**Le canon de l’amour courtois dans les poésies d’amour en musique d’hier et d’aujourd’hui**

**Filomena Compagno**

**(Università degli Studi di Firenze)**

**Abstract**

**Le canon de l’amour courtois dans les poésies d’amour en musique d’hier et d’aujourd’hui**

 This paper is founded upon some studies of mine (the *Glosario del Cancionero de Castillo*, a study upon Jorge Manrique poems love language and my paper for the *Mediterranean Studies Association* Corfu Congress in May 2011).

 I want to demonstrate that we can find the courtly love canon, typical of many medieval literature poems in music, also in nowadays love song.

 For this purpose I analysed some love poems of the Spanish, French and Italian medieval literature, which were also sung and played in ancient times, and some love songs written by the Italian singer Walter Fontana, ex Lost’s frontman in the past and now a soloist.

 In these texts we can find some common themes like the “fire of love”, crying, the *senhal*, and some rhetoric figures like the anaphora and parallelism.

**Key words**

Amour courtoisWalter Fontanapoésies d’amour musique *Cancionero General*

 L’Amour a toujours été le thème principal de la Poésie. Avec mon étude, qui se fonde sur quelques uns de mes travaux (le *Glosario del Cancionero de Castillo*[[1]](#footnote-1), une étude sur le lexique amoureux courtois des poésies de Jorge Manrique[[2]](#footnote-2) et ma communication au Congrès de Corfu pour la *Mediterranean Studies Association* en mai 2011[[3]](#footnote-3)), je voudrais démontrer que l’on peut trouver aujourd’hui encore le canon de l’amour courtois, typique de beaucoup de poésies d’amour en musique de la littérature médiévale, même si avec des nuances différentes, dans nos chansons d’amour.

 Pour la littérature médiévale j’ai analysé les poésies des Troubadours, du *Dolce Stil Novo*, de Dante, de Pétrarque, de la lyrique galègue-portugaise et du *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), c’est à dire l’anthologie poétique espagnole la plus importante du XVème siècle.

 Pour la musique contemporaine j’ai choisi les chansons d’amour du chanteur italien Walter Fontana, ex *frontman* des Lost[[4]](#footnote-4), et aujourd’hui soliste, car il y a une véritable concentration de thèmes et de figures rhétoriques des poésies médiévales d’amour en musique. Les Lost ont publié trois CD: *XD* en 2008, *Sospeso* en 2009 et *Allora sia buon viaggio[[5]](#footnote-5)* en 2010. Walter Fontana comme soliste a publié le texte de la chanson inédite *Semplice*[[6]](#footnote-6), *Tutto in una notte*[[7]](#footnote-7) avec le projet *Mobb* et trois clips du studio d’enregistrement, le premier contenant le final d’une nouvelle chanson[[8]](#footnote-8).

 Mon étude a même le but de suggérer une approche méthodologique pour l’enseignement de la littérature, en particulier pour ce qui concerne les anciennes poésies, à travers l’écoute et l’analyse de chansons contemporaines, par exemple pop, rock et rap, qui sont sûrement plus passionantes pour les jeunes.

**\* \* \***

Les poésies médiévales ont comme source d’inspiration principale l’amour, surtout l’amour courtois, pour la plupart des poètes français, italiens, galègue-portugais et pour les poètes lyriques espagnols du XVème siècle[[9]](#footnote-9). Ici j’analyserai surtout les aspects de la femme aimée et de l’amant, des thèmes (comme le “feu d’amour”, les larmes, les *lauzengiers*, la *senhal*, la vassalité, l’importance des couleurs et le baiser) et des figures rhétoriques (comme l’anaphore, la métaphore et le parallélisme).

 **La femme aimée**

 L’amour courtois est l’amour du culte de la femme qui est né en France au XIIème siècle et qui s’est répandu ensuite dans tous les pays de l’Europe occidentale. Ses caractéristiques principales sont l’amour qui ennoblit, la supériorité de la femme et l’amour vu comme un désir incontentable et toujours croissant[[10]](#footnote-10). La dame fait partie d’un procédé de stylisation de tous les éléments du *fin’amors* des Troubadours, elle est très souvent adorée comme une déesse, elle est distante et muette, et à partir des *trouvères* elle devient la *belle dame sans merci* aimée par l’*amant martyr*[[11]](#footnote-11). Pedro Salinas a dit qu’à travers la femme aimée, l’amant courtois adore «un ideal de feminidad idealizada que no reside en mujer alguna en particular y es superior a todas»[[12]](#footnote-12). Pour ce qui concerne un vaste répertoire d’images et de situations de la lyrique amoureuse, le traité *De Amore* d’Andrea Cappellano est l’un des textes principaux qui ont inspiré les poètes des XIIème et XIIIème siècles, y compris les *stilnovisti* et Dante[[13]](#footnote-13).

 Vers la fin du Moyen Âge la vie culturelle courtoise devient un jeu de société où l’on pratique des joutes, des tournois, des fêtes de palais avec de la musique, de la danse et de la poésie ou les *galanes*, c’est à dire les hommes galants, veulent susciter l’admiration de la dame. Dans ce contexte, l’amour devient un jeu social où le rôle de l’amant est celui d’un vassal fidèle à une dame de la cour à laquelle il rend hommage, un service que la dame accepte, malgré son rôle de *belle dame sans merci*[[14]](#footnote-14). Toutefois, les poésies d’amour du XVème siècle en Espagne sont caractérisées aussi par la mélancolie et par le plus haut degré de spiritualisation de la femme aimée[[15]](#footnote-15).

 Dans la lyrique des Troubadours, de la dame, appelée *domina* ou *domna* et presque toujours femme du *dominus* ou *senher*, on célèbre la beauté, la sagesse, la bonté et la noblesse[[16]](#footnote-16). Beaucoup de poètes du C*ancionero General* l’appellent *señora* ou *dama* et ils en flattent la *belleza* ou *hermosura*, *mesura*, *gracias* et *valer*. Toutefois, bien que la beauté de la dame soit la cause principale de l’amour, elle n’est jamais décrite en détail. Les poètes préfèrent l’éloge impossible, c'est-à-dire la constatation de la perfection de la femme aimée, sans spécifier de quoi il s’agit[[17]](#footnote-17) (GM 18.1 [Sazedo]: *Por vuestra gran perfection / os amo y tengo en memoria*). Les mots employés pour exprimer l’amour sont: *afición, alma, amador, amar*, *amor, corazón, desear, deseo, fe, firmeza, pasión, prender* et *querer* (C 34.5.6 [Anónimo]: *Ventura quiso cos viesse / amor que luego/os amasse*; Sant 9.74.75: *Quien fue tan enamorado / que sin coraçon amasse*; C 133.3.4 [Soria]: *os tengo señora dado / mi alma y mi coraçon*; C 54.1.2 [don Jorge Manrique]: *Quien tanto veros dessea / señora sin conosceros*; R 23g:trad.51.52 [Soria]: *Miembrate con que firmeza / te mostrauas amador*;C 19.1.2 [Cartagena]: *Nunca pudo la passion / ser secreta siendo larga*; C 14.1.2 [Tapia]: *Ausencia puede mudar / amor en otro querer*; C 34.11.12 [Anónimo]: *conosceros fue quereros / quereros fue desuentura*)[[18]](#footnote-18). Ces mots sont souvent des personnifications des sentiments dans un contexte allégorique (C 56.4.5 [Cartagena]: *los ojos yel coraçon / amigos de fe que son*; C 3.2 [don Luys de Vivero]: *seso con amor guerrea*).

 Dans les chansons écrites par Walter Fontana la femme aimée est appelée *baby*, avec la prononciation à l’anglaise dans *Di fronte a te*[[19]](#footnote-19) (*Nessuno sa / nessuno sa / quanto ti amo baby*), et à l’americaine dans *Semplice* (*Ma baby raccontami il tuo nome/ baby, sussurra un’emozione semplice / domani ancora io ti cercherò ti sfiorerò*). Walter Fontana ne décrit jamais les caractéristiques physiques de la femme aimée, de la même façon que les poètes *cancioneriles*.

 Dans la magnifique chanson des Lost *Un segreto*[[20]](#footnote-20) l’amour est exprimé avec trois mots: *amore*, *verità*, c'est-à-dire le vrai amour, et *cuore*. Dans les vers *Quando il mio pianto è stato anche il tuo / quando hai messo il cuore al posto del mio* les deux amants pleurent pour leur amour impossible, tellement vrai que leurs larmes viennent du fond du cœur, comme on peut comprendre ici: *davanti a quel segreto che mi unisce a te /*  *che ci bagna gli occhi con la verità*.

 Pour ce qui concerne les qualités de la femme, dans les *cantigas de amor* de la lyrique galègue-portugaise les poètes apprécient surtout le regard (*catar*), la sagesse (*sen*) et la valeur (*prez*)[[21]](#footnote-21) .

 Pour décrire la douceur de la femme les poètes du *Cancionero General* emploient les mots *dulce* et *dulçor* (Sant 9.91: *mi bien y mi dulçe amiga*; Manr 41.31.32: *por que de vuestro dulçor / no fallezca ala mi boca*). Dans *Per te*[[22]](#footnote-22) des Lost elle est appelée *mia dolce essenza* (*Ed il mio cuore è in festa / per te mia dolce essenza*), ce qui prouve que même aujourd’hui la douceur reste l’une des qualités les plus appreciées.

 La douceur et l’inspiration poétique sont deux caractéristiques des *stilnovisti* qui précisent que c’est la femme qui fait naître l'amour en l’homme et qui devient une créature presque surnaturelle, angélique, capable d’élever l’âme du poète vers Dieu; mais ce sentiment d’amour, si pur et noble, peut naître seulement dans « i cuori gentili », c'est-à-dire, dans l’âme des hommes sensibles et vertueux[[23]](#footnote-23). Pour la *Scuola Siciliana* aussi la femme aimée est vue comme un modèle de vertu et de perfection et elle doit être adorée de loin.

 Dans *Un segreto* des Lost le protagoniste réussit à devenir un homme même grâce à l’importante fonction de sa femme secrète, qui a des irréprochables qualités morales (*Forse l’hai visto tempo fa / quello che non ho visto io / quell’uomo che assomiglia a me / che ci provava a crescere*;  *Quando all’improvviso sono cresciuto / tutto per colpa di quel segreto*).

 Dans les poésies du *Cancionero General* grace à sa perfection la femme est comparée à Dieu ou à la Vierge. C’est ce que María Rosa Lida a appellé *hipérbole sagrada*[[24]](#footnote-24), qui permet aux poètes d’employer les images, les idées et les symboles des textes sacrés (R 17trob.13.14 [Comendador de Avila]: *quen su gesto muy hermoso / el de dios esta esmaltado*; Mena 5.35.36: *que nascer ya no podria / despues dela virgen maria / ninguna tal como vos*). On ne trouve pas ce *topos* dans les chansons des Lost.

  **L’amant**

L’amant est l’autre protagoniste de la poésie *cancioneril* car c’est lui même qui parle de ses sentiments, presque toujours à une dame cruelle.

 Selon Burrus on distingue trois catégories d’amants:

1. Le vrai amant;
2. L’amant-poète qui s’occupe de poésie, de musique, de danse et des tournois et qui peut se servir de la poésie pour faire la cour à sa dame;
3. Le poète-amant qui pratique l’amour courtois comme un jeu social[[25]](#footnote-25).

Les différences entre ces trois catégories d’amants dépendent des sentiments du poéte, c’est à dire s’il aime vraiment ou s’il fait semblant. Par conséquent, il y a, d’abord, des vrais amants qui ont écrit une poésie où ils ont trouvé une thérapie contre leur maladie d’amour; ensuite, il y a beaucoup de poètes occasionnels qui ont écrit une seule pièce, ou deux ou trois au maximum, et qui sont des poètes plus que des amants; enfin, il y a beaucoup de poètes courtois pour qui la poésie a été principalement un jeu littéraire[[26]](#footnote-26). Les poètes du *Cancionero General* appartiennent surtout à la deuxième et à la troisième catégorie. Pour ce qui concerne Walter Fontana, il a dit que pour lui écrire est thérapeutique et, d’après moi, ses chansons les plus sentimentales et émouvantes sont autobiographiques car dans des interviews il a précisé, en particulier, que le CD *Allora sia buon viaggio* a été écrit pendant une période douleureuse de sa vie et *«*di pancia», c’est à dire d’une façon très intense; en outre, il a avoué que quelquefois il a été inspiré par des mails ou des lettres de ses fans.Les sources d’inspiration de *Come in un quadro di Chagall*[[27]](#footnote-27) sont l’un des tableaux des amoureux de Chagall et le livre *Il giorno in più* di Fabio Volo[[28]](#footnote-28).

 Pour Jeanne Battesti-Pelegrin les trois caractéristiques principales de l’amant de la poésie espagnole du XVème siècle sont la fidélité, la discrétion et le martyr d’amour[[29]](#footnote-29) (R 23g:trad.51.52 [Soria]: *Miembrate con que firmeza / te mostrauas amador*; P-R 38b.6.7 [Comendador Román]: *Pero dios y nos y vos / que saben deste secreto*; C 109.1.2 [Vivero]: *Que triste mal de sufrir / que dolor quellalma siente*; C 124.86.87. [Soria]: *que yo de mi voluntad / sufro mi graue tormento*).

 Même l’amant des chansons des Lost est très fidèle, il est discret sur ses sentiments et il souffre pour les peines d’amour (*Tra pioggia e nuvole*[[30]](#footnote-30): *Io sarò per te / quello che vorrai / e sarò così per sempre*; *Un segreto*: *Io non ti perdo / non mi perderai / c’è un segreto tra noi*; *Quando il mio pianto è stato anche il tuo*).

 Associé au martyr d’amour il y a les tòpoi de la tristesse et de la solititude (C 1.2 [don Juan Manuel]: *Quien por bien seruir alcança / beuir triste y desamado*; R 22c.11.12 [Anónimo]: *y agora que os seruiria / veo me triste morir*; C 116.1.2 [Comendador Escrivá]: *Soledad triste que siento / y cuydados me combaten*; R 33trob.17.18 [Quirós]: *y metiome en vn desierto / muy solo sin compañia*). Même les amants de la chanson *Un segreto* des Lost vivent la même condition de solitude et de tristesse.

 **Le feu d’amour et les tons hyperboliques**

 Dans les poésies médiévales l’amour peut prendre même des tons hyperboliques, surtout à travers le «feu d’amour ». Le poète du *Cancionero General* est *encendido*, *quemado*, plein de *fuegos* ou de *dolencias mortales, heridas* et *llagas* (GM 30.1.2 [Quirós]: *La fe de amor encendida / mne tiene tan encendido*; Manr 34a.4.5: *deluno soy encendido / delotro cerca quemado*; R 19a.18.19 [don Alonso de Cardona]: *y sesfuerça la porfia / del fuego de mi desseo*; C 54.7.8 [don Jorge Manrique]: *pues amor en vuestra aussencia / me hirio de tal herida*; GM 5.8.9.10 [don Jorge Manrique]: *con amor por quela llaga / bien amando del dolor / se sane y quede mayor*). Les traités médicaux du Moyen Âge étudient le phénomène de l’amour comme une maladie physique car pour l’amant l’image de la blessure d’amour est une source continue de souffrance. Par conséquent, on emploie un lexique médical pour exprimer ces effets douloureux. Dans la chanson *Sopra il mondo*[[31]](#footnote-31) des Lost l’amour est si passionnel que les amants brûlent ensemble comme un feu: *Il mio respiro sopra te / i tuoi occhi dentro me /*  *bruciamo assieme e ora so perché*). Même dans *Vieni con me*[[32]](#footnote-32) l’amour est un feu qui brûle, et ici le désir sexuel grandit comme une vague: S*ento il tuo sguardo addosso / e come un fuoco brucia lento / il modo in cui ti muovi / è un’onda che mi assale / vorrei poter tuffarmi dentro*. Sur le corps de l’amant le sentiment amoureux provoque les sensations d’une cire chaude, en antithèse avec le souffle de la femme aimée qui glace plus que la neige: *e come cera calda ti sento sulla pelle / il tuo respiro ghiaccia più della neve / prendimi / che io ti sento vivere dentro me*.

Comme on a déjà précisé, l’amour *cancioneril* est synonime de tristesse perpétuelle pour l’amant parce qu’il s’agit d’un amour marqué par la douleur, un sentiment malheureux et malchanceux, à cause du pessimisme de l’amant qui est condamné à vivre en souffrant et sans l’espoir de gagner une récompense ou l’oubli de sa douleur[[33]](#footnote-33). La douleur peut même tuer l’amant qui quelquefois considère la mort comme la seule solution à sa triste condition. Les mots *muerte,* *morir* et *matar* se répètent plusieurs fois dans les poésies de Manrique et d’autres poètes de la lyrique *cancioneril* (Mena 4.53.54: *Ca peno contra razon / y muero por quien me mata*; C 18.7.8 [Cartagena]: *que biuiendo dala muerte / y muriendo dala vida*).

La cruauté de la dame est l’un des *topòi* principaux des chansonniers médiévaux. La douleur pour cette cruauté est souvent accompagnée par la supplique du poète vers la femme aimée ou par l’analyse des sentiments de l’amant et l’explication des raisons qui conduisent à désirer la mort[[34]](#footnote-34) (V 32.1.2.3 [Badajoz "El Músico"]: *Amores tristes crueles / sin ninguna compassion / conbaten mi coraçon*; Mena 6.21.22.23.24: *Por que despues de mi muerte / enti otro nunca falle / piedad con que se calle / tu crueza tanto fuerte*). À ce propos, Pierre Le Gentil a parlé d’*amant martyr* parce que cet amant souffre un vrai martyr d’amour[[35]](#footnote-35). Dans ce contexte la souffrance amoureuse est souvent exprimée par les couples suivantes de mots antithétiques: *vida/muerte, ganar/perder, bueno/malo, pesar/plazer, penar/gozar* et ses dérivations *morir/vivir, matar/vivir, pena/gozo* etc. De toute façon, cette mort, qui est en même temps la douleur et la médecine du poéte amoureux, est aussi une stratégie du jeu de l’amour courtois. *Villancicos, glosas, canciones* etc. répètent l’agonie du poète malchanceux à travers «el morir y vivir a un tiempo», l’une des antithèses typiques de Pétrarque, en employant une hyperbole qui permet de jouer avec les valeurs réelles et figurées de tous les mots[[36]](#footnote-36).

Le vers *parole come* *sassi contro me* de *Sopra il mondo* des Lost indiquent la douleur de l’amant qui a la même intensité que celle provoquée par un jet de pierres sur lui. En outre, on peut dire que toute la chanson est comme un cri à cause de l’énorme souffrance de l’amant abandonné, qui attendra le retour de la femme aimée « sur le monde», en pensant toujours aux beaux moments passés ensemble.

L’absence de la personne aimée est un autre *topos* de la poésie d’amour médiévale. Dans le *Cancionero General* elle est décrite presque toujours par un homme qui est l’auteur d’une poésie où la dame n’est pas là et où le chevalier est triste et seul. L’absence est l’une des causes principales de la douleur et elle est reliée aussi à la fidélité de l’amant et à l’oublie de la dame[[37]](#footnote-37) (C 54.7.8 [don Jorge Manrique]: *pues amor en vuestra aussencia / me hirio de tal herida*; C 5.11.12 [don Jorge Manrique]: *pues son oluido y mudança / las condiciones dausencia*).

 **La fonction des yeux et les *lauzengiers***

 Dans les poésies médiévales les yeuxont une fonction très importante. Pour le *Dolce Stil Novo* l’amour naît justement des yeux, comme on peut le remarquer dans le sonnet *Lo vostro bel saluto e ‘l gentil sguardo* de Guido Guinizzelli, où le regard de la femme aimée peut même tuer l’amant, produire des flammes et blesser comme une flèche ou un rayon de soleil[[38]](#footnote-38). Il s’agit d’un *topos* qui appartient à une tradition très ancienne qui remonte à Platon et que l’on peut trouver dans chaque mouvement littéraire sur le sentiment amoureux.

 Dante et Pétrarque aussi flattent la beauté des yeux, où l’on peut même voir l’amour (Pétrarque, *Rerum vulgaria fragmenta*: *Gli occhi di ch’io parlai sì caldamente*; Dante, *Rime* de la *Vita Nuova* XXI – 2-4:  *Ne li occhi porta la mia donna amore*); et avec les yeux les poètes du *Cancionero General* peuvent admirer la beauté de la femme aimée et tomber amoureux. Dans le vers *Io rivedo l’amore dentro gli occhi tuoi* de la chanson *Blu*[[39]](#footnote-39) des Lost, l’amant peut voir l’amour dans les yeux de la femme aiméee de la même façon que Dante.

 L’analyse de l’évolution de l’amour dans l’âme implique aussi la participation des yeux et du cœur comme dans Manrique et d’autres poètes du *Cancionero* *General* où les yeux (*ojos*) (avec le substantif *vista* et les verbes *mirar* et *ver*) et le cœur (*corazón*) sont les complices de l’amour pour trahir l’amant. Par conséquent, si l’amour pénètre à travers les yeux, la tromperie est la technique employée pour tromper l’amant (Manr 7.19.20: *fuerza que hazen los ojos / al seso yal coraçon*; Manr 10.17: *Mis ojos fueron traydores*)[[40]](#footnote-40). Dans l’*Escala de Amor*, maqnifique poème allégorique de Jorge Manrique, les forces de l’Amour pénètrent dans la « forteresse » de l’amant, en gagnant la Volonté, la Raison et le Cœur, de sorte que l’amant doit se rendre. Ici les yeux sont les traîtres qui ont permis le siège de la «forteresse» (Manr 10.17: *Mis ojos fueron traydores*). Dans le vers *Vittima degli occhi tuoi* de *Tra pioggia e nuvole* des Lost les yeux ont la fonction de faire tomber amoureux et en même temps de tuer l’amant.

Les yeux sont aussi la source des larmes pour les peines d’amour.

Dans l’*invención* Inv 27 de Jorge Manrique, ils sont comme les seaux pleins d’eau d’un puits (*Estos* [les seaux pleins d’eau] *y mis enojos / tienen esta condicion / que suben del coraçon / las lagrimas alos ojos*); et dans le sonnet de Pétrarque *O passi sparsi, o pensier’ vaghi e pronti* (vv. 1-4: *O passi sparsi, o pensier’ vaghi e pronti, / o tenace memoria, o fero ardore, / o possente desire, o debil core, / oi occhi miei, occhi non già, ma fonti!*)[[41]](#footnote-41), les larmes ressemblent aux fontaines.

 Dans *Un segreto* des Lost les deux amoureux pleurent en solitude et en tristesse pour leur amour impossible (*Quando il mio pianto è stato anche il tuo*; *davanti a quel segreto che mi unisce a te /* *che ci bagna gli occhi con la verità*). Selon ce qu’a dit Walter Fontana dans une interview à MTV, ici l’amour est caché par crainte de ce que les gens pourraient en dire.

 Même au XXIème siècle, il y a encore des préjujés en amour; quelquefois on peut trouver les mêmes *lauzengiers* de la lyrique des Troubadours, qui pourraient détruire une liaison amoureuse par des rumeurs maléfiques. Cependant, dans *Ah la dolchor del temps novel*, Guillaume IX Duc d’Aquitaine (1071-1126), le premier Troubadour connu, nous dit qu’il n’a pas peur des rumeurs des gens et qu’ils ne seront jamais capables de le séparer de sa femme (*Qu’eu nom ai soing d’estraing lati / que mi parta de mon Bon Vezi*)[[42]](#footnote-42).

Dans la chanson *Per te* des Lost les mots *verso un posto che non c’è* pourraient se référer à un amour impossible qui ne deviendra jamais réel à cause des préjujés des gens. Au contraire, dans *Vieni con me* l’amant ne se préoccupe pas de l’avis d’autrui et il invite même sa femme à l’ignorer (*e non pensare a quello che la gente dice perché / quello che conta ora è / che siamo soli io e te*).

**L’amour fou et la vassalité**

Un autre thème de la lyrique *cancioneril* est l’amour fou qui peut vaincre la raison, comme on peut voir dans Manr 7.1.2.3.4.5 (*Es amor fuerça tan fuerte / que fuerça toda razon / vna fuerça de tal suerte / que todo seso conuierte / en su fuerça y aficion*)[[43]](#footnote-43) et dans *Sopra il mondo* des Lost (*Seduto sopra una realtà / così evidente e stupida / parole come sassi contro me*; *la voglia di mandarti via / la voglia di vederti qui*), où l’amant connaît très bien sa triste situation sentimentale, mais il ne veut pas abandonner sa femme, même si elle le fait souffrir énormement.

Les traités médicaux du Moyen Âge étudient le phénomène de l’amour comme une maladie physique et comme une maladie mentale, une sorte de folie due à l’inflammation du cerveau à cause du désir insatisfait qui peut même tuer[[44]](#footnote-44). Pour les poètes du *Cancionero General* l’amour est comme une force violente qui supprime le pouvoir de la raison, voilà pourquoi on trouve des poésies avec des luttes entre la raison et la passion (C 30.1.2.3 [Anónimo]: *Anda porhazerme afruenta / la passion del coraçon / y no le dexa razon*).

Quelquefois l’amant de la lyrique *cancioneril* est tellement dominé par l’amour qu’il se sent comme un *cautivo* (prisionner), sans aucune possibilité de *ganar* ou *vencer* (vaincre) (Manr 1.61.62: *Yen hallandome catiuo / y alegre de tal prision*; V 26.4.5 [Garci Sánchez de Badajoz]:  *Mi anima queda aqui / señora en vuestra prision*)[[45]](#footnote-45). Il s’agit du *topos* de la *Cárcel de Amor*. Dans la chanson *Tra pioggia e nuvole* des Lost la phrase *Vittima degli occhi tuoi* pourrait se référer même à une prison parce que l’amoureux est tellement dominé par les yeux de la femme aimée qu’il ne peut pas se libérer d’elle.

En outre, l’amour courtois est un idéal aristocratique fondé sur l’adoration de la femme, où le chevalier est à son service selon une forme de sousmission très semblable à celle d’une vassalité, c'est-à-dire celui d’un vassal envers son seigneur[[46]](#footnote-46) (Manr 14.4.5.6: *conosceres luego qual / es el leal / seruidor yenamorado*)[[47]](#footnote-47). Comme les chansons des Lost appartiennent à l’époque contemporaine, on ne trouve pas le thème de la vassalité féodale; cependant, dans les vers *Io sarò per te quello che vorrai / vittima degli occhi tuoi* / *e sarò così / per sempre* de *Tra pioggia e nuvole* l’amant est dans une condition très sembla »ble à celle d’un vassal, car il est disposé à faire n’importe quoi pour sa femme et il lui est complètement dévoué comme les anciens chevaliers du Moyen Âge.

La *Cárcel de Amor*, la *vassalité*, les blessures d’origine médicale, la *religio amoris* et le «feu d’amour» décrivent des images de la réalité à travers un univers mythique-allégorique de l’âme, en employant un lexique souvent concret, mais avec une signification toujours abstraite[[48]](#footnote-48).

**La *senhal***

Un autre thème de la poésie médiévale, en particulier de la lyrique des Troubadours et *cancioneril*, est celui de la discretion sur le nom de la femme aimée, surtout parce qu’elle était mariée. Le poète ne révélait pas son nom, et très souvent il l’appelait avec un pseudonyme (la *senhal*) qui se trouvait dans les derniers vers de la poésie[[49]](#footnote-49). L’un des exemples les plus célèbres est celui de *Ah la dolçor del temps novel* de Guillaume IX Duc d’Aquitaine, où la femme secrète est appelée *Bon Vezi*. Dans les poésies du *Cancionero* *General* il y a rarement le nom de la femme aimée, et dans les chansons des Lost on ne le trouve jamais. Le cas le plus emblématique est celui de *Un segreto*, qui sous ce même titre nous fait comprendre qu’il s’agit d’un je ne sais quoi. Dans cette chanson le secret sur le nom de la femme aimée est gardé et on décrit l’intensité et la souffrance d’un amour vécu en secret. Les mots du refrain *quanto ti costa non dire mai / ciò che vorresti eppure non puoi* nous font comprendre que l’amoureux ne révélera jamais son amour pour cette femme; il voudrait le crier, mais il ne peut pas car il a peur de ce que les gens pourraient dire. Il cache ses propres sentiments malgré lui (*quell’uomo* [...] *che cerca di non fingere / davanti a quel segreto / che mi unisce a te*) et il garde le secret absolu sur cet amour (*serve il silenzio*).

Dans les poésies *cancioneriles*, le secret est également gardé, bien que cela soit difficile à cause des peines d’amour (C 19.1.2.3.4 [Cartagena]: *Nunca pudo la passion / ser secreta siendo larga / por quen los ojos descarga / sus nublos el coraçon*;V 1.4.5 [Juan de Estúñiga]: *Que mi secreta tristura / con sello de fe sellada*).

**Le rôle des couleurs**

Dans la chanson inédite *Semplice* de Walter Fontana il y a deux autres éléments très intéressants: le rôle des couleurs pour décrire les sentiments et le double plan du récit, typique de quelques *romances* espagnoles.

Dans les textes du *Cancionero General* on mentionne le noir, le blanc, le jaune et le vert**.**

Le jaune exprime le désespoir (R 16trob.21.22 [don Juan Manuel]: *duna madera amarilla / que llaman desesperar*); le noir, la mort et le péché (R 17trob.49.50 [Comendador de Avila]: *de letras negras escritas / aqui yaze sepultado*; Sant 7.8: *por nuestros negros pecados*); le blanc, la pureté et une fois encore le désespoir, tandis que le vert exprime l’espoir (R 16trob.49.50 [don Juan Manuel]: *y de muy blanco alabastro / hizo labrau vn altar*; C 49.5.6 [Nicolás Núñez]: *Lo verde me dio esperança / lo blanco me la nego*). Dans Mena 13.16.17.18.19.20, avec le blanc et le prieto, c'est-à-dire le noir, le poète se réfère aux secrets entre lui et la femme aimée (*Por lo qual tan sin defecto / adios le plugo cobrasse / que jamas blanco ni prieto / se supo ningun secreto / quentre mi y vos passasse*).

Dans la chanson *Semplice* de Walter Fontana on cite deux couleurs: le rose et le noir. Quand on parle du rose, on pense toujours à la romantique chanson *La vie en rose*[[50]](#footnote-50) d’Édith Piaf. En effet, dans l’inédit de Walter Fontana le rose a la même fonction que la chanson française, celle de décrire le bonheur de l’amant dans les bras de la personne aimée (*La vie en rose*: *Quand il me prend dans ses bras / il me parle tout bas / je vois la vie en rose*; *Semplice*: *se un giorno tutto è rosa / domani può andar nero, / ma lei per abbracciarlo non c’è*), tandis que le noir est considéré le contraire du rose, qui indique la tristesse et le désespoir comme dans le *Cancionero General*.

Walter Fontana mentionne les couleurs même dans *Tutto in una notte* où le vers *Prendiamo il cielo e coloriamo tutta la città* indique le drapeau tricolore italien.

**Le plan du récit et le pathos**

Dans *Semplice* il y a un double plan du récit, parce que la chanson commence en racontant à la troisième personne du singulier l’histoire d’un garçon qui cherche l’amour (*Storia di un ragazzo confuso come tanti / che il suo destino lo fa da sé. / Sognava ad occhi aperti / viveva la giornata / chiedendosi l’amore cos’è*) et elle continue par un refrain où l’on emploie la deuxième personne du singulier, en s’adressant directement à la femme aimée à laquelle le même refrain est dédié, et aussi à la première personne du singulier (*Ma baby, raccontami il tuo nome / baby, sussurra un’emozione semplice / domani ancora io ti cercherò, ti sfiorerò*). Dans *Semplice* il y a une probable double inspiration car à côté de phrases assez banales (*Storia di un ragazzo confuso come tanti*; *ma una sera cena in compagnia*) la chanson contient des moments lyriques très intéressants (*Ma baby, raccontami il tuo nome / baby, sussurra un’emozione semplice / domani ancora io ti cercherò, ti sfiorerò*; *se un giorno tutto è rosa / domani può andar* *nero*, */ ma lei per abbracciarlo non c’è*; *Scene di una storia a distanza raccontata / da chiamate e baci via mail*).

On trouve une double technique de narration comme celle de *Semplice* dans R 19a, un *romance* de don Alonso de Cardona, qui commence en racontant à la troisième personne du singulier la condition d’un chevalier triste et qui continue le récit à la première personne du singulier en s’adressant directement à la femme aimée (*Triste estaua el cauallero / triste esta sin alegria / con lagrimas y sospiros / agrandes bozes dezia / que fuerça pudo apartarme / de veros señora mia*)[[51]](#footnote-51).

Le pathos de cette *romance* m’a fait penser aux mots *Senza te senza te senza te*, qui sont le final d’une chanson de Walter Fontana qu’on peut écouter dans son clip du studio d’enregistrement n° 1[[52]](#footnote-52), et que le chanteur prononce avec la même intensité dramatique. Ces trois mots me rappellent aussi le *mote* anonyme M 3 (*Yo sin vos sin mi sin dios*) et la *glosa* GM 3 de Cartagena, où le poète exprime sa tristesse et son désepoir pour l’indifférence de la femme aimée, son aliénation (*enajenación*) et, toutefois, sa confiance dans l’amour (*Sin vos por nunca os vencer / con los seruicios que muestro / y sin mi por que soy vuestro / y sin dios por que creer / quiero en vos por mi querer*)[[53]](#footnote-53).

**Le *galardón***

Malgré l’indifférence de la femme aimée, l’amant médiéval a souvent le désir d’être accepté par elle pour obtenir un *galardón*, même la *gloria*, c'est-à-dire une récompense qui, selon les théories de Whinnom, pourrait être aussi de nature sexuelle[[54]](#footnote-54) (Manr 8.60.61: *Si mi seruir de sus penas / algun galardon espera*; Manr 2.52.53.54: *por mas merescer la gloria / delas altas alegrias / de cupido*)[[55]](#footnote-55). Dans *Vieni con me* des Lost l’amant demande expressement un acte sexuel à sa femme (*prendimi che / io ti sento vivere dentro me / dentro me / vieni con me*).

Mais le *galardón* ou la *gloria*, selon le *topos* de la *religio amoris*, est consideré une vraie religion avec ses commandements, ses enfers (V 8.8.9.10 [don Juan Manuel]: *O pena sin redempcion / que pena el triste amador / enlos infiernos de amor*), ses martyres (Manr 1.96.97: *Mas despues* *datormentado / con cien mil agros martirios*) et un lexique typique de la religion (*Dios, fe, firmeza, gloria, pasión, siervo, sacrificio*). Le jeu courtois de l’amour, donc, admet des registres linguistiques différents, à l’occasion codés, pour les différentes exigences de communication. En outre, l’amour courtois exige l’ascèse de l’amant qui doit surmonter des épreuves très dures pour démontrer sa fidélité ainsi, quelquefois, le seul *galardón* est le service amoureux, c’est à dire la vassalité comme on a dit auparavant.

**Le baiser et l’*amour de lohn***

Pour les Troubadours le baiser est très important, mais dans les poésies du *Cancionero General* et les chansons des Lost il n’est jamais mentionné. Cependant, le baiser est le protagoniste de la romantique poésie *Istanti…* de Walter Fontana, et on le trouve même dans *Semplice*.

ISTANTI… INSTANTS…

E’ nel tempo che ci creiamo, C’est dans le temps que nous nous créons,

nelle follie di mezzanotte dans les folies de minuit

mentre la luna ci guarda pendant que la lune nous regarde

che il nostro respiro diventa reale. que notre souffle devient réel.

E’ nel vento che ci muove i capelli C’est dans le vent qui nous agite les cheveux

ed il bacio che si poggia sulle nostre labbra et le baiser qui se pose sur nos lèvres

quando tutto intorno è solo polvere quand tout autour il y a seulement de la poussière

e noi diventiamo una cosa sola. et nous devenons une seule chose.

 Walter Fontana (Publiée sur son site officiel le 10.01.11). (Trad. Filomena Compagno)

Dans cette poésie Walter Fontana décrit la scène très romantique d’un baiser entre deux amoureux. Les vers *E’ nel tempo che ci creiamo* [*…*] *che il nostro respiro diventa reale* nous font comprendre qu’elle se passe dans l’imagination des amoureux et non dans une situation réelle, car les amants “créent” dans leur esprit un temps pour être ensemble, où ils deviennet réels comme leur souffle. Dans la seconde strophe (*E’ nel vento che ci muove i capelli /*  *ed il bacio che si poggia sulle nostre labbra / quando tutto intorno è solo polvere / e noi diventiamo una cosa sola*) on décrit un baiser très romantique, que j’ai appelé *métabaiser* pour être une fiction dans la fiction, un baiser qui se passe dans la poésie, pure fiction, en même temps dans l’esprit et l’imagination des amants.

On retrouve le baiser dans la chanson *Semplice*, mais cette fois on le donne sur Internet, à travers un moyen de communication courant, le mail (*Scene di una storia a distanza raccontata / da chiamate e baci via mail*); cependant, même à cette occasion, le romantisme est assuré.

Dans *Semplice* on vit une histoire d’amour de loin, ce qui nous fait penser tout de suite à Jaufré Rudel et à son *Amour de lohn*, où le poète chante ses peines d’amour pour la femme aimée qui n’est pas avec lui. Il l’aime plus que toute créature au monde entier, il jouit beaucoup pour cet amour, mais il souffre énormement pour la distance qui le sépare de sa femme[[56]](#footnote-56).

**Les figures rhétoriques**[[57]](#footnote-57)

Maintenant on analyse quelques figures rhétoriques du *corpus*, en particulier l’anaphore et le parallélisme.

 Dans les *canciones* et les *romances* du *Cancionero General* il y a beaucoup de cas d’anaphore avec la répétition de l’adverbe de temps *cuando* (C 153.7.8 [Anónimo]: *quando triste quando leda / quando abaxo quando arriba*)[[58]](#footnote-58). Même dans le refrain de la chanson *Un segreto* des Lost il y a l’anaphore de cet adverbe ( *Quando il mio pianto è stato anche il tuo / quando hai messo il cuore al posto del mio / quando all’improviso sono cresciuto / tutto per colpa di quel segreto*), et le polyptote suivant**:** *Io non ti perdo / non mi perderai*, où le verbe *perdere* (perdre) indique l’amour éternel.

 Un autre cas d’anaphore est celui de l’adverbe de négation *no* (*ne…pas*) qui est le mot le plus répété dans beaucoup de textes du *Cancionero General* (C 52.1.3 [don Jorge Manrique]: *No se por que me fatigo […] no siendo nadie comigo*)[[59]](#footnote-59). Dans les chansons des Lost il y a deux cas semblables d’anaphore: *Non devi scappare / non devi lasciarmi mai mai mai / non devi scappare* (*Standby*[[60]](#footnote-60)) et *Non ti lascerò / non ti perderò* (*Di fronte a te*).

 Dans la *Glosa de Mote* GM 4.1 de Jorge Manrique on répète le pronom *Yo* (*Yo soy quien libre me vi / yo quien pudiera oluidaros / yo so el que por amaros*)[[61]](#footnote-61). On trouve un cas similaire d’anaphore dans le refrain de *Come in un quadro di Chagall* des Lost (*Io insieme a te onde in volo sopra la città / Io insieme a te come in un quadro di Chagall*; *Io insieme a te quante volte ci ritornerei / io insieme a te a volare, a sentire*). Avec la répétition du pronom personnel *Yo* Jorge Manrique remarque la triste condition de l’amant, pendant que dans *Come in un quadro di Chagall* la répétition de *Io insieme a te* a la fonction de remarquer le désir de l’amoureux de voler dans le ciel avec la femme aimée comme dans un tableau des amoureux de Chagall.

 Dans les textes du *Cancionero General* il y a aussi plusieurs cas d’anaphore avec le verbe ‘dire’. On cite les exemples d’une *pregunta* anonyme et de *Tutto in una notte* de Walter Fontana (P-R 54a.6.24 [Anónimo]: *Dizen que cosa tan buena […] dizen que no ay vuestro par*; *Tutto in una notte*: *Dicono che c’è un tempo per sognare […] Dicono che sta tutto in una notte*).

 Pour ce qui concerne le parallélisme, dans la chanson *Tra pioggia e nuvole* on emploie le parallélisme syntaxique (*E mi inventerò, poi disegnerò e colorerò* *parole*) pour décrire un amour qui réussit à embellir même les mots qui, dans l’esprit de l’amoureux, deviennent de merveilleux dessins coloriés. Dans *Sopra il mondo* il y a deux cas de parallélisme antithétique (*Per tutto quello che farò / per tutto quello che già ho / la voglia di mandarti via / la voglia di vederti qui*), dans lesquels l’amoureux décrit une situation future et une présente et son sentiment contrastant la femme aimée, typique de beaucoup d’amants de la lyrique *cancioneril* (C 119.14 [Comendador Escrivá]: *que si vo no puedo yrme*)[[62]](#footnote-62). Dans *Sulla mia pelle* les vers *Io ti strapperò / io mi libererò di te*, à l’intérieur d’un parallélisme syntaxique, déchirer de sa peau la femme aimée devient la seule solution aux peines d’amour de l’amant parce qu’il aime tellement sa femme qu’il devrait quitter une partie de son corps, sa propre peau justement, pour l’oublier complètement. Même dans le refrain de *Semplice* on trouve un cas de parallélisme syntaxique, cette fois pour indiquer le désir de l’amant de chercher et de trouver encore sa femme le lendemain (*domani ancora io ti cercherò, ti sfiorerò*). Enfin, dans le clip de la chanson des Lost *Il cantante*[[63]](#footnote-63) il y a une intéressante référence mythologique à “la pomme de discorde” que Pâris a donné à Vénus[[64]](#footnote-64). Selon mon interprétation, la femme avec la pomme qui regarde le ciel, où il y a une *Miss*, pourrait symboliser la femme élue par le chanteur, réellement et secrètement aimée par lui. Dans Mena 7.56 on exprime le même concept, car le poète dit que si Pâris avait connû la femme à laquelle il a dedié son poème, il aurait conservé la pomme pour elle et non pour la déesse (*Mas si paris conosciera / que tan fermosa señora / por nascer aun estouiera / para vos si lo supiera / la guardara fasta agora*)[[65]](#footnote-65).

**Conclusions**

 Selon mon étude on peut déduire qu’entre les poésies d’amour médiévales et les textes écrits par Walter Fontana il y a plusieurs éléments en commun, qui concernent surtout des thèmes et des figures rhétoriques.

 Dans la lyrique des Troubadours la femme aimée est appelée *domina* ou *domna*, et par le poètes du *Cancionero General*, *señora* ou *dama*. Walter Fontana emploie seulement le substantif *baby*. Les poètes du C*ancionero General* expriment l’amour avec les mots *amar, amor, querer* et *corazón*, et de la femme aimée ils flattent la douceur avec l’adjectif *dulce* et le substantif *dulçor*. Dans les chansons des Lost on emploie *amore, cuore* et *verità*, c’est-à-dire le vrai amour, et la femme aimée est appelée *dolce essenza*, car encore aujourd’hui la douceur est l’une de ses qualités les plus appréciées.

 Pour les poètes de la *Scuola Siciliana* la femme aimée est vue comme un modèle de vertu et de perfection qui doit être adorée de loin. Pour les *stilnovisti* elle est une créature angélique, gentille et pleine de qualités morales, capable d’élever l’homme vers Dieu. Même dans *Un segreto* la femme aimée possède d’irréprochables qualités morales, et dans *Semplice* elle est aimée de loin, exactement comme dans la *Scuola siciliana* et comme par Jaufré Rudel.

Les thèmes principaux des poésies d’amour médiévales sont le “feu d’amour”, la fonction des yeux, les larmes, les *lauzengiers*, la vassalité, la *senhal*, le rôle des couleurs et le baiser, presque tous typiques de beaucoup de poésies d’amour *cancioneriles* que A. van Beysterveldt ne considère pas seulement un ensemble de *conceptismos* et *sutilezas*, mais aussi l’atelier littéraire d’une dialectique amoureuse qu’on retrouve dans le lexique d’amour du théâtre, de la littérature mystique et de la lyrique des XVIème et XVIIème siècles en Espagne[[66]](#footnote-66).

 Dans les poésies du *Cancionero General* le “feu d’amour” est exprimé avec les mots *encendido, quemado* et *fuego*. Dans la chanson *Sopra il mondo* des Lost les deux amants brûlent ensemble pour leur grande passion. Pour les poètes médiévaux les yeux ont une fonction très importante, comme dans les chansons *Blu* et *Un segreto* de Lost, où les deux amants pleurent pour leur amour impossible à cause du jugement des gens, qui ont presque le même rôle que les *lauzengiers* de la lyrique des Troubadours. Dans beaucoup de poésies d’amour médiévales on trouve aussi la vassalité amoureuse et l’amant de *Tra pioggia e nuvole* des Lost est complètement dévoué à sa femme dans une condition très semblable à celle d’un vassal. Même aujourd’hui, donc, un homme qui aime vraiment est disposé à faire n’importe quoi pour la femme aimée exactement comme au Moyen Âge. Les Troubadours et les poètes du *Cancionero General* ne citent presque jamais le nom de la femme aimée. Dans les chansons des Lost il n’y a pas de noms, et *Un segreto* nous raconte d’un amour vécu en secret. Pour décrire les sentiments les poètes médiévaux emploient les couleurs, en particulier le noir, le blanc, le jaune et le vert; Walter Fontana dans *Semplice* cite le rose e le noir et dans *Tutto in una notte* il indique le drapeau tricolore italien. Dans la lyrique des Troubadours on trouve souvent le baiser qui dans les chansons des Lost n’est jamais mentionné. Cependant, c’est le protagoniste de la romantique poésie de Walter Fontana *Istanti*… et on le retrouve même dans *Semplice*, mais cette fois à travers un moyen de communication courant, le mail.

 Pour ce qui concerne les figures rhétoriques, j’ai analysé surtout l’anaphore (avec l’adverbe *cuando o*u *quando*, le pronoms *yo* ou *io* et les formes verbales *soy* ou *sono* et *dizen* ou *dicono*), le parallélisme (dans *Tra pioggia e nuvole*, *Sopra il mondo*, *Sulla mia pelle* et *Semplice*) et la métaphore (avec le “feu d’amour”). Enfin, dans un texte du *Cancionero General* et dans le clip *Il cantante* des Lost on trouve la même référence mythologique de “la pomme de discorde”.

 Après avoir exposé les ressemblances entre les poésies d’amour médiévales en musique et les textes écrits par Walter Fontana, on peut déduire qu’au cours des siècles la société a changé, la langue aussi, mais la façon de chanter l’Amour et les émotions est toujours la même!

**Bibliographie**

P. Acrosso-D’Alesio C., *Mondo mitologico*, Dante Alighieri, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello, 1971.

Alonso, Álvaro, ed., *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1991.

Alvar, Carlos-Beltrán, Vicente, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra,1989.

Antonelli, Roberto, ed., *Le origini*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Asensio, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957.

Azáceta, José María, ed., *Poesía cancioneril*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

Battesti-Pelegrin, Jeanne, *Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au XVème siècle*, Aix en Provence, Service des Publications, 1980.

Beltrán, Rafael, *La noria con arcaduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas en "Tirant lo Blanc"*, en *Dejar hablar a los textos – Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla – Pedro M. Piñero Ramírez, 2005, pp. 135-152.

Beltrán, Vicente, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, Promoción de Publicaciones Universitarias, 1989.

Beltrán, Vicente, ed., Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona, Crítica, 1993.

Beltrán, Vicente, ed., *Poesía lírica medieval. (De las jarchas a Jorge Manrique),* Barcelona, Hermes, 1997.

Beysterveldt, A. van, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972.

Bezzola, Reto R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris, 1958-1967.

Boase, Roger, *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.

Botta, Patrizia, *Una tomba emblematica per una morta incoronata. Lettura del romance "Gritando va el caballero"*, en «Cultura Neolatina», XLV (1987), pp.201-295.

Botta, Patrizia, *Canzonieri iberici* (eds. P. Botta, C. Parrilla y Pérez Pascual), Noia-Editorial Toxosoutos, Università di Padova- Universidade da Coruña, 2001, 2 vols. [col. "Biblioteca Filológica", 7-8].

Botta, Patrizia, *La rubricación cancioneril de las Letras de Justadores*, en *Dejar hablar a los textos – Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla – Pedro M. Piñero Ramírez, 2005, pp. 173-192.

Burrus, V. A., *Poets at Play: Love Poetry in the Spanish Cancioneros*, Thèse de Doctorat inédite, University of Wisconsin-Madison, 1985.

Caravaggi, Giovanni, ed., Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Taurus, 1984.

Caravaggi, Giovanni, *Poetica cancioneril del secolo XV* , L'Aquila, Japadre, 1986.

Casas Rigall, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.

Cátedra, Pedro, *Amor y Pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

Chas Aguión, Antonio, *La sección de preguntas y respuestas en el "Cancionero general" de 1511*, en «Atalaya», VII (1996), pp.153-169.

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

Ciavolella, M., *La 'malattia d'amore' dall'Antichità al Medioevo"*, Roma, Bulzoni, 1976.

Ciocchini, H., *Hipótesis de un realismo mítico-alégorico en algunos catálogos de amantes (Juan R. del Padrón, Garci Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)*, en «Revista de Filología Española», 50 (1967), pp. 299-306.

Compagno, Filomena, *Glosario del Cancionero de Castillo,* en *Glossari di Ispanistica*, Dir. Patrizia Botta, Faculté de Lettres et Philosophie de l’Université La Sapienza de Rome, novembre 2004, <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/cancionero/index.html>.

Compagno, Filomena, *"Preguntas y Respuestas" en el "Cancionero General": un marco para algunas expresiones del humanismo castillano*, en «eHumanista», VII (2006), pp. 55-71.

Compagno, Filomena, *La lírica amorosa de Jorge Manrique: tópicos y lenguaje*, en «eHumanista», XI (2008), pp. 121-135, <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_11/Articles/5%20Compagno.pdf>.

Compagno, Filomena, *Poesie della Letteratura Medievale e canzoni dei Lost: cantare l’Amore allo stesso modo*, communication inédite lue au 14e Congrès annuel de la “Mediterranean Studies Association”, Ionian University, Corfu, 25-28 mai 2011.

Cortijo Ocaña, Antonio-Adelaida Cortijo Ocaña-Erin Rebhan-Jessica Ernst, eds., Félix Lope de Vega Carpio. *Porfiar hasta morir / Persistence Until Death*, Pamplona, Eunsa, 2003.

Cotarelo y Mori, *La dama castellana a fines del siglo XV*, en  *«*Boletín de la Real Academia de la Historia», 1916, pp. 80-88.

De Nigris, Carla, ed., Juan de Mena, *Poesie minori*, Napoli, Liguori, 1988.

Denomy, *The Heresy of Courtly Love*, New York, 1947.

De Riquer, Martín, *Los trovadores*, 3 vols, Barcelona, Ariel, 1975.

Di Stefano, Giuseppe, *El Romancero. Estudio, notas y comentario de texto*, Madrid, Narcea, 1981.

Duncan, R. M., *Color Words in Medieval Spanish*, en *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, HSMS, 1975, pp. 53-71.

Dutton, Brian, *El Cancionero del siglo XV c. 1360 – 1520*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca española del siglo XV, 1990.

Federici, Marco, *Rimario e lessico in rima delle poesie di Jorge Manrique*, Tesionline, <http://www.tesionline.it/default/tesi.asp?idt=10720>, Université “La Sapienza” de Rome, a.a. 2003-04.

Ferroni, Giulio, *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Mondadori, 2006, Vol I et III.

Gerli, Michael, ed., *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal, 1994.

Gómez Moreno, Ángel, ed., Jorge Manrique. *Poesía completa*, Madrid, Alianza, 2000.

González Cuenca, Joaquín, ed., Hernando del Castillo, *Cancionero general*, 5 vols, Madrid, Castalia, 2004.

Gornall, John, *The Invenciones of the British Library Cancionero*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary, University of London, 2003.

Green, Otis H., *Courtly love in the Spanish cancioneros*, en «Publications of the Modern Langauage Association of America», LXIV (1949), pp. 247-301.

Jeanroy, Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols, Paris-Toulouse, Édouard Privat, 1934.

Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.

Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.

Le gentil, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Genève-Paris, Slatkine, 1981 [1949-53].

Lewis, C. S., *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, 1969.

Macpherson, Ian, *Secret Language in the "Cancioneros": Some Courtly Codes*", en «Bulletin of Hispanic Studies», LXII (1985), pp. 51-63.

Macpherson, Ian, *The game of Courtly Love: Letra, divisa and invenciones of the court of the Catholic Monarchs*, en *Poetry at court in Trastamara Spain*, Tempe Arizona, Gerli y Weiss, 1988, pp. 95-110.

Macpherson, Ian, *The Invenciones y Letras of the Cancionero general*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, 1988.

Rodado Ruiz, Ana M., *«Tristura conmigo va»: Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Roncaglia, Aurelio, *Antologia delle letterature medievali d’oc e d’oïl*, Milano, Edizioni Accademia, 1973.

Salinas, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1962.

Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

Whinnom, Keith, *Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del "Cancionero general"*, en «Filología», XIII (1968-1969), pp. 361-381.

1. Le *Glosario del Cancionero de Castillo*, dans les *Glossari di Ispanistica* dirigés par Patrizia Botta, a été publié par la la Faculté de "Lettres et Philosophie" de l’Université de Rome "La Sapienza" le 22 novembre 2004; cfr. <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/cancionero/index.html>. Ce *Glosario* contient les poésies de Santillana, les *Canciones*, les *Romances*, les *Invenciones y letras de justadores*, les *Glosas de Motes*, les *Preguntas y respuesta*s, les *Villancicos* et les poésies de Jorge Manrique qui se trouvent dans le même *Cancionero*, avec les *Coplas por la muerte de su padre* du même poète. Prochainement le *Glosario* sera mis à jour avec les poésies de Juan de Mena et de Fernán Pérez de Guzmán, et avec le *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos. Dans l’*Indice progressivo dei testi* du *Glosario*, à côté de ma propre numeration, il y a le numéro de Dutton 1990. [↑](#footnote-ref-1)
2. Cfr. Filomena Compagno, *La lírica amorosa de Jorge Manrique: tópicos y lenguaje*, en « eHumanista », XI (2008), pp. 121-135, <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_11/Articles/5%20Compagno.pdf>. [↑](#footnote-ref-2)
3. Cfr. Filomena Compagno, *Poesie della Letteratura Medievale e canzoni dei Lost: cantare l’Amore allo stesso modo*, communication inédite lue au 14e Congrès annuel de la “Mediterranean Studies Association”, Ionian University, Corfu, 25-28 mai 2011. [↑](#footnote-ref-3)
4. **Lost** (<http://www.myspace.com/lostrock>, <http://www.facebook.com/lostofficial> , <http://www.youtube.com/user/lostitalia>) étaient un groupe pop-rock né à Vicence en 2003 et composé par:

**Walter Fontana**, chanteur et auteur des textes (<http://www.walterfontanaofficial.com/> , <http://twitter.com/#!/WalterFontanaof> , <http://www.facebook.com/pages/Walter-Fontana/168794479848209> , <http://www.youtube.com/walterfontanaoff> ; <http://www.myspace.com/walterlost> );

**Roberto Visentin**, guitarriste (<http://www.facebook.com/lostofficial#!/pages/Roberto-Visentin/102896093116945>);

**Luca Donazzan**, le bas du groupe (<http://www.facebook.com/lostofficial#!/pages/Luca-Donazzan/162806150422277>) et **Filippo Spezzapria**, batteur (<http://www.myspace.com/filippospezzapria>). Ils ont commencé leur carrière en 2006 sur Myspace et ils ont gagné beaucoup de prix, tels que *The Best Italian Act* aux *EMA* de Berlin et la *Summer Song* au *Coca-Cola Live* de Rome en 2009, le *Best Fan Club* aux *TRL Awards* de Gêne et le prix comme meilleur clip à la 67ème édition de la *Mostra del Cinema* de Venise et à Rome pour *Il cantante* en 2010. [↑](#footnote-ref-4)
5. Les chansons *L’applauso del cielo*, *Il cantante* et *Un segreto* ont été écrites par Walter Fontana et Nicola Agliardi ensemble. [↑](#footnote-ref-5)
6. Cfr. <http://www.facebook.com/walterfontana#!/note.php?note_id=175091389218518>. [↑](#footnote-ref-6)
7. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=1sTOc7PQByo>.

 [↑](#footnote-ref-7)
8. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=CEg5dXeY_zk&feature=related> , <http://www.youtube.com/watch?v=zQKM4SBSyM0&feature=related> et <http://www.youtube.com/watch?v=sKza8JTTt_I&feature=related> . [↑](#footnote-ref-8)
9. Cfr. Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957; Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris, 1958-1967; A. van Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972; Martín De Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Ariel, 1975, 3 vols; Otis H. Green, *Courtly Love in Spanish Cancioneros*, en «Publications of the Modern Language Association of America», 64 (1949), pp. 247-301; Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Paris-Toulouse, Édouard Privat, 1934, 2 vols; C. S. Lewis, *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, 1969; Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Genève-Paris, Slatkine, 1981 [1949-53]; Ana M. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va»: Fundamentos de Amor Cortés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000; Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1962. [↑](#footnote-ref-9)
10. Cfr. A. J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love*, New York, 1947, p. 20. [↑](#footnote-ref-10)
11. Cfr. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va»* cit., pp. 16-23. [↑](#footnote-ref-11)
12. Cfr. Salinas, *Jorge Manrique* cit., p.25. [↑](#footnote-ref-12)
13. Cfr. Roberto Antonelli, *Le origini*, Firenze, la Nuova Italia, 1978, p. 188. [↑](#footnote-ref-13)
14. Cfr. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va»* cit., p.42. [↑](#footnote-ref-14)
15. Cfr. Beysterveldt, *La poesía amatoria* cit., p. 69.

 [↑](#footnote-ref-15)
16. Cfr. De Riquer, *Los trovadores* cit., vol. I, p. 86. [↑](#footnote-ref-16)
17. Cfr. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va»* cit., p. 110. [↑](#footnote-ref-17)
18. Pour les autres exemples des mots des textes du *Cancionero General* cités dans cette étude cfr. Compagno, *Glosario* cit. [↑](#footnote-ref-18)
19. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=NFK9An2XBHM>.

 [↑](#footnote-ref-19)
20. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=xnfd88eyPy0>.

 [↑](#footnote-ref-20)
21. Cfr. Carlos Alvar / Vicente Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1989, p. 31. [↑](#footnote-ref-21)
22. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=zdlU4-4k2pk>. [↑](#footnote-ref-22)
23. Cfr. Carlos Alvar, *El dolce stil novo: 47 sonetos y 3 canciones. Antología*, Madrid, Visor, 1984, p. 8. [↑](#footnote-ref-23)
24. Cfr. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va»* cit., p.116. [↑](#footnote-ref-24)
25. Cfr. V. A. Burrus, *Poets at Play: Love Poetry in the Spanish Cancioneros*, Thèse de Doctorat inédite, University of Wisconsin-Madison, 1985, p. 182.

 [↑](#footnote-ref-25)
26. Cfr. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va»* cit., p.139. [↑](#footnote-ref-26)
27. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=jzO1jbhlziw&feature=fvsr>.

 [↑](#footnote-ref-27)
28. Cfr. <http://www.lafeltrinelli.it/products/9788804582137/Il_giorno_in_piu/Fabio_Volo.html?prkw=il%20giorno%20in%20pi%F9&srch=0&cat1=1&prm=?prkw=il%20giorno%20in%20pi%F9&srch=0&cat1=1&prm=&id_link=9b329ed43ad39790b310be9b515bcd0b&gclid=CNnZw9DIs7ICFUJf3godwUsAjA> .

 [↑](#footnote-ref-28)
29. Cfr. Jeanne Battesti-Pelegrin, *Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au XVème siècle*, 3 vols, Aix en Provence, Service des Publications, 1980, pp. 95-113. [↑](#footnote-ref-29)
30. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=X6rHMg_QkbI>. [↑](#footnote-ref-30)
31. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=GN8S_TYVZfA>. [↑](#footnote-ref-31)
32. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=qcj9381QTG4>. [↑](#footnote-ref-32)
33. Cfr. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va»* cit., p. 48. [↑](#footnote-ref-33)
34. Cfr. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va»* cit., p. 121. [↑](#footnote-ref-34)
35. Cfr. Le Gentil, *La poésie lyrique* cit., pp. 75 et ss. [↑](#footnote-ref-35)
36. Cfr. Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va»* cit., pp. 98-99. [↑](#footnote-ref-36)
37. Cfr. ivi pp. 86-87. [↑](#footnote-ref-37)
38. Cfr. G. Ferroni, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, Milano, Mondadori, 2006, pp. 276-277. [↑](#footnote-ref-38)
39. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=i7WZaP80vp0>.

 [↑](#footnote-ref-39)
40. Cfr. Le Gentil, *La poésie lyrique* cit., p. 171. [↑](#footnote-ref-40)
41. Cfr. Giulio Ferroni *Storia della Letteratura Italiana* cit., vol. III, pp. 178-179. [↑](#footnote-ref-41)
42. Cfr. Antonelli *Le origini* cit., p. 180. [↑](#footnote-ref-42)
43. Cfr. Compagno, *Glosario* cit., s. v. [↑](#footnote-ref-43)
44. Cfr. Pedro Cátedra, *Amor y Pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, cap. III. [↑](#footnote-ref-44)
45. Cfr. Compagno, *Glosario* cit. , s. v. [↑](#footnote-ref-45)
46. Cfr. Beysterveldt, *La poesía amatoria* cit., pp. 61-62. [↑](#footnote-ref-46)
47. Cfr. Compagno, *Glosario* cit., s. v. [↑](#footnote-ref-47)
48. Cfr. H. Ciocchini, *Hipótesis de un realismo mítico-alégorico en algunos catálogos de amantes (Juan R. del Padrón, Garci Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)*, en «Revista de Filología Española», 50 (1967), pp. 299-306. [↑](#footnote-ref-48)
49. Cfr. Riquer, *Los trovadores* cit., pp. 93-95. [↑](#footnote-ref-49)
50. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=1zFc7nIJnvo>. [↑](#footnote-ref-50)
51. Cfr. Compagno, *Glosario* cit., s. v. [↑](#footnote-ref-51)
52. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=CEg5dXeY_zk&context=C269c8ADOEgsToPDskKzgw5jWNQVEr15RE1UZwuA>. [↑](#footnote-ref-52)
53. Cfr. Compagno *Glosario* cit., s. v. [↑](#footnote-ref-53)
54. Cfr. Álvaro Alonso, ed., *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 15. [↑](#footnote-ref-54)
55. Cfr. Compagno, *Glosario* cit., s. v. [↑](#footnote-ref-55)
56. Cfr. Aurelio Roncaglia, *Antologia delle letterature medievali d’oc e d’oïl*, Milano, Edizioni Accademia, 1973, pp. 298-303. [↑](#footnote-ref-56)
57. Cfr. Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969. [↑](#footnote-ref-57)
58. Cfr. Compagno, *Glosario* cit., s. v. [↑](#footnote-ref-58)
59. Cfr. ivi, s. v. [↑](#footnote-ref-59)
60. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=InSAKi6Q9v4>.

 [↑](#footnote-ref-60)
61. Cfr. Compagno, *Glosario* cit., s. v. [↑](#footnote-ref-61)
62. Cfr. ivi, s. v. [↑](#footnote-ref-62)
63. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=8x_6JHpxY6s> . [↑](#footnote-ref-63)
64. Cfr. P. Acrosso / C. D’Alesio, *Mondo mitologico*, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello, Dante Alighieri, 1971, pp. 67-68. [↑](#footnote-ref-64)
65. Cfr. Compagno, *Glosario* cit., s. v. [↑](#footnote-ref-65)
66. Cfr. Beysterveldt, *La poesía amatoria* cit. p. 180. [↑](#footnote-ref-66)