renaud en France après avoir appris le début de la bataille de Roncevaux. Cet épisode, inédit et donc fictionnel, est l'occasion pour le poète d'expliciter à son lecteur sa nouvelle méthode scripturale :

E so che andar diritto mi bisogna,
ch'io non ci mescolassi una bugia,
ché questa non è istoria da menzogna;
ché, come io esco un passo della via,
chi gracchia, chi riprende e chi rampogna:
ognun poi mi rïesce la pazzia;
tanto che eletto ho solitaria vita,
ché la turba di questi è infinita.⁸⁷

Il dit vouloir marcher à la fois sur le chemin (« andar diritto mi bisogna ») et en dehors (« esco un passo della via ») bien que cela lui vaille souvent des reproches. Pulci décide d'emprunter une voie solitaire, inédite à l'image des nouvelles compositions présentes dans le *Morgante*.

3.6. Observations générales : la fonction parodique dans *Il Morgante*

Nous pensons que les mentions d'autorités auctoriales, les traces d'actes de traductions, le lexique méta-narratif sont autant d'« indication de la parodie »⁸⁸ selon la terminologie de Koopmans. Autrement dit, les divers procédés stylistiques observés comme récurrents et facilement repérables viendraient jouer le rôle de « contre-chant » et pointer du doigt les morceaux de texte les plus pétris par la tradition. En effet, les lieux textuels où se manifestent les indices parodiques sont ceux dans lesquels Pulci narre des épisodes éculés de la tradition chevaleresque : la bataille de Roncevaux (« indeed, one could assert that it is the exploits of

⁸⁶ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XXIV, 8.

⁸⁷ *Ibid.*, XXV, 116.

⁸⁸ KOOPMANS, J., *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz, 1988, p. 49.

Roland in Rencesvals that confer on the *matière de France* the dignity of the epic »⁸⁹), la bataille opposant Milon d'Anglant à un géant ou encore la légende de Charlemagne.

Cette volonté de parodier s'explique, selon nous, par la conscience accrue chez Pulci d'un écart toujours plus important entre le texte original (l'épopée franque, ses héros nés sous la plume d'auteurs souvent anonymes depuis plusieurs siècles) et sa réélaboration florentine du *Quattrocento*.

⁸⁹ Nous traduisons de l'anglais : «en effet, d'aucuns pourraient affirmer que ce sont les exploits de Roland à Roncevaux qui confèrent à la matière de France la dignité de l'épique »in EVERSON, J.E., «The epic tradition of Charlemagne in Italy», art.cit., p.29.

Partie II : Les maîtres de la parole

1. Marqueterie stylistique

Désigné par la critique tantôt comme perversion joyeuse des règles traditionnelles d'un l'univers épique⁹⁰, tantôt comme une réécriture de la matière chevaleresque alliant une vision problématique et antidogmatique du réel à un goût prononcé pour l'humour et l'évasion⁹¹, le *Morgante* de Luigi Pulci est une production qui mêle tradition, permanences et innovations héroï-comiques. Rédigé dans une intention parodique, le poème assure la coexistence de deux registres. Cette particularité implique une variété de niveaux de lectures. En ce sens, il est permis de supposer que, à l'instar des fabliaux, l'œuvre a pu plaire à un public varié et a dès lors connu une réception complexe. Une explication plausible à cette composition hétérogène, outre un désir humaniste de *varietas*⁹², est à trouver du côté des modèles littéraires empruntés par Pulci. En effet, l'auteur florentin serait, selon C. Panzera un « médiateur entre traditions populaires des cantari et les goûts de la classe dirigeante de la ville, [...] [qui] appuie sur le partage de valeurs et d'horizons culturels communs entre le peuple florentin et le cercle des Médicis. »⁹³

Ce penchant pour la marqueterie stylistique est avouée par Pulci lui-même au seuil de son long récit. Le poète courtisan y avoue louvoyer entre la chambre et la place publique, cherchant à plaire tant aux dirigeants férus de culture humaniste qu'aux badauds des rues, plus coutumiers d'un style peu raffiné :

Ben so che spesso, come già Morgante,
lasciato ho forse troppo **andar la mazza**;
ma dove sia poi giudice bastante,
materia c'è da camera e da piazza;
ed avvien che chi usa con gigante
convien che se n'appicchi qualche sprazza,
sì ch'io ho fatto con altro battaglia
a mosca cieca o talvolta a sonaglio. ⁹⁴

⁹⁰ LACROIX, J., « Défense et illustration du jeu dans l'épopée-farce médicéenne de Luigi Pulci (*Il Morgante Maggiore*) (1483) » in *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, 13/ 2, 1995, p. 141-163.

⁹¹ PANZERA, C., art.cit., p.53.

⁹² SANGIRARDI, G., « L'inconscio in piazza. Pulci, Dante e il diavolo » in *Chroniques italiennes web*, 8, 2020, p.23-47, p.23.

⁹³ « Convien che varie cose al mondo/ sia Come son varii volti e vario ingegno,/E piace all'uno il bianco, all'altro il perso./diverse materie in prosa o in verso » PANZERA, C., art.cit., p.44.

⁹⁴ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XXVII, 142.

Pulci compare sa façon d'écrire à la massue du géant Morgante (« lasciato ho forse troppo andar la mazza ») et fait le lien entre la présence du géant et une dimension populaire (ma dove sia poi giudice bastante, /materia c'è da camera e da piazza;) qui a su plaire aussi bien aux princes qu'aux passants (parmi eux grands marchands et petits commerçants ou ouvriers), deux auditoires dont les attentes différentes ont su être rencontrées. Ainsi l'intention de Pulci est-elle en porte à faux avec l'interprétation de Pio Rajna qui attribuait la réception de l'œuvre à un public majoritairement populaire (« volgare ») :

Nella toscana la letteratura cavalleresca godeva il favore di un pubblico numerosissimo, ma volgare. Da un gran pezzo la classe colta se ne sollazzava più per capriccio che perché ci trovasse un trattenimento conforme al suo genio. Che a volte ci prendesse gusto, non è niente strano. E a chi di noi non accade talora, anche dopo essere entrati nella categoria degli adulti, se non degli uomini seri, di fermarsi davanti alla baracca dei burattini, e di ridere un momento delle spavalderie d'Arlecchino e della melensaggine astuta di Pulcinella?⁹⁵

Tout en conservant les marqueurs identitaires de l'épique, l'auteur privilégie les motifs le plus populaires de la chanson de geste et les exacerbe dans son récit. Les vengeance se multiplient, les pulsions sadiques de tous les paladins sont exacerbées. Les histoires d'amour - emplies de violence - sont intenses, brutales et brèves (XVII 27 -29), les chevaliers et les géants convertis sont de véritables *afficionados* de bonne chère (II 19-24), affamés de batailles sanguinaires assimilées à de véritables boucheries:

E Runcisvalle pareva un tegame
Dove fussi di sangue un gran mortito,
Di capi e di peducci e d'altro ossame
Un certo guazzabuglio ribollito,
Che pareva d'inferno il bulicame
Che innanzi a Nesso non fusse sparito [...]⁹⁶

Chez Pulci, les barrières tombent entre les comportements des humbles gredins et les valeurs féodales de la haute noblesse. Dans les paragraphes qui suivent, nous nous proposons de passer en revue une série de personnages qui cristallisent cette tendance au brassage des registres.

⁹⁵ RAJNA, P., *Le Fonti del Furioso*, Florence, Sansoni, 1975 (1876), p.21

⁹⁶ LUIGI PUCLI., *op.cit.*, XXVII, 54- 56.

1.1. Pourquoi l'héroï-comique ?

Il est communément accepté que le genre épique, depuis ses origines, est « un miroir dans lequel la classe féodale des nobles et des chevaliers élabore ses valeurs et par lequel elle les impose à la société tout entière »⁹⁷. Il est donc peu surprenant de constater que, en règle générale, les chansons de geste ne sont pas prédisposées à accueillir dans leurs pages des personnages d'origine populaire. Le *Morgante* de Luigi Pulci se révèle être une entorse aigüe à la règle. Nous avançons deux causes plausibles à cette bifurcation générique que Pulci partage avec quelques autres œuvres rédigées en franco-italien du XIII^e siècle⁹⁸.

Dans un premier temps, la prolifération de personnages héroï-comiques au sein du poème peut être la marque d'une évolution sociétale. Le *Quattrocento* florentin met à l'honneur les figures de grands bourgeois, de riches marchands parmi lesquelles figure la famille Médicis, maitresse de Florence. La société n'est plus véritablement guerrière ni même féodale, les valeurs ayant cours dans les premières chansons de geste sont caducs et dès lors risibles. En ce sens, le nombre de « héros » de basse extraction (des géants mal dégrossis, des chevaliers brigands, des aubergistes, pour ne citer qu'eux) qui peuplent l'œuvre auraient pour fonction – outre de mettre en évidence une dimension comique – de banaliser et de légitimer la place de Laurent de Médicis à la tête de la ville à la suite de son grand-père Côme.

Dans un second temps, si chevaliers non conformes aux étiquettes courtoises et féodales il y a, c'est à cause de la défaillance du pouvoir royal⁹⁹. Le poème compile en effet un florilège d'épisodes illustrant le vacillement de l'autorité de Charlemagne, considéré comme un souverain gâteux et crédule, mené par le bout du nez par le traître archétypal Ganelon. Aussi, ces portions de textes auraient pour but d'avertir les Médicis des dérives du pouvoir.

Dès l'incipit du texte, Pulci désigne l'aveuglement de Charlemagne à l'égard de Ganelon comme la cause de la défaite du camp chrétien à Roncevaux ainsi que de la mort du fameux paladin Roland. L'intertexte de *l'Enfer* de Dante (« dopo la dolorosa rotta quando » [XXXI, 16]) souligne le caractère tragique de l'événement :

⁹⁷ BENDINELLI PREDELLI, M., « Les bûches et la faim ... », art.cit., p.123.

⁹⁸ Parmi ces œuvres, citons celles du manuscrit Français XIII de la Bibliothèque Marciana de Venise : *Bovo d'Antona*, *Berta da lipe grandi*, *Karleto*, *Berta e Milon*, *Enfances Ogier*, *Rolandin*, *Chevalerie Ogier*, *Macaire*. In *Ibid.*, p.124.

⁹⁹ PANZERA, C., art.cit., p.42.

Dodici paladini aveva in corte
Carlo, e 'l più savio e famoso era Orlando;
**Gan traditor lo condusse alla morte
in Roncisvalle, un trattato ordinando,**
là dove il corno e' sonò tanto forte:
“dopo la dolorosa rotta quando...”,
nella sua *Comedia* Dante qui dice,
e mettelo con Carlo in Ciel felice.¹⁰⁰

Un autre exemple marquant, situé au cantare X, présente l’empereur forçant les chevaliers Renaud et Roland à s’affronter en duel. Dans cette joute, Charlemagne, craignant que le premier paladin lui dérobe sa couronne, espère secrètement la mort du duc de Montauban. Cette décision lui vaudra la défiance de son peuple :

Merediana e Morgante v'andorno
con Carlo e con Orlando per vedere.
E paladini assai lo sconfortorno
che non si lasci il signor del quartiere
combatter col cugin suo tanto adorno;
ma contrappor non puossi allo imperiere;
e molto Carlo Man fu biasimato,
quantunque s'è con lor giustificato.¹⁰¹

Cette attention portée à la figure du pouvoir doit être comprise à l’aune de la situation diplomatique de Florence. Comme énoncé plus tôt dans ce mémoire, la ville toscane n’est, au XV^e siècle, pas soumise à l’autorité d’une noblesse de sang et d’héritage. Dans ce contexte, les jeux d’alliances - fragiles - étaient monnaie courante. Pour cette raison, le *Morgante*, en tant qu’espace de réflexion sur la classe dirigeante, peut, entre autres éclairages, être appréhendé comme une transposition à l’époque carolingienne des craintes et des attentes politiques du peuple florentin.

¹⁰⁰ LUIGI PULCI, *op.cit.* I, 8.

¹⁰¹ *Ibid.*, X, 97.

2. Galerie de personnages

2.1. Renaud, le bon sauvage

Le chercheur Jean Lacroix qualifie les chevaliers de Pulci de « pleurnichards, cœurs d'artichaut, ivrognes à l'occasion »¹⁰². À cette description correspond tout spécialement Renaud de Montauban. Contrairement aux héros de romans, le héros épique ne respecte en général pas les normes chevaleresques¹⁰³ et le duc de Montauban illustre à merveille ce non conformisme¹⁰⁴.

Renaud est le héros d'une chanson de geste française du XIII^e appartenant au cycle des barons révoltés (ou cycle de Doon de Mayence) intitulée *Renaut de Montauban* ou *Les Quatre fils Aymon*. L'épos conte l'histoire des quatre fils d'Aymon de Dordone qui se rebellent contre l'empereur en raison des injustices commises à leur encontre. Bien qu'alliés contre le pouvoir de Charlemagne, les quatre barons ne sont pas animés « d'un esprit luciférien de rébellion »¹⁰⁵ ou d'un « *hybris* condamnable »¹⁰⁶. Ils sont au contraire contraints à l'insurrection face à « la démesure entêtée d'un suzerain aveuglé par l'esprit de vengeance »¹⁰⁷. Le cycle dans lequel le personnage de Renaud s'insère est donc connu pour sa tendance à pointer du doigt la défaillance du pouvoir. Aussi, l'Italie des communes, hostile au pouvoir impérial et avide d'indépendance, est-elle prédisposée à accueillir une littérature flirtant avec l'irrévérence et la lèse-majesté. À cet égard, Renaud est connu dans une série de remaniements au sein d'écrits du *Quattrocento* italien et plus précisément dans les cantari toscans où il s'illustre comme « le personnage qui caractérise le plus l'épopée chevaleresque italienne en *ottava* par rapport au modèle français »¹⁰⁸. De ce fait, parmi les récupérations italiennes de l'histoire de *Renaut de Montauban*, les *Cantari de Danese*, rédigés au XV^e siècle, offrent à lire « la version du personnage qui aura le plus de succès dans la tradition italienne ultérieure »¹⁰⁹.

¹⁰² LACROIX, J., « Défense et illustration du jeu dans l'épopée-farce médicéenne de Luigi Pulci (*Il Morgante Maggiore*) (1483), art.cit., p.143.

¹⁰³ SCIANCALEPORE, A., « Renaud et Rinaldo: négation et retour du chevalier sauvage » in *Par deviers Rome m'en revenrai errant*, XX^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, CARERI, M., MENICHETTI, C. et RACHETTA, M. T., (dir.), Rome, Viella, 2017, p. 347-355, p.347.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.351.

¹⁰⁵ BAUDELLE-MICHELS, S., « La fortune de *Renaut de Montauban* » in *Cahiers de recherches médiévales*, 12, 2005, p.103-114.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ SCIANCALEPORE, A., art.cit., p.348

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.352.

Le paladin Renaud a toujours été assimilé à un être brutal et antisocial. En somme, il s'affiche comme un personnage qui contrevient aux règles de bonne conduite et qui outrepassé les limites séparant civilisation et sauvagerie. En outre, dans les textes italiens, la récupération du personnage a mené à une modification de l'approche transgressive. Selon Antonella Sciancalepore, si elle existait déjà en germe dans la version française, l'infraction prédominante dans les récits toscans est celle à l'étiquette chevaleresque et courtoise¹¹⁰ tandis que les narrations françaises préfèrent souligner les comportements bestiaux du chevalier Renaud.

Cependant, nous pensons pouvoir démontrer que, dans le *Morgante* de Pulci, les deux approches de la sauvagerie s'articulent comme une forme de synthèse des deux traditions littéraires.

Dès le III^e cantare, Renaud, en compagnie d'Astolphe, d'Olivier et de bien d'autres paladins, pleure le départ de son cousin Roland de la cour de Charlemagne :

Lasciamo Orlando star col saracino,
e ritorniamo in Francia a Carlo Mano.
Carlo si stava pur molto tapino,
così il Danese, e lieto era sol Gano,
poi che non v'è più Orlando paladino;
ma sopra tutti il sir da Montalbano,
Astolfo, Avino, Avolio ed Ulivieri
piangevan questo, e così Berlinghieri.

En l'absence de son meilleur chevalier, Charlemagne se trouve sous la houlette du duc de Maine qui n'a de cesse de gruger les adoubés en leur annonçant, entre autres, la mort mensongère de Roland. À cette fourberie, Renaud répond avec véhémence en accusant successivement Ganelon de félonie (« Rinaldo disse:- Per la gola menti,/ ché mai non pensi se non tradimenti ») et Charlemagne de folie (« o Carlo mio impazzato »), de crédulité (« O Carlo, Carlo, questo Ganellone/vedrai ch'un dì ti farà mal contento ») et de mauvaise régence (« - Ch'Orlando sia morto:/a questo fine il comporti tu, Carlo,/e che distrugga te, la corte e 'l regno ») :

Gridò Rinaldo: - Questo rinnegato
distrugge pure il sangue di Chiarmonete,
come tu vuoi, o Carlo mio impazzato.
- Gan gli rispose con ardita fronte
e disse: - Io son miglior in ogni lato di te,
Rinaldo, e del cugin tuo conte.

¹¹⁰ SCIANCALEPORE, A., art.cit., p.354.

- Rinaldo disse:- Per la gola menti,
ché **mai non pensi se non tradimenti.** –
[...]

Rinaldo dicea pur: - **Questo fellone
non vo' che facci mai più tradimento.
O Carlo, Carlo, questo Ganellone
vedrai ch'un dì ti farà mal contento.**

- Carlo rispose: - Rinaldo d'Amone,
tempo è da operar sì fatto unguento:
a qualche fine ogni cosa comporto.

- Disse Rinaldo: - **Ch'Orlando sia morto:
a questo fine il comporti tu, Carlo,
e che distrugga te, la corte e 'l regno.**
Io voglio il mio cugino ire a trovarlo.
[...]¹¹¹

Suite à cette altercation, Renaud déserte le palais et se met en quête de son cousin disparu en Paganie, suivi de Dodone et d'Olivier. Ce départ marque la fin de l'allégeance au souverain et l'entrée du duc de Montauban dans un processus d'ensauvagement permis par un hiatus avec l'univers policé de la cour impériale.

La rupture avec le monde civilisé et chrétien est en outre dénotée par une comparaison avec un épisode du roman *Yvain ou le chevalier au lion* de Chrétien de Troyes. Renaud, éloigné de la cour de Charlemagne et évoluant en pleine terre sarrasine (par conséquent sauvage et hostile), secourt au *cantare* IV un lion aux prises avec un terrible dragon. Reconnaisant, le félin le suit comme son ombre, le guide dans des lieux méconnus et le protège de nombreux dangers :

Parve che questo il liōne intendessi
e cominciava innanzi a caminare,
come se “drieto mi verrai” dicessi.
Rinaldo si lasciava a lui guidare,
ché i boschi v'eran sì folti e sì spessi
che fatica era il sentiero osservare;
ma quel liōne appunto sa i sentieri,
e ritrovò Dodone ed Ulivieri.¹¹²

Ce récit rejoint sensiblement l'histoire d'Yvain, qui fait elle aussi écho à la chanson de *Renaut de Montauban*.

Yvain, tout comme Renaud, s'est éloigné de la civilisation. Déshabillé, consommant de la viande crue, le chevalier au lion s'est défait de ses attributs chevaleresques pour régresser à un

¹¹¹ LUIGI PULCI, *op.cit.* , III, 26, 29-30.

¹¹² *Ibid.*, IV, 18.

stade bestial¹¹³. Or, sa rencontre avec le lion ainsi que la défense de ce dernier incitent le paladin à ré-adopter un comportement conforme aux idéaux chevaleresques (protection envers autrui, bravoure, dévouement) et à entreprendre un parcours de réhabilitation qui lui permettra de recouvrer sa place dans la société. Sans que les deux récits soient rigoureusement identiques, tous deux mettent néanmoins en avant des personnages se mouvant en territoires hostiles à l'être civilisé qui, en engageant un combat en faveur du lion, procèdent à une réaffirmation de leur appartenance à la classe guerrière et font montre de leurs valeurs courtoises.

Dans le *Morgante*, Renaud connaît successivement des épisodes que nous appellerons de « classement et de déclassement ». Par exemple, dans le *cantare* XI, le paladin, banni de la cour par Charlemagne, se transforme en voleur de grands chemins (Pulci s'amuse à plusieurs reprises à faire rimer Rinaldo avec « ribaldo » [« E 'l cavallo era d'un certo Rinaldo/ de' paladin di Francia del re Carlo:/ e' lo 'nvitò a mangiar, questo ribaldo,/ e non si vergognò poi di rubarlo; »¹¹⁴], c'est-à-dire un fripon, un chenapan) accompagné d'Astolphe et de Ricciardetto (« io vo' che tutto il paese rubiamo/e che di mascalzon vita tegnamo; »).

Cette conversion est présentée comme la conséquence du mauvais jugement de l'empereur qui n'a eu de cesse d'accorder sa confiance à Ganelon au détriment de ses paladins:

Poi che più Astolfo non vide rimedio,
e che **Rinaldo è sbandito da Carlo**,
si dipartì senza più stare a tedio:
a Montalban se n'andava avvisarlo
che consigliato s'era porgli assedio,
ed **accordati poi di sbandeggiarlo**;
e ciò ch'aveva detto a Carlo Mano
per suo consiglio il traditor di Gano.

Rinaldo mille volte giurò a Dio
che ne farà vendetta qualche volta
di questo fraudolente, iniquo e rio,
se prima non gli fia la vita tolta;
e poi diceva: - Caro cugin mio,
so che tu m'amì, e pertanto m'ascolta:
io vo' che tutto il paese rubiamo
e che di mascalzon vita tegnamo;

¹¹³ Dans *Renaut de Montauban*, l'auteur fait aussi mention de cette pratique alimentaire peu commune pour une personne proche de l'aristocratie guerrière : « Il n'oserent aler n'à chastiaus n'à cités,/ ne à borc ne à vile n'à nule fermetés/ menjuent venoison, c'est toute lor plantés,/et boivent les fontaines et les ruisiaus des gués/ et prennent les chevreus, quant il les ont bersés./ La char gascrue et l'ewe les a tex conreés,/k'il n'i avoit celui, ne fust tos engrotés » in *La chanson des quatre fils Aymon: d'après le manuscrit La Vallière*, éd. par F. Castets, Montpellier 1909, v. 3197-3203

¹¹⁴ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XX, 9.

e se san Pier trovassimo a camino,
che sia spogliato e messo a fil di spada;
e Ricciardetto ancor sia malandrino.
- Rispose Astolfo: - Perché stiamo a bada?
Io spoglierò Otton per un quattrino.
Doman si vuol che s'assalti la strada:
non si rispiarmi parente o compagno,
e poi si parta il bottino e 'l guadagno.¹¹⁵ [nous mettons en gras]

Transgressant les codes chevaleresques pour s'adonner au banditisme, Renaud ne prétend à un retour à la normale (reclassement) que lorsqu'il s'insurge contre l'injustice de Charlemagne. Alors qu'Astolphe est capturé sur dénonciation de Ganelon pour brigandage, condamné à un rituel d'humiliation publique sur le « char de l'infamie »¹¹⁶ et au gibet, Renaud, venu accompagné de Roland et d'Olivier, se répand en insultes et menaces à l'égard de l'empereur :

Dice Rinaldo : « Ignun non mi dia impaccio
io intendo a Carlo far quel ch'è dovere;
come vedete ch'io le man gli caccio addosso,
ognun da parte stia a vedere.
La prima cosa il vo' pigliar pel braccio
e levarlo di sedia da sedere;
poi la corona di testa cavargli,
e tutto il capo e la barba pelargli;

e mettergli una mitera a bendoni
e 'n sul carro d'Astolfo farlo andare
per tutta la città, come i ladroni;
e farlo tanto a Gano scorreggiare
che sia segnato dal capo a' talloni;
e l'uno e l'altro poi fare squartare,
ribaldo vecchio rimbambito e pazzo!
- Così con gran furor corse al palazzo.¹¹⁷ [nous mettons en gras]

Le duc de Montauban, emporté par la colère (ou la *furor*), annonce qu'il souhaite prendre la place de Charlemagne sur le trône et lui ôter sa couronne (« la corona di testa cavargli ») avant de l'installer à son tour sur le char de l'infamie (« e 'n sul carro d'Astolfo farlo andare/per tutta la città, come i ladroni; ») et de le faire fouetter. Le climax de cette invective est atteint avec la mention de l'écartèlement de l'empereur, entrevu comme un « ribaldo vecchio rimbambito e pazzo » (un vieillard méchant, gâteux et fou furieux). Personnage sanguin et bourreau à ses heures, Renaud ne s'adonne pas qu'à la violence verbale. Il a à son actif une série

¹¹⁵ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XI, 18-20.

¹¹⁶ Cette pratique infamante devait être bien connue des florentins in PANZERA, C., *art.cit.*, p. 41.

¹¹⁷ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XI, 111-112.

d'homicides allant du sarrasin au monstre démoniaque. Tout au long du poème, il occit en vrac (et sans être exhaustif) Bernardo di Pontieri (III, 27), le géant Brunoro (III, 67-70), le géant Leorgante (XIV, 33) venu venger son ami Vergante, un dragon (IV), le monstre mi-homme mi-cheval Spinardo (XXIII, 23), la magicienne Créonte qui avait enlevé Ganelon (XXI, 71-78).

Autre source d'inspiration potentielle de Pulci, le cantare toscan intitulé *Rinaldo di Montalbano* présente lui aussi Renaud à la manière d'un baron révolté. Cependant, pardonné par Charlemagne, le héros du cantare entreprend une forme d'« exil honorable »¹¹⁸ qui prend la forme d'un pèlerinage en terre sainte. Un parallèle peut ici être établi avec le *Morgante* de Pulci où le paladin joue un rôle de premier plan. Ce dernier, après une errance amorcée au cantare III et prolongée jusqu'au cantare XXVII, souhaite, comme Ulysse, entamer un long voyage d'exploration à travers le monde :

Rinaldo a Carlo Magno un giorno disse
come e' voleva di corte partire
e cercar tutto il mondo come Ulisse.
Carlo di duol si credette morire;
ma finalmente poi lo benedisse,
e non poteron nessun contraddire
che, poi che vendicato aveva Orlando,
volea pel mondo andar peregrinando¹¹⁹

Ce désir d'un grand périple que l'on peut assimiler à la quête humaniste du savoir est par ailleurs déjà entamé au cantare XXIV au cours duquel Renaud « proclame son insatiable volonté de connaître : o voglio andar que' paesi cercando/e passar questo mar dove Ercul erra,/ ché vivere e morir vuolsi apparando » [XXV, 245]¹²⁰. Cherchant l'aventure au-delà des colonnes d'Hercule (lieu maritime correspondant au détroit de Gibraltar sur lequel l'explorateur Ulysse ou tout autre homme, selon Dante, ne sera jamais en mesure de naviguer et de revenir vivant¹²¹), Renaud s'illustre comme héros en mesure de braver les limites posées comme infranchissables, capable d'outrepasser les tentatives et l'audace d'Ulysse (le voyageur par excellence). Il « met

¹¹⁸ GARRIDO, J-P., « Au-delà des colonnes d'Hercule : Luigi Pulci et l'esprit renaissant de découverte », in *Chroniques italiennes*, 36, 1993, p101-126, p.120.

¹¹⁹ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XXVIII, 29.

¹²⁰ GARRIDO, J-P., « Au-delà des colonnes d'Hercule ... », art.cit., p.120.

¹²¹ « Che mai non vide navicar sue acque/omo, che di tornar sia poscia esperto » in DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, éd. Ettore MAZZALI, Milan, Nuova Accademia, 1964, coll. « La letteratura italiana 5 », *Purg.*, I, 131-132.

Nous recommandons la récente traduction française de l'*Enfer* de Danièle Robert : DANTE ALIGHIERI, *Enfer : La Divine Comédie*, trad. de l'italien par Danièle ROBERT, Arles, Acte Sud, 2016.

en œuvre avec une assurance et un optimisme triomphants les idées qui hantent son esprit »¹²²
et est célébré au seuil du récit comme celui qui a su refuser les entraves :

Ma l'aüttor disopra ov'io mi specchio
parmi che creda, e forse crede il vero,
che, benché e' fusse Rinaldo già vecchio,
avea l'animo ancor robusto e fero
e quel suon d'Astarotte nello orecchio
come disotto in quell'altro emispero
erano e guerre e monarchie e regni,
e che e' passassi alfin d'Ercule i segni.

E perché ancor di lui quell'angel disse:
- **Ogni cosa esser può, quando Iddio vuole** –
[...]¹²³

Passant de malandrin à aspirant souverain, de paladin errant à un double amélioré d'Ulysse, Renaud se sert de « son esprit de conquête sans entrave »¹²⁴, de son caractère illicite et de son audace téméraire comme d'un tremplin à sa réhabilitation sociale. Pulci cultive l'ADN littéraire du personnage chevaleresque le plus prisé d'Italie. « [S]ouple, physique, populaire »¹²⁵, la personnalité de Renaud de Montauban était peut-être la mieux prédisposée à une récupération et à un remaniement au sein d'une chanson de geste tardive en quête d'horizons nouveaux et aux prises avec un esprit renaissant passionné et avide d'enfreindre les traditions et croyances qui endiguent l'innovation.

2.2. Des êtres doués ou privés de parole

Gilda Corabi affirme que, dans le *Morgante*, les thèmes relatifs à la magie tels que l'astrologie ou le surnaturel sont inhérents aux modèles exploités par Pulci. Les cantari populaires cultivent en effet cette fascination pour la goétie ou la théurgie, devenues des *topoi* du genre¹²⁶. Mais l'explication ne s'arrête pas là. Il s'agit de s'interroger sur l'orientation de Pulci en termes de croyance. Pour ce faire, partons de la citation suivante, extraite du discours de S.S. Nigro :

De fait, Pulci ne fut pas un athée (pour l'être véritablement, il lui manquait la capacité spéculative), mais en étant sceptiquement indifférent à quelque sorte de dogme ou de religion

¹²² GARRIDO, J-P., « Au-delà des colonnes d'Hercule ... », art.cit., p.124

¹²³ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XXVIII, 33-34.

¹²⁴ GARRIDO, J-P., « Au-delà des colonnes d'Hercule ... », art.cit., p.125.

¹²⁵ SCIANCALEPORE, A., art.cit., p.355.

¹²⁶ CORABI, G., « Demonologie pulciana. Caratteri generali e strategie retoriche » in *Semestrale di studi (e testi) italiani*, 18, 2006, p. 79-105, p.80.

positive, il tomba dans l'incroyance : incrédule comme il était, il vit dans les formes externes du culte et de la foi un simple prétexte à moquerie¹²⁷

Pulci transparait dans les mots de la chercheuse comme un écrivain peu disposé à prêcher la bonne parole. Il semble au contraire piqué d'intérêt à l'idée de tisser un lien railleur et parodique entre les pratiques du culte religieux et les incantations des mages et magiciennes capables de faire surgir des êtres infernaux et/ou monstrueux.

Quelle place prend dès lors le verbe magique ou liturgique dans cet espace littéraire de XXVIII cantari ? Quelles sont ses fonctions ? Comment Pulci parvient-il à déjouer les croyances à l'égard des figures démoniaques ? Pour répondre à ces vastes questionnements, nous nous attarderons sur la manière dont est traité le langage chez les différents êtres monstrueux ou chez personnages qui les invoquent¹²⁸. Nous proposerons une structure basée sur l'observation de Gilda Corabi selon laquelle les entités diaboliques se divisent en deux catégories : celle des êtres usant d'une rhétorique débordante et celle des êtres privés de parole¹²⁹.

2.3. Les loquaces

2.3.1. Malagigi

Annalisa Perrotta propose de comprendre la fonction des mages – ou plutôt du mage sur lequel nous nous attarderons – en opposition à celle des géants de l'épopée pulcienne. Selon elle, si les êtres de la démesure incarnent la créativité de l'auteur, les magiciens sont du côté de l'intellectualité¹³⁰.

Le mage Malagigi est un personnage qui ne prend une place considérable dans le récit qu'à partir du XXI^e cantare. Aussi, ses apparitions sporadiques aux cantari V et X ne laissent-elles pas réellement présager son statut de magicien au service du camp chrétien. En effet, il s'illustre d'abord plutôt en fauteur de trouble en semant la zizanie entre Renaud et Roland ou encore en

¹²⁷ Nous traduisons de l'italien : « Di fatto il Pulci non fu un ateo (per esserlo veramente gli difettava la capacità speculativa), ma scetticamente indifferente a ogni dogmatismo e a qualsiasi religione positiva, cadde nella miscredenza: incredulo com'era vide allora nelle forme esterne del culto e della fede soltanto un pretesto di canzonatura » in NIGRO, S.S., *Pulci e la cultura medicea*, Rome-Bari, Laterza, 1981, p. 62

¹²⁸ À ce sujet, nous aurions souhaité consulter l'article de Jean Lacroix : LACROIX, J., « Le Monde enchanté et désenchanté de Luigi Pulci : Le Magicien et la sorcière dans *Il Morgante* (1478-1483) » in *Zauberer und Hexen in der Kultur des Mittelalters : III. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft e. V., San Malo, 1992*, Greifswald, Reineke, 1994, p.VIII-212.

¹²⁹ CORABI, G., art.cit., p.86.

¹³⁰ PERROTTA, A., « Rappresentazione corporea della creatività ... », art.cit., p.156.

maître de la pharmacopée en fournissant aux deux mêmes chevaliers des herbes magiques qui permettent de survivre à la privation d'eau et de nourriture.

Malagigi prend plus d'ampleur à la suite de la mort de Morgante. Il semble devoir palier les situations insurmontables pour les paladins. Selon A. Perrotta, « si, pour Morgante, le corps imposant, fort et encombrant relevait de la force créatrice et était le sujet de la narration, à présent, la corporéité devient l'objet de la narration »¹³¹.

L'un des premiers faits de bravoure de Malagigi est de venir à bout de Créonte, une magicienne à l'origine de la capture de Ganelon et que les chevaliers de Charlemagne affrontent en vain. Mère de quatre géants, elle est dépeinte par Pulci comme un authentique personnage démoniaque : de carnation noire, doté d'une pilosité fournie, elle a les yeux enflammés et est affublée de deux cornes :

come un dragon gli unghioni avea affilati:
barbuta e guercia e maliziosa e pronta [...]
pilosa e nera, arriciata e crinuta,
gli occhi di fuoco e la testa cornuta [...]
la faccia brutta, affummicata, arsiccia:
non si dipigne tanto il diavol nero
quanto ha Creonta la lana e la pelle, [...]

Face à une telle diablesse, seul Malagigi est en mesure de porter secours aux paladins. Autrement dit, comme l'affrontement direct et physique ne porte pas ses fruits, les chevaliers doivent se tourner vers une force impalpable, désincarnée : la magie.

Jamais Malagigi ne va au corps à corps avec la magicienne ou ses fils. Au contraire, il prend pour cible une image en cire qui appartient à Créonte et qui est gardée dans un château par un dragon. Alors que Renaud parvient à vaincre le dragon, Malagigi fait apparaître une flamme qui incendie l'image de cire (forme de représentation artistique du monde) (« fece per arte, che l'aveva vera,/ presto apparire un gran lampo di fuoco ») :

Non domandar come il drago si cruccia
e, come e' vide Rinaldo, si rizza.
Rinaldo trasse, e la spada gli smuccia
al collo, tal che gli cava la stizza;
ch'appena sol si tenev'a la buccia,
tanto che poco la coda più guizza:

¹³¹ Nous traduisons librement de l'italien : « se per Morgante l'avere un corpo grande, forte, ingombrante, pesante costituiva la forza creativa, era soggetto della narrazione, adesso la corporeità diviene oggetto di narrazione » in *Ibid.*, p.156.

dunque Rinaldo è quel ch'uccise il drago,
e fe' di sangue e di veleno un lago.

Malgigi a quella imagine s'accosta,
ch'era fatta di cera pura e bella
delle prime ape, molto ben composta
sotto costellazion d'alcuna stella,
con tutti i membri insino a una costa;
e sopra il destro piè si posa quella,
sospeso avendo la sinistra gamba
di scorcio, strana, orribil, torta e stramba.

La faccia aveva sopra tutto fiera.
Malgigi, che sapea di punto il giuoco,
fece per arte, che l'aveva vera,
presto apparire un gran lampo di fuoco
che s'appiccò di tratto a quella cera,
e struggela e consuma a poco a poco.

E mentre che così la cera scema,
l'aria e la terra ed ogni cosa triema.

[...]

ella si storce, rannicchia e raggruppa,
poi si distende come serpe o bisce,
poi si raccoglie e tutta s'avviluppa;
ella si graffia e percuote e stridisce;
e tutta l'aria in un tratto s'inzuppa
di piogge e venti e co' tuoni squittisce,
e grandine e tempeste e 'ncendii e furie
cominciono apparir con triste agurie.¹³²

Creonte est donc réduite en cendres au travers de la destruction d'une image : l'artifice fictionnel est bel et bien devenu l'objet de la narration. Au besoin, la déclaration de Malagigi, placée au cantare XXIV, vient corroborer cette affirmation :

Disse Malgigi: — Andate loro addosso,
ch'io non posso altro far con la mia arte. —

[...]

Chi mi dicessi: 'Or qui rispondi un poco:
se Malagigi avea questa arte intera,
potea pur far, come il boschetto, il fuoco
e strugger que' giganti come cera',
nota che l'arte ha modo e tempo e loco,
ché, se la oppinïon qui fussi vera,
sare' troppo felice un negromante,
anzi signor dal Ponente al Levante.

**Ma quello Iddio che impera a tutti i regi
ha dato termine, ordine e misura,
e non si può passar più là che i fregi,**

¹³² LUIGI PULCI, *op.cit.*, XXI, 72-74, 76

però che a ogni cosa egli ebbe cura;
e fatture, aüruspi e sortilegi
non posson far quel che non può natura,
e le imagin più oltre son di ghiaccio,
perché e' fe' la potenza nel suo braccio.¹³³

Dans ce discours, le nécromancien rend compte des limites de son pouvoir. Il le dit bridé par les décisions divines qui ont imposé à toute chose une mesure et un ordre naturel ne pouvant être outrepassés. Ces dires, formulés par un être passé maître dans la création *ex nihilo*, n'est pas sans rappeler l'art du poète, capable de fonder un monde au départ de la page blanche. À cela, A. Perrotta donne à nouveau une interprétation d'ordre socio-historique à laquelle nous souscrivons :

La dimension intellectuelle della nuova poesia, la connessione stretta tra creazione poetica e creazione magica, i limiti dichiarati della nuova creatività corrispondono alla ricerca di nuove modalità espressive, consone alla mutata temperie fiorentina; la poesia deve farsi manifestamente più controllata, sorvegliata. La dimensione corporea, nella sua iperbolicità, non può più rappresentare la creazione poetica nel *Morgante*. Da soggetto della narrazione, quindi, la corporeità se ne fa oggetto e l'autore riconosce la necessità di venire a patti con i limiti imposti alla sua poesia, così come la religione aveva disciplinato l'arte della magia.¹³⁴

2.3.2. Les géants

L'œuvre de Pulci, dès le titre, est truffée de géants. Si ces figures de la démesure ont souvent peuplé les chansons de geste françaises, ces créatures n'ont jamais été des héros de premier plan. Au contraire,

qu'ils soient de simples figurants ou qu'ils participent effectivement au combat, les géants et les monstres incorporés dans les armées païennes ont pour fonction première d'accentuer le clivage manichéiste de l'univers épique, de composer un monde de l'anormalité qu'il est souhaitable, et même légitime, de détruire.¹³⁵

La mort de l'être gigantal se situe donc dans l'horizon d'attente du public médiéval qui voit dans le géant une force du chaos, une menace de paganisme (danger de l'Autrefois) adverse aux chevaliers et à la foi chrétienne. Le texte de Pulci souligne cette idéologie : « ché tra' cristian non suole essere giganti »¹³⁶.

¹³³ *Ibid.*, XXIV., 100 ;106.

¹³⁴ PERROTTA, A., « Rappresentazione corporea della creatività ... », art.cit., p.162.

¹³⁵ DUBOST, F., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe siècles) : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Champion, 1991, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », p. 577.

¹³⁶ LUIGI PULCI, *op.cit.*, VII, 28

Bien que menaçant, ces êtres mènent également à une réflexion anthropologique en cela qu'ils « représentent à la fois [le] concept d'homme et sa négation »¹³⁷, en d'autres mots, ils cristallisent et rendent observable l'inhumain au sein de l'humain. Les géants, loin d'être des individus isolés, intègrent la race plus large des êtres marqués d'une anomalie physique ou encore comportementale. Ils incarnent les « anciennes ou nouvelles fantaisies d'une société médiévale [...], reflète[nt] ses propres frayeurs, ses manies, ses aspirations, ses songes plus ou moins inavouables »¹³⁸. Outrepassant l'espace de la norme, ils amènent à remettre en question les logiques traditionnelles, les valeurs qui domestiquent et codifient les pulsions qui mettraient en péril les fondements de la société¹³⁹.

Il s'avère néanmoins que, dans le poème pulcien, ces êtres de la démesure sont aussi un pôle attractif de grande ampleur. Les géants assurent une fonction phatique, ils fascinent voire inspirent un sentiment d'émerveillement ou encore d'étonnement¹⁴⁰. Le terme, étymologiquement lié au verbe latin « miror » (regarder avec stupeur), souligne l'importance du facteur visuel dans l'expérience du merveilleux¹⁴¹. Dès le premier cantare du poème, Morgante, parti à la demande de Roland chercher de l'eau pour les moines de l'abbaye, revient avec plusieurs sangliers sous un bras et ses réserves d'eau sous l'autre. À la vue de cette force herculéenne, le neveu de Charlemagne ne reste pas insensible:

Dall'una spalla il tinello avea posto,
i porci, e spacciava il terreno;
e torna alla badia, ch'è pur discosto,
ch'una gocciola d'acqua non va in seno.
Orlando, che 'l **vedea** tornar sì tosto
co' porci morti e con quel vaso pieno,
maravigliossi che sia tanto forte;¹⁴² [nous mettons en gras]

L'on recense dix-sept occurrences de la forme verbale conjuguée et pronominale « maravigliossi », soixante-huit autres formes oscillant entre le substantif « maraviglia »,

¹³⁷ DUBOST, F., *op.cit.*, p. 569. Dans la *Divine Comédie*, alors que Dante s'aventure avec Virgile dans le huitième cercle de l'Enfer, Dante identifie d'abord les géants comme des hautes tours. Avant que son guide le rectifie. L'envergure de ces êtres est le seul trait physique mis en lumière pour distinguer ces montres des enfers des hommes.

¹³⁸ CARRASSI, V., « Il corpo come maschera. Dai "monstra" medievali ai giganti di Rabelais » in SISTO, P. et TOTARO, P. (éd.), *La maschera e il corpo*, Progedit, Bari 2012, p. 39-59, p.45.

¹³⁹ FERLAMPIN-ACHER, C., « La peur du monstre dans le roman médiéval », in *Travaux de littérature*, 17, 2004, p. 121-134, p.10-11.

¹⁴⁰ LARIVAILLE, P., « Morgante da "fiero" a "gentil gigante" ... », art.cit., p.107-108.

¹⁴¹ *Outil de consultation du Dictionnaire de l'Académie Française* [en ligne], 9^e éd., <https://academie.atilf.fr>

¹⁴² LUIGI PULCI, *op.cit.*, I, 65.

l'adjectif dérivé « maravigliato » et l'infinitif de la forme verbale « maravigliar ». Qui plus est, ces termes sont souvent co-occurents avec la figure du géant :

I,34: Donde il **gigante** allor **maravigliato**

I, 57 : E riguardava e squadrava Morgante/ la sua grandezza ed una volta e due;/ e poi gli disse: O famoso **gigante**,/ sappi ch'io non mi **maraviglio** più

I, 74 : Era **Morgante** come una montagna:/ se faceva questo, **non è maraviglia**182.

I, 84 : ch'avea tutta la maglia rugginosa: / **maravigliossi** che lo [Morgante] cuopra appunto

II, 61 : ch'era gentil, magnanimo e cortese,/ e di **Morgante** si **maravigliò**;

VI, 25 : Re Manfredon, che s'era risentito,/ con gran sospiri in sul campo dimora,/ **maravigliato** del **gigante** ardito.¹⁴³[nous mettons en gras]

Au regard de cette sélection, il nous est permis d'affirmer que la force et l'envergure du géant Morgante suscitent l'émerveillement et l'enthousiasme des différentes personnes qui croisent son chemin.

Cette fascination pour les géants est à l'origine du titre de l'œuvre dans laquelle Morgante est mis à l'honneur :

QUESTO LIBRO TRACTA DI CARLO MAGNO TRADUCTO DI latine scripture antiche degne di auctorita & messo in rima da Luigi de Pulci Ciptadino Fiorentino Adpetitione della nobilissima donna mona Lucretia di Piero di Cosimo de Medici. Et dallo original proprio di mano di decto auctore ritracto & gittato in forma in firenze apresso Sancto Iacopo di Ripoli. **Et poi che cosi si contenta il volgo che sia appellato Morgante derivato da un certo gigante famoso che in molte cose interviene in esso. Per non opugnare atanti Concedesi che cosi sia il suo titolo. cioè el Famoso MORGANTE**¹⁴⁴

Le géant n'étant protagoniste du poème que pendant le trois premiers cantari et ne faisant que quelques apparitions ponctuelles dans le récit jusqu'au vingtième cantare , c'est la popularité du colosse et non pas la fréquence de ses interventions qui a poussé à ce choix de titre. Pour cette raison, nous accorderons une attention toute particulière aux figures gigantaes présentes dans l'œuvre de Pulci.

2.3.3. Morgante : un héros ambiguë

L'apparition de Morgante se fait dès le premier cantare et coïncide avec l'arrivée du chevalier Roland à l'abbaye de Chiaramonte. À peine arrivé au lieu saint, le paladin est interpellé par les moines qui le supplient de bien vouloir bouter loin de leur monastère les géants qui terrifient la

¹⁴³ Nous ramassons certaines co-occurrences sans ici donner au lecteur le contexte dans lequel s'inscrit chaque extrait. En effet, notre compilation ne peut être exhaustive au regard des vingt-sept cantari du *Morgante*.

¹⁴⁴ Frontispice de l'édition ripoline, conservée à l'Académie Nationale des Sciences, Lettres et Arts de Modène, Florence, Sanctum Jacobum de Ripoli, 1481-82.

communauté. *Topos* des chansons de geste et des romans arthuriens, les géants sont bien souvent «sédentaires, établis sur une région où ils font régner la terreur »¹⁴⁵.

Investi d'une mission, Roland rencontre les deux frères de Morgante (Passamonte et Alabastro). S'ensuit alors un duel au cours duquel l'adoubé peut démontrer sa valeur en éliminant l'infâme, le hors norme. De cette représentation manichéenne opposant le héros au cœur pur au monstre colossal, se détache le personnage de Morgante. Loin de l'être démoniaque qu'« il est souhaitable, et même légitime, de détruire »¹⁴⁶, ce dernier est placé au cœur d'un parcours narratif qui oscille entre adhésion et écart au regard du genre et de la tradition épique.

Nous postulons que Morgante est un représentant de la typologie du personnage du « grant chevalier » théorisée¹⁴⁷ par Dubost dans le cadre d'une analyse des romans arthuriens¹⁴⁸. Ce personnage particulier est situé au confluent du bien et du mal, de la norme et de la tradition. Être orgueilleux, effronté, souvent confondu avec un géant à cause de sa taille hyperbolique et de ses excès, le « grant chevalier » ne se distingue pas pour autant radicalement du paladin littéraire qui flirte avec « les limites [...] [de] la sauvagerie »¹⁴⁹. En effet, « le héros épique [est] caractérisé, depuis ses origines, par des traits antisociaux, des valeurs et des instincts qui le rend[ent] inadapté aux normes chevaleresques »¹⁵⁰.

En témoigne le couple canonique et proverbialement antagoniste que forment Roland/Olivier de la *Chanson de Roland* où, bien que tous deux soient mûs par la défense d'un idéal religieux, le premier est caractérisé par l'*hybris*, tandis que l'autre symbolise la tempérance et la sagesse (« Rollant est proz e Oliver est sage »¹⁵¹). Mais quels éléments textuels nous permettent cette affirmation ?

¹⁴⁵ DUBOST, F., *op.cit.*, p. 576.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.583.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.578

¹⁴⁸ Notons que cette incursion d'une typologie de personnage d'origine arthurienne ne constitue pas une incohérence à l'égard de la chanson de geste tardive italienne. En effet, cette dernière, fruit de la transmission de la culture littéraire française, tend à fusionner les deux univers, leurs idéologies (l'amour courtois du monde arthurien, l'esprit nationaliste de l'épique) et thèmes privilégiés (le merveilleux du roman arthurien, le manichéisme de la chanson de geste).

¹⁴⁹ BERNHEIMER, B., *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard University Press, 1979 (1951), p. 18.

¹⁵⁰ SCIANCALEPORE, A., « Renaud et Rinaldo: négation et retour du chevalier sauvage » in *art.cit.*, p. 347.

¹⁵¹ *La Chanson de Roland*, éd. et trad. G. Moignet, Paris, 1969, LXXXVII, v.1093. On relève que l'opposition « fortitudo / sapientia » est, dans le poème allemand traduit par Konrad (Konrad, *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, éd. C. Wesle, rev. par P. Wapnewski, Tübingen, 1967), substituée à une autre opposition: homme hors du commun / homme commun; surhomme / homme. En ce sens, le surhomme se rapproche distinctement du « grant chevalier » conceptualisé par Dubost. In BUSCHINGER, D., « Roland et Olivier dans la Chanson de Roland et le Rolandslied: quelques jalons » in *Olifant*, 11/ 2, 1986, p.129-142, p.141-142.

Morgante se distingue du trio infernal qu'il forme avec ses deux frères. Alors qu'Alabastro et Passamonte succombent sous les coups de Roland, Morgante, lui, accepte de se convertir au christianisme (I, 40) :

Rispose il saracin con umil voce:

- Io ho fatta una strana visione,

che m'assaliva un serpente feroce:

non mi valeva, per chiamar, Macone;

onde al tuo Iddio che fu confitto in croce

rivolsi presto la mia divozione;

e' mi soccorse e fui libero e sano,

e son disposto al tutto esser cristiano.¹⁵² [nous mettons en gras]

Il opère dès lors une scission avec son groupe initial pour se consacrer à son rôle de défenseur de la religion. D'ailleurs, l'ambiguïté du caractère de Morgante était d'ores et déjà inscrite dans le paysage montagneux:

céleste et tellurique, divin[e] et infernal[e], bienveillant[e] et hostile ou dangereux[x], centre et périphérie, refuge et prison, d'accès facile et impénétrable, lié[e] à l'immortalité et à la mort, en un mot écho de la transcendance divine et symbole de la démesure humaine ou de l'absence d'humanité¹⁵³

En s'éloignant de la catégorie des monstres de l'Autrefois non civilisés et déterminés par leur sédentarité¹⁵⁴, le géant amorce une errance en compagnie de Roland. Mais, si les errements soient le propre des chevaliers (« si les chevaliers sont errants, les monstres sont sédentaires et insulaires »¹⁵⁵), la nouvelle trajectoire de Morgante est cependant soumise aux décisions du paladin qui l'a converti. La liberté inhérente à l'aventure¹⁵⁶ est dès lors bridée, créant un lien entre pérégrinations et autonomie décisionnelle.

Il s'avère que les moments au cours desquels Morgante parvient à abandonner ses tendances bestiales et à se hisser au rang de chevalier sont précisément ceux où le géant se soustrait à l'autorité de Roland pour voyager seul. En ces occasions (cantare XVIII), Morgante se présente

¹⁵² LUIGI PULCI, *op.cit.*, I,

¹⁵³ JAMES-RAOUL, D., « « Monts et merveilles romanesques », in THOMASSET, C. et JAMES-RAOUL, D. (éd.), *La montagne dans le texte médiéval : entre mythe et réalité*, t.19, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, coll. « Cultures et civilisations médiévales », p.255-283, p.256.

¹⁵⁴ DUBOST, F., *op.cit.*, p. 576.

¹⁵⁵ FERLAMPIN-ACHER, C., « La peur du monstre dans le roman médiéval », art.cit., p.126.

¹⁵⁶ L'errance est souvent cristallisée au moyen du motif du carrefour : « dans les romans postérieurs à ceux de Chrétien de Troyes, les carrefours se font de plus en plus nombreux : le héros a ainsi à choisir entre différentes voies, d'après des inscriptions qui figurent sur une croix et qui se rapportent à chacune de celles qui sont proposées », in OLIVIER, I., « L'espace de l'errance dans les romans arthuriens (XII^e-XIII^e siècles) », in *Figura*, 13, 2005, p.61-75, p.62.

à Margutte comme un chevalier errant (« Noi andam pel mondo cavalieri erranti,/ per amor combattendo in ogni loco »¹⁵⁷) ou s'illustre en nouveau protecteur ému de la jeune Florinetta :

**e Florinetta con lui era a' ferri
a pregar sempre di lei si ricordi,
e che tornassi a rivederla presto,
e non si parta che prometta questo.**

Morgante rispondea ch'era contento
e in ogni modo per sé tornerebbe,
e fecene ogni giuro e sacramento:
non potre' dir quanto il partir gl'increbbe;
**ed abbracciava cento volte e cento
quella fanciulla; e non si crederrebbe
la tenerezza che gli venne al core,
e quanto Filomen gli ha posto amore.**¹⁵⁸

En dehors de ces rares passages, les attributs chevaleresques fournis à Morgante tels que la monture, l'armure ou l'épée acérée viennent dénoter sa subordination à Roland et rappellent sa nature gigantale. En effet, soit le colosse casse le dos du destrier offert par les moines et est contraint de poursuivre sa route à pied, se faisant de la sorte écuyer de Roland, soit il décide d'endosser une armure poussiéreuse ayant appartenu à un autre géant vaincu (I, 84-86).

Ce choix d'armure peut également être entendu de façon positive puisque, en revêtant l'habit laissé pour relique, Morgante accepte métaphoriquement de jouer un rôle dans l'ambition de renouveau de la fiction chevaleresque alors embourbée dans ses poncifs ressentis comme surannés. Dernier élément de l'artillerie chevaleresque, l'arme sélectionnée par le géant est un tinel ou plutôt un *batacchio di campana* (un heurtoir de cloche) trouvé sous les décombres d'un clocher :

Una spadaccia ancor Morgante truova;
cinsela, e poi se n'andava soletto
**là dove rotta una campana cova,
ch'era caduta e stava sotto un tetto,
e spiccane un battaglio a tutta pruova,**
ed a Orlando il mostrava in effetto:
- Di questo che di' tu, signor d'Angrante?
- Dico che è tal qual conviensi a Morgante.¹⁵⁹

Tout comme l'épée Durendal pour Roland, l'arme est présentée comme un prolongement de l'identité gigantale puisque Morgante l'énonce comme « tal qual conviensi a Morgante ». Nous

¹⁵⁷ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XVIII, 37

¹⁵⁸ *Ibid.*, XIX, 139-140

¹⁵⁹ LUIGI PULCI, *op.cit.*, II, 10

l'identifions également comme une manifestation grotesque au sens bakhtinien du terme, c'est-à-dire une forme d'excroissance :

Le corps grotesque [...] est un corps en devenir [...] Pour cette raison, au sein de ce corps grotesque, les parties et lieux qui se voient confier le rôle le plus important sont ceux qui se détachent du corps, outrepassent les limites établies, initient la construction d'un nouveau monde ou d'un (second) corps : le phallus [...] devient l'objet privilégié d'une exagération positive, d'une hyperbolisation, il peut enfin se séparer du corps, avoir une vie indépendante[...] ¹⁶⁰

L'arme morgantienne est dépeinte sous des traits phalliques : « lourde », « longue » et «grosse », elle est l'arme archétypale du géant pour son caractère bourru et primitif¹⁶¹ en opposition à la finesse et à l'élégance des épées de chevaliers. Qui plus est, le tinel, en tant qu'arme rustique, est l'objet de prédilection des aspirants guerriers qui, trop jeunes et trop peu expérimentés pour rejoindre l'élite sociale à laquelle ils étaient pourtant destinés¹⁶², devaient s'en contenter avant de pouvoir prétendre à une épée. Pourtant, dans le cas de Morgante, le grand gourdin est un symbole de fierté pour le géant qui s'enorgueillit de sa nouvelle possession pleine de promesses :

Disse il gigante: - Con questo battaglia,
che vedi come è grave e lungo e grosso,
non credi tu ch'io schiacciassi un sonaglio?
Io vo' schiacciare il ferro e tritar l'osso:
parmi mill'anni or d'essere al berzaglio¹⁶³ [nous mettons en gras]

Les objets de l'apparat chevaleresque collectionnés par le géant sont donc d'une part le reflet d'une forme de relégation par le bas. Ce sont des possessions de peu de valeur (l'armure est rouillée, la monture a le dos rompu, la massue a été prélevée parmi des décombres), associées à une perception grotesque du monde (le tinel renvoie au membre phallique) et à une classe de personnes encore peu instruite ou à un alter ego vaincu de longue date. Mais, d'autre part, ce même outillage, également pour sa dimension grotesque qui « outrepassé les limites

¹⁶⁰ Nous traduisons librement de l'italien : « il corpo grottesco [...] è un corpo in divenire [...] È per questo motivo che il ruolo più importante **nel corpo grottesco è affidato a quelle sue parti e luoghi dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabili, comincia la costruzione di un nuovo mondo (secondo) corpo** : [...] il fallo [...] diventa l'oggetto prediletto di un'esagerazione positiva, **di un'iperbolizzazione, [può] perfino separarsi del corpo, avere una vita indipendente** [...] ». in CARRASSI, V., « Il corpo come maschera... », art.cit., p.42-43.

¹⁶¹ Rainouart, personnage gigantesque présent dans la chanson de geste *Aliscans*, est lui aussi en possession d'un tinel qui n'est autre que le tronc d'un arbre.

¹⁶² GUIDOT, B., «Un éminent protagoniste d'Aliscans : le "tinel de Rainouart" », in GUIDOT, B., (dir.), *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, coll. « annales littéraires de l'Université de Besançon », p.133-150, p.134.

¹⁶³ LUIGI PULCI , *op.cit.* , II, 13.

établies »¹⁶⁴ est l'incarnation du potentiel de renouveau narratif du géant ou encore de « la force motrice de l'intrigue »¹⁶⁵.

Morgante oscille donc entre force libertaire et paladin en devenir soumis au bon vouloir de Roland. Selon Larivaille, cette instabilité identitaire serait le résultat de la conversion *ab initio* du colosse qui ne respecte pas les conventions du genre épique¹⁶⁶. Ce nouvel écart à l'égard de la norme littéraire fournit à Pulci un prétexte pour introduire au sein de son récit un être de la démesure physique et comportementale. Il s'agit en effet, selon A. Perrotta, d'une ouverture sur la diversité des possibles en terme de narration, d'une métaréflexion de l'auteur sur les possibles et les limites de la création poétique¹⁶⁷.

2.3.3.1. Une mise en abyme du fait littéraire

Cette réflexion sur la *technè* poétique s'étend également aux propos que le géant échange avec le neveu de Charlemagne. Toujours d'après l'idée amenée par A. Perrotta selon laquelle Pulci formulerait dans certains passages de son texte des remarques à l'égard des hypotextes avec lesquels il doit travailler et composer, il nous paraît pertinent de pousser plus avant l'analyse de la démarche méta narrative exercée par l'auteur du *Morgante*.

Dans l'extrait ci-dessous, Roland et Morgante sont enfermés dans un palais enchanté duquel ils ne peuvent sortir qu'après avoir vaincu le diable qui les avait enfermés et après que le géant a reçu le sacrement du baptême. Les propos exprimés par Morgante au sortir de la rixe contre le diable rapportent son désir de poursuivre sa lutte contre tous les êtres infernaux («E' mi darebbe il cuore/ che noi potremo or nell'inferno andare/e far tutti i diavoli sbucare. ») :

¹⁶⁴ CARRASSI, V., art.cit.

¹⁶⁵ Nous traduisons de l'italien « forza motrice dell'intreccio » in ANKLI, R. *Morgante iperbolico. L'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*, Florence, Olschki, 1993, p. 189 et 202

¹⁶⁶ Alors que la conversion doit normalement faire suite à un combat entre musulmans et chrétiens où la victoire du camp chrétien symbolise la supériorité de la religion chrétienne, la conversion de Morgante a lieu en rêve (« la défaite du camp païen doit « impliquer une inévitable infériorité à l'égard du paladin chrétien vainqueur », nous traduisons de l'italien : « implica[re] una [...] inevitabile inferiorità nei confronti del paladino cristiano vincitore » in LARIVAILLE, P., « Morgante da “fiero” a “gentil gigante”... », art.cit., p.107.

¹⁶⁷ Nous traduisons librement depuis l'italien : « Anche se la realizzazione di questa iperbolicità si manifesta più sul piano retorico che su quello dei fatti narrati, la possibilità narrativa aperta dal vanto rimane e costituisce in sé l'elemento principale della riflessione dell'autore sulle potenzialità e i limiti della creazione poetica » in PERROTTA, A., « Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel *Morgante* di Luigi Pulci », in *Italian Studies*, 60/2, 2005, p.147-162, p.149.

[...]

**Dicea Morgante: - E' mi darebbe il cuore
che noi potremo or nell'inferno andare
e far tutti i diavoli sbucare.**

Se si potessi entrar di qualche loco,
ché nel mondo è certe bocche, si dice,
dove e' si va, che di fuor gettan fuoco,
e non so chi v'andò per Euridice,
io stimerei tutti i diavol poco.
Noi ne trarremo l'anime infelice;
e taglierei la coda a quel **Minosse,**
se come questo ogni diavol fosse;

**e pelerò la barba a quel Caron,
e leverò della sedia Plutone ;
un sorso mi vo' far di Flegeton
e inghiottir quel Fregiàs con un boccone [...]**
[...]

**Rispose Orlando: - E' non vi si manuca,
Morgante mio: noi vi faremo lezzo,
e nell'entrar ci potremo anco cuocere:**
dunque l'andata starebbe per nuocere.
Quando tu puoi, Morgante, **ir per la piana,**
non cercar mai né l'erta né la scesa,
o di cacciare il capo in buca o in tana:
andian pur per la via nostra distesa. —
E così **ragionando,** una fontana
trovoron, dove due fan gran contesa:¹⁶⁸

Le géant énumère dans son discours différents personnages ou lieux dits démoniaques issus de *l'Enfer* de Dante desquels il compte bien venir à bout. Ainsi, il prétend vouloir couper la queue de Minos le juge des âmes, tailler la barbe de Charon le passeur d'âmes sur le Styx, détrôner Pluton Dieu des enfers, ou encore s'abreuver au Phlégéthon (fleuve de feu coulant dans les enfers) et ne faire qu'une bouchée de Phlégias (roi des Lapithes condamné aux enfers pour avoir incendié le temple d'Apollon). Ce désir d'affrontement peut aussi être compris, sur un plan méta narratif, comme une manifestation de la volonté pulcienne de se confronter à la *Divine Comédie* de Dante¹⁶⁹. Ces mentions mythologiques peuvent encore être interprétées dans la continuité de la réflexion de François Suard reformulées par Bernard Ribémont qui a soulevé

¹⁶⁸ LUIGI PULCI, *op.cit.*, II, 37-39 et II, 40.

¹⁶⁹ PERROTTA, A., « Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel *Morgante*... », art.cit., p.151. Ce principe de rivalité littéraire se rencontre par ailleurs dans l'ensemble de l'histoire de la littérature. Au XIXe siècle, Victor Hugo rédigea la *Légende des siècles* comme une œuvre se voulant rivaliser avec la Bible, l'œuvre de Dieu.

le critère de « mythologisation » comme faisant partie des tendances stylistiques des réécritures tardives (XVI^e siècle) de chansons de geste¹⁷⁰.

Roland modère les ardeurs du colosse. Il lui recommande de ne pas s'évertuer à descendre (« l'erta ») ou à monter (« la scesa ») mais l'exhorte au contraire à simplifier sa trajectoire (« ir per la piana », « andian pur per la via nostra distesa ») en suivant les *auctoritas* déjà instituées. Selon A. Perrotta, ce litige serait l'expression d'un texte tiraillé entre « d'un côté, la tradition, le paladin Roland et le texte de l'*Orlando laurenziano* ; et de l'autre l'hyperbolique expérimentation linguistique et narrative liée au physique incroyable du géant »¹⁷¹. Morgante « défie continuellement l'auteur de rompre avec les limites de l'hypotexte »¹⁷².

Comme nous avons déjà pu le signaler, Roland sert de garde-fou au sein d'une relation dialectique. Il canalise les velléités hyperboliques du géant¹⁷³ (mais aussi à celles de l'auteur) qui a entamé un parcours de rédemption le faisant transiter de sa condition de géant barbare à celle d'aspirant chevalier. Morgante, incarnation de l'ethos guerrier (barbare, partiellement sauvage, prédateur envers la société¹⁷⁴) est progressivement domestiqué par une autorité régulatrice. Son énergie débordante, son impulsivité et son agressivité sont instrumentalisées et mises au profit de la lutte contre les sarrasins. Concernant la dimension méta réflexive des épisodes incluant Morgante, nous pensons que les différentes interventions de Roland destinées à tempérer le géant sont autant de métalepses de Pulci venant rappeler au lecteur le caractère fictionnel de son récit ainsi que le maniérisme inhérent à la rédaction d'une chanson de geste dans un monde Renaissance où les codes mondains ont drastiquement évolué face à une tradition purement épique.

En ce sens, et reprenant les assertions de Bernard Ribémont au sujet du *Mambrien*, Pulci s'adonne à « une mise en scène de cette ancienne chevalerie où prime l'art du spectacle »¹⁷⁵ en opérant une théâtralisation de son écriture.

¹⁷⁰ SUARD, F., « Les Libertés prises avec l'écriture des vieux romans au XVI^e s. », *Le Moyen Français*, 51/52/53, 2002/2003, p. 529-456 cité in RIBÉMONT, B., art.cit., p.64

¹⁷¹ Nous traduisons de l'italien : « la tradizione, il paladino Orlando e il testo dell'*Orlando laurenziano*; dall'altra, l'iperbolica sperimentazione linguistica e narrativa legata all'incredibile fisicità del gigante » in PERROTTA, A., « Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel *Morgante*... », art.cit, p. 153.

¹⁷² Nous traduisons de l'italien : « È Morgante che sfida continuamente l'autore a rompere il limite dell'ipotesto » in *Ibid.*, p. 153.

¹⁷³ *Ibid.*, p.148.

¹⁷⁴ SCIANCALEPORE, A., *Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, Macerata, Edizioni dell'Università di Macerata, 2015, p.42.

¹⁷⁵ RIBÉMONT, B., art.cit. , p.71

Par ailleurs, cette dimension artificielle est soulignée par la présence, peu commune, du rire au sein du registre épique¹⁷⁶. Dans l'écriture de Pulci, les esclaffements ont pour fonction de discréditer les affirmations péremptoires ou encore les prétentions aux morceaux de bravoure. Les passages héroïques contaminés par le rire sont observés avec distance, l'humour mettant en avant, selon Emelina, l'anomalie de la situation ainsi que son caractère fictif (ou son innocuité)¹⁷⁷. Ainsi, dans le cantare VII, alors que Morgante s'enorgueillit de pouvoir assaillir seul le camp du roi païen Manfred, Roland lui rit au nez :

“Per gli occhi a tutti schizzerà la broda;
io schaccerò la carne e'nervi e l'osso
quand'io darò qualche bacchiata soda.
So ch'al principio n'arò molti addosso,
ma tutti poi gli vedrete fuggire.”

Orlando per la risa è in sul morire¹⁷⁸

Cette hilarité minimise les prétentions du géant, les relègue au rang de bravades irréalisables – bien qu'admirables – pour mieux réinscrire le colosse dans le réel. De façon récurrente, les vantardises de Morgante génèrent le rire. Dans le cantare XX, lieu textuel de la mort de l'être gigantal, Morgante est en mer avec Roland, Olivier, Richard de Montauban. Ils sont partis chercher Ganelon retenu prisonnier par la magicienne Créonte. Au cours d'une tempête, le bateau subit des dommages et le géant décide de se substituer au mât de misaine afin de porter secours aux paladins (« Dove è Morgante non si può perire. »). Ce geste hyperbolique d'un être démesuré provoque la risée de Greco et de Roland :

Morgante a prua dal trinchetto
si misse e fece come antenna delle braccia
ed appiccovvi la spazzacoverta;
ed è sì forte che la tiene aperta.

Greco ridea quando e' vedeva questo,
e tosto inverso la prua se ne venne
ed acconciò se nulla v'è di resto;
e dice: - Qui non bisogna altre antenne;
e forse tu non fai il servizio lesto? -
Né anco Orlando le risa sostenne,
e dice: - Porti chi vuol per rispetto,
ché ci è l'antenna e l'arbor del trinchetto.

¹⁷⁶ Quelques traces d'humour sont décelables dans des chansons de geste tardives du cycle de *Guillaume d'Orange* ou encore dans *Audigier*.

¹⁷⁷ Nous pouvons parfaitement rapprocher l'innocuité, qualité de ce qui n'est pas nuisible, qui ne cause aucun dommage, de la fiction qui transporte le lecteur dans un monde alternatif sur lequel il n'a pas de prise. In EMELINA, J., *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991, coll. « Présences critiques », p.40-60.

¹⁷⁸ LUIGI PULCI, *op.cit.*, VII, 33.

Dove è Morgante non si può perire.¹⁷⁹ [nous mettons en gras]

Cette présence en contrepoint de voix qui incitent à la tempérance et mettent en garde contre les débordements et l'outrecuidance se lit comme un nouvel impératif auquel est soumis Pulci. Ce dernier, dans le contexte florentin de la fin du *Quattrocento*, est en effet tenu de faire appel à « des *auctoritates* religieuses, littéraires et philosophiques pour valider tout produit culturel »¹⁸⁰.

À titre d'exemple, dans l'éloge funèbre que Renaud fait de Morgante, ce dernier est comparé au géant mythologique Antée qui, dans le livre de l'*Enfer*, dépose Virgile et Dante dans le neuvième et dernier cercle de l'enfer. La citation dantesque présente Morgante comme un être admirable qui aurait pu, à la manière d'Antée, sortir vainqueur de la guerre contre les dieux :

E' mi fe' ricordar quel dì di Giove,
quando i giganti fêr l'antiche pruove;
e dissi: 'Certo, se Morgante v'era,
tu ti staresti ancor, Giove, in Egitto
con Bacco, trasformato in qualche fiera,
ché costui certo t'arebbe sconfitto!'¹⁸¹

Non seulement l'intertextualité place une nouvelle fois l'œuvre de Pulci en filiation (ou en confrontation) directe avec la *Divine Comédie* mais incite également le lecteur humaniste à opérer un calcul interprétatif à la lumière de l'épisode d'Antée présent dans le XXI^e chant. Ainsi, alors que Morgante – ou Pulci à travers lui - essaie de rivaliser avec l'univers et les héros de Dante, le géant connaît une fin des plus ridicules : le colosse s'effondre après avoir été mordu au talon par un crabe (« dicendo: - Un granchio m'ha voluto uccidere:/ forse volea vendicar la balena,/tanto ch'io ebbi una vecchia paura./ [...] e tanta doglia e spasimo v'accolse/ che questo granchio la vita gli tolse./E così morto è il possente gigante; »¹⁸².

Dans la sélection d'extraits cités ci-dessus, un dénominateur commun a retenu notre attention : la puissance extraordinaire de Morgante ainsi que le potentiel créatif qu'il incarne sont sans cesse contrebalancés par des personnages modérateurs ou par des situations retirant tout crédit aux prétentions du colosse. En cela, les aventures de Morgante sont une forme d'expression de la conscience auctoriale en prise avec un carcan littéraire dont il reconnaît l'étroitesse.

¹⁷⁹ *Ibid.*, XX, 43-44.

¹⁸⁰ Nous traduisons de l'italien : « un metodo secondo il quale era indispensabile l'appello ad *auctoritates* religiose, letterarie e filosofiche per convalidare qualsiasi prodotto culturale. » in PERROTTA, A., « Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel *Morgante*... », art.cit., p.161.

¹⁸¹ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XX, 54-55. La citation de la *Divine Comédie* qui y fait écho se retrouve dans le chant XXXI, 119-121 « **E che se fossi stato** all'alta guerra/de' tuoi fratelli, ancor par che si creda/**ch'avrebb'vinto** i figli de la terra » [nous mettons en gras] in DANTE ALIGHIERI, *op.cit.*

¹⁸² LUIGI PULCI, *op.cit.*, XX, 51-52.

D'ailleurs, Annalisa Perrotta propose d'entrevoir dans la mort du géant un renoncement à l'originalité de la part de l'auteur, une marque « de la fin de ce parcours et de la fin de la confrontation avec le poème dantesque »¹⁸³.

2.3.4. Margutte *the trikster*

Le protagoniste Margutte¹⁸⁴ fait son entrée dans le XVIII^e cantare du *Morgante*. Figure littéraire inédite à l'égard du prétendu modèle pulcien du *Cantar d'Orlando* (« Tanto è ch'io voglio andar pel solco ritto,/ ché in sul Cantar d'Orlando non si truova/ di questo fatto di Margutte scritto »¹⁸⁵), Margutte se distingue par ses caractéristiques aux antipodes du héros épique.

Sorti d'un bois, Margutte le demi-géant (« Il mio nome è Margutte;/ ed ebbi voglia anco io d'esser gigante,/poi mi penti' quando al mezzo fu' giunto:»¹⁸⁶) apparaît à un carrefour sur la route de Morgante. Il se présente au comparse de Roland dans un long monologue de plus de vingt-huit *ottave* (XVIII, v.115-143) dans lequel il expose ses croyances. Nous souhaitons démontrer que cet exposé l'affilie d'entrée de jeu au personnage type du picaresque, rejoignant ainsi la lecture globale formulée par le critique J-P. Garrido qui voit en le *Morgante* « une parodie picaresque des thèmes chevaleresques traditionnels »¹⁸⁷.

Le genre picaresque, qui puise ses origines dans les romans satiriques antiques tels que le *Satyricon* de Pétrone, présente un certain nombre de constantes telles que le personnage du picaresque¹⁸⁸, le récit circulaire et le vagabondage jalonné d'une série d'épreuves intrinsèquement corrélées au manque de moyens de subsistance. Margutte marque sa proximité avec l'univers picaresque dans l'énonciation de son Credo. Il y narre d'abord sa genèse : géant nabot né d'une union pécheresse entre une religieuse grecque et un *papasso* turc musulman¹⁸⁹, il est un être fondamentalement erratique¹⁹⁰ mû par un désir de se soustraire aux autorités éducatives

¹⁸³ Nous traduisons de l'italien : « La morte di Morgante segna la fine di questo percorso e la fine del confronto col poema dantesco [...] » in PERROTTA, A., « Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel *Morgante*... », art.cit., 155.

¹⁸⁴ Nous traiterons encore plus spécifiquement de ce personnage dans la troisième partie de ce mémoire.

¹⁸⁵ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XIX, 153.

¹⁸⁶ *Ibid.*, XVIII, 113.

¹⁸⁷ GARRIDO, J-P., « Le Thème de la “grande bouffe” dans le *Morgant* de Luigi Pulci », art.cit., p. 73,

¹⁸⁸ [Antihéros des romans picaresques], d'origines incertaines, [il] voyage pour se soustraire à sa mauvaise condition sociale [...] il décrit un itinéraire circulaire qui le ramène à son point de départ », in *Le dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de P. ARON, D. SAINT-JACQUES, A. VIALA, Paris, Presses universitaires de France, 3^e éd., coll. « puf », p. 573-574.

¹⁸⁹ « d'una monaca greca e d'un papasso in Bursia, là in Turchia » in LUIGI PULCI, *op.cit.*, XVIII, 118.

¹⁹⁰ « Io ho cercato diversi paesi,/ io ho solcata tutta la marina,/ed ho sempre rubato ciò ch'io spesi. » in *Ibid.*, XVIII, 147.

(Margutte commet un parricide¹⁹¹ avant de s'enfuir du domicile familial) ou à la morale contraignante comme celle de la foi catholique ou musulmane. Intimement lié aux motifs de la faim et de la précarité, ce géant de la faim insatiable est guidé par un objectif de satisfaction immédiate des besoins primaires :

S'io ti dicessi in che modo io pillotto,
o tu vedessi com'io fo col braccio,
tu mi diresti certo ch'io sia ghiotto;¹⁹²

C'est cette même motivation qui pousse le picaro à jouer des tours malicieux, à piller, voler ou encore à bernier par la parole :

Ma innanzi ch'io rubassi di nascoso,
io fui prima alle strade malandrino:
arei spogliato un santo il più famoso,
se santi son nel Ciel, per un quattrino ¹⁹³

Dès lors, il devient possible de placer l'univers picaresque sur le même continuum que le personnage du *trickster*, illustré traditionnellement dans la littérature médiévale par le goupil du *Roman de Renart*. D'ailleurs, selon Leslie Zarker Morgan, c'est ce même roman ainsi que ses différentes branches qui auraient servi d'inspiration à Pulci pour composer les épisodes impliquant Margutte¹⁹⁴.

Mais qu'est-ce qu'un *trickster* ? Un élément retenu par Nancy Freeman Regalado dans *Tristan and Renart: Two Tricksters* est l'ambiguïté qui nimbe la figure du farceur. Les représentations qui lui sont associées sont tantôt élogieuses, tantôt accablantes :

On parle d'artisan et de rusé, de séduction et de leurre, de malice et de fraude avec des appréciations très différentes. Nous sommes heureux d'être traités d'astucieux, de fûtés, d'intelligents, voire de rusés, mais pas de sounois. Nous aimons jouer des tours, mais nous n'aimons pas être pris pour des escrocs et des tricheurs. On peut prendre au sérieux Ulysse ou Prométhée, Don Juan peut-être, mais pas Till Eulenspiegel, Panurge ou Brer Rabbit.¹⁹⁵

¹⁹¹ « Un dì ch'io fe' nella moschea poi sciarra,/ e ch'io v'uccisi il mio vecchio papasso,/ mi posi allato questa scimitarra/e cominciai pel mondo andare a spasso;/ e per compagni ne menai con meco/ tutti i peccati o di turco o di Greco » in *Ibid.*, XVIII, 119.

¹⁹² *Ibid.*, XVIII, 124.

¹⁹³ *Ibid.*, XVIII, 136

¹⁹⁴ ZARKER MORGAN, L., art.cit., p.119-120.

¹⁹⁵ Nous traduisons de l'anglais : « We speak of craftsman and crafty, beguile and hoodwink, mischief and fraud with very different feelings. We are happy to be called artful, shrewd, clever, even wily, but not sly. We like to play tricks, but not to be taken for swindlers and cheats. We can take Odysseus or Prometheus seriously, Don Juan perhaps, but not Till Eulenspiegel, Panurge or Brer Rabbit » in REGALADO, N.F., « Tristan and Renart: Two Tricksters », in *L'Esprit Créateur*, 16/1, 1976, p. 30-38, p.30.

À partir de cette citation proposant un lexique riche en qualifiants allant de « l'astucieux » au « surnois » en passant par le « rusé », nous proposons de ramasser ces différents termes sous le substantif en ancien français « engin », mot clef dans la compréhension de l'imaginaire du *trickster*. Dérivé du neutre latin « ingenium », le nom possède, de façon cohérente, une double acception. La première, positive, désigne l'ingéniosité, l'intelligence humaine, le talent. La seconde, négative, renvoie à l'usage de cette habileté afin d'atteindre ses buts¹⁹⁶. De fait, le *trickster* est un être avide, égotique et dont l'ambition est de s'approprier des objets qu'il ne peut légitimement pas posséder¹⁹⁷. Aussi, privilégiant l'intelligence ou l'humour à la force physique ou l'affrontement direct, le *trickster* use de l'art oratoire comme ressource pour tromper ou satisfaire ses envies. Notons cependant que ses agissements sont souvent sans réelles conséquences puisque le tour n'est considéré que comme un événement dans un récit. Pour cette raison, il ne mène jamais à la fin d'une histoire mais uniquement à sa propre fin¹⁹⁸. Par conséquent, les aventures du fripon - ainsi que le *trickster* lui-même - sont souvent perçues comme légères, amusantes, inconséquentes.

Le farceur, le dupeur est donc un être qu'il est malaisé de définir de façon figée puisqu'il occupe précisément une position intermédiaire entre « bien et mal » que souligne Claude Lévi Strauss¹⁹⁹.

Cette marque de l'entre-deux se manifeste également dans l'analyse étymologique du nom de Margutte. En effet, dans la tripartition imaginaire de Dontenville sur la trinité du folklore celtique²⁰⁰, pensée en opposition à la dualité jour/nuit traditionnelle, le mythographe relie la fée Morgane (avec des variations sur Morge, Mourgue, Morrigan – et peut-être Margutte ?) à son double gigantesque Gargantua (le crépuscule), figure intermédiaire entre Orcus (la nuit) et Apollon-Belen (le soleil radieux).

Ainsi, le caractère ambiguë de Margutte pourrait s'expliquer au départ de cette origine magique ou démoniaque inscrite dans l'analyse étymologique. Cette possibilité est corroborée par Paolo

¹⁹⁶ *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)* [en ligne] (à présent DMF) s. v. « engin ».

¹⁹⁷ «A trick is, narratively speaking, what we may call the getting of desired but forbidden object», nous traduisons de l'anglais : « Un tour est, narrativement parlant, ce que nous pouvons appeler l'obtention d'un objet désiré bien qu'interdit » in REGALADO, N.F., art.cit., p. 34.

¹⁹⁸ Nous traduisons de l'anglais : «since a trick, as an event in a story, does not lead functionally to the end of the narrative, but only to its own conclusion », in *Ibid.*, p.35.

¹⁹⁹ LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Pion, 1958, p.248

²⁰⁰ DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Paris, P.U.F., 1960, p.331.

Orvieto qui désigne le mythe pseudo-homérique des Cercopes comme une source potentielle d'inspiration pour Pulci. Margutte serait donc lié aux Cercopes²⁰¹, deux petits démons ou bandits grecs voleurs, trompeurs mais capables de discussions élaborées. Dans le mythe, Hercule doit les affronter après que les deux malandrins ont essayé de lui voler ses bottes. Capturées par le héros, les deux créatures sont attachées à un bâton têtes en bas. Dans cette position, les brigands peuvent voir qu'Hercule a le derrière noir et se mettent à rire. Ceux-ci expliquent la cause de leur hilarité et Hercule, amusé, les libère. Dans ce récit, la parole appartient à des créatures profondément liées au comique et aux transgressions des normes sociales qui font du langage une force – littéralement – libertaire.

C'est précisément de cette fonction de la parole que Margutte fait usage. Dans le cantare XVIII, Margutte se rend en compagnie de Morgante dans l'auberge de Dormi. Le demi-géant entreprend de discuter avec l'aubergiste afin de lui soutirer des informations qui lui permettront de dérober le coffre de l'hôte :

**Venne del mosto, e stanno a ragionare,
e l'oste un poco si rassicurava;**

Margutte un canzoncin netto spiccare
comincia, e poi del camin domandava,
dicendo a Bambillona volea andare.
L'oste rispose che non si trovava
da trenta miglia in là casa né tetto
per più giornate, e vassi con sospetto.
[...]

Or vo' saper come tu se' chiamato. –

Disse l'ostier: - Tu saprai tosto come:
io son il Dormi per tutto appellato.

**- Disse Margutte: "Fa' come tu hai nome;"
così fra sé "tu sarai ben destato,
quando fia tempo e innanzi fien le some".**

- Come hai tu brigatella o vuoi figliuoli?

- Disse l'ostier: - La donna ed io siàn soli.

– Disse Margutte: - Che puoi tu pigliarci
la settimana in questa tua osteria?

Come arai tu moneta da cambiarci
qualche dobra da spender per la via?

- Rispose l'oste: - Io non vo' molto starci,
ch'io non ci ho preso, per la fede mia,
da quattro mesi in qua venti ducati,
che sono in quella cassetta serrati.

- Disse Margutte: - Oh, solo in una volta

²⁰¹ ORVIETO, P., *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, op.cit., p.171

con esso noi più danar piglierai!

Tu la tien' quivi: s'ella fusse tolta?

- Disse l'ostier: - Non mi fu tocca mai. –

Margutte un occhiolin chiuse ed ascolta,

e disse: “A questa volta lo vedrai!”.

E per fornire in tutto la campana,

un'altra malizietta trovò strana.

L'échange verbal semble avoir un effet apaisant (« Venne del mosto, e stanno a ragionare,/ e l'oste un poco si rassicurava; ») sur Dormi et ce dernier commence à se confier à Margutte. Le géant malicieux parvient ainsi à récolter toutes les données utiles à son larcin, qu'il entreprendra sans jamais utiliser la violence physique.

Il s'avère même que Margutte, contrairement à Morgante, est incapable de faire usage de son corps autrement que pour ingurgiter une série d'aliments. Face à l'ennemi, le *trickster* fait pâle figure face à son comparse doté d'une force herculéenne :

Passages faisant référence à Morgante	Passages faisant référence à Margutte
Ed abbracciârsi questi compagni come i lion s'abbraccian co' serpenti, guastandosi co' morsi e cogli unghioni. Morgante il naso gli strappò co' denti, poi fece degli orecchi due bocconi, dicendo: - Tu non meriti altrimenti. – ²⁰²	Beltramo addosso a Margutte si getta, e col baston le costure gli assetta. Non domandar se le trovava tutte e se le piana me' che 'l farsettaio: tocca e ritocca e forbotta Margutte, e spesso il volge come un arcolaio, tanto ch'alfin gli avanzavan le frutte, e faceval sudar di bel gennaio: saltato aria, per fuggir, ogni sbarra. Pur s'arrostava colla scimitarra ²⁰³

Alors que Morgante est comparé à un lion, un animal féroce qui mutile ses adversaires, Margutte est assailli par Beltramo qui le fait tourner comme un rouet (« arcalaio »).

Mais les épisodes qui rapprochent peut-être le plus Margutte de la figure du goupil médiéval sont ceux qui compilent l'obsession du demi géant pour la nourriture et l'usage d'un langage polysémique qui s'amuse à tromper et détromper le lecteur. Dans le cantare XIX, alors que Morgante et Margutte ont sauvé Florinetta des mains de deux géants, le petit groupe s'arrête afin de consommer un *testuggin* (une tortue). Au cours de ce repas, Margutte ingurgite la

²⁰² LUIGI PULCI, *op.cit.*, XIX, 40-41

²⁰³ *Ibid.*, XIX, 40-41

nourriture sans s'abreuver de vin puisque Morgante et Florinetta se sont appropriés cette boisson. Ayant observé le géant diner sans boire, Florinetta s'amuse de ce fait :

Margutte cenb senza bere

E la fanciulla ridendo il dileggia.

Dicea Margutte, 'Gia' di buone pere

Mangiato ha 'l ciacco.' E sottocchi vagheggia.

E cib che dice costei, soghignava.²⁰⁴

Margutte, piqué par cette morquerie, répond en usant du substantif toscan « pere » qui désigne, outre le fruit, l'anatomie féminine dont le petit géant se serait déjà bien délecté²⁰⁵ (« Gia' di buone père/Mangiato ha 'l ciacco [...] »). Ce passage n'est pas unique en son genre et nombreux sont les extraits dans lesquels le lexique utilisé pour décrire les aventures culinaires vécues par Margutte est sujet à une série de double-sens luxurieux, le champ-lexical de la cuisine se prêtant adéquatement à l'imaginaire lubrique. Ainsi, dans son credo, Margutte fait l'éloge de la *gola* (gourmandise) – art dont il est impératif de connaître tous les secrets²⁰⁶ – et mentionne le « cappone » ou encore le « fagian » qui sont perçus par la chercheuse Zarker Morgan comme des références à l'organe masculin²⁰⁷.

Pulci parvient à jouer d'une rhétorique du double sens où le langage, sous couvert de la bienséance, vient subvertir les apparences. Si le phrasé cherche tantôt à détendre le lecteur, tantôt à l'inciter à rire de bon cœur, ce dernier reste souvent grugé par la force insidieuse du langage. Le texte invite à repérer le sens caché des mots.

²⁰⁴ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XIX, 64.

²⁰⁵ VASVARI, L., « Vasvari, Vegetal-Genital Onomastics in the Libro del buen amor » in *Romance Philology*, 42, 1988, p. 1–30, p. 16.

²⁰⁶ Pulci mentionne dans son textes des victuailles telles que le « fagian » ou encore le « cappone » (termes présents dans LUIGI PULCI, *op.cit.*, XVIII, 123) ».

²⁰⁷ « For the trip that began with Margutte's confession and Morgante's promise to dar le frutte to any host is an orgiastic journey: fagian, cap- pone, usignuolo are all references to the male organ, as is anything of a phallic appearance (by extension, lampreda; and should we include testug- gin and bavalisco? what about lionfante and cammello, which normally do not have secondary connotations?); containers refer to the female sex (botte, bicchier, and, by extension, bigonce); torta, migliaccio refer to intercourse – should we include berlingaccio, another sweet?; means of cooking (lesso o arrosto) refer to sexual positions.» in in ZARKER MORGAN, L., *art.cit.*, p.130

2.4. Le tacite

2.4.1. Marguttino ou la conscience du verbe

Personnage muet, Marguttino est, selon Gilda Corabi, une forme de golem²⁰⁸. Le terme, chargé d'un sens religieux, apparaît dans la Bible où il désigne une masse informe et inachevée. D'ailleurs, dans certaines lectures, Adam, le premier homme créé par Dieu, est un golem composé d'argile.²⁰⁹

Marguttino est bien une créature formée par le mage Malagigi au moyen du seul matériau de la parole. L'apparition de Marguttino procède du rassemblement de différents instruments de nécromancie (talismans [« candarie »] ; pentacles [« pentaculi »] ; sigles [« sigilli »] et signes tracés au sol [« carattere »]) servant à l'évocation d'esprits infernaux (« vennon gli spiriti ch'egli scongiurava ») :

Orlando s'accostava a Malagigi:
vide che quello incantava e borbotta,
perché e' voleva gittar l'arte allotta.

[...]

Allor Malgigi venia disegnando
**carattere e sigilli, e preparava
le candarie e' pentaculi.** Ma quando
vennon gli spirti ch'egli scongiurava,
tremò la terra come vento fossi
e l'aïr tutto in un punto turbossi.²¹⁰

Le golem, né de la sorcellerie et des incantation magiques de Malagigi (« Orlando s'accostava a Malagigi:/ vide che quello incantava e borbotta, ») doit protéger les chevaliers de Charlemagne. Dans le cantare XXIV, le mage doit parer au danger incarné par Antea, reine de Babylone, venue en France avec son armée afin de venger la mort de son père. Parmi ses fantassins, se trouvent deux géants du nom de Fallalbacchio et Cattabriga qui donnent du fil à retordre aux paladins de Charlemagne. Seul Marguttino parviendra à venir à bout des deux colosses.

Apparu *ex nihilo* à la suite d'un tremblement de terre et d'une bourrasque de vent (« tremò la terra come vento fossi/e l'aïr tutto in un punto turbossi, »), Marguttino porte un nom calqué sur celui du demi-géant et comparse d'infortune de Morgante : Margutte. Toute comme le demi

²⁰⁸ CORABI, G., art.cit., p.90

²⁰⁹ COHEN, J., *Les robots humains dans le mythe et dans la science*, trad. de l'anglais par Marinette Dambuyant, Paris, Vrin, 1968, p.36.

²¹⁰ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XXIV, 91.

géant Margutte n'existe que sous a plume de Pulci, Marguttino – ou le petit Margutte - est généré par la seule volonté du mage. Ce personnage permet à l'auteur de jeter un pont entre la création magique et sa composition poétique :

In questo in mezzo il prato hanno veduto
un uom che pareva stran più che Margutte ²¹¹

D'apparence démoniaque (cornu, placé dans un corps gigantal : «di gigante avea le membra tutte,/ salvo che il capo era a doppio cornuto; »²¹²), il est aussi estropié (boiteux, borgne, tordu et bossu :« zoppo e guercio e travolto e scrignuto »²¹³), ce qui lui confère une allure grotesque. En outre, tout comme son modèle, Marguttino est un bouffon, un faiseur de rires, à cela près que son humour ne procède pas d'une haute maîtrise du langage mais d'une corporéité simiesque :

saltella in qua ed in là come le putte,
e scherza e ride e più giuochi fa quello
ch'un Fracurrado o un Arrigobello;
[...] ²¹⁴

Le golem s'adonne en effet à une danse effrénée et obscène qui distrait les géants d'Antea. Le corps prend le dessus sur la parole et endosse une autre connotation que celle d'expression de la violence physique (fonction assignée à Morgante). Il est un nouveau vecteur de tromperie :

ed ognun ride a veder questa chiappola,
quantunque ancor non s'intenda la trappola ²¹⁵

Loin de la force pataude de Morgante, Marguttino est un corps et un esprit léger, frivole décrit au moyens d'adjectifs aériens. Tantôt comparé à une luciole (« Hai tu veduto il can con la cornacchia /come spesso beffato indarno corre?/ Ella si posa, e poi si lieva e gracchia: » così costor non si poteano apporre. » ²¹⁶), tantôt à une grosse mouche insaisissable (« va lor tra le gambe per dispetto, impronto più ch'una mosca culaia. ») ou encore à une grive piègeuse (« Il gigantín nel boschetto si tuffa/come il tordo talvolta o altro uccello;/poi gli dilleggia e fa coppino e struffa,/e faceva con bocca e con l'anello. »²¹⁷), il engage le lecteur sur une autre voie. Loin des prétentions narratives et corporelle de Morgante ou de la friponnerie verbale de Margutte,

²¹¹ *Ibid.*, XXIV, 92.

²¹² *Ibid.*, XXIV, 92.

²¹³ *Ibid.*, XXIV, 92

²¹⁴ *Ibid.*, XXIV, 95.

²¹⁵ *Ibid.*, XXIV, 94.

²¹⁶ *Ibid.*, XXIV, 95.

²¹⁷ *Ibid.*, XXIV, 98

Marguttino incite, par son caractère presque impalpable (né de l'air et d'incantations, comparé à de petits animaux volants), à explorer d'autres modes de création.

Partie III : À boire et à manger

1. Du plaisir de la table au plaisir du texte

Dans son essai de sémiologie des mythes contemporains, Roland Barthes dédie un chapitre à la cuisine ornementale²¹⁸. Il y analyse le « nappé » (glaçages, sauces, gelées) présent dans la cuisine de revêtement « qui s'efforce toujours d'atténuer ou même de travestir la nature première des aliments, la brutalité des viandes »²¹⁹. Par l'artifice culinaire, l'humain chercherait à affirmer son orgueil. Dans cette perspective, la cuisine devient l'art de la composition, de la préparation et de la présentation sans plus endosser sa première fonction nourricière. L'ornement est une marque de distinction sociale et un code esthétique basé sur l'ostentation. À l'époque Renaissance, le moment privilégié de la bonne chère est le banquet. Lieu public de convivialité, théâtre d'une mise en scène²²⁰ où est reproduit à l'échelle de la fête la hiérarchie sociale de la société, le banquet donne aussi l'occasion d'exposer ses richesses à ses convives, d'essayer de les divertir afin de promouvoir son raffinement et son bon goût. En un sens, il est le lieu de cohésion sociale « où [...] l'incontinence verbale est un droit, pour ne pas dire un devoir »²²¹.

La bouche avide de nourriture peut s'entrevoir comme une mise en abyme de l'acte d'écriture, du plaisir de raconter qu'éprouve l'écrivain. Il nous serait donc aisé d'entrevoir dans les discours empreints de bonne bouffe la mise en figure narrative de Pulci, le poète courtisan, employé pour distraire par *intrattenimenti*²²² sa commanditaire et rentrer en grâce auprès des Médicis. Le sujet de la nourriture qui est un « code de communication, un système de pensée, une pratique sociale et une expérience émotionnelle »²²³ se révèle être un creuset intéressant pour réfléchir aux éventuelles critiques ou réflexions sur les hiérarchies, le pouvoir et le comportement des dirigeants puisque « [t]he Renaissance literary discourse on food is

²¹⁸ BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 2010 (1957), coll. « Points », p.140-142.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ GARRIDO, J-P., « Le thème de la “grande bouffe” dans le *Morgant* de Luigi Pulci », art.cit., p.89

²²¹ HANSEN, M., « Viandes et nourriture dans le *Gargantua* ou les métamorphoses du banquet » in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 1988, 26, p. 5-22, p.7

²²² JORI, C., « La cour et la maison de l'ogre : modes de l'oralité dans *Lo Cunto de li cunti overo lo Trattenemiento de Peccerille* de Giambattista Basile (1634-1636) » in *Chroniques italiennes web*, 21, 2011, p.1-33, p.2.

²²³ Nous traduisons de l'italien : « codice comunicativo, sistema di pensiero, pratica sociale e esperienza emozionale » in LUPTON, D., *L'anima nel piatto*, Bologne, Il Mulino, 1999, p. 17

circumscribed by social and economic boundaries [...] it operates through social ethics, metaphorical values, and literary tradition »²²⁴.

2. Scènes de banquets : une critique épicée du pouvoir

Un premier constat qui peut être posé est que le corps a toujours fait l'objet de réflexions morales et religieuses. Nombreux sont les exemples présents dans la littérature médiévale en ancien français où certains personnages sont victimes de réprimandes liées à leur surconsommation de produits de la bouche. Parmi les textes qui consolident la croyance selon laquelle « le corps est le lieu privilégié de l'injure »²²⁵, citons le *Roman de la Rose* de Jean de Meun et Guillaume de Lorris :

Orgueilleux est, murtiers et lerres,
Fel, coinvoiteux, avers, trichierres,
Deseperez et mesdianz,
Et haïneux et despisanz,
Mescreans, envieus, mentierres,
Parjurs, faussaires, foz, vantierres,
Glouz, inconstanz et foloiables,
[...]
Qu'il est sers a trestouz les vices
Et trestouz en soi les herbage ²²⁶

Dans la chanson de geste *Aliscans* (XII^e siècle), Guillaume reproche à la souveraine, sa sœur, ses excès alimentaires en les plaçant sur le même plan que ses tendances luxurieuses²²⁷. Dans le même esprit, l'humaniste Pierre Rabelais lie dans *Gargantua* et *Pantagruel* l'avidité des géants en matière de bonne chère à la curiosité insatiable de l'esprit renaissant. Dans le discours rabelaisien, la digestion corporelle se mue en digestion intellectuelle et spirituelle²²⁸.

Ces quelques exemples suffisent pour insister sur le lien qui unit évocation de la nourriture et réflexion sur la culture, les interdits sociaux ou encore les pulsions du corps.

²²⁴ PALMA, P., « Of Courtesans, Knights, Cooks and Writers : Food in Renaissance », in *Modern Language Notes*, 119/1, 2004, p.37-51 (p.51).

²²⁵ Nous traduisons de l'italien « [il corpo è il] luogo privilegiato dell'ingiuria » SPAMPINATO BERETTA, M., « La violenza verbale nel tardo Medioevo italiano », in CANETTIERI, P., PUNZI, R., (dir.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, t. 2, Rome, Viella, 2014, p. 1629-1646, p.1636.

²²⁶ Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. A. STRUBEL, Paris, LGF, « Lettres Gothiques », 1992, v. 19229- 19241, p.998-999.

²²⁷ « Quant vos mangiés la char e la pevrée,/Et ton vin bois à la coupe dorée/La puison clere et l'espisse colée,/ Mangiés fouace. III. fois buletée;/ Quant vos tenés la coupe coverclée. » in *Aliscans*, v.2776-2779 in *Le cycle de Guillaume d'Orange* (1996), éd. et trad. BOUTET, D., Paris, Librairie générale française, Coll. « Livre de poche. Lettres gothiques, 4547 », 2006, p.384.

²²⁸ HANSEN, M., « Viandes et nourriture dans le *Gargantua*... », art.cit., p.11.

Le texte de Pulci, en tant que chanson de geste et donc « miroir dans lequel la classe féodale des nobles et des chevaliers élabore ses valeurs »²²⁹, a encore beaucoup à nous dire sur les représentations sociétales en vogue lors de sa rédaction. Dès le premier cantare, Pulci décrit un monde monacal fort éloigné des idéaux d'ascèse et de privation promus par Dante²³⁰ puisque les moines de l'abbaye de Chiaramonte n'abordent plus leur foi comme un objet spirituel, mais dans la perspective d'une récompense matérielle. En effet, alors que ceux-ci subissent les jets de pierre des géants, ils confient à Roland que leur Seigneur semble avoir peu de reconnaissance à leur égard :

Gli antichi padri nostri nel deserto,
se le loro opre sante erano e giuste,
del buon servir da Dio n'avean buon merto
né creder sol vivessin di locuste:
piovea dal ciel **la manna**, questo è certo ²³¹

L'auteur souligne l'attachement des moines à une forme de rétribution matérielle et immédiate pour leur conduite. Aussi, ceux-ci sont pleinement satisfaits lorsque Morgante, à peine converti par Roland, leur fait cadeau d'un repas composé de sangliers. Au cours de cette ripaille, la communauté monastique offre un spectacle qui « tient moins de la dévoration gloutonne que de l'acharnement minutieux à grignoter jusqu'aux plus petits morceaux »²³² :

Ognun s'affanna, e non par che gl'incresca,
acciò che questa carne non s'insali
e che poi secca sapessi di vieto;
e le digiune si restorno addrieto.
E ferno a scoppiacorporo per un tratto,
e scuffian che parean dell'acqua usciti,
tanto **che 'l can se ne doleva e 'l gatto,**
ché gli ossi rimanean troppo puliti. ²³³ [nous mettons en gras]

La consommation intense de vivres, même offerts par un être en apparence démoniaque tel qu'un géant, n'est pas considérée comme un péché puisque, au contraire, elle fait suite à la conversion d'un des géants persécuteurs. De la même manière, au cantare XXV, un démon du nom d'Astrattore (convoqué par le magicien Malagigi afin de ramener Renaud et Richardet au

²²⁹ BENDINELLI PREDELLI, M., Les bûches et la faim ... », art.cit., p.123.

²³⁰ La privation est une valeur défendue par Dante dans le vingt-deuxième chant du *Purgatoire* lorsqu'il évoque le contexte de l'âge d'or : « Lo secol primo quant'oro fu bello,/fè savorose con fame le ghiande/e nettare con sete ogni ruscello » (v.148-150) in DANTE ALIGHIERI, *op.cit.*

²³¹ LUIGI PULCI, *op.cit.*, I, 25

²³² TABARD, L., « La construction allégorique de Caresme et la représentation de la faim dans les débats de caresme et Charnage (XIII^e-XV^e siècles) », in *Questes*, 12, 2007, p.65-76, p.65, p.70.

²³³ LUIGI PULCI, *op.cit.*, I, 66-67

champ de bataille de Roncevaux) invite les deux paladins à un banquet miraculeux composé de mets dérobés au roi ennemi Marsile (« Disse il d'iaivol: - Questa collezione/ e le vivande che mangiate avete/apparecchiava il re Marsilione; »²³⁴). L'ensemble des victuailles avaient été préparées par Ganelon et étaient destinées aux chevaliers présents à Roncevaux dans le but de les alourdir avant la bataille. Le larcin du démon Astrattore devient par conséquent un acte valorisé et profitable aux deux adoubés qui se tiennent prêts à reprendre la route :

Disse Rinaldo: - Qui sta buon ostiere:
venghin poi le vivande dell'inferno;
ch'io avea voglia di mangiare e bere!
E so che, per un tratto io mi governo,
ch'io potrò cavalcare a mio piacere. — ²³⁵

L'opulence et la satisfaction des besoins primaires sont présentées comme un moment de joie au cours duquel le corps triomphe sur la partie du monde qu'il absorbe²³⁶ :

Vennon tante vivande in un baleno
che mai convito si fe' più solenne,
e d'ogni cosa si missono in seno:
e' vi fu insino a' pavon con le penne;
[...]

Rinaldo quasi per le risa svenne,²³⁷

Tout comme avec Morgante, c'est la collaboration active entre entités infernales et personnages défenseurs de la religion catholique qui conduit à la réalisation de la volonté divine. Tout incite à croire que, pour Pulci, le péché de gourmandise – ou tout du moins les marques d'un comportement prosaïque de la part d'être dignes d'admiration – n'est en rien motif à condamnation puisqu'il concourt à l'accomplissement de l'ethos guerrier et courtois.

Approfondissons cette perspective où la dimension alimentaire vient se mêler à une réflexion sur la nature du pouvoir. Le cantare XIV du *Morgante* met en scène les personnages de Renaud de Montauban et de ses compagnons alors qu'ils rejoignent la Perse. Ces derniers sont à la recherche de Roland, retenu captif sur les terres de l'Amostant, le gouverneur sarrasin. Rencontrant le dirigeant, Roland lui adresse un discours boursoufflé d'insultes qui vise à dépouiller de tout crédit et de toute dignité la souveraineté de la tête couronnée :

Adultero, sfacciato, reo, ribaldo,
crudo tiranno, iniquo e scelerato,
nato di tristo e di superchio caldo

²³⁴ *Ibid.*, XXV, 221.

²³⁵ *Ibid.*, XXV, 221

²³⁶ GARRIDO, J-P., « Le thème de la “grande bouffe” dans le *Morgant* de Luigi Pulci », art.cit., p.88.

²³⁷ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XXV, 218

non può più il Ciel patir tanto peccato
nel qual tu se' pure ostinato e saldo,
lussurioso, porco, svergognato,
poltron, gaglioffo, poltoniere e vile²³⁸,
degnò di star col ciacco nel porcile!

Dunque **tu porti in testa la corona?**

Va' mettiti una mitera, **ghiottone**,
nimico d'ogni legge giusta e buona,
in odio a Dio, al mondo, alle persone.
Ben verrà la saetta, quando e' tuona,
perché e' non paghi il sabbato Macone,
e 'l fuoco eterno rigido e penace,
lupo affamato, perfido, rapace²³⁹ [nous mettons en gras]

Le gouverneur est successivement anathématisé comme homme adultère (« Adultero »), produit bâtard d'une union scélérate (« nato di tristo e di superchio caldo »), tyran cruel (« crudo tiranno »), luxurieux (« lussurioso, porco, svergognato »), dédaigneux du bien commun et par conséquent de son rôle de promoteur des valeurs princières et chrétiennes comme l'égalité, la justice, le courage ou encore le sacrifice de soi au profit du prochain (« nimico d'ogni legge giusta e buona,/ in odio a Dio, al mondo, alle persone. »). Peu préoccupé par les intérêts du collectif, ce roi de pacotille est accusé de servir ses seuls intérêts. Afin d'appuyer son propos, Renaud introduit des termes comparants issus du monde animal et alimentaire. Ainsi, ce « ribaldo » (voleur qui tire profit des biens d'autrui) est-il associé à un loup affamé (« lupo affamato ») ou encore à un rapace perfide (« perfido, rapace »), les deux animaux étant par traditions considérés comme des bêtes dangereuses, prédatrices mais guidées par la ruse et la malice afin de satisfaire leurs propres besoins aux dépens des plus petits²⁴⁰. Animalisé, défait de ses attributs humains, la comparaison zoologique, typique des pratiques dérisionnelles florentines, souligne la perte d'humanité du gouverneur et sa réduction au statut de simple être de chair, dépourvu d'esprit et traité comme tel²⁴¹. De même, Renaud exhorte l'Amostant de substituer à sa couronne une « mitera » (« Va' mettiti una mitera »), un petit chapeau en carton

²³⁸ L'énumération « *poltron, gaglioffo, poltoniere e vile* » est reprise telle quelle dans l'encyclopédie en ligne Treccani à l'entrée « *poltroniere* ». L'adjectif s'avère être un mot valise procédant de la fusion de *paltoniere* et de *poltroniere* qui signifie « lâche, homme de basse extraction, de peu de valeur ». « Poltroniere » in *Enciclopedia Treccani*. En ligne <https://www.treccani.it/vocabolario/poltroniere/> (page consultée le 10 novembre 2021).

²³⁹ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XIV, 7-8.

²⁴⁰ Les fables d'Ésope ou de Phèdre telles que *Lupus et Agnus* (Liber I,1 : « Haec propter illos scripta est homines fabula **qui fictis causis innocentes opprimunt** ») sont prisées au Moyen-Âge et reflètent ainsi les valeurs en circulation dans la société. Illustrant l'usage de l'astuce verbale à des fins solipsistes et au détriment d'êtres innocents, les fables promeuvent une vision négative de l'être rusé et trompeur.

²⁴¹ Renaud Villard expose le cas extrême de l'anthropophagie où le corps du duc de Ferrare, Tommaso da Tortona, a été taillé en pièces par la foule et ensuite mangé tel quel in VILLARD, R. « La queue de l'âne, dérision du politique et violence en Italie » in CROUZET-PAVAN, E., VERGER, J., *La dérision au Moyen Age. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, PUPS, 2007, p. 205-224, p.220.

et symbole de disgrâce porté par les condamnées à mort ou au pilori²⁴². Cet ordre injurieux s'accompagne de l'adjectif « ghiottone », c'est-à-dire glouton, qui semble renforcer l'offense. Décrit pour tous ses manquements aux devoirs d'un bon souverain, le Sarrasin Amostant connaît aussi les affres de Renaud à cause de son appartenance religieuse. Thème récurrent des chansons de geste, le musulman ou le sarrasin, est considéré comme l'Autre, l'ennemi de la chrétienté qui mérite d'être éradiqué par les représentants de l'Occident catholique²⁴³. Les insultes sont en ce sens la dernière barrière avant l'assaut corporel. Le paladin Renaud prendra en effet la couronne du gouverneur et jettera ce dernier depuis le balcon du palais sur la place publique avant de le tuer avec l'aide de Roland, alors libéré par Chiariella, la fille de l'Amostant qui récupérera les terres de son père :

e la corona gli strappò di testa
e tutto gli stracciò il reale ammanto;
ognuno stava a veder questa festa;
poi lo portò tra quella gente pazza,
e d'un balcon lo gittò in su la piazza²⁴⁴

Néanmoins, ces attaques verbales ne sont pas dirigées à l'encontre du seul dirigeant sarrasin mais connaissent d'autres occurrences au sein du poème de Pulci. Le cantare XXVII, par exemple, présente Roland en plein champ de bataille posant un jugement d'ordre général sur l'ensemble de l'humanité :

Rispose Orlando – Noi sian tutti umani,
superbi, invidiosi, irosi, ingordi,
accidiosi, **golosi** e in pensier vani,
al peccar pronti, al ben far ciechi e sordi²⁴⁵

Contrairement au discours tenu par Renaud, Roland ne rend pas l'homme coupable de mauvais agissements ou comportements (comme la superbe, l'envie, la gourmandise, l'acédie, etc.) mais suppose que c'est parce que ce dernier fait partie intégrante du règne terrestre, est présent *hic et nunc* au monde et est ainsi soumis à des besoins et envies pulsionnelles que ces péchés sont peut-être la meilleure marque d'appartenance à l'humanité.

²⁴² « Mitera » in *Enciclopedia Treccani*. En ligne <https://www.treccani.it/vocabolario/mitera/> (page consultée le 2 décembre 2021).

²⁴³ Nous traduisons de l'italien « La contrapposizione in armi dell'Occidente cristiano con l'Oriente islamico » en « L'affrontement armé de l'Occident chrétien avec l'Orient islamiste » in AGLIARDINI, A., « Procedimenti di denominazione lessicale e onomastica del pagano/musulmano », in CRESTI, E., (dir.), *Prospettive nello studio del lessico italiano*, Acte de colloque du IX^e congrès de la Società internazionale di linguistica e di filologia italiana du 14 au 17 juin 2006, Florence, Florence University Press, 2008, coll. « SILFI », p. 229-233, p.229.

²⁴⁴ LUIGI PULCI, *Op.cit*, XIV, 11

²⁴⁵ *Ibid.*, XXVII, 119

Un autre épisode²⁴⁶ impliquant une réflexion sur le pouvoir par le biais du lexique alimentaire fait suite à la prise des terres perses. La chute du Sarrasin Amostant provoque en effet la colère du Sultan qui envoie un ambassadeur récupérer le territoire perdu. L'émissaire maudit le camp chrétien et invoque la vengeance de Mahomet et de la fille du Sultan « '[al]l'arme incantata, famosa e forte »²⁴⁷ : Antea. Puni pour son harangue pétrie d'orgueil, l'ambassadeur connaît le même sort que le gouverneur sarrasin avant lui et est « « 'n piazza [gettato] d'una finestra »²⁴⁸ . En représailles, le Sultan envoie sa fille, la belle sarrasine Antea. Parvenue au camp des chevaliers de Charlemagne, celle-ci leur demande de l'affronter au cours d'une joute afin de venger la mort de l'émissaire paternel et de déterminer lequel des deux camps obtiendra la légitime possession des terres perses.

Topos de la littérature épique²⁴⁹, la belle sarrasine permet à l'auteur d'aborder les thèmes de l'amour et de la conversion puisque ce personnage tombe traditionnellement amoureux d'un paladin (et vice-versa) et adopte par amour la foi chrétienne. D'entrée de jeu, Antea est présentée par le narrateur comme pétrie des qualités morales et physiques qui sont normalement l'apanage des chevaliers défenseurs de la foi catholique (honnête, pure, généreuse, vertueuse, instruite, courtoise, chasseuse hors pair) :

Era tutta **cortese**, era **gentile**,
onesta, **savia**, **pura e vergognosa**,
 nelle promesse sue sempre virile,
 alcuna volta un poco disdegnosa
 con un atto magnalmo e signorile,
ch'era di sangue e di cor generosa:
 eron tante **virtù** raccolte in lei
 che più non è nel mondo o fra gli dèi.

Sapeva tutte **l'arti liberali**;
portava spesso il falcon pellegrino;
feriva a caccia lions e cinghiali;
 quando cavalca un pulito ronzino
 (e correr nol facea, ma mettere ali),
 da ogni man loolgeva latino,
 e nel voltar, chi vedeva da parte
 are' giurato poi che fussi Marte.²⁵⁰

²⁴⁶ Notons que cet épisode, connu sous le nom de *La regina Antea*, est l'un des plus connus du *Morgante* avec *Il Fioretto di Morgant e Margutte* ou encore *La rotta di Babilonia* . Ce dernier fait l'objet d'une publication autonome et est la plupart du temps illustré, signes de succès éditorial in CATELLI, N., « Le faville del battaglio. Sulle edizioni illustrate del *Morgante* », art.cit., p.9.

²⁴⁷ LUIGI PULCI, *op.cit.* , XV, 93.

²⁴⁸ *Ibid.*, XV, 95.

²⁴⁹ Le thème est largement traité par Boiardo dans *l'Innamoramento di Orlando*. Nous conseillons le lecteur intéressé par ce point de matière de se référer à l'ouvrage de KAY, S., *The « Chansons de geste » in the Age of Romance. Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

²⁵⁰ LUIGI PULCI, *op.cit.* , XV, 103-104.

Puisqu'Antea est assimilée au camp chrétien, il devient dès lors convenable qu'un des paladins, en l'occurrence Renaud, tombe sous son charme. Cette attirance s'avère réciproque et les anaphores du « Se tu ? » présentes dans le discours d'Antea soulignent les qualités du chevalier :

Se' tu Rinaldo mio famoso e bello?
 Se' tu colui che ti stai in su quel monte?
 Se' tu d'Orlando suo cugin fratello?
 Se' tu quel della gesta di Chiarmonte?
 Se' tu colui ch'uccise Chiarïello?
 Se' tu quel ch'ammazzasti Brunamonte?
 Se' tu il nimico di Gan di Maganza? [...] ²⁵¹

Cet amour platonique porté par des hautes valeurs morales se meut progressivement en attirance physique répondant à un appétit érotique considéré comme fugace en opposition à l'amour courtois²⁵². Tous deux s'observent avec un désir non dissimulé martelé par un verbe issu du champ lexical de la cuisine « saziare »²⁵³ et qui, dans le texte de Pulci, renvoie à une avidité physique, un « inesauribile desiderio di cibo »²⁵⁴ s'exprimant au travers du regard :

E cominciorno insieme a riguardarsi
 ognun più che l'usato intento e fiso.
 Rinaldo non potea **di lei saziarsi**,
 né crede ch'altro ben sia in paradiso;
 e la fanciulla cominciò a pensarsi
 che così bel già **mai fussi Narciso**:
 dovunque e' **va, gli tenea dritto gli occhi**,
 e par che fiamme **Amor** nel suo cor fiocchi. ²⁵⁵

Dicea Malgigi: - Io ero a Montalbano,
 e vidivi qua tutti in gran periglio,
 e mandai per Astolfo a mano a mano,
 e d'aiutarvi facemo consiglio.
 - Rinaldo intanto tenea per la mano
Antea, che 'l volto avea tutto vermiglio
 e **sente amaro e dolce e freddo e caldo**
 e non si **sazia di guatar Rinaldo**. ²⁵⁶

²⁵¹ *Ibid.*, XVI, 14

²⁵² Nous songeons ici au lai de de Marie de France nommé *Laüstic* au sein duquel l'autrice confronte l'amour physique, fragile et précaire, à l'amour platonique jugé éternel.

²⁵³ « Saziare » signifie « satisfaire complètement l'appétit, l'envie de nourriture ou une envie particulière », traduit de l'italien : « Soddisfare completamente l'appetito, il desiderio di cibo o di un determinato cibo » in « Saziare », *Enciclopedia Treccani*. En ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/saziare/> (page consultée le 13 novembre 2021). Par extension, dans le cantare XXI, v. 150, le verbe renvoie à une personne (Roland en l'occurrence) qui s'admire avec fièvre : « Astolfo si sta ora a riposarsi,/ non va più per le selve aspre e nascose; / **e non potea con Orlando saziarsi/di commendar sue opre alte e famose**, / e non conosce ancor chi sia costui,/ e parla tuttavia con esso lui » in LUIGI PULCI, *op.cit.*, XXI, 150.

²⁵⁴ « Une inéteachable envie de nourriture » in BALDASSARRI, G., *Morgante metaforico* (corso), Universtà degli studi di Padova, 2018, p.139

²⁵⁵ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XVI, 21

²⁵⁶ *Ibid.*, XXI, 67

Par conséquent, Pulci sous-entend que se nourrir et avoir une relation physique avec autrui sont deux activités qui satisfont un même besoin biologique primaire.

Néanmoins, Renaud refuse d'affronter Antea et demande à la belle sarrasine trois jours de délai avant d'engager tout tournoi. Ce délais permettra aux deux personnages de passer du temps ensemble et de partager un banquet. Cette invitation permet un déplacement de la sphère publique vers la sphère privée.

La hiérarchie officielle et verticale des rapports chevaleresques connaît un transfert sur « l'horizon matérialiste de la table »²⁵⁷ qui fait du meuble de cuisine et du rituel alimentaire qui l'entoure un « révélateur des enjeux de maîtrise sur le corps de l'autre comme métonymie du corps social »²⁵⁸.

Le thème de la nourriture, en tant que message socioculturel, est souvent mis au service de jugements d'ordre moral qui reflètent les valeurs en vigueur. Ce faisant, le personnage de Renaud de Montauban fait explicitement prévaloir ses intérêts personnels sur ceux de la communauté et sur le sens du devoir inhérent à sa fonction politique. De surcroît, le paladin est désigné sous le nom de Narcisse - figure ovidienne connue pour son égoïsme (« e la fanciulla cominciò a pensarsi/ che così bel già mai fussi Narciso »²⁵⁹) - par Antea.

Les mets consommés au cours du banquet offrent l'opportunité d'observer les règles de la commensalité :

Furno al convito le vivande tutte
che si potevon dare in quel paese,
con preziosi vin, **confetti** e frutte;
furonvi tutte le dame cortese
della città, né creder le più brutte;
e sempre di sua man servi il marchese,
massime Antea con molta riverenzia,
di coppa, di coltello e di credenzia.²⁶⁰

²⁵⁷ GARRIDO, J-P., « Le thème de la “grande bouffe” dans le *Morgant* de Luigi Pulci », art.cit., p. 75.

²⁵⁸ Soulignons que cette tentative d'organisation commensale visant à contrer l'autorité de la femme à table est déjà un motif repérable dans « la dame escoillee », fabliau repris dans le HUE DE PIAUCELE, *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux (NRCF)*, éd. Willem NOOMEN et Nico van den BOOGAARD, Assen, Van Gorcum, t.1, 1983, p.118-119 cité in LABÈRE, N., *Gastrono(r)mie : naissance de la littérature gastronomique*, Paris, Champion, 2021, p.111.

²⁵⁹ LUIGI PULCI, *Op.cit* , XVI, 21

²⁶⁰ *Ibid*, XVI, 24.

Parmi d'autres victuailles, un plat de « confetti » mérite notre attention. Dérivé du verbe latin « configo » qui signifie au sens littéral « préparer, mélanger », le mot « confetti » est doté d'une connotation péjorative qui désigne une préparation fabriquée de toutes pièces²⁶¹. Le plat, confectionné en recouvrant chaque aliment de sucre afin de lui donner une forme originale, était très répandu à la Renaissance et évoque la pratique du « nappé » évoqué en début de chapitre pour définir la cuisine ornementale. Renaud préfère l'orgueil et l'artifice aux démonstrations de courage qu'implique un tournoi auquel il refuse de participer, laissant les autres chevaliers combattre à sa place.

Retord à l'artifice, Roland use lui du terme « *migliaccio* », tourte populaire faite de sang de porc et de semoule de blé (également présent dans la déclaration de foi de Margutte [XVIII, 124]) dans un récit destiné à faire avouer à Renaud l'objet de ses lamentations nocturnes – qui ne sont autres que des pleurs amoureux pour Antea (XVI, 29). La parabole narrée met en scène de deux frères. L'un d'eux se brûle en ingurgitant un « *migliaccio* » très chaud et en pleure de souffrance. Cependant, il trompe son frère en affirmant pleurer le souvenir de ses autres frères décédés :

Rispose Orlando: - Noi saremo que' frati
che mangiando **il *migliaccio*** l'un si cosse;
l'altro gli vide gli occhi imbambolati
e domandò quel che la cagion fosse;
colui rispose: “Noi siàn due restati
a mensa, e gli altri sono or per le fosse,
che trentatré già fumo, e tu lo sai:
quand'io vi penso, io piango sempre mai”.
Quell'altro, che vedea che lo 'ngannava,
finse di pianger mostrando dolore;
[...]
Così mi par che facciàn noi, Rinaldo:
ché nol di' tu che 'l *migliaccio* era caldo?²⁶²

Via la mention de ce plat humble dans la parabole des deux frères, Pulci fait référence au comportement de Renaud, cousin de Roland, qui éprouve des difficultés à correspondre au profil du paladin exemplaire²⁶³. Nonobstant, l'auteur ne juge pas la faiblesse émotionnelle du chevalier mais présente l'homme en dehors des codes courtois de l'apparence et en prise directe avec ses passions.

²⁶¹ PALMA, P., art.cit., p.42.

²⁶² LUIGI PULCI, *op.cit.*, XVI, 42-43

²⁶³ PALMA, P., art.cit., p.43.

Aussi, bien que Renaud semble être dans un premier temps critiqué pour sa mauvaise gouvernance, dans un second temps, les pleurs du paladin sont le signe de l'authenticité des rapports humains.

En refusant de se battre, Renaud substitue à la verticalité des affrontements l'horizontalité de la table de banquet. Ces différents épisodes qui exposent des relations non clivées entre individus sont, pour Pulci, l'occasion de projeter des attentes morales et sociétales au sein de l'imaginaire chevaleresque²⁶⁴.

3. Luites intestines

3.1. Morgante l'affamant et Margutte l'affamé : l'affrontement entre Carême et Carnaval

3.1.1. Les fêtes liturgiques

Aux temps du Moyen-Âge et de la Renaissance, les comportements alimentaires sont dictés un système de valeurs inspiré par les dogmes de l'Église catholique. En effet, nombreux sont les points d'intersections entre sphère du sacré et sphère de la nourriture et de sa préparation. À titre d'exemple, la consommation de pain et de vin intégrée au rituel de l'Eucharistie n'est autre que la transsubstantiation du corps et du sang du christ. Qui plus est, l'alimentation a souvent fait l'objet d'un contrôle rigoureux de la part du monde religieux, constat bien établi par Nelly Labère qui affirme que « choisir de parler de gastrono(r)mie, c'est toujours se mettre au défi de l'excès et du défaut , [...] c'est être soumis à une série d'interdits et de codifications qui [...] ritualisent [le manger], le faisant passer du naturel au culturel »²⁶⁵. Ces règles sont souvent édictées conjointement au calendrier et aux grands événements de l'histoire biblique qui le composent. Ainsi, le Carnaval et son opposant le Carême, sont deux périodes régies par des impératifs alimentaires. Dans le contexte du Moyen-âge et de la Renaissance, l'alimentation est liée à une dimension morale et théologique forte²⁶⁶ : « eating in the Renaissance is in direct relation to the humanistic concern with moralistic prescriptions and with perfect education »²⁶⁷.

²⁶⁴ RESIDORI, M., « “Non si perde servizio mai nessuno” Gratitude, amicizia e giustizia nel primo *Morgante* » in *P.R.I.S.M.I : Programme de recherche interdisciplinaire sur le monde italien* , 2020, p.29-51, p.36.

²⁶⁵ LABÈRE, N., *op.cit.*, p.21-22

²⁶⁶ THONON, S., « Frians morceaux et bons loppins. L'alimentation carnée dans quelques textes littéraires du Moyen-Âge », in *Revue belge de philosophie et d'histoire*, 80/4, 2002, p.395-1402, p. 1399.

²⁶⁷ PALMA, P., *art.cit.*, p.38.

Découlant de l'organisation temporelle et rituelle de la vie chrétienne qui veut reproduire au cours de l'année les grands moments de la vie du christ (naissance, crucifixion, résurrection, etc.), le Carême est une période préparatoire à la résurrection christique qui a lieu le jour de Pâques. Durant ce laps de temps, le croyant fait acte de chasteté et de privation afin de mieux accueillir la venue du Seigneur. Au Moyen-âge, le Carême servait également à préparer au baptême et à la renaissance comme nouveau chrétien. C'est à partir du quatrième siècle que le jeûne se structure en Carême en souvenir des quarante jours que Jésus a passés dans le désert.

En parallèle de ces moments d'ascèse, le Carnaval, dernier jour où la consommation de nourriture dite « grasse » (le vin, la viande, le beurre, les œufs, le fromage pour ne citer qu'eux) est autorisée avant le début du Carême, est l'occasion de grands rassemblements festifs où tous les acteurs de la cité sont impliqués.

Très populaire au sein des cités italiennes (Milan, Venise, Florence, Rome) du XIV^e et XVI^e siècles²⁶⁸, le Carnaval est aussi un moment privilégié durant lequel le quotidien est perturbé, les valeurs renversées (inversion haut/bas qui se traduit par exemple par un prima du corps sur l'esprit), les positions sociales interverties (le maître devient valet, le domestique occupe la place du maître) et les systèmes institués et les fonctions traditionnelles abrogées. Forme de retour à la liberté du chaos primitif, Charnage, autre nom du Carnaval, est l'occasion, brève mais intense, d'anéantir les hiérarchies ainsi que les identités figées par la pratique du déguisement²⁶⁹, les excès en tous genres et la libération des instincts primaires. Bref, le Carnaval met de côté, pour un temps limité, l'ensemble des normes en même temps qu'il rend tolérables les moments plus durs de privation ou d'ascèse du Carême. Il permet, à la manière d'une catharsis, de donner libre cours à l'agressivité et les débordements en les concentrant en une période limitée, ce qui assure le contrôle de l'illicite au quotidien. Par ailleurs, les mises en scène allégoriques d'affrontements entre Charnage (le nourrisseur, les moments d'excès) et Carême (l'affameur, le jeune honnis²⁷⁰, le comportement raisonné de la chrétienté ascétique) connaissent une grande popularité entre 1450 et 1600²⁷¹ dans les textes dramatiques, les

²⁶⁸ NELIDOFF, L. « La carnaval à Rome, Venise et Milan (XIV^e et XVI^e siècles) : un miroir de la société », in *Questes*, 31, 2015, p.45-62, p.46.

²⁶⁹ Pour plus de détails, nous invitons le lecteur à consulter RASSE (DE), M., « Travestissement et transvestisme féminin à la fin du Moyen Âge », in *Questes*, 25, 2013, p. 81-98.

²⁷⁰ Le mot jeun vient du terme latin *jejenus* qui signifie « maigre, affamé, sec ».

²⁷¹ GARRIDO, J-P., « Le thème de la “grande bouffe” dans le *Morgant* de Luigi Pulci », art.cit., p.83.

fabliaux, la peinture ou encore dans les textes plus lyriques ou poétiques²⁷² où chaque camp possède une panoplie d'aliments combattants²⁷³.

Dans le cas de la Florence médicéenne, ce genre de festivité était très prisé jusqu'à la fin du *Quattrocento* où le faste carnavalesque est progressivement évacué suite à la montée au pouvoir de prédicateurs comme Savonarole, frère dominicain qui récupéra la fête afin de la transformer en « une véritable sanctification du carnaval qui devient un temps de conversion »²⁷⁴ et de chasse aux vanités.

Le Carnaval est aussi une notion conceptualisée par Mikhaïl Bakhtine afin d'éclairer les axiomes esthétiques des écrits de Rabelais. S'inspirant de l'anthropologie historique et de la sociologie²⁷⁵, Bakhtine propose de décrire les constituants de la dimension carnavalesque. Selon lui, cette dernière se manifeste au travers d'une dynamique libertaire de permutation du haut et du bas, d'un refus d'une conception figée du temps ou des choses et d'un réalisme grotesque dans le traitement du corps. Élément constitutif du Carnaval, le grotesque se définit par de « l'exagération, [de] l'hyperbolisme, [de] la profusion, [de] l'excès »²⁷⁶. Le thème du corps qui se repaît et croît est identifié comme un fondamental de la culture carnavalesque.

Dans cette partie du mémoire, nous essaierons de démontrer que le personnage de Margutte incarne toutes les facettes du Carnaval (caractérisé par l'appétit, le comportement déviant, le mouvement) et que son comparse, Morgante, fait office d'allégorie rivale : le Carême (l'affameur, qui incite à l'ascèse et à la tempérance).

²⁷² Des textes du XIII^e siècle tels que *La Bataille de Caresme et de Charnage* d'un auteur anonyme ou dans un texte dramatique en intitulé *La Dure Et Cruelle Bataille et paix du glorieux saint Pensart a l'encontre de Caresme* in TABARD, L., art.cit., p.65.

²⁷³ THONON, S., art.cit., p. 1398.

²⁷⁴ NELIDOFF, L., *op.cit.*, p.55.

²⁷⁵ SIMONSEN, M., compte rendu de « MIKHAÏL BAKHTINE : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* », in *Revue Romane*, 8, 1973, p.415-420, p.416.

²⁷⁶ BAKHTINE, M., *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982 (1965), p. 302.

3.1.2. Duel pulcien : Morgante versus Margutte

Au regard du texte de Pulci, comment les concepts exposés se manifestent-ils ? Dans le cantare XVIII, le géant Morgante croise la route du géant-nabot Margutte. Après que Morgante lui a demandé quelle était sa foi, Margutte entame un credo gastronomique, truffé de noms d'aliments :

[...] A dirtel tosto,
io non credo più al nero ch'a l'azzurro,
ma nel **cappone**, o lesso o vuogli arrosto;
e credo alcuna volta anco nel **burro**,
nella **cervogia**, e quando io n'ho, nel **mosto**,
e molto più nell'aspro che il mangurro;
ma sopra tutto nel **buon vino** ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede;
e credo nella **torta e nel tortello**:
l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo²⁷⁷

Véritable discours dithyrambique en faveur de la nourriture grasse (le chapon, le beurre, la bière, le vin, la tourte, le moût, le pâté) et contraire aux recommandations de modération de l'Église. Margutte s'illustre à travers sa rhétorique en tant que figure carnavalesque par excellence. Tout cela est très cohérent puisque le géant est reconnu dans la tradition comme « le ventre fait roi, le sacre du tube digestif »²⁷⁸. Loin de l'idéal de pureté végétarienne du jardin d'Éden, ce sont les produits carnés qui prédominent, perçus comme de nature chaude et par conséquent perturbateurs des sens. À ces plats gras est associée l'attitude vicieuse du demi-géant qui vient renforcer le binôme vices/plaisirs de la bonne chère.

Pulci use d'un intertexte dantesque dans une réplique de Morgante mettant en garde Margutte contre toute trahison afin de souligner sa perversion :

Del resto, come vuoi te ne governa:
co' santi in chiesa e co' ghiotti in taverna [...] ²⁷⁹

Noi andavam con li diece demoni;
Ahi fiera compagnia ! **ma ne la chiesa /**
coi santi, e i taverna coi ghiottoni²⁸⁰ [nous mettons en gras]

²⁷⁷ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XVIII, 115-116

²⁷⁸ HANSEN, M., art ;cit., p.6.

²⁷⁹ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XVIII, 144..

²⁸⁰ DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie, Œuvres complètes*, trad. cit., *Enfer*, XII, v.114-116.

Faisant ainsi référence aux vers 114-116 du chant XII de *l'Enfer* de Dante où les personnes ayant péché pour avoir succombé à leurs instincts naturels se trouvent dans le troisième cercle de l'enfer, Pulci confirme la filiation de Margutte à la figure du pécheur goulu dans l'esprit du lecteur.

Outre cette remarque formulée par Morgante, le credo de Margutte est rempli de pieds de nez aux discours religieux. En parodiant les formes figées et canoniques du *Credo*, du *Magnificat* et du *Confiteor*²⁸¹, Margutte substitue aux articles de foi (les dogmes de la foi chrétienne que sont la croyance en un Dieu unique, la Trinité et la double nature de Jésus-Christ) ses propres valeurs. Ces dernières, bien éloignées des recommandations ecclésiastiques, viennent revitaliser des modèles textuels édifiants mais vieillissants fondés sur une codification positive de la vie²⁸² :

[Q]uella configurazione in termini assolutamente negativi venga avulsa dal contesto dittologico di esasperata **trasgressione di tutta una serie di regole e modelli** (della perfetta confessione, delle vite-modello). Regole e modelli che, tramandati di generazione in generazione, avevano, soprattutto nella Firenze pre-laurenziana, **perduto ogni vitalità** e rimanevano tuttavia intangibili e, troppo e solo fortificati dalla lunga tradizione, campioni d'una perfezione avvertita oramai come un'istituzione **letteraria non più attivamente operante. Ed è quella tradizione, patrimonio comune di menti povere e d'élite [...]** che il credo di Margutte vuol **reinterpretare in chiave trasgressiva**.²⁸³ [Nous mettons en gras]

Refusant l'immobilité et la fossilité des formes fixes de communication, le discours pulcien articulé par le demi-géant rappelle l'une des caractéristiques du Carnaval :

Alors que la fête ecclésiastique n'a plus avec le temps que des rapports formels, reléguant dans un passé lointain les transformations qu'elle célèbre mais consacrant une perception figée du temps le Carnaval a pour véritable héros le temps qui coule : c'est la fête du renouveau, d'un monde en perpétuel devenir. Il est hostile à tout ce qui est « immortalité », achevé, « fossilisé »²⁸⁴.

Margutte dévoile progressivement sa vraie nature et contrefaisant de façon grotesque les idéaux et le lexique religieux. En alternant structure stéréotypée de la liturgie et thème culinaire, la fripouille énonce une foi subjective (un credo gastronomique) composée de sa propre Trinité : celle de la tourte, du beignet et du pâté.

²⁸¹ Prière dans laquelle le croyant confesse et reconnaît ses péchés avant de demander l'absolution.

²⁸² Le monologue de Margutte est, selon Paolo Orvieto, une réaction aux structures figées et à la codification positive de la vie promue dans la littérature édifiante de Vies modèles comme la *Legenda aurea* de Iacopo Varagine, *Legenda prima sancti Antonii* de Saint Augustin in ORVIETO, P., *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, op.cit., p.196.

²⁸³ *Ibid.*, p.197.

²⁸⁴ SIMONSEN, M., art. cit., p.417.

io non credo
e credo
ma sopra tutto nel [...],

ho fede
e credo
e credo
l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo
e l' vero paternostro è²⁸⁵

più al nero ch'a l'azzurro/ma nel cappone, o lesso o
vuogli arrosto;
alcuna volta anco nel burro/ nella cervogia, e quando
io n'ho, nel mosto,/ e molto più nell'aspro che il
mangurro;

nel buon vino

che sia salvo chi gli crede
nella torta e nel tortello:

il fegatello

Au regard de ce « catéchisme profane »²⁸⁶, la pratique de la parodie – qui se présente ici ouvertement comme un jeu avec les mots choisis afin de créer un écart stylistique basé sur la distance ressentie entre registre liturgique et culinaire – permet de mettre en évidence une contiguïté entre plaisir du verbe et plaisir de la bouche. Ce rapprochement est d'ailleurs souligné par C. Jori :

[il y a une] étroite conjonction entre le moment du banquet et celui de la consommation des contes, plaisirs de la bouche et plaisirs de la parole. La bouche, ouverte et fermée aussi bien pour mastiquer et engloutir que pour laisser sortir les mots dont sont tissés les contes [...]²⁸⁷

Ainsi, Margutte prend un malin plaisir à s'arroger tous les péchés mortels. Conventionnellement limités au nombre de sept par Thomas d'Aquin (la luxure, l'avarice, la colère, l'envie, la gloutonnerie, l'orgueil, la paresse), le géant nabot, vantard, prétend en compiler septante-sept (« io n'ho settanta e sette de'mortali »²⁸⁸). Outre une passion démesurée vouée à la bonne cuisine (péché de *goulle*), il est coupable de parricide (correspondant au péché de colère « Un dì ch'io fe' nella moschea poi sciarra,/ e ch'io v'uccisi il mio vecchio papasso »²⁸⁹) mais est aussi un maquereau à ses heures (« S'io ho tenute dell'oche in pastura/ non domandar, ch'io non te lo direi:/ s'io ti dicessi mille alla ventura,/di poche credo ch'io ti fallirei »²⁹⁰), un amateur de relations homosexuelles et hétérosexuelles²⁹¹ (péché de luxure) et un chapardeur expert (péché d'avarice et d'envie – « io rubo sempre dove io sono usato;/ ch'io non istò a

²⁸⁵ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XVIII, 15-16

²⁸⁶ LABÈRE, N., *op.cit.*, p. 210.

²⁸⁷ JORI, C., « La cour et la maison de l'ogre... », art.cit., p. 29.

²⁸⁸ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XVIII, 120.

²⁸⁹ *Ibid.*, XVIII, 119.

²⁹⁰ *Ibid.*, XVIII, 131.

²⁹¹ Jean Toscan interprète la foi affichée de Margutte dans le chapon bouilli et rôti (XVIII, 115) comme une métaphore pour la sexualité hétéro sexuelle dans le premier cas et homo sexuelle dans le second in TOSCAN, J., *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe siècles)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p.986.

guardar più tuo che mio,/ perch'ogni cosa al principio è di Dio »²⁹²). Cette brève énumération vient confirmer l'affirmation de J-P Garrido qui entrevoit le petit géant « tel l'homme sauvage promené dans le défilé du carnaval, [...] régi par le principe de plaisir, livré à ses instincts dionysiaques [qui] évolue à l'état de nature en plein contexte socialisé »²⁹³. « Il est l'incivilité au sein de la civilisation »²⁹⁴.

Véritable « artista della deliquenza »²⁹⁵, Margutte n'apparaît qu'au dix-huitième cantare suite à sa rencontre avec Morgante, géant compagnon de Roland, qui incarne, dans ce duo comique, la figure du Carême affameur. D'entrée de jeu, il désigne Margutte comme un « fiaschetto allato » à cause de sa petite taille (« ed **ebbi voglia anco io d'esser gigante**,/poi mi penti' quando al **mezzo** fu' giunto ») ou, autrement dit, une petite fiasque qu'il pourrait facilement ingurgiter :

[...] il mio nome è Margutte;
ed **ebbi voglia anco io d'esser gigante**,
poi mi penti' quando al **mezzo** fu' giunto:
vedi che sette braccia sono appunto

Disse Morgante – Tu sia il ben venuto:
ecco ch'io aro pure un **fiaschetto allato**
che da due giorni in qua non ha beuto²⁹⁶ [nous mettons en gras]

Qui plus est, le géant nabot n'est accepté aux côtés de Morgante que car il jure n'avoir jamais trahi (« salvo che questo alla fine udirai:/che tradimento ignun non feci mai. »²⁹⁷). Dès les premières *ottave* du cantare, Margutte et ses actes déviants sont sous la menace d'une force qui peut soit le dévorer, soit le rejeter. Néanmoins, tout comme Carême et Carnaval, les deux êtres forment un couple aussi complémentaire qu'adverse.

Tous deux grands ripailleurs, le binôme souffre de quelques difficultés à répartir de façon équitable ses ressources. Aussi, après la chasse et la cuisson à la broche (ou plutôt au tronc d'arbre²⁹⁸) d'un éléphant– proie hyperbolique par excellence - les deux amis se disputent après que Morgante a englouti la pitance dans son ensemble, laissant Margutte sur sa faim :

²⁹² LUIGI PULCI, *op.cit* , XVIII, 135

²⁹³ GARRIDO, J-P, « Le thème de la “grande bouffe” dans le *Morgant* de Luigi Pulci », art.cit., p.80.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ PELLEGRINI, C., *L. Pulci*, Pise, Nistri, 1912, p.112

²⁹⁶ LUIGI PULCI, *op.cit.* , XVIII, 114

²⁹⁷ *Ibid.*, XVIII, 142

²⁹⁸ « al liocorno abbruciò le caluggine,/ e fece uno schidon d'un gran peruggine. » in *Ibid.*, XVIII, 194.

Cosse la bestia, e pongonsi poi a cena:
Morgante quasi intera la pilucca,
sì che Margutte n'assaggiava appena; [...]
Disse Margutte: - S' tu ridi, ed io piango,
ché con la fame in corpo mi rimango.²⁹⁹ [nous mettons en gras]

L'accident semble d'une importance telle qu'il pourrait mettre un terme à l'association du duo :

Dicea Margutte: - Anzi ne spiccherò
la parte ch'io vedrò che giusta sia,
e poi l'avanzo innanzi ti porrò,
sì che e' possi durar la compagnia.³⁰⁰ [nous mettons en gras]

Margutte, une fois aux côtés de Morgante le guerrier vorace, est soumis au risque d'une disette. On entrevoit dès lors en filigrane la peur d'être affaibli faim qui crée un manque et qui évide le corps : « [l]a faim se manifeste [...] non seulement par l'amaigrissement, la concrétion, le rétrécissement du corps, mais également par des formes d'écoulements, par tout ce qui vide et retire de la matière »³⁰¹. Margutte, l'être alors guidé par le seul principe de plaisir et de satisfaction immédiate, est soumis à la discipline mortifère du Carême et voit son corps meurtri :

Margutte gli occhi a quella testa affisa,
perché la fame non sentiva stucca,
e 'l me' che può come 'l can la pilucca.³⁰²

Dans les aventures de Morgante et Margutte, on peut aussi observer l'angoisse des « monstres amorphes » telle que théorisée par Caillois³⁰³. Le théoricien du fantastique assimile cette frayeur à la crainte de l'anthropophagie (le cannibalisme codifiant les relations sociales aussi bien qu'il le met en péril³⁰⁴), d'un *regressus at uterum* vers une matière amorphe où les limites entre corps dévorant et corps dévoré sont abrogées³⁰⁵ :

Io credo che ancor me mangiato aresti : [...]
Tu m'hai a mangiare un di poi, come l'Orco³⁰⁶

²⁹⁹ *Ibid.*, XVIII, 195 e 196

³⁰⁰ *Ibid.*, XVIII, 197.

³⁰¹ TABARD, art.cit., p. 65-76.

³⁰² LUIGI PULCI, *op.cit.*, XIX, 87

³⁰³ CAILLOIS, R., « Les masques de la peur chez les insectes », in *Problèmes*, 1961, p. 25 cité in FERLAMPIN-ACHER, C., art.cit., p. 121

³⁰⁴ LABÈRE, N., *op.cit.*, p.242.

³⁰⁵ FERLAMPIN-ACHER, C., art.cit., p.126.

³⁰⁶ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XIX, 28

Par conséquent, la réaction immédiate de Margutte est de compenser cette peur du jeûne contraint par une attitude orgiaque dès que l'occasion lui est laissée :

Quivi mangioron le reliquie tutte
del bufolo, e tre staia di pane o piùe,
e bevono a bigonce; e poi Margutte
disse a quell'oste: - **Dimmi, aresti tue**
da darci del formaggio o delle frutte,
ché questa è stata poca roba a due,
o s'altra cosa tu ci hai di vantaggio?
- Or udirete come andò il formaggio.³⁰⁷

Cette alternance entre vide et plein, bombance et famine entendue par J-P Garrido comme « une errance picarisée [qui] garde un point commun avec la structure cumulative des quêtes toujours renouvelées de l'errance chevaleresque »³⁰⁸, est également scandée au travers des paysages traversés par les deux compères.

Attardons nous un peu sur l'importance du décor dans ce passage suivant l'analyse sémiologique de Merleau-Ponty qui affirme que « les relations entre les choses ou entre les aspects des choses étant toujours médiatisées par notre corps, la nature entière est mise en scène de notre propre vie [...] dans une sorte de dialogue »³⁰⁹. Le désert, terre de privation traversée dans le dix-neuvième cantare par les deux géants se révèle être un lieu peuplé d'animaux démesurés, issus pour certains de bestiaires médiévaux, qui, de prédateurs, sont tournés en proies pour les ventres extensibles des comparses. Une licorne venue s'abreuver (XVIII,188), un serpent (XIX, 66 : « un bavalischio,/e cominciava gli occhi a sfavillare), un chameau, un éléphant dormant dans les arbres (XIX, 74 : « Io veggo quivi appoggiato, Morgante,/ a un albero un certo compagnone/che par che dorma, e non muove le piante:/ di questo non faresti tu un boccone./ - Morgante guarda: egli era un liöfante/che si dormiva a sua consolazione, ») deviennent objets de convoitise pour les êtres avides de bonne chère.

Cependant, chez Margutte, les moments de faim semblent prédominants et se doublent d'une répression violente de la part de Morgante.

Le géant Morgante, intronisé à la chevalerie et au code courtois par Roland, s'efforce de brider les débordements bachiques de son ami. Cette réprimande se marque au sein même du texte où,

³⁰⁷ *Ibid.*, XVIII, 155

³⁰⁸ GARRIDO, J-P, « Le thème de la "grande bouffe" dans le *Morgant* de Luigi Pulci », art.cit., p.83.

³⁰⁹ MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967 in WEISGERBER, J., *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p.12

d'un long monologue de vingt-neuf *ottave* (XVIII, 114- 142), le petit géant est progressivement empêché de s'exprimer. Morgante prend non seulement l'ascendant dans le partage verbal mais canalise également les excès comportementaux de son ami. Dès le début du XIX cantare, Morgante et Margutte, en route pour rejoindre Roland, entendent « [u]na fanciulla piena di martire [...] / [...]. scapigliata e scalza, / Ch'a gran fatica poteva coprire / Le belle membre sue (XIX, 5) » nommée Florinetta. Fille du roi Filomeno de Belfiore, ils la délivrent de l'emprise de deux géants du nom de Beltrano et Sperante (XIX, 44). Après plusieurs jours à chercher de quoi se sustenter, le trio parvient à une auberge dans laquelle ils mangent le chameau, l'animal qui portait leurs affaires depuis leur départ de l'auberge de Dormi. À cette occasion, Margutte essaie de conquérir Florinetta en lui faisant du pied sous la table :

L'oste rideva e la fanciulla ride;
Margutte, che fu tristo³¹⁰ nelle fasce,
Col pie' sotto la tavola l'uccide
E coll'occhietto di sopra si pasce;³¹¹

Morgante entame dès lors de longues tirades moralisatrices au sein desquelles il dénonce la pléthore de vices de son compère, dicte le juste comportement à adopter et avertit ce dernier des risques encourus s'il s'obstine à vouloir séduire la damoiselle honnête et vertueuse :

Morgante un tratto di questo s' avvide,
E disse: - Tu se' uso con bagasce. –
Quella fanciulla onesta e virtüosa
si ristringea ne' panni vergognosa.

**Dicea Morgante: - Tu se' pur cattivo
come tu mi dicevi, in detti e 'n fatti!**
Io credo che tu abbi argento vivo,
Margutte, ne' calcetti e negli usatti:
da questa sera in là, s'a l'oste arrivo,
acciò che non facessi più questi atti,
farotti i pie' tener nella bigoncia,
ch'io veggo che la cosa sare' acconcia. –

**Disse Margutte: - Hai tu per cosa nuova
ch'io sia cattivo con tutti i peccati,
al fuoco, al paraone, a tutta pruova
un oro più che fine di carati?**
Io non fu' appena uscito fuor dell'uova
ch'i' ero il caffo degli sciagurati,
anzi la schiuma di tutti i ribaldi;
e tu credevi io tenessi i pie' saldi!

³¹⁰ *Tristo*, en toscan, signifie « sodomitique ». L'adjectif se réfère explicitement à Margutte in ZARKER MORGAN, L., *op.cit.*, p.125.

³¹¹ LUIGI PULCI, *op.cit.*, XIX, 97.

Non vedi tu, Margutte, quanto onore. –
dicea Morgante - pel camin gli ho fatto,
per rimenarla al padre ch'è signore?
Guarda che più non t'avvenga questo atto. —³¹²

Morgante menace Margutte de violences physiques. Mais ce dernier ne parait pas s'en préoccuper et, pécheur invétéré, préfère revendiquer fièrement son attitude carnavalesque outrancière et subversive :

Disse Margutte: - A ogni peccatore
si debbe perdonar pel primo tratto:
s'io ho fallato, perdonanza chieggi;
quest'altra volta so ch'io farò peggio³¹³

Après avoir rejoint le royaume de Belfiore, Florinetta offre à Margutte en récompense de son secours le libre accès aux cuisines. Face à l'opulence de nourriture, Margutte se goinfre à qui mieux mieux et réactive son premier credo gastronomique. Tant et si bien qu'il se voit contraint de se purger afin d'évacuer ce trop-plein (« poi si cacciava qualche penna in bocca,/ per vomitar quand'egli ha pieno il sacco; » (XIX, 132)). Nous retrouvons dans cet épisode le binôme Carnaval (abondance, absorption de nourriture riche, triomphe du corps) et Carême qui a pour effet de vider le corps et de susciter des écoulements tels que la bile ou d'autres humeurs.

De la même manière, la mort de Margutte peut être interprétée en lien avec l'idée de punition quadragésimale infligée au pécheur. Morgante décide de faire une farce à son compagnon. Il ôte et dissimule ses bottes alors que ce dernier est endormi. Le géant nabot, une fois réveillé, cherche ses chaussures et découvre qu'un singe les lui a dérobés et est en train de les enfiler et de les retirer compulsivement. Cette scène fait naître chez Margutte un rire incontrôlable à cause duquel il se met à gonfler et finit par exploser et mourir... de rire :

A poco a poco si fu intabaccato
a questo giuoco, e le risa cresceva,
tanto che 'l petto avea tanto serrato
che si volea sfibbiar, ma non poteva,
per modo e' gli pare essere impacciato.
Questa bertuccia se gli rimetteva:
allor **le risa Margutte raddoppia,**
e finalmente per la pena scoppia;³¹⁴

³¹² LUIGI PULCI, *Op.cit.*, XIX, 98-99

³¹³ *Ibid.*, XIX, 100.

³¹⁴ *Ibid.*, XIX, 148.

Ce rire d'apothéose se comprend à la lumière des effets que la faim peut avoir sur le corps. Il s'avère qu'un des symptômes de l'affamement dû au Carême est d' « expluse[r] du corps l'air, le liquide, le solide :il y a là une image qui fonctionne par inversion, en regard des absorptions répétées [...]»³¹⁵. Margutte connaît donc dans le gonflement un passage métaphorique de satiété avant une évacuation de l'air, une transition entre ingestion et excrétion qui, selon Bakhtine, caractérise la dynamique vitale. Ce dernier rire, punitif, est aussi, selon F. Martinelli le seul geste désintéressé, « privo di appetiti »³¹⁶ du petit géant. C'est à ce moment précis que disparaît Margutte comme refusant la conversion morale longuement désirée par Morgante et revendiquant sa nature profondément antihéroïque et marginale.

Le couple de géants trouve donc une correspondance dans le binôme aussi complémentaire qu'antagoniste de Charnage-Carême :

La funzione più ovvia di Margutte, sia nel contesto immediato che nella trama generale del poema, è di fare da controfigura negativa e di dar così un decisivo risalto alla statura morale di Morgante.³¹⁷

En proposant en oscillation un personnage défenseur des valeurs morales de la chanson de geste et un autre refusant l'ordre établi et ses interdits habituels³¹⁸, Pulci fait acte de ce que Barthes appelle la « subversion subtile ». C'est-à-dire qu'il « déjoue le terme idéaliste par un matérialisme inattendu, où prennent place le vice, la dévotion, le jeu, l'érotisme impossible, etc. »³¹⁹ et récuse l'artificialité des idéaux chevaleresques pour mieux revendiquer une liberté créatrice joyeuse et authentique loin de la nouvelle codification morale néoplatonicienne qui inspirera, par ailleurs, la poésie comique du *Cinquecento* italien :

L'on peut affirmer que c'est principalement grâce à Margutte, à sa mort retentissante ainsi qu'à sa vie inimitable, que le poème pulcien apparaîtra, rétrospectivement, comme un véritable déclencheur libérateur, décisif pour les origines mêmes de la poésie ludique du XVI^e siècle.³²⁰

³¹⁵ TABARD, L., art.cit., p.75.

³¹⁶ MARTINELLI, F., « Gli Stivali di Margutte », art.cit., p.54

³¹⁷ LARIVAILLE, P., « Morgante da fiero a gentil gigante ... », art.cit., p.111.

³¹⁸ JONARD, N., « La nature du comique dans le «Morgante» de Pulci » in *Romanische Bibliographie Online*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2010, p. 83-101, p.93.

³¹⁹ BARTHES, R., *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973, p.87.

³²⁰ Nous traduisons de l'italien : « Si può affermare che soprattutto grazie a Margutte, alla sua fragorosa morte, così come alla sua vita inimitabile, il poema del Pulci apparirà, a uno sguardo retrospettivo, un vero “scoppio” liberatorio, decisivo per le origini stesse della poesia giocosa del Cinquecento » in LUNGHI, S., *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova 1983, p. XIV.

Conclusion générale

Nous arrivons au terme de notre mémoire. Il est maintenant temps de revenir sur les points les plus importants que nous avons soulevés tout au long de ce travail. Nous sommes à présent en mesure d'appréhender le *Morgante* dans une perspective historique et littéraire.

La première partie nous a permis de déterminer dans quel contexte l'œuvre étudiée avait été écrite. Cette attention portée au cadre historique et culturel cherchait à mettre en évidence les contraintes rédactionnelles auxquelles Pulci était soumis : la longue tradition de la chanson de geste française déjà bien installée dans l'imaginaire collectif et ses différentes *auctoritates* et *topoi* (comme celui de la traduction), l'importance de la légende de Charlemagne dans la cité de Florence, les attentes de la famille Médicis, etc. Or, c'est justement parce que Pulci hérite du fardeau de la tradition et qu'il doit se conformer aux désirs de la famille commanditaire qu'il choisit la veine parodique. Grâce à elle, il peut aisément respecter la tradition tout en innovant.

Cette revendication d'une liberté créative était, selon nous, la clef de lecture de l'œuvre et nous avons construit et conduit nos deux autres parties sur base de cette même idée.

En effet, dans la seconde partie, nous avons pris le temps de présenter le style héroï-comique dont le poème épique est teinté. Cet aspect s'expliquait par l'intention de Pulci qui était de créer un poème qui puisse être compris et apprécié de tous, grands seigneurs ou petites gens. De ce choix d'auteur découle la galerie de personnages fantasques, doués ou privés de parole, que nous avons détaillée (Renaud le chevalier sauvage, Morgante le géant à la force herculéenne, Malagigi le sorcier, Margutte *le trickster*, entre autres). Pour chaque protagoniste, nous avons mis en avant sa spécificité et sa place dans le genre de la chanson de geste. Ensuite, nous avons explicité la ou les fonctions que chaque personnage avait dans la réflexion métanarrative de l'auteur. De cette façon, nous avons pu souligner que la force créatrice de l'auteur était tantôt le sujet de la narration, tantôt l'objet de la narration. Autrement dit, les protagonistes mis en scène par Pulci lui servent soit à incarner ses ambitions de renouveau de la matière chevaleresque (nous pensons à Morgante ou à Margutte) soit à réfléchir aux limites qu'il peut s'imposer dans sa création poétique (le personnage le plus marqué par cette pensée est Malagigi).

Dans la troisième et dernière partie, nous avons essayé de déceler dans quelle mesure le sujet de la création littéraire était actif dans le thème, très présent dans le *Morgante*, de la nourriture. Pour cela, nous avons sélectionné, compilé puis observé et analysé différents extraits ayant de près ou de loin un lien avec cette thématique de l'alimentation. Dans un premier temps, nous avons déterminé que le motif alimentaire était régulièrement présent dans les énumérations infamantes, que ce soient celles de Jean de Meun ou de Renaud au Sarrasin Amostant. Nous avons également mis en évidence que, dans l'œuvre de Pulci, la gloutonnerie était un péché explicitement condamné pour autant qu'elle soit le fait d'individus investis d'une responsabilité publique. En effet, les pratiques luxurieuses et gloutonnes de Margutte ne subissent jamais un jugement réprobateur. Elles sont même des occasions de proclamer avec fierté le triomphe de la réalité corporelle et de sa vitalité, bien que cette fougue soit parfois nuancée par la peur d'un Carême affameur.

Dans un second temps, il a été exposé que l'art culinaire présent dans le *Morgante* ne se limitait pas à la représentation de *realia* mais offrait au contraire l'opportunité d'une mise en abyme de l'activité scripturale et du plaisir qu'en tire l'auteur (en témoignait la pratique de la parodie dans le long monologue de Margutte).

Au cours de cette partie, nous avons identifié la gloutonnerie et l'avidité comme les marqueurs les plus remarquables de la nature humaine du point de vue de Pulci. Nous avons compris l'ampleur que ce thème occupe dans le poème comme une invitation à la modestie et à l'éloignement des modes de vie considérés comme exemplaires. Ainsi, Pulci argue en faveur d'une acceptation sereine des vices charnels et désire présenter les passions comme le propre d'une civilisation basée sur la sincérité des rapports intersubjectifs. En somme, Luigi Pulci semble, au travers de son œuvre, revendiquer un nouveau mode de vie aligné sur l'horizontalité de la table et ardemment opposé aux hautes prétentions de pureté morale et spirituelle.

Nous espérons, au terme de cette longue analyse et de ce mémoire que le travail de recherche que nous avons fourni sera utile et plaira à des étudiants passionnés de littérature italienne et/ou médiévale qui pourront, à l'avenir, compléter nos propres recherches et ainsi donner à Pulci et à son œuvre une plus grande visibilité. Nous croyons en effet que l'esprit léger, merveilleux et quelque peu irrévérencieux du *Morgante* mériterait, sinon de revenir sur le devant de la scène, du moins d'être considéré avec plus d'intérêt par les chercheurs contemporains. Aussi, dans le présent travail, nous souhaitons avoir suscité la curiosité du lecteur et lui avoir communiqué le plaisir que nous avons eu à travailler sur une œuvre qui, bien que complexe, nous a parfois

offert des francs moments de rigolade, l'humour et l'esprit curieux renaissant rejoignant notre époque, ou inversement.

Bibliographie

Bibliographie primaire :

DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, éd. Ettore MAZZALI, Milan, Nuova Accademia, 1964, coll. « La letteratura italiana 5 ».

DANTE ALIGHIERI, *Enfer : La Divine Comédie*, trad. de l'italien par Danièle ROBERT, Arles, Acte Sud, 2016.

LUIGI PULCI, *Opere minori*, éd. Paolo ORVIETO, Milan, Mursia, 1986.

LUIGI PULCI, *Morgante e lettere*, éd. Domenico DE ROBERTIS, Florence, Sansoni, 1984.

LUIGI PULCI, *Il Morgante*, éd. et trad. de l'italien par Pierre SARRAZIN, Turnhout, Brepols, 2001, coll. « Miroir du Moyen-Âge ».

Tutte le opere di Lorenzo de' Medici, éd. Paolo Orvieto, Rome, Salerno Editrice, 1992.

Bibliographie secondaire (sources critiques) :

AGLIARDINI, A., « Procedimenti di denominazione lessicale e onomastica del pagano/musulmano », in CRESTI, E., (dir.), *Prospettive nello studio del lessico italiano*, Florence, Florence University Press, 2008, coll. « SILFI », p. 229-233.

ANKLI, R. *Morgante iperbolico. L'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*, Florence, Olschki, 1993.

BAKHTINE, M., *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982 (1965).

BARTHES, R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 2010 (1957), coll. « Points ».

BAUDELLE-MICHELS, S., « La fortune de Renaut de Montauban » in *Cahiers de recherches médiévales*, 12, 2005, p.103-114.

BELTRAMI, P. G., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, (1991) 2002.

BENDINELLI PREDELLI, M., « Les bûches de la faim : relents de la pauvreté dans la littérature chevaleresque franco-vénitienne », in *Le petit peuple dans l'Occident médiéval : Terminologies, perceptions, réalités*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2002, p.123-134.

BERNHEIMER, B., *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard University Press, 1979 (1951).

BISCONTI, D., « Le *Morgante* entre poésie collaborative et allégorie religieuse », in *Chroniques italiennes* web, 38, 2020, p.49-72.

BISCONTI, D. « Orthodoxie et hétérodoxie dans le cantare XXV du Morgant de Luigi Pulci », in *Seizième Siècle*, 2, 2006, p.21-42.

BISCONTI, D., « Testo e pretesto nel *Morgante* de Luigi Pulci » in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, éd.-L. Nardone, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse, 2010, p. 7-20.

BUSCHINGER, D., « Roland et Olivier dans la Chanson de Roland et le Rolandslied: quelques jalons », in *Olifant*, 11/ 2, 1986, p.129-142.

CARRAI, S., « “Sento di lungi chiamarmi col corno”: la rotta di Roncisvalle come finale del *Morgante* », in BARTUSCHAT, J., et STROLOGO, F. (éd.), *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Ravenna, Longo Angelo, 2014, p. 145-151

CARRASSI, V., « Il corpo come maschera. Dai “monstra” medievali ai giganti di Rabelais » in SISTO, P. et TOTARO, P. (éd.), *La maschera e il corpo*, Bari, Progedit, 2012, p. 39-59.

CATELLI, N., « Le faville del battagliaio. Sulle edizioni illustrate del *Morgante* » in ALFONZETTI, B., CANCRO, T., DI IASO, V., PIETROBON, E.(éd.), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Rome, Adi editore, 2017, p.1-21.

COHEN, J., *Les robots humains dans le mythe et dans la science*, trad. par M. Dambuyant, Paris, Vrin, 1968.

CORABI, G., « Demonologie pulciana. Caratteri generali e strategie retoriche » in *Semestrale di studi (e testi) italiani*, 18, 2006, p. 79-105.

CROUZET-PAVAN, E., VERGER, J., *La dérision au Moyen Age. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, PUPS, 2007, p. 205-224.

DA BARBERINO Andrea, *L'Aspromonte romanzo cavalleresco ineditto*, éd. Marco BONI, Tip. Dell'Antiquaria Palmaverde, 1951.

DUBOST, F ., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe siècles) : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Champion, 1991, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge ».

DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Paris, P.U.F., 1960

EMELINA, J., *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991, coll. « Présences critiques ».

EVERSON, J- E., «The epic tradition of Charlemagne in Italy», in *Cahiers de recherches médiévales*, 12, 2005, p. 45-81.

EVERSON, J.E., *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism : The Matter of Italy and the world of Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

FERLAMPIN-ACHER, C., « La peur du monstre dans le roman médiéval », in *Travaux de littérature*, 17, 2004, p. 121-134.

GARCÍA LORCA, F., *Prosa*, I, Granada, La Veleta, 2000.

GARIN, E., « Ritratto di Paolo dal Pozzo Toscanelli », in *Belfagor*, 12/ 3, 1957, p. 241-257.

GARRIDO, J-P., « Au-delà des colonnes d'Hercule : Luigi Pulci et l'esprit renaissant de découverte », in *Chroniques italiennes*, 36, 1993, p.101-126

GARRIDO, J-P., « Le thème de la “grande bouffe” dans le *Morgant* de Luigi Pulci » in FIORATO, A. C. et FONTES BARATTO, A. (éd.), *La table et ses dessous : culture, alimentation et convivialité en Italie (XIVe et XVe siècles)*, 4, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 1999, p.73-91.

GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, coll. « Points. Essais».

GUIDOT, B., «Un éminent protagoniste d'Aliscans : le “tinel de Rainouart” », in GUIDOT, B., (dir.), *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, coll. « annales littéraires de l'Université de Besançon, 558», p.133-150.

HANSEN, M., « Viandes et nourriture dans le Gargantua ou les métamorphoses du banquet » in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 26, 1988, p. 5-22.

HOLTUS, G. « Lessico franco-italiano : lessico francese e/o lessico italiano ? », in *Lingüística diacrònica y dialectologia*, Palma de Mallorca, Moll, 1985, p. 201-208

JAMES-RAOUL, D., « Monts et merveilles romanesques », in THOMASSET, C. et JAMES-RAOUL, D., *La montagne dans le texte médiéval : entre mythe et réalité*, éd., Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, coll. « Cultures et civilisations médiévales », t. 19, p.255-283

JONARD, N., « La nature du comique dans le «Morgante» de Pulci » in *Romanische Bibliographie Online*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2010, p. 83-101.

JORI, C., « La cour et la maison de l'ogre : modes de l'oralité dans *Lo Cunto de li cunti overo lo Trattenemiento de Peccerille* de Giambattista Basile (1634-1636) » in *Chroniques italiennes web*, 21, 2011, p.1-33.

JOUE, V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2004 (1998).

KAY, S., *The « Chansons de geste » in the Age of Romance. Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

KOOPMANS, J., « La parodie en situation », *Cahiers de recherches médiévales*, 15, 2008, p.87-98.

KOOPMANS, J., *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz, 1988.

LABÈRE, N., *Gastrono(r)mie : naissance de la littérature gastronomique*, Paris, Champion, 2021.

LACROIX, J., « Défense et illustration du jeu dans l'épopée-farce médicéenne de Luigi Pulci (*Il Morgante Maggiore*) (1483) », in *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, 13/ 2, 1995, p. 141-163.

LARIVAILLE, P., « Morgante da "fiero" a "gentil gigante". Carnevalizzazione della materia cavalleresca e ricupero cavalleresco di tradizioni carnevalesche » in *Culture et société en Italie du Moyen-Age à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, p.103-115.

LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Pion, 1958.

LUNGH, S., *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova 1983.

LUPTON, D., *L'anima nel piatto*, Bologne, Il Mulino, 1999.

LUSIGNAN, S., *Parler vulgairement*, Paris, Vrin, 1986.

MARTELLI, M., *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Florence, Le Lettere, 1996.

MARTINELLI, F., « Gli Stivali di Margutte » in *Annali d'Italianistica*, Arizona State University, 1983, p.49-54.

MONTORSI, F., « La mise en prose de Morgante il gigante : le "vieux roman" et la croisade autour de 1517 », in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 75, 2012. p. 29-40.

NELIDOFF, L. « La carnaval à Rome, Venise et Milan (XIVe et XVIe siècles) : un miroir de la société », in *Questes*, 31, 2015, p.45-62.

NIGRO, S.S., *Pulci e la cultura medicea*, Rome-Bari, Laterza, 1981.

OLIVIER, I., « L'espace de l'errance dans les romans arthuriens (XII^e-XIII^e siècles) », in *Figura*, 13, 2005, p.61-75.

ORVIETO, P., « A proposito del sonetto *Costor che fan si gran disputazione* e dei sonetti risponsivi », in *Interpres*, 44, p.400-441.

ORVIETO, P., *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Rome, Salerno, 1978.

PALMA, P., « Of Courtesans, Knights, Cooks and Writers : Food in Renaissance », in *Modern Language Notes*, 119/1, 2004, p.37-51.

PALUMBO, G., *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII – XVI sec.)*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

PANZERA, C., « Tradition et transgression de l'épopée chevaleresque dans le cercle des Médicis : le cas du *Morgante* (1482) » in *Cahier du centre interdisciplinaire de méthodologique*, 11, 2010, p. 41-54.

PELLEGRINI, C., *L. Pulci*, Pise, Nistri, 1912.

PERROTTA, A., « Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel *Morgante* di Luigi Pulci », in *The italianist*, 24, 2004, p.141-168.

PERROTTA, A., « Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel *Morgante* di Luigi Pulci », in *Italian Studies*, 60/2, 2005, p.147-162.

PICQUET, T., « Les rites festifs florentins de la Renaissance », in *Cahiers d'étude romanes*, 18, 2008, p.55-73

PROCACCI, G., *Storia degli italiani*, Bari, Laterza, 1980

RAJNA, P., « La materia del “Morgante” in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV », in *Porpugnatore*, 2, 1869, p. 7-35 ; p.220-252 ; p.353-384.

RAJNA, P., *Le Fonti del Furioso*, Florence, Sansoni, 1975 (1876).

RAJNA, P., «L'onomastica italiana e epopea carolingia», in *Romania*, 18/65 in BÉDIER, J., « Les chansons de geste et les routes d'Italie » in *Romania*, 36/142, 1907, p. 161-183.

RASSE (DE), M., « Travestissement et transvestisme féminin à la fin du Moyen Âge », in *Questes*, 25, 2013, p. 81-98.

REGALADO, N.F., « Tristan and Renart: Two Tricksters », in *L'Esprit Créateur*, 16/1, 1976, p. 30-38.

RESIDORI, M., « “Non si perde servizio mai nessuno” Gratitude, amicizia e giustizia nel primo *Morgante* » in *P.R.I.S.M.I : Programme de recherche interdisciplinaire sur le monde italien*, 2020, p.29-51.

RIBÉMONT, B., « Héros épique ou héros de cours ? » in *Cahier de recherches médiévales*, 11 spécial, 2004, p.63-73.

RUGGIERO, R., « Roland à Florence », in *Chroniques italiennes Web*, 38, 2020, p. 73-85.

SAINT-AMAND, D., *Le style potache*, Genève, La Baconnière, 2019.

SANGIRARDI, G., « L'inconscio in piazza. Pulci, Dante e il diavolo », in *Chroniques italiennes web*, 8, 2020, p.23-47.

SAVONAROLA, G., *Prediche sopra Aggeo, con il Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, éd. L. FIRPO, Rome, Belardetti, 1965.

SCIANCELEPORE, A., *Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, Macerata, Edizioni dell'Università di Macerata, 2015.

SCIANCELEPORE, A., « Renaud et Rinaldo: négation et retour du chevalier sauvage » in *Par deviers Rome m'en revenrai errant*, XX^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, CARERI, M., MENICHETTI, C. et RACHETTA, M. T., (dir.), Rome, Viella, 2017, p. 347-355.

SIMONSEN, M., compte rendu de « MIKHAÏL BAKHTINE : L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance » in *Revue Romane*, 8, 1973, p.415-420.

SPAMPINATO BERETTA, M., « La violenza verbale nel tardo Medioevo italiano », in CANETTIERI, P., PUNZI, R., (dir.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, t. 2, Rome, Viella, 2014, p. 1629-1646.

STROLOGO, F., *La Spagna nella letteratura cavalleresca italiana*, Rome-Padoue, Antenore, 2014.

TABARD, L., « La construction allégorique de Caresme et la représentation de la faim dans les débats de caresme et Charnage (XIII^e-XV^e siècles) », in *Questes*, 12, 2007, p.65-76.

THONON ; S., « Friars morceaux et bons loppins. L'alimentation carnée dans quelques textes littéraires du Moyen-Âge », in *Revue belge de philosophie et d'histoire*, 80/4, 2002, p.395-1402.

TOSCAN, J., *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino (XVe-XVIIe siècles)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981.

VASVARI, L., « Vasvari, Vegetal-Genital Onomastics in the Libro del buen amor » in *Romance Philology*, 42, 1988.

VENTRONE, P., « L'immaginario cavalleresco nella cultura dello spettacolo fiorentino del Quattrocento » in VILLORESI, M.(dir.), *Paladini di carta, il modello cavalleresco fiorentino*, Rome, Bulzoni editore, 2006.

VOLPI, G., *Il Trecento*, Milan, Vallardi, 1912.

WATIER, L., « L'imaginaire philologique de la traduction : pseudo-traduction et redéfinition de la fiction au XVI^e siècle », in *Itinéraires*, 2, 2018 et 3, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/itineraires/4726> (page consultée le 24 novembre 2021).

WEISGERBER, J., *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.

ZARKER MORGAN, L., « Pulci's Margutte : an Italian fox revealed » in *Reinardus*, 16, 2003, p.117-132.

ZINK, M., *Littérature française du Moyen-Âge*, Paris, Puf, 1992, coll. « Quadrige ».

Dictionnaires

Enciclopedia Treccani [en ligne] <https://www.treccani.it/vocabolario>

Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500) [en ligne] <http://www.atilf.fr/dmf>

Le dictionnaire du littéraire, sous la dir. de P. ARON, D. SAINT-JACQUES, A. VIALA, Paris, Presses universitaires de France, 3^e éd., coll. « puf ».

Outil de consultation du Dictionnaire de l'Académie Française [en ligne], 9^e éd., <https://academie.atilf.fr>

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial