

Stanze di passione. Transtextualités liturgiques entre cantasi come et libri da compagnia (XV^e-XVI^e siècles)

Fañch THORAVAL
INCAL / UCLouvain
MIM / MRAH-KMGH

Des anthologies de Gustavo Galletti établies en 1863 à la base de données de Blake Wilson publiée en 2009¹, les études consacrées aux *cantasi come* se sont multipliées au point de faire de cette tradition l'un des corpus de chants sur timbre les mieux connus et inventoriés de la période renaissante². Volontiers opposés aux *laude a modo proprio* qui disposent de leur propre mélodie – opposition que devrait modérer la coexistence de ces deux expressions dans le même corpus –, ces chants dévotionnels se comptent ainsi par centaines, exploitant invariablement le même procédé depuis, au moins, la fin du XIV^e siècle³ : la musicalisation d'un texte poétique par l'intermédiaire d'une rubrique indiquant l'incipit d'un autre texte (*cantasi come*) qui, à son tour, renvoie à un air que l'on peut supposer suffisamment connu pour être reproductible.

Pour simple et anodin qu'il puisse paraître, ce procédé de diffusion musicale – dont l'économie de moyens explique sans doute qu'il soit l'un des plus communs et des plus répandus en Europe – implique donc une double référentialité caractérisée par une forme d'asymétrie. D'une part, la relation entre le nouveau texte et la rubrique étant explicite, elle peut facilement être perçue comme univoque, malgré les quelques cas de textes distincts partageant un même incipit. D'autre part, contrairement aux recueils de *laude* dont le timbre est noté comme celui de Serafino Razzi⁴, l'identification de la rubrique à un air est au mieux implicite. Opérant en quelque sorte par synecdoque, elle repose entièrement sur l'aptitude du lecteur à établir une relation non-ambigüe et immédiate entre un incipit et un objet musical. Autrement dit, tandis que l'établissement d'un tel lien est une condition indispensable à l'efficacité du procédé de musicalisation des *cantasi come*, la possibilité de son existence est très largement conditionnée par son cadre de diffusion.

¹ *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo, di Castellano Castellani e di altri, comprese nelle quattro più antiche raccolte*, éd. Gustavo Galletti, Firenze, Molini e Cecchi, 1863 ; Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence. The cantasi come Tradition (1375-1550)*, Firenze, Olschki, 2009. Base de données disponible en CD-ROM et [en ligne](#). Sauf mention contraire, les *laude* et les rubriques de *cantasi come* mentionnées dans cet article sont tirées de cet outil de recherche.

² Pour une bibliographie du *cantasi come*, voir B. Wilson, *op. cit.*, p. 15-39 ; pour une mise à jour de la bibliographie concernant plus généralement la *lauda*, voir Matteo Leonardi, *Storia della lauda*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 415-471.

³ Blake Wilson, *Music and merchants. The laudesi Companies of Republican Florence*, New-York, Oxford University Press, 1992, p. 160 ; id., « Song collections in Renaissance Florence: the *cantasi come* tradition and its manuscript sources », *Recercare*, vol. 10, 1998, p. 69-104.

⁴ Serafino Razzi, *Libro primo delle laudi spirituali*, Venezia, Giunti, 1563.

Appliquée à un corpus modelé par une intense et complexe transmission, ininterrompue pendant plus de deux siècles, l'instabilité – ou plutôt la perpétuelle redéfinition – du lien entre rubrique et objet musical explique très certainement pourquoi, de manière récurrente, un même texte peut être doté de *cantasi come* extrêmement différents, parfois dans la même source⁵. Dans cette configuration qui implique la multiplication de nouveaux textes sur un même modèle autant que la multiplication des modèles pour un même texte, les *cantasi come* pointent indifféremment vers des chansons amoureuses ou dévotes (en italien, français, espagnol ou même néerlandais), des pièces tirées de la liturgie (hymnes, séquences, psaumes, voire leçons de l'office) ou des formes fixes (*rispetti*, *strambotti* ou sonnets) qui, selon toute vraisemblance, reflètent des pratiques non notées dont les versions polyphoniques transmises par les livres de *frottole* de Petrucci constituent sans doute les épiphénomènes les plus visibles⁶.

Essentiellement circonscrit à des airs chantés largement diffusés sous forme monodique ou polyphonique⁷, ainsi qu'à des pièces liturgiques le plus souvent assimilables à la chanson (malgré de notables exceptions), le corpus de *cantasi come* n'en contient pas moins un petit groupe de textes qui échappe à ce régime de référencement basé sur une logique d'incipit ou de forme. Tout au long du répertoire, émergent des rubriques renvoyant aux *vangeli della quaresima* (treize *laude*) ou bien encore à des *stanze* – strophes ou versets – de la Passion (dix-huit *laude*), à des *stanze* d'Abraham et de Salomon (cinq *laude*). Prolongeant un geste d'identification initié dès le XVIII^e siècle⁸, Blake Wilson a suggéré que ces rubriques référerait à diverses productions poétiques et/ou dramatiques florentines des XIV^e et XV^e siècles⁹ qui, pour la plupart, furent imprimées à la même période que les principaux recueils de *laude* à *cantasi come*¹⁰. Les évangiles du carême désigneraient ainsi les *Vangeli della quaresima composte in versi* de Castellano Castellani¹¹ ; les *stanze d'Abram* évoqueraient la fameuse *Rappresentazione di Abramo e Isacco* de Feo Belcari¹² ; les *stanze della passione*, quant à elles, renverraient à des compositions en *ottava rima* comme celles de Niccolò Cicerchia¹³.

⁵ Voir les index d'incipits établis par B. Wilson, *Singing Poetry*, *op. cit.*, p. 257-291.

⁶ James Haar, « Arie per cantar stanze ariostesche », dans *L'Ariosto, la musica e i musicisti*, éd. Maria Antonella Balsano, Firenze, Olschki, 1981, p. 31-46 ; Id., « Improvisatori and their Relationship to Sixteenth-Century Music », dans *Essays on Italian poetry and music in the Renaissance, 1350-1600*, éd. J. Haar, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 76-99 ; William F. Prizer, « The Frottole and the Unwritten Tradition », *Studi musicali*, vol. 15, 1986, p. 3-37 ; Iain Fenlon, « Orality and Print. Singing in the Street in Early Modern Venice », dans *Interactions Between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, éd. Luca Degl'Innocenti, Brian Richardson et Chiara Sbordoni, New-York, Routledge, 2016, p. 81-98 ; Blake Wilson, « The Cantastorie/Canterino/Cantimbanco as Musician », *Italian Studies*, vol. 71, 2016, p. 154-170 ; Camilla Cavicchi, « The cantastorie and his music in 15th and 16th-century Italy », *Troja*, vol. 13, 2017 (*Creatio ex unisono. Einstimmige Musik im 15. und 16. Jahrhundert*, éd. Nicole Schwindt), p. 105-133.

⁷ Par exemple, Giulio Cattin, « Contrafacta internazionali: musiche europee per laude italiane » (1984), *Studi sulla lauda offerti all'autore de F. A. Gallo et F. Luisi*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, p. 401-424.

⁸ Apostolo Zeno, *Lettere*, Venezia, Pietro Valvasense, 1752, vol. 1, p. 398-399 (lettre 271, 1715).

⁹ B. Wilson, *Music and merchants*, *op. cit.*, p. 67-68 ; id., *Singing Poetry*, *op. cit.*, p. 69-70.

¹⁰ Pour la tradition imprimée, il s'agit essentiellement des quatre éditions ayant servi de base à l'anthologie de Gustavo Galletti : *Laude facte et composte da piu persone spirituali*, Firenze, Francesco Bonaccorsi, 1485 [1486] ; *Laude di Feo Belcari*, s. l. n. d., [ca 1490] ; *Laude facte et composte da piu persone spirituali*, Firenze, Antonio Miscomini, s. d. [ca 1495] ; *Laude vechie & nove*, s. l. n. d. [Firenze, Gianstefano di Carlo, ca 1502-1507]. Voir B. Wilson, *Singing Poetry*, *op. cit.*, p. 62-68.

¹¹ *Cominciano Evangelii della quadragesima composti in versi per me Castellano di Pieroso Castellani doctore fiorentino*, s. l. n. d. [Firenze, Antonio Tubini et Andrea Ghirlandi, ca 1503-1521].

¹² *Qui comincia la representatione da Habram quando Iddio gli comando che gli facessi sacrificio*, s. l. n. d. [Firenze, Bartolomeo de' Libri, ca 1485].

¹³ Niccolò Cicerchia, *La passione del nostro Signore Iesu Cristo*, s. l. n. d. [Venezia, Bernardino Benali, ca 1491-1496] ; Firenze, Bartolomeo de' Libri, 1498.

Stanze della passione et d'Abram : la transtextualité des *cantasi come*

Mais si ces œuvres ont bénéficié d'une évidente diffusion en tant que textes littéraires, on peut s'interroger sur leur capacité à fonctionner comme référents musicaux au-delà de leur cercle de production immédiat. De fait, dans la mesure où, dans le corpus de *cantasi come*, ceux-ci sont généralement réduits à l'état de simples rubriques et ne désignent pas des airs appartenant à un « fond commun », ils courent le risque de perdre leur valeur initiale lorsqu'ils sont déplacés dans l'espace ou le temps. À défaut d'être réinventés ou réinterprétés durant le processus de transmission, de tels *cantasi come* peuvent devenir irrémédiablement muets. Le réseau de relations tissé par les rubriques qui accompagnent les deux *laude* chantées dans la *Rappresentazione di Abramo e Isacco* donnée à Florence en 1449 est à cet égard exemplaire (figure 1).

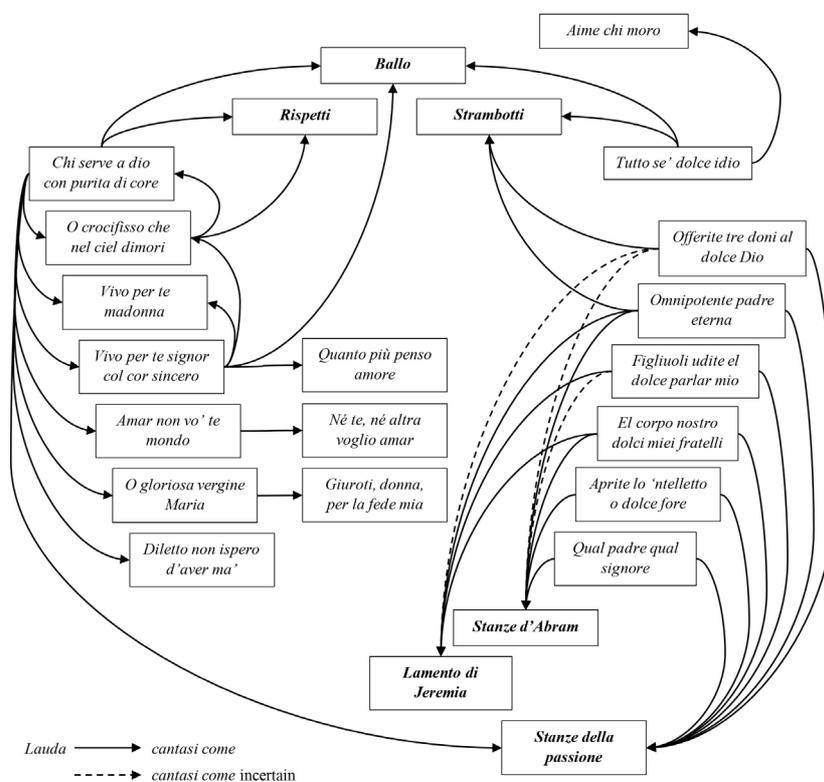


Figure 1. Le réseau des *cantasi come* associés à la *Rappresentazione di Abramo e Isacco* de Feo Belcari

La première, *Tutto se' dolce idio signore eterno*, y était chantée par Isaac « en descendant la montagne le couteau à la main¹⁴ ». Elle a été intégrée aux recueils de *cantasi come* avec une rubrique indiquant qu'elle « se chante *a ballo* lorsque Isaac

¹⁴ « *Isac prende el coltello in mano e, discendendo del monte, giubilando e cantando dice Tutto se' dolce idio, etc.* », Feo Belcari, *Abraham and Isaac, performed for the first time in the church of Santa Maria Maddalena in Cestelli in 1449*, éd. par N. Newbiggin, p. 12 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl.VII.690, f. 116), [en ligne](#).

descend la montagne avec Abraham, et qu'elle peut se chanter comme les *strambotti*¹⁵ », tandis qu'une leçon légèrement altérée est liée à *Aime chi moro*¹⁶, un *strambotto* dont on conserve une version polyphonique par Marchetto Cara¹⁷. Elle ne semble en revanche jamais avoir été utilisée comme référent pour musicaliser de nouveaux textes. Inversement, *Chi serve a dio con purita di core*, la seconde *lauda*, est très largement diffusée. Célèbre pour avoir servi de chant de danse conclusif dans la représentation de Belcari¹⁸, elle a servi de modèle à douze autres textes au moins et est préservée dans une composition à trois voix dans le ms. Panciatichi 27 datant du début du XVI^e siècle¹⁹. La tradition imprimée du drame de Belcari ne donnant aucune indication de timbre, on a cru y reconnaître sa musique originale – hors de toute considération stylistique²⁰. Pourtant, cette identification est invalidée par la tradition manuscrite de la représentation dramatique qui lui attribue trois *indications de timbre distinctes*²¹, ainsi que par les recueils imprimés qui y ajoutent trois autres incipits, les *stanze della passione*, les *rispetti* et le *ballo*, sans jamais indiquer l'existence d'un *modo proprio*.

Même limitée aux relations de premier degré – donc à un niveau d'observation très simplifié –, les *cantasi come* corrélés aux deux *laude* de la *Rappresentazione di Abramo e Isacco* révèlent l'importante plasticité du réseau mis en place au fur et à mesure de leur transmission dans le répertoire. Quoique l'une d'entre elles adopte la forme de la *ballata*, elles sont toutes deux rapportées au modèle des *rispetti* et des *strambotti* – deux termes qui confinent à l'homonymie –, ce qui n'est pas surprenant puisqu'elles appartiennent à la même tradition hendécasyllabique. Pour autant, leur association au *ballo* est susceptible d'interprétations très contrastées, l'une renvoyant explicitement à la *Rappresentazione* de Belcari (bien que la didascalie originale ne suggère aucune danse lors de son exécution), l'autre étant entièrement dépourvue de contextualisation (malgré l'indication d'un « *ballo tondo* » dans la pièce dramatique). Ainsi, le texte de la *Rappresentazione* le moins situé par les recueils de *laude* est précisément celui dont le cadre référentiel a été soumis à la plus intense réélaboration, qu'il s'agisse de son utilisation comme indicateur de timbre ou de la multiplication de ses *cantasi come*.

L'apparition d'une rubrique stipulant de chanter une *lauda* initialement associée au *ballo* à la manière des *stanze della passione* permet de mesurer l'ampleur du remodelage auquel peut être soumise la tradition des *cantasi come*. Étant données la nature manifestement compilatoire du corpus et les réélaborations successives de ses rubriques, il n'est pas étonnant de voir émerger certains cas de référentialité circulaire, à l'instar de *Chi serve a dio con purita di core* qui a été doté de l'indication de timbre *O crocifisso che nel ciel dimori* par le copiste de Magl.VII.690, alors que les anthologies imprimées

¹⁵ « *La sopradecta lauda si canta abballo quando Isac scende il monte con Abraam, eppuosi cantare come gli strambotti* », *Laude* 1486, f. 66 v^o.

¹⁶ *Tutto se dolze dio Signor superno*, *Laude ca 1502-1507*, f. 87 [89]. Le *cantasi come* est erronément répertorié avec l'incipit *Tu se dolce dio Signor superno* dans G. Galletti (éd.), *op. cit.*, p. 236.

¹⁷ Entre autres, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichi 27, f. 51 v^o, éd. par Gioia Filocamo, *Florence, BNC, Panciatichi 27. Text and context*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 458-460 ; Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vm⁷ 676, f. 114 v^o-115.

¹⁸ « *Tutta la famiglia di casa fa uno ballo tondo e canta questa laude, essendo ciascuno accompagnato da uno Angelo* », F. Belcari, *op. cit.*, p. 14 (Magl.VII.690, f. 118 v^o).

¹⁹ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichi 27, f. 20 v^o. G. Filocamo, *op. cit.*, p. 257-261.

²⁰ Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und Darstellende Musik in der Italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, Tutzing, Hans Schneider, 1969, vol. 1, p. 31, vol. 2, p. 33.

²¹ « *Cantasi come O crocifisso che nel ciel dimori, e come Vivo per te signor col cor sincero, e come Amar non vo' te mondo pien di guai* », F. Belcari, *op. cit.*, p. 15 (Magl.VII.690, f. 119) ; Nerida Newbigin, « *Il testo e il contesto dell' "Abramo e Isac" di Feo Belcari* », *Studi e problemi di critica testuale*, vol. 23, 1981, p. 13-37.

stipulent de chanter ce dernier sur l'air du précédent²². Bien que l'extrême variabilité des *cantasi come* suggère que le phénomène ait eu lieu en dehors de tout cadre défini (si ce n'est – bien sûr – celui des schémas de versification), il est marquant d'observer qu'aucune des deux *laude* d'*Abramo e Isacco*, ni aucun des incipits leur ayant servi de référent musical, n'a été associé aux *stanze d'Abram*, pourtant présumées désigner la *sacra rappresentazione* de Belcari. Le dispositif paratextuel qui accompagne ces pièces forme ainsi deux ensembles qui, ne présentant que des intersections marginales, s'avèrent largement disjoints : lié à la création d'*Abramo e Isacco* dont il ne porte pour autant que partiellement la mémoire, le premier s'appuie essentiellement sur des incipits et des formules-types pour *ottave* ; étranger à la représentation dramatique qu'il revendique pourtant explicitement comme modèle, le second convoque un répertoire alternatif que l'on peut supposer très différent : les Lamentations de Jérémie et les *stanze della passione*.

Juxtaposées dans une même rubrique, les *stanze d'Abram* et les *stanze della passione* impliquent un évident parallélisme entre la passion du Christ et le sacrifice d'Isaac, laissant ainsi transparaître un jeu de signification qui outrepassa la seule dimension performative. Les deux épisodes vétéro- et néo-testamentaires constituent en effet un topos typologique récurrent qui, très largement popularisé par le *Speculum humanae salvationis*, peut difficilement échapper au lecteur²³. Même si certains *cantasi come*, une fois décontextualisés, semblent échouer à établir une relation positive avec un objet musical défini, ils n'en restent donc pas moins susceptibles de générer une forme de transtextualité et, par là, de produire du sens²⁴. Chaque nouvelle combinaison de *cantasi come* – et donc d'hypotextes – redéfinit évidemment la portée d'une rubrique : selon qu'ils sont liés au *ballo* ou aux *stanze della passione*, les *rispetti* ne signifient pas exactement la même chose ; mais en étant associées aux *strambotti* ou aux *stanze d'Abram*, ces *stanze della passione* changent elles-mêmes de valeur²⁵. Le paratexte du corpus témoigne ainsi d'une diversité de sens qui ne peut se réduire à une accumulation de référents isolés. Dès lors, en reconfigurant les associations, les *cantasi come* constituent autant de possibilités de transformer la *lauda* qu'ils accompagnent : une rubrique peut ainsi induire un chant dansé (*a ballo*) et/ou improvisé (les *rispetti*), une représentation dramatique (les *stanze d'Abram*) ou un commentaire typologique (les *stanze della passione e d'Abram*).

Les libri da compagnia : la liturgie flagellante comme hypotexte

Bien entendu, l'aptitude du lecteur à interpréter la teneur des rubriques, à relier un texte à un autre par leur intermédiaire, est déterminante : « les nouveaux lecteurs font de nouveaux textes » pour reprendre la célèbre formule de McKenzie²⁶. Quoique la nature précise de ce type d'association échappe nécessairement à l'investigation, la *lauda El*

²² « *Cantasi come* Chi serve a dio: & come e rispetti », *Laude* 1486, f. 94 v^o-95.

²³ Christiane Raynaud, « Le sacrifice d'Abraham dans quelques représentations de la fin du Moyen Âge », *Journal of Medieval History*, vol. 21, 1995, p. 249-273.

²⁴ Les jeux de signification mis en œuvre par les textes et les rubriques de la tradition des *cantasi come* témoignent d'une diversité – autant en termes de moyen que d'objet – qui incite à recourir à la typologie transtextuelle, désormais classique, développée par Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

²⁵ Par exemple, « *cantasi come e rispetti & a ballo* », « *cantasi come [...] le stançe [della passione] come rispetti* » et « *cantasi come la passione e le stançe d'Abram* ». *Laude* 1486, f. 12 v^o ; Giuseppe Mazzatinti, *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. 13, Forlì, Luigi Bordiniani, 1905-1906, p. 149 (Magl.VII.690).

²⁶ Donald Francis McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* (Panizzi lectures, 1985), Cambridge, Cambridge University Press, 1999 p. 29.

corpo nostro dolci miei fratelli offre quelques indices. Chanté, selon la source, « *come le stançe d'Abramo et come Lamento di Jeremia propheta* » ou « *come le stançe della passione* », elle a parfois été qualifiée d'« *esortazione a fare disciplina*²⁷ ». À ce titre, elle désigne les *disciplinati* – un mouvement de flagellants initié à Perugia en 1260 et rapidement structuré en confréries²⁸ – comme l'un des arrière-plans qui ont pu intervenir dans ces transformations successives de signification. Imitation du Christ autant qu'acte de pénitence²⁹, la *disciplina* confrériale s'inscrit dans un cadre liturgique très contrôlé, bien loin des manifestations paroxystiques de piété populaire ponctuées de cris et de clameurs dont les événements ombriens du XIII^e siècle ont pu suggérer l'image³⁰. Se faisant l'écho de cet encadrement, certaines sources prohibent la pratique de la *disciplina* en dehors des offices³¹, tandis que d'autres appellent à la modération, la flagellation ne devant pas être incommode (*molesta*)³². Pour autant, elles documentent cette pratique de manière inégale. En tant qu'instruments endogènes n'ayant d'autre nécessité que de référer à la coutume, les statuts de confréries – qui ont servi de base à la plupart des études sur la ritualité des *disciplinati* – n'en définissent souvent que brièvement les contours³³ ; inversement, les *libri da compagnia* qui résultent de processus en partie allogènes – notamment la reprise des codes du bréviaire – définissent les prescriptions rituelles (à défaut des pratiques) de manière plus détaillée³⁴.

²⁷ N. Newbigin, *op. cit.*, p. 33-34 ; G. Mazzatinti, *op. cit.*, p. 148 (Magl.VII.690, f. 50 v^o).

²⁸ Outre les contributions rassemblées dans les actes du fameux colloque de Perugia *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, Perugia, Centro du ricerca e di studio sul movimento dei disciplinati, 1986, voir l'indispensable bibliographie de Marina Gazzini, *Confraternite e società cittadina nel Medioevo italiano*, Bologna, CLUEB, 2006, p. 22-57.

²⁹ Entre autres, Jean Leclercq, « La flagellazione volontaria nella tradizione spirituale dell'Occidente », dans *Il movimento dei Disciplinati*, *op. cit.*, p. 73-83 ; Catherine Vincent, « Discipline du corps et de l'esprit chez les Flagellants au Moyen Âge », *Revue Historique*, vol. 302/3, 2000, p. 593-614.

³⁰ Gilles Gérard Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, Roma, Herder, 1977, vol. 1, p. 504-505.

³¹ *Capitoli dei disciplinati della venerabile compagnia della Madonna sotto le volte dell' I.E.R. Spedale di S. Maria della Scala di Siena*, éd. Luigi de Angelis, Siena, Onorato Porri, 1818, p. 47.

³² *Libro da Compagnia secondo il nuovo breviario*, Firenze, in Officina Bartholomei Sermartelli, 1577, p. 263.

³³ Voir notamment la perplexité de Cyrilla Barr face à l'imprécision de cette documentation : « Lauda Singing and the Tradition of the *Disciplinati Mandato*: A Reconstruction of the two Texts of the Office of Tenebræ », *L'ars nova del Trecento*, vol. 4, Certaldo, 1978, p. 21-44 (p. 22). En matière de prescriptions liturgiques, les statuts confrériques sont toutefois très contrastés, allant de la simple exigence de chanter « une *lauda* durant la flagellation, ou une autre sainte chose en louange au Christ » à des développements plus proches des *libri da compagnia*. Voir *Capitoli dei disciplinati*, *op. cit.*, p. 40 ; John Henderson, *Piety and Charity in Late Medieval Florence* (1994), Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 123.

³⁴ Pour la présente étude, les *libri da compagnia* suivants ont été consultés (ensuite *Ldc*) : *Libro da compagnia overo Fraternità dei Battuti*, Firenze, apud Sanctum Jacobum de Ripoli, 1477 ; *Libro da compagnia overo Fraternità dei Battuti*, Firenze, per magistrum Johannem Petri de Maguntia, 1486 ; *Libro da compagnia, o vero Fraternità de' Battuti*, Firenze, per Antonium Venetum, ca 1490 ; *Libro da compagnia, o vero Fraternità di Battuti*, Firenze, per presbiterum Laurentium de Morgianis et Johannem de Maguntia, 1493 ; *Libro da compagnie e tucto lofficio della dona*, Firenze, per Bartholomeum de Libris, 1511 ; *Libro da compagnia o vero di fraternità di Battuti*, Venezia, per Nicolo Zopino e Vincentio compagno, 1518 ; *Aditione nove gionte al' officii*, Venezia, Nicolo Zopino e Vincenzo compagno, 1519 [addenda de *Ldc* 1518] ; *Libro da Compagnie della Confraternita di Battuti*, Venezia, per Nicolo de Aristole detto Zopino, 1535 [rééd. de *Ldc* 1518] ; *Libro da Compagnie, o vero da fraternite de Battuti*, Spoleto, per magistro Luca Bini Mantuano ad instantia delle fraternite de essa citta, 1544 ; *Libro da compagnia o vero Fraternità dei Battuti*, Venezia, apud heredes Petri Ravani, et socios, 1556 ; *Libro da Compagnia o vero fraternità*, Venezia, apud Ioanem Variscum, et socios, 1562 [lié à *Ldc* 1556] ; *Libro da Compagnia. Officio della Madonna*, Bologna, apud Peregrinum Bonardum, 1563 ; *Libro da compagnie con i tre uffici*, Firenze, apud Iuntas, 1565 ; *Libro da Compagnia*, *op. cit.*, 1577.

Bénéficiant d'une bonne diffusion – de l'*editio princeps* en 1477 à l'aube du XVII^e siècle, on dénombre au moins quarante-deux éditions³⁵ – les *libri da compagnia* associent les principales composantes des livres d'heures, bien connus comme véhicules de liturgie privée, aux offices propres de la ritualité collective confraternelle. Ils mêlent ainsi dans des configurations variées les psaumes pénitentiels, le petit office de la vierge, les heures de la Semaine sainte, la cérémonie d'investiture des nouveaux confrères, l'office des morts, l'office de la flagellation, etc. Quoique l'on souligne volontiers la nature populaire des *disciplinati* et leur indépendance à l'égard du clergé, leurs services semblent résulter d'allers-retours, de négociations pourrait-on dire, entre liturgie coutumière laïque et liturgie canonique cléricale³⁶. Ceci explique sans doute pourquoi les rubriques de leurs livres liturgiques signalent régulièrement la présence facultative d'un prêtre dont le rôle est normalement assuré par un *governatore* laïc. Quoique l'on ait pu émettre l'hypothèse que ces ouvrages trouvent leur origine dans les statuts de confréries bolonaises³⁷, leur genèse semble imputable à des pratiques plus diffuses. Ainsi, dès l'*editio princeps* de 1477, ils reproduisent littéralement (à de rares reformulations près) l'office des ténèbres consigné dans les statuts de la confrérie florentine de Santa Maria del Carmine à la fin du XIV^e siècle³⁸. En outre, leur élaboration s'avère résulter d'accumulations éditoriales successives, à l'instar de l'édition de 1544 dont les suffrages pour la ville de Spoleto sont repris textuellement dans celle de 1562 qui, pourtant, ajoute une procession pour la fête du saint Sacrement de Norcia³⁹. Il n'est pas inutile, enfin, de noter que certains exemplaires conservés témoignent de leur usage sur de relativement longues périodes, telle cette édition de 1511 dont les additions palimpsestiques se prolongent jusqu'en 1671, 1674 et 1710⁴⁰.

Dans les *libri da compagnia*, la flagellation est essentiellement documentée durant les matines de l'office de la Vierge et celles du *triduum*. Pleinement intégrée à l'office marial dans les premières éditions, la *disciplina* acquiert progressivement son autonomie, d'abord par son repérage dans les tables des matières comme « *ordine & modo di fare la disciplina* », puis comme office propre sous une rubrique indépendante⁴¹. Malgré des variantes imputables à des adaptations locales, une analyse encore provisoire de cet office permet de mettre en évidence l'existence de deux grandes tendances éditoriales : l'une, de loin la plus répandue, initiée par l'édition de 1477⁴² ; l'autre, plus succincte,

³⁵ Giuseppe Alberigo, « Contributi alla storia delle confraternite dei disciplinati e della spiritualità laicale nei secc. XV e XVI », dans *Il movimento dei Disciplinati*, op. cit., p. 209 sq. Liste mise à jour par Cristina Dondi, « *Libri da compagnia Printed in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy* », *Quaerendo*, vol. 41, 2011, p. 183-192. Roberto Rusconi, « Pratica culturale ed istruzione religiosa nelle confraternite italiane del tardo Medio Evo: "libri da compagnia" e libri di pietà », dans *Le Mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse*, Genève, Droz, 1987, p. 133-153 (Publications de l'École française de Rome, vol. 97). Id., « "Tesoro spirituale della compagnia": i libri delle confraternite nell'Italia del '500 », dans *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne (mi-XV^e-début XIX^e siècle)*, éd. Bernard Dompnier et Paolo Vismara, Rome, École française de Rome, 2008, p. 3-38.

³⁶ Voir par exemple, avec toutes les précautions que nécessite un témoignage très orienté, la réforme par deux franciscains de l'office des *disciplinati* de San Giovanni à Pomarance en 1517, *Statuto dei disciplinati di Pomarance nel Volterrano. Testo di lingua del secolo XIV*, éd. Pietro Vigo, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1889, p. 57-61.

³⁷ Fanti Mario, « Gli inizi del movimento dei Disciplinati a Bologna e la confraternita di Santa Maria della vita », *Quaderni del centro di documentazione sul movimento dei Disciplinati*, vol. 6, Perugia, 1969, p. 43.

³⁸ C. Barr, op. cit., p. 24-36.

³⁹ Voir *Ldc* 1544, f. 156 ; *Ldc* 1562, f. 154 v^o, 158.

⁴⁰ *Ldc* 1511 (exemplaire de la Biblioteca Universitaria di Bologna).

⁴¹ *Ldc* 1493, f. n_[4]. Notons que l'office de la *disciplina* n'est pas intégré au *Ldc*, ca 1490.

⁴² *Ldc* 1477, f. c₅ v^o-c₇ v^o. Cette version de l'office est reproduite au moins jusqu'au *Ldc* 1577, p. 262-265.

identifiable au plus tard en 1519 mais remontant probablement à 1498⁴³. Dans la version la plus développée de l'office, la *disciplina* intervient durant quatre épisodes bien définis : une série de versets et répons exploitant en partie la polysémie du deuxième psaume – *Apprehendite disciplinam* ; saisissez l'enseignement [du Christ], mais aussi saisissez vos fouets – et qui s'achève « *in voce di passione* » ; le *Pater* récité « *secreto* » à la suite de « *stanze di passione* » dites ou chantées par un confrère, généralement à trois reprises⁴⁴ ; les *Pater* et/ou *Ave Maria* qui succèdent aux multiples prières récitées par les confrères ; le *De profundis* chanté responsorialement et clos par un *Pater* également récité « *secreto* ».

Par ailleurs, la *disciplina* est signalée durant le *Stabat mater* qui clôture les matines du *triduum* où, comme de nombreuses autres pièces latines versifiées de la liturgie des *disciplinati*, il est fréquemment qualifié de *lauda*. Au premier nocturne, les Lamentations de Jérémie sont chantées par deux confrères « *in luogo separato* » à la suite des lettres initiales exécutées par un soliste, et sont suivies de répons énoncés « *in voce di passione*⁴⁵ ». Au troisième nocturne, le *Stabat mater* prend en revanche la forme d'une chanson à refrain (plutôt que d'une séquence ou d'une hymne) mobilisant alternativement les deux chantres et l'assemblée⁴⁶. Il n'est pas surprenant que ce texte iconique, bien documenté dans l'environnement flagellant⁴⁷, ait été inséré dans l'office des ténèbres des *disciplinati*. Malgré son omniprésence dans les anthologies de *laude*, il n'a toutefois – à peu de choses près – jamais servi de *cantasi come* à un autre texte⁴⁸. Il est significatif que l'« exhortation à la flagellation » signalée plus haut ait été assignée aux Lamentations plutôt qu'au *Stabat mater* qui, pourtant, joue un rôle analogue à celui des *stanze di passione*. Explicitement associée à la *disciplina*, cette *lauda* est donc accompagnée de rubriques qui ne visent pas la fonction des hypotextes qu'elles convoquent. Celles-ci réfèrent en revanche à deux moments de la liturgie flagellante que réunissent certaines particularités esthétiques : la « *voce di passione* », un mode d'élocution peut-être spécifique, au moins dans sa formulation, aux *libri da compagnia* et l'obscurité générée par l'extinction des cierges⁴⁹.

⁴³ Addenda 1519, f. a₁-a₁₈ ; *Ldc* 1563, § 50-62. On n'a pu consulter les *Officia fraternitatis Flagellantium Bononie* (Bologna, Ugo di Rugerius, 1498) mais l'incipit de l'office de la *disciplina* y est identique à celui imprimé dans l'addenda de 1519. Voir W. A. Marsen, *Catalogue of books printed in the 15th century now in the British Museum*, London, British Museum, vol. 6, p. 810.

⁴⁴ Parmi les deux versions de l'office imprimées dans *Ldc* 1577, le *Modo di fare la divozione* ne mentionne pas de *stanze di passione* tandis que le *Modo di far la disciplina* est conforme à la tradition de *Ldc* 1477 (f. 262-265).

⁴⁵ *Ldc* 1477, f. g_{ii} v^o-g_{iii} v^o. Les rubriques « Tinore / Beth / solo » et « Tinore / Gimel / [solo] » qui accompagnent les premières et secondes leçons sont quelque peu obscures et anachroniques si l'on y reconnaît une tessiture vocale et une indication soliste. En outre, bien que la mention du « tinore » [*tenor*] puisse évoquer une exécution des Lamentations à deux parties (chant figuré ou *cantus binatim*), la prescription de deux chantres n'implique pas nécessairement de polyphonie.

⁴⁶ *Ibid.*, f. g₁₈ : « *Pater Noster detto in silentio, et riposti a sedere, si ordina la divozione nella quale date le discipline & spenti e lumi si canta da dua fratelli, ripigliando il choro il medesimo principio: Stabat mater.* », etc.

⁴⁷ Elisabeth Diederichs, *Die Anfänge der mehrstimmigen Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Tutzing, Hans Schneider, 1986, p. 30-31.

⁴⁸ Le *Stabat mater* ne fait office de *cantasi come* que pour une seule *lauda* (*Donna del paradiso*), dans une unique source. Il faut attendre la tardive anthologie de Serafino Razzi pour le voir de nouveau utilisé, avec des textes du compilateur (*Libro primo, op. cit.*, f. 26 v^o-28).

⁴⁹ *Ldc* 1477, f. c₅ v^o : « *Commesse tutte queste cose date discipline & spenti e lumi da sagrestani daquel del G. in fuori & uno che lo nascondino* ».

Stanze di passione et Lamentations : la valeur référentielle des paratextes

À l'inverse des Lamentations que seules des précisions paratextuelles permettent de relier aux *disciplinati*, les *stanze di/della passione* (ou parfois, plus simplement, de la *passione*) présentent avec les *stanze di passione* du rituel de flagellation une similitude lexicale pour le moins explicite. Majoritairement attribuées à Feo Belcari, les *laude* dotées de ces rubriques évoquent régulièrement l'univers confraternel des *disciplinati*, notamment ses rites funéraires et pénitentiels. Or, quoique les premières éditions des *libri da compagnia* ne précisent jamais la nature de ces *stanze di passione*, les versions postérieures montrent qu'il s'agit toujours de textes vernaculaires versifiés⁵⁰, souvent repérables dans des productions dévotionnelles contemporaines comme le *Lamento della Vergine Maria* anonyme que l'on retrouve dans les quatre *stanze* de 1563⁵¹, ou les *Stanze in Passione Domini* de Girolamo Benivieni parmi lesquelles ont été choisies les trois *stanze* de 1565⁵². Les sources confraternelles offrant souvent la possibilité de les substituer par un texte similaire, on peut donc postuler que toute production de cette nature – ici en *ottava rima* – est susceptible d'accompagner le second épisode de flagellation de l'office. Par ailleurs, l'addendum de 1519 propose à ce même moment liturgique (qu'il ne nomme toutefois pas) les trois strophes de *I' sono el dolce idio anima ingrata*, une *lauda* très diffusée pour laquelle plusieurs sources donnent la rubrique « *cantasi come e respecti & come le stanze della passione*⁵³ ».

Interprétés au prisme des *libri da compagnia*, ces *cantasi come* prennent donc une valeur très particulière. En effet, qu'un texte implicitement qualifié de *stanza di passione* dans un contexte rituel puisse avoir pour référent musical les *stanze della passione* dans une anthologie de textes dévotionnels implique une auto-référentialité qui ne manque pas d'interpeler. Si le paradoxe transtextuel se résout aisément par la chronologie – hypertexte en 1486, *I' sono el dolce idio* est devenu hypotexte en 1519 (au plus tard) –, il n'en révèle pas moins la singularité de ces *cantasi come* qui, contrairement à la norme, ne renvoient pas à un objet fini : tandis qu'un incipit hypotextuel ne peut être substitué par un autre (et a fortiori par son hypertexte) sans altérer l'objet musical visé, les *stanze di passione* de la *disciplina* peuvent valoir comme hypotexte indépendamment de leur identité textuelle. En outre, l'identification de ces mêmes *stanze di passione* à des textes dépourvus de mélodie propre, dont l'exécution chantée ne peut s'appuyer, au mieux, que sur des formules-types pour *ottave*, altère sensiblement la portée des rubriques associant les *stanze della passione* aux *rispetti* (comme d'ailleurs aux *strambotti*) : les premières ne pouvant être chantées que

⁵⁰ *Ldc* 1544, f. 155-155 v° et *Ldc* 1556/62, f. 157-157 v° : « *Et a quello a chi e commesso dica la prima stanza Piangem', ch'il nostro salvatore fo preso [stanza 1] ; Perdonna ad noi signor, che con gran fede [stanza 2] ; Perdonate, dal mio excelso regno [stanza 3] » ; Ldc 1563, § 55 « Colui a chi e stato commesso le Stanze di passione [...] dica le sequente stanze: overo altre simili. Quando Maria vide il suo figliulo [stanza 1] ; Lassate lui, e me ponete in croce [stanza 2] ; Quando poi vide in croce il figlio alzare [stanza 3] ; Sconsolati e soli in tanti affanni [stanza 4] » ; *Ldc* 1565, p. 201-202 : « à chi e comesso dica questa stanza, o una simile Apri il tuo fonte Jesu dolce, & piovì [stanza 1] ; Come ti vegho dolce Signor mio [stanza 2] ; Non e questa cor mio quella suprema [stanza 3] » ; *Ldc* 1577, p. 263 : « à chi e comesso dica questa stanza, o una simile Non già t'increbbe o dolce mio signore [stanza 1] ; Se Christo orò tre volte al padre eterno [stanza 2] ; Ogni cosa sostien chi teme Iddio [stanza 3] ».*

⁵¹ *Lamento che fa la vergine maria della passione di yhesu Christo*, [Firenze, Lorenzo Morgiani et Johann Petri, ca 1495], f. 1 v° et 2 v°.

⁵² *Opere di Girolamo Benivieni fiorentino*, Venezia, Nicolo Zopino e Vincenzio compagno, 1522, f. 157-158.

⁵³ *Laude* 1486, f. 71 v°-72 ; *Ldc* 1519, f. a_[4] v°. Dans les *libri da compagnia*, les *stanze di passione* côtoient fréquemment des *laude* déjà bien identifiées dans la liturgie des *disciplinati* comme *Sempre ti sia in diletto*, ou *Desedate o peccatore*.

comme les seconds, ces *cantasi come* revêtent une dimension tautologique difficilement explicable lorsqu'ils sont exclusivement considérés sous l'angle performatif.

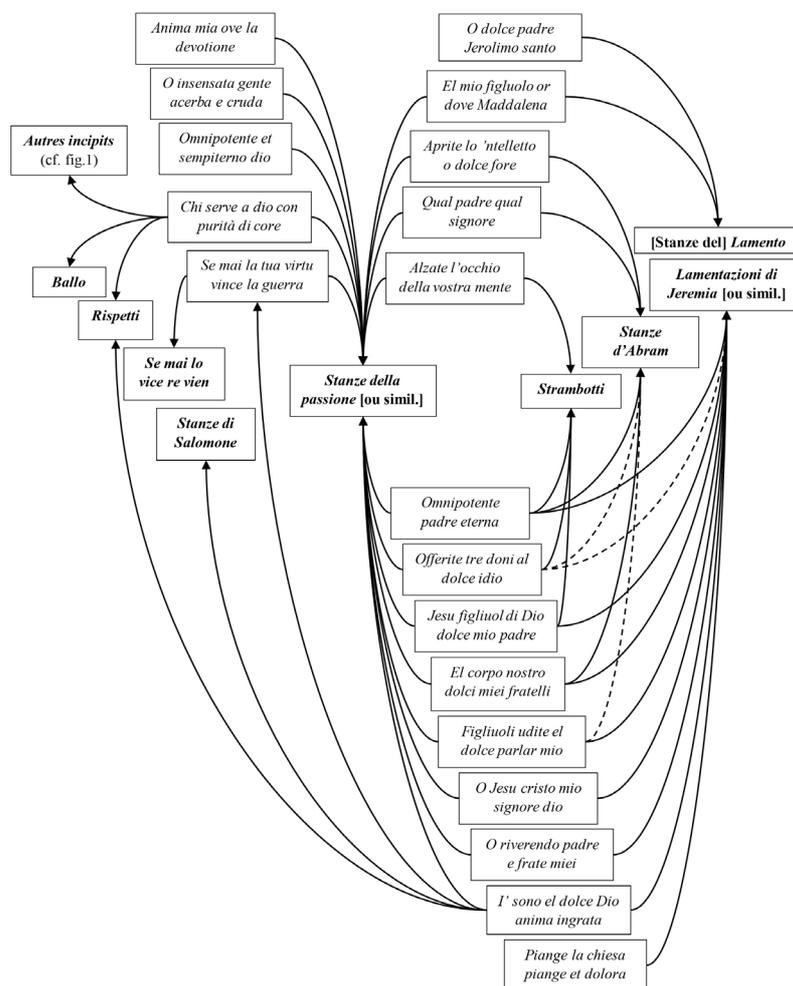


Figure 2. Le réseau des *cantasi come* associés aux *stanze della passione*

Comme précédemment, les rubriques renvoyant aux Lamentations de Jérémie et aux *stanze della passione* s'inscrivent dans un dense tissu référentiel⁵⁴ (figure 2). Outre les classiques incipits, les formes fixes et les *stanze d'Abram* déjà évoquées, y interviennent marginalement quelques modèles atypiques en regard de la tradition des *cantasi come* comme les *stanze di Salomone* (qui pourraient également désigner une *sacra rappresentazione*⁵⁵), les *stanze del lamento* ou simplement le *lamento* (qui, en l'état, peuvent impliquer toute forme de *planctus*). Loin de se former aléatoirement, ce réseau témoigne d'une organisation remarquablement structurée, les références aux incipits d'air ne se mêlant jamais – à de rares exceptions près – aux Lamentations. À ce stade de

⁵⁴ Les « *versi della passione che si cantano nel secondo tuono* » (*Amici mei et proximi mei*) copiés dans un ms. de la Compagnia della Madonna del Sasso (liée aux servites de la Santissima Annunziata) relèvent vraisemblablement d'une autre tradition et n'ont pas été retenu ici (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Sopr. G.VII.1547).

⁵⁵ Par exemple, *La rappresentazione di Salamone*, Firenze, s. l. n. d. [ca 1500], dans N. Newbigin, *Nuovo corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1983, p. 291-312. Rééd. [en ligne](#).

l'enquête, cette tendance se dessine plus nettement encore à l'échelle des sources qui ne semblent jamais combiner ces dernières aux *strambotti* et/ou aux *rispetti* (contrairement aux *stanze della passione*). Ainsi, *Omnipotente padre eterna* peut être chanté « *come Lamento di Jeremia propheta et come le stançe della passione* » ou « *come gli strambotti & come la passione* » ; *Offerite tre doni al dolce dio* « *come le stançe d'Abraham et come Lamento di Jeremia* » ou « *come gli strambotti e come le stanze di passione* » ; *Aprite lo 'ntelletto o dolce sore* « *come le stançe della passione* » ou « *come le stançe d'Abraam et della passione*⁵⁶ » ; etc.

Bien loin des *stanze della passione* des *cantasi come* qui réfèrent à des textes en *ottave* issus de la tradition hendécasyllabique, les Lamentations semblent bien être associées aux élégies scripturaires et, plus précisément, à leur forme liturgique de l'office des ténèbres. C'est du moins ce que suggère, malgré son symbolisme programmatique et sa versification distincte du *strambotto* dominant, la ballade jaconique *Piange la chiesa, piange et dolora* dont la rubrique stipule de chanter à la fois sur le « ton des lamentations » et comme le très mélismatique « Aleph⁵⁷ ». En outre, quoiqu'on ne puisse exclure que les Lamentations des *cantasi come* convoquent une version vulgarisée, leur dissociation quasi-systématique des rubriques impliquant des formes fixes incite à y reconnaître un renvoi littéral au *tonus lamentationum* ou à des élaborations polyphoniques dérivées. Qu'ils désignent la liturgie spécifique des *disciplinati* ou une forme plus commune de l'office des ténèbres, ces *cantasi come* impliquent donc un déplacement esthétique assez exceptionnel dans ce répertoire largement dominé par des pratiques liées à la chanson.

Sans qu'il soit nécessaire d'aborder ici les problèmes – loin d'être insolubles – soulevés par l'adaptation de l'hendécasyllabe italien aux tons de lecture du plain-chant, il est manifeste que le corpus a pu être assigné, au travers de ses paratextes, à deux traditions vocales qui tendent à s'exclure mutuellement : d'une part celle des airs et des formules-types pour le chant de la poésie vernaculaire ; d'autre part celle des tons de lecture de la liturgie. La nette dichotomie des esthétiques impliquée par ces *cantasi come* conditionne fortement la perception des *laude* qui, on l'a dit, sont transformées au gré de la reconfiguration des références de leur rubrique. Si la plupart d'entre elles permettent une reconnaissance immédiate de ces « mondes musicaux », les *stanze della passione* n'identifient une pratique musicale que de manière médiate puisqu'elles exigent que l'on y reconnaisse le chant des *ottave* documentées par les *libri da compagnia*. Or, indifféremment associées à l'une ou l'autre catégorie de référents, celles-ci font preuve d'une ambivalence déterminante. Le couplage des *stanze della passione* aux *rispetti* et aux *strambotti* n'a ainsi d'autre incidence que d'expliciter la pratique vocale visée et de surqualifier la thématique des textes en situant, le cas échéant, leur hypotexte dans les *libri da compagnia* ; de même, leur association aux Lamentations de l'office des ténèbres permet d'établir un lien avec la liturgie pascale tout en les doublant d'un commentaire religieux – ici la correspondance entre la passion du Christ et la chute de Jérusalem –, mais elle minore sensiblement leur assignation à l'*ottava rima* ; adossées au seul *tonus*

⁵⁶ G. Mazzatinti, *op. cit.*, p. 147-148 (Magl.VII.690, f. 29, 35, 49 v^o [51, *cantasi come* incertain]) ; *Laude* 1486, f. 31 v^o, 72 v^o ; *Laude ca* 1502-1507, f. 13, 26, 116 v^o ; Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ross.424, f. 181 v^o [169].

⁵⁷ « *Ista lamentatio cantatur in tono lamentationis yheremiae prophetae et cantatur sic aleph* », Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ross.424, f. 92 v^o. Au moyen de ce simple *cantasi come*, Jacopone da Todi – si tant est qu'il en soit l'auteur – parvient à un résultat tout à fait analogue à celui visé par Dufay dans sa *Lamentatio sanctae matris ecclesiae Constantinopolitanae* qui reprend le *tonus lamentationum* au tenor. Günther Massenkeil, « Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts », *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 18/2, 1961, p. 103-114 (104).

lamentationum, les *stanze de la passione* évoquent au moins autant les tons de lecture de la passion que le chant des textes vernaculaires de l'office de la *disciplina*.

Lorsqu'ils désignent un référent musical non-univoque, les *cantasi come* peuvent donc, en fonction de leurs modalités de diffusion, revêtir des valeurs très diverses. Si l'injonction à chanter une *lauda* « comme les *stanze della passione* » revêt une certaine indétermination lorsqu'elle est perçue en dehors du contexte qui permet son interprétation immédiate, elle peut tour à tour, selon la configuration paratextuelle, désigner les formes spécifiques – et à plusieurs égards antinomiques – des tons de lectures liturgiques et de la poésie vernaculaire chantée ; mais elle peut également perdre toute portée performative et devenir un rappel à la liturgie pascale et/ou flagellante, voire un commentaire religieux. Or, deux médiations très différentes permettent d'élargir le registre des objets visés par ce référent pourtant conçu, avant tout, comme simple véhicule musical : l'identification d'un hypotexte que conditionne l'expérience particulière du lecteur, et son articulation à d'autres référents plus explicites dont l'accumulation est vraisemblablement imputable à la transmission du répertoire. Ce déplacement du registre pragmatique au registre narratif doit beaucoup à la dimension littéraire des *cantasi come* qui, aussi minimale soit-elle, autorise la multiplication des associations connotatives. En renvoyant à des réalités extérieures tout en énonçant de nouvelles idées, les rubriques de ces *laude* semblent obéir aux deux modalités de représentation, intensément commentées dans le sillage mariniste, qui décrivent d'une part la manifestation de l'absence et de l'autre la monstration de la présence⁵⁸. Dès lors, la tendance du corpus à organiser les référents paratextuels – et donc les objets représentés – selon des schémas très structurés pourrait indiquer que ses compilateurs ont pu avoir conscience qu'en manipulant un outil de transmission musicale, ils lui assignaient une valeur représentative susceptible de pointer au-delà de la seule sphère musicale.

⁵⁸ Voir la synthèse critique de Roger Chartier, « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 49/2, 1994, p. 407-418.