

# Vade-mecum sur le pétrarquisme français

Autor(en): **Gendre, André**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **7 (1985)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-254427>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VADE-MECUM  
SUR LE PÉTRARQUISME FRANÇAIS

*Chose italienne où Shakspeare a passé  
Mais que Ronsard fit superbement française,*

...  
*Elle, ta marraine, et Lui qui t'a pensé,*

...  
*Sonnet, force acquise et trésor amassé.*

Verlaine, *A la louange de Laure  
et de Pétrarque*

*Ad lectorem benevolum:* C'est à l'intention du lecteur bienveillant des poètes français renaissants que j'écris ces pages. Je m'adresse à celui que les éditions critiques de Ronsard, Du Bellay, d'Aubigné et les autres ont rendu attentif à un modèle presque mythique. Dans quelle mesure y a-t-il un phénomène spécifique appelé «pétrarquisme»? Jusqu'où peut-on le cerner? J'en suis, de mes réponses, au point qu'on va lire: ébauche, plutôt qu'étude; bilan provisoire, emprunté à la science d'autrui et à mes lectures et recherches.

«Pétrarquisme», «pétrarquiser»: il est intéressant de suivre, dès le milieu du siècle passé, quelles définitions donnent de ces mots ou quelles descriptions font d'un phénomène ainsi nommé certains dictionnaires et certains ouvrages généraux ou spécialisés.

Après Littré (1863–1872), qui n'a pas d'article «pétrarquisme» et définit «pétrarquiser»: «Imiter Pétrarque, faire des compositions dans le genre de celles de Pétrarque», *Le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse (1866–1876) va consacrer une dichotomie qui aura cours longtemps et de la façon la plus légitime; le pétrarquisme est une manière d'aimer: «Se borner à l'amour platonique, à un amour

semblable à celui de Pétrarque pour Laure» et une manière d'écrire de la poésie amoureuse: «Imiter, affecter le genre de Pétrarque». (Cent ans plus tard, les progrès de la lexicographie et un parti pris fracassant de modernisme amèneront *Lexis*<sup>1</sup> à une définition double, identique mot pour mot, du terme «pétrarquiser»! Disons honnêtement que *Lexis* a modernisé sa rubrique «pétrarquisme».) La définition du *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse consacre également un rapprochement qu'il ne faut pas accepter sans autre forme de procès, celui du platonisme et du pétrarquisme. On voit aussi que les définitions posent d'entrée de jeu, mais sans en avoir pleine conscience, l'existence d'une littérature du modèle.

Un modèle bien restreint pour Joseph Vianey (*Le Pétrarquisme en France au XVI<sup>e</sup> siècle*<sup>2</sup>)! Je parlerais peu de ce critique s'il n'avait marqué si longtemps les commentaires et contribué à fausser notre vision d'un style. La thèse de l'auteur est bien connue et s'assimile, pour ainsi dire, à un pétrarquisme sans Pétrarque. Ce n'est pas le poète du *Canzoniere* que les Scève, Tyard, Du Bellay et autres Ronsard se plurent à imiter, mais les poètes pétrarquistes de la fin du «quattrocento» et du début du «cinquecento». Le pétrarquisme français apparaît ainsi comme une double déformation du style initial, plus attentif à renchérir sur des raffinements qu'à trouver auprès d'un modèle marquant le langage vigoureux d'une grande passion. Vianey distingue trois temps dans le pétrarquisme français: celui d'avant la Pléiade: Scève y domine, marqué par les excès métaphoriques des Tebaldeo, Chariteo et Serafino. Au «strambotto», correspond le dizain. Puis vient le pétrarquisme de la Pléiade, inspiré par Bembo et ses émules; on les trouve réunis dans la fameuse anthologie vénitienne éditée en 1545 chez Gabriel Giolito di Ferrarii: *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte*. Bembo réintroduit l'usage général du sonnet, montre dans l'emploi des rimes aux tercets une liberté toute pétrarquienne<sup>3</sup>, que la monotonie de ses prédécesseurs avait fait oublier, et contribue à équilibrer le poème, dont la chute n'est plus ce qui seul doit compter. Bembo n'en est pas moins un modèle raffiné: si les autres recherchaient la préciosité, lui tend au purisme. Un troisième pétrarquisme voit le jour, selon Vianey, en 1557, soit au moment où Olivier de Magny découvre à Rome un nouveau Tebaldeo en la personne

d'Angelo di Costanzo. Désormais, la voie est ouverte à de multiples raffinements: Desportes et le Ronsard des *Sonets pour Helene* vont l'emprunter.

Il serait inutile de se plaindre des insuffisances de Vianey si l'on n'en voyait répercutés, aujourd'hui encore, de fâcheux effets. Parler de catégories – purisme, préciosité, etc. – en homme de goût ne suffit plus à retenir l'attention. On exige maintenant beaucoup plus d'une définition stylistique. D'autre part, il est gênant que les poètes italiens et leurs imitateurs français soient présentés dans un rapport où domine la connotation négative de l'artifice. Prisonnier d'une esthétique trop étroitement classique, Vianey ne voit pas que l'artifice peut être en soi terme de valeur. Enfin, et surtout, Pétrarque est le grand absent de cette étude, Pétrarque dont Ronsard voulait pourtant qu'on le sût par cœur!

A la suite du *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* et de Vianey, on soulignera volontiers, jusqu'à la seconde guerre mondiale, ce que le pétrarquisme comporte de volonté idéale, mais sans préciser toujours si l'on définit une manière littéraire ou un comportement humain. «[Chanter ses amours avec une] respectueuse dévotion pour une maîtresse souvent fictive, idéal de beauté et de vertu», proposent Bédier et Hazard (*L'Histoire de la littérature française illustrée*<sup>4</sup>, t. I, p. 131). «Laure était devenue, pour celui qui la contemplait et qui l'adorait, la source bienfaisante de toutes les nobles pensées et de tous les beaux sentiments», précise Henri Chamard (*Histoire de la Pléiade*<sup>5</sup>, t. I, p. 226) en passant en revue les sources inspiratrices de la nouvelle école française. Ce critique reconnaît l'importance de la fonction symbolique de la femme. Il établit aussi des relations étroites et progressives entre la courtoisie, le pétrarquisme, qui a eu pour tâche de l'affiner, et le néo-platonisme, couronnement de l'une et l'autre. On notera, non sans surprise ni satisfaction, que Bédier et Hazard sont les seuls à établir un lien explicite de cause à effet entre le pétrarquisme et la naissance du sonnet en France: «A cette imitation de Pétrarque, notre poésie gagna d'être dotée du sonnet» (*Op. cit., ibid.*).

Avec V.-L. Saulnier, nous passons de la préhistoire à l'histoire de la critique pétrarquiste. Les quelques pages consacrées par l'auteur de *Maurice Scève*<sup>6</sup> au «pétrarquisme et son reste»

(t. I, pp. 204–209) ne représentent pas une longue étude, mais elles ont eu l'effet d'un sérieux coup de balai. En cinq «thèses», le critique remet bien des choses au point.

1. Le pétrarquisme et le platonisme ne sont pas séparables de modes concurrentes: celles de l'*Anthologie grecque*, de l'érotique latine et de la tradition courtoise médiévale. «Tous les courants portaient de l'eau au même moulin, en une mêlée impure.» Ce n'est qu'au milieu du siècle que le pétrarquisme a été l'objet d'un engouement général qui le différencie des autres modes. Il est difficile, dans le pétrarquisme, de faire la part d'une tradition composite.

2. Il faut distinguer vigoureusement le pétrarquisme du platonisme. V.-L. Saulnier propose à ce sujet six profils antithétiques. *Platonisme*: soumission à la belle en tant qu'image de la beauté (la soumission inclut la réciprocité); *pétrarquisme*: soumission du soupirant à la belle cruelle. *Platonisme*: communion excluant la jalousie; *pétrarquisme*: combat entre le refus de la dame et les récriminations mal résignées de l'homme. *Platonisme*: l'amant voit dans sa belle une promesse d'ascension morale; *pétrarquisme*: l'amant voit dans sa belle une fin de plaisir. *Platonisme*: patience chez l'amant, sérénité chez l'amante; *pétrarquisme*: impatience de l'amant et caprice de l'amante. *Platonisme*: culture morale; *pétrarquisme*: galanterie décente. *Platonisme*: vertu morale; *pétrarquisme*: vertu (*virtù*) au sens renaissant du terme.

3. Réaction en force contre la thèse de Vianey: «Dans la mesure où les poètes du doux-amer s'inscrivent dans le sillage particulier des Italiens, on ne voit pas que Pétrarque ait jamais été éclipsé comme modèle par ses émules italiens.» (Certains des traits distinctifs dessinés par Saulnier ci-dessus montrent pourtant que ce critique subissait plus qu'il ne pensait l'emprise de son prédécesseur.)

4. L'importance des sources orales n'est pas à négliger.

5. Le canal du néo-platonisme, en France et surtout à Lyon, est Leone Ebreo plus que Marsile Ficin.

Voilà Pétrarque réinstallé au cœur du pétrarquisme, de droit, sinon de fait!

*La Création poétique au XVI<sup>e</sup> siècle en France*<sup>7</sup> d'Henri Weber est un ouvrage de base qui triomphe des décennies. L'auteur y présente aussi le pétrarquisme comme un moment dans une évolution stylistique dont l'ensemble est à la disposition des poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle: les élégiaques latins, déjà, avaient fixé les traits essentiels de la beauté en figures stylisées. *L'Anthologie grecque* donnait en plus des images particulièrement vives de la passion physique. Le moyen âge ajoute le culte de la femme à la sensualité antique: la Dame se mérite (aboutissement de la tradition courtoise), *Le Roman de la Rose* codifie la personnification allégorique. Avec Dante, l'idéalisation amoureuse passe au plan théologique. Cette adoration connaît chez Pétrarque son expression la plus riche et la plus nuancée; la plus tourmentée aussi: la retraite ne saurait assurer contre la souffrance imposée par la passion difficile un calme suffisant. Mais le temps purifie toute chose: le désir de Laure vivante se transforme, une fois morte l'amante, en aspiration à la vie éternelle. Pour Weber, l'amour pétrarquiste n'est pas seulement une attitude, mais aussi une expression: «En artiste raffiné Pétrarque utilise et adapte au climat de sa propre sensibilité tout le répertoire de thèmes et d'images élaborés par la poésie provençale, le «Dolce stil nuovo» et les élégiaques latins.» Les pétrarquistes du «quattrocento» feront une sélection dans l'œuvre du Maître et, pratiquant la surprise, ne retiendront que quelques images et antithèses. Quant à la tradition platonicienne, elle sera véhiculée par les traités d'amour italiens (*Op. cit.*, pp. 163–167).

Le pétrarquisme est ainsi replacé dans l'histoire des conceptions amoureuses et des courants inspireurs, dans celle des styles aussi. Henri Weber précise en une riche synthèse la définition nuancée que Saulnier avait donnée.

Marquées sans doute par les études dont on vient de parler, les définitions révèlent, après 1960, une conscience plus grande du fait littéraire comme tel et de la prépondérance du style. Le pétrarquisme est certes un courant, une tendance, mais il relève d'abord de la rhétorique: «[...] Chanter les perfections de sa maîtresse par des comparaisons outrées ou précieuses qui sentent l'artifice», dit Robert à l'article «pétrarquisme»<sup>8</sup>. Cette définition marque un progrès dans la mesure où elle laisse entrevoir les mécanismes analogiques d'un style, mais elle fait

malheureusement intervenir un jugement de valeur qui rappelle les anciennes condamnations lexicographiques du terme «baroque». La *Littérature française*<sup>9</sup> d'Adam, Lerminier et Morot-Sir fait appel à plusieurs figures pour définir un style, créateur lui-même d'un univers intérieur; «Ronsard est séduit par le monde étrange où se meuvent Pétrarque et ses imitateurs. L'antithèse y mêle sans cesse les contraires, le chaud et le froid, le doux et l'amer, la blessure et la guérison. Le jeu des métaphores le revêt de formes instables, flammes et traits, ombres des fuites et des poursuites. L'hyperbole le charge de volutes» (t. I, p. 111). Avec un sens de l'effet poétique, on définit le rôle structural de trois figures maîtresses: l'antithèse, la métaphore et l'hyperbole. A qui voudrait se représenter le pétrarquisme sans le connaître, la définition proposée fait attendre la complexité, la mouvance et l'ornementation insistante. Nous rapprochons-nous du baroque?

Pour le *Grand Larousse de la langue française*<sup>10</sup>, la différence entre deux acceptions du terme «pétrarquisme» n'oppose plus un comportement amoureux et un style érotique (fonction dévolue au verbe «pétrarquiser»), mais un mode de création et un thème poétique: «1. Mode de création poétique s'inspirant du poète italien Pétrarque. 2. Thème poétique de l'amour idéalisé dans un style lyrique raffiné où l'hyperbole tient une place de choix.»

Cette double définition est intéressante en ce qu'elle sépare un style de ses contingences originelles, de son rapport à l'histoire. Il y aurait donc d'un côté un principe d'imitation sur le modèle de Pétrarque (le rapport est chronologiquement situé) et de l'autre comme un contenu thématique dont rien ne nous dit que l'existence soit limitée au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette définition n'interdit pas de considérer le pétrarquisme comme une modalité atemporelle de style amoureux: le raffinement y préside; une figure, l'hyperbole, s'y distingue. L'*Histoire de la littérature française*<sup>11</sup> de Pierre Brunel, Yvonne Bellenger, Daniel Couty, Philippe Sellier et Michel Truffet nous donne une description et non une simple définition: «La poésie lyrique du *Canzoniere* chantait d'une manière raffinée les espoirs et les émois douloureux de l'amour insatisfait. Pétrarque traduisait ces élans et ces angoisses par le recours à la comparaison, à l'antithèse, à la

métaphore, figures et procédés qui, pour une bonne part, deviendront clichés et emphase chez ses imitateurs médiocres, mais qui chez les meilleurs – on le verra en lisant Scève, Ronsard, Du Bellay, d'Aubigné – favoriseront l'expression exacte d'un sentiment passionné, à la fois véhément et mélancolique. [...] Il est d'usage d'associer à la vogue du pétrarquisme l'influence du néo-platonisme enseigné par Ficin. En fait, ces deux courants [...] ne se recourent qu'imparfaitement, et l'amour pétrarquiste, s'il est chaste par la force des choses (parce que la dame est une honnête femme) n'est pas un amour désincarné ni spiritualiste» (t. I, p. 112). Comme les autres réflexions récentes sur le pétrarquisme, celle qu'on vient de lire est attentive au style et à ses figures de l'analogie, mais n'oublie pas qu'avant d'être une manière de chanter, le pétrarquisme a été une expérience. Voilà retrouvée la dichotomie du Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle, mais éclairée par l'évolution critique. D'autre part, la description ci-dessus est intéressante à trois titres: elle place l'antithèse, le *dissidio* pétrarquien, dans une opposition vécue par l'amoureux; elle résout le problème de la valeur en renvoyant à une hiérarchie d'imitateurs et elle distingue, sans les opposer complètement, néo-platonisme et pétrarquisme.

Dans ses *Thèmes amoureux dans la poésie française 1570–1600*<sup>12</sup>, Gisèle Mathieu-Castellani n'est pas sans proposer, ici et là, des éléments pour une définition du pétrarquisme. Celle-ci varie selon le moment et les utilisateurs: en 1552, par exemple, Ronsard pratique un pétrarquisme «sourcilieux» (vocabulaire et ornements savants, syntaxe difficile, motifs mythologiques, recherche de la difficulté) alors qu'en 1555, le même style se simplifie. Quoi qu'il en soit, Ronsard est pour ses successeurs le maître absolu en fait de style emprunté, lequel est façon de concevoir les liens amoureux et apprentissage d'une rhétorique, de ses formes (attaque de pièce, rythme, mouvement, chute, etc.; pp. 32 sqq.). Enfin, Stephen Minta reprend la question dans sa *Love Poetry in sixteenth-century France*<sup>13</sup>.

Accompli ce survol des définitions et des descriptions, que pouvons-nous tenir pour acquis? Ces quelques points, me semble-t-il: le pétrarquisme naît de l'expérience existentielle (plutôt que biographique) d'un poète exilé florentin du XIV<sup>e</sup> siècle.



Cette expérience s'est traduite (ou s'est faite?) par un recueil de pièces amoureuses, lesquelles ont servi de modèles aux poètes italiens et européens de la Renaissance. Cette expérience implique une idéalisation de la femme chantée et, par conséquent, l'apparition de valeurs symboliques. Mais le pétrarquisme est inséparable d'une *techné*: comme style, on voit qu'il appelle l'artifice (connoté en général négativement), qu'il sert aussi de répertoire de motifs et thèmes lyriques pouvant s'organiser en univers imaginaire; qu'il est enfin inséparable des figures de l'analogie, de l'hyperbole et de l'antithèse.

Pourtant les définitions butent sur l'existence de la «mêlée impure». Dans une évolution ininterrompue et dont Pétrarque ne représente qu'un moment, certes essentiel, comment et pourquoi déterminer ce qui lui revient? La recherche en paternité est difficile et correspond peut-être à un intérêt dépassé. En sommes-nous encore à mesurer des influences et par le moyen de ce qui peut vite passer pour de trop commodes universaux? Définissant Pétrarque, suis-je sûr de ne pas définir aussi bien l'«élégisme» gréco-latin, la poésie courtoise ou la préciosité? Les descriptions stylistiques générales séduisent d'abord, mais ne tardent pas à décevoir. On a vite fait de tout englober, partant de tout confondre. En pareil cas, méfions-nous surtout d'une définition achronique. Il ne faut pas se cacher d'ailleurs qu'on interroge aujourd'hui par un autre biais les ensembles lyriques: pensons à la stylistique baroque de Fernand Hallyn (*Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*)<sup>14</sup> et aux principes d'imitation différentielle imaginés par Claude Dubois (*Le Maniérisme*)<sup>15</sup>. D'une manière plus générale, le vaste sujet du pétrarquisme trouverait à se renouveler dans l'étude de ce que Gérard Genette appelait récemment les «pratiques intertextuelles»<sup>16</sup>. Le pétrarquisme se situerait entre la «transposition» et la «forgerie». C'est ainsi que Genette nomme, d'une part, la transformation sérieuse (qu'il oppose à la parodie, transformation ludique, et au travestissement, transformation satirique) et, d'autre part, l'imitation sérieuse (qu'il oppose au pastiche, imitation ludique, et à la charge, imitation satirique)<sup>17</sup>. Un «canzoniere» français dédié à une belle, Olive, Cassandre ou Diane, serait une «forgerie»; un roman de la quête amoureuse pétrarquisante comme *Les Angoysses doulou-*

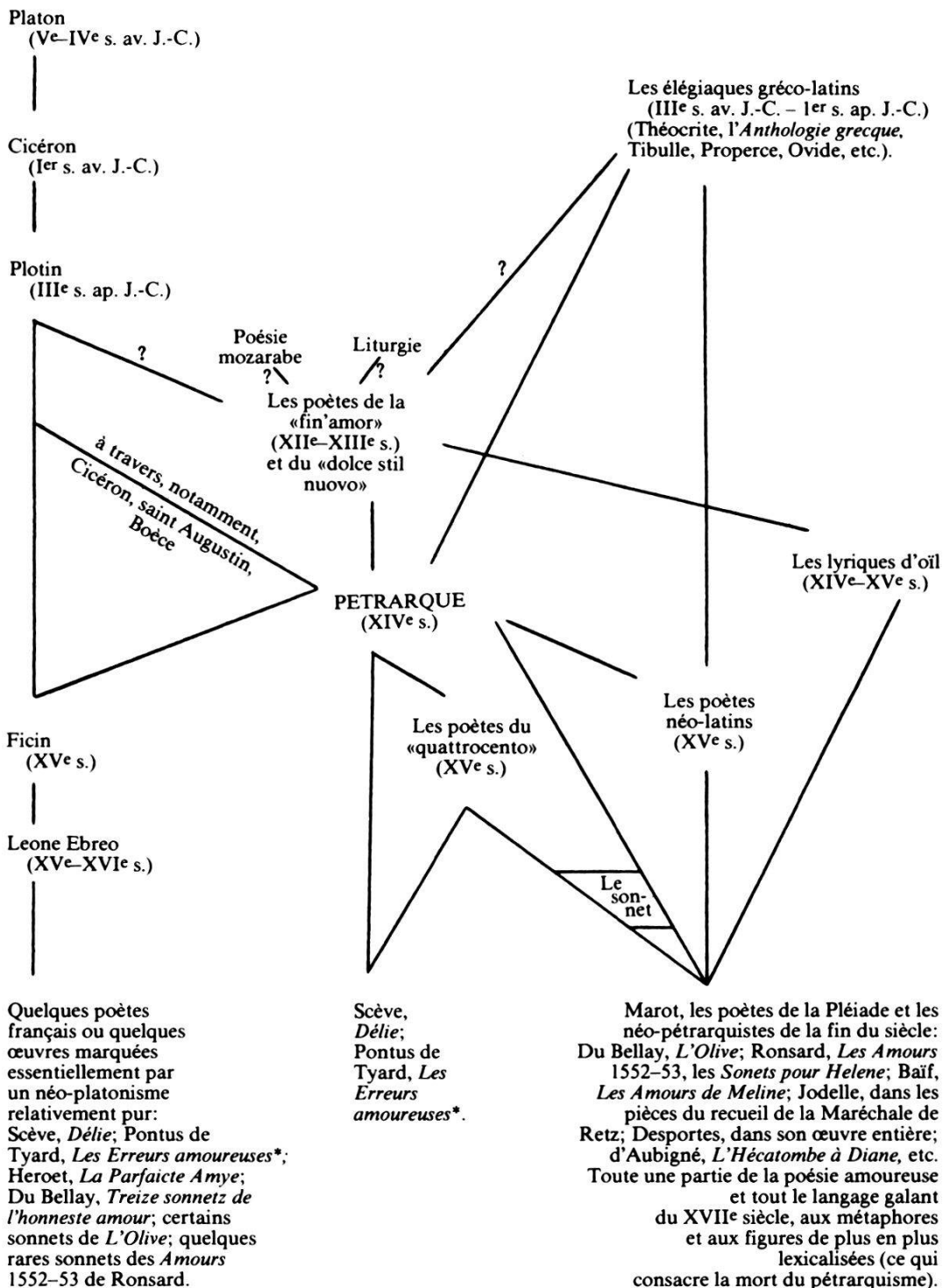
*reuses qui procedent d'Amour* d'Helisenne de Crenne pourrait bien être une transposition. De toute façon, on préciserait le visage du pétrarquisme acclimaté en domaine français en interrogeant la production de ses poètes d'après les lois de la «transmétrisation», de la «transtylisation» et des «transformations quantitatives»<sup>18</sup>. Trop riche programme pour être ici développé.

*Paulo minora canamus!* Tous ceux qui, à tort ou à raison, continueront à vouloir comprendre la poésie française de l'Ancien Régime à la lumière du pétrarquisme trouveront ici trois mementos aux dimensions croissantes: une carte des «migrations», pour essayer de fixer le flou, un parcours dans l'univers amoureux de Pétrarque, ce grand initiateur noyé trop souvent, pour le lecteur français, dans le flot de ses successeurs, enfin un essai de définition différenciée du style qui nous occupe. Cette partie doit beaucoup à tous les prédécesseurs dont j'ai parlé.

La carte, d'abord. Rome fut le centre d'un grand empire; Pétrarque, de même, gouverne les vastes territoires de la poésie amoureuse européenne. Les marches gallo-romaines de cette juridiction nous intéressent particulièrement: nul étonnement à cela! Je ne cacherai pas que l'objet des traits verticaux ou obliques – des filiations, en somme – n'est pas toujours identique: il peut être constitué par des thèmes, par des concepts amoureux ou par des formes et des procédés convenus. Peut-être l'essai de définition globale tenté en troisième partie aidera-t-il à mieux évaluer les différents points de la carte ci-après.

**Section d'italien**  
**Bâtiment central**  
**1015 Lausanne-Dorigny**

## 1. Carte des «migrations»



\* Scève et Tyard figurent deux fois chacun, parce qu'on peut déceler dans leur œuvre deux inspirations platonicienne et pétrarquiste nettement tranchées.

## 2. *Bref parcours dans l'univers pétrarquien*

Aucune étude commodément accessible au lecteur francophone ne place lecteurs et interprètes de la poésie française devant le *Canzoniere* de Pétrarque comme devant un tout. Nous trouvons toujours ce texte par bribes dans les notes de nos éditions. Imaginons un instant cette œuvre dans son ensemble et parcourons-la brièvement. Les lignes qui suivent paraîtront impertinentes à tout italianisant. Elles pourraient n'être pas inutiles pour quelques «francisants»<sup>19</sup>.

A) *Le temps*. Le propos du *Canzoniere* s'inscrit dans le temps, plus exactement dans la durée. Le poète commence son récit alors que l'aventure est déjà engagée depuis longtemps: «[...] di quei sospiri ond'io nudriva 'l core / in sul mio primo giovenile errore. ([...] de ces soupirs dont je nourrissais mon cœur en la première erreur de ma jeunesse 1)». A partir d'un point de vue ouvert à la rétrospection, Pétrarque instaure un mouvement d'aller et retour constant entre son récit et son aventure. Celle-ci est inscrite dans le plan existentiel du temps qui s'écoule. L'énergie amoureuse se consume sans profit; ce mouvement est perçu avec angoisse, l'angoisse de la perte et de l'irréparable: «Così mancando vo di giorno in giorno, / sì chiusamente, ch'i' sol me n'accargo, / e quella che guardando il cor mi strugge. (Ainsi, je vais défaillant de jour en jour, si enfermé en moi que je suis seul à m'en apercevoir, avec celle qui, d'un regard, me dévore le cœur 79)».

Cette durée imprécise, douloureuse et fatale a pourtant un point de départ: l'*innamoramento*. Pétrarque l'inscrit dans l'histoire avec l'exactitude d'un témoin. Voyons là moins un souci de précision référentielle qu'une volonté de marquer entre le temps universel et l'amoureux méditatif un rapport solennel et le poids de l'errance: «Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il dì sesto d'aprile / nel laberinto intrai; né veggio ond'èscà. (L'an mil trois cent vingt-sept, très exactement à la première heure du six avril, j'entrai dans le labyrinthe et je ne vois pas par où j'en pourrais sortir 211)». Dans les égarements du temps, de loin en loin, Pétrarque mesure l'avance: 62: il y a onze ans; 79: il y a quatorze ans; 107: il y a quinze ans; 118: il y

a seize ans que... En parfaite symétrie avec le début (signe de prédestination), la mesure précise s'arrête à la mort de Laure: «Sai che 'n mille trecento quarantotto, / il dì sesto d'aprile, in l'ora prima, / del corpo uscìo quell'anima beata. (Tu sais [à l'adresse de son esprit] qu'en l'an mil trois cent quarante-huit, le six avril, à la première heure, sortit de son corps cette âme bienheureuse 336)».

*B) L'affrontement contrasté.* Tantôt le temps, tantôt la maîtresse. Après la méditation, cette longue entreprise amoureuse de vingt et un ans utilise pour se dire l'évocation ou le dialogue. Curieuse rencontre: Laure attire l'amant par sa douceur et sa beauté; on ne compte plus les doux gestes qui sont ceux de l'accueil: «Prima [...] / che l'atto dolce non mi stia davante [...] (Avant que le doux geste [un salut] cesse d'être présent à mon esprit [...] 108)». Cette douceur participe de celle de la nature, elle ne fait qu'un avec une harmonie universelle. Rien n'est plus révélateur à cet égard que le célèbre sonnet 156<sup>20</sup>: j'ai vu, sur cette terre, en Laure, des qualités angéliques et le ciel était si attentif à cette harmonie que même le souffle du vent cessait de faire bruire la moindre feuille. Dans l'univers de Pétrarque, l'accord et l'accueil demeurent pourtant distincts de toute saisie. Le désir du poète n'est pas animé par une volonté de possession et, de ce fait, ne suscite pas des séries imaginaires érotiques: aussitôt que l'amant a manifesté son désir, la belle se voile (la pièce 11 est à cet égard exemplaire). De Laure n'apparaissent que les cheveux d'or, qui peuvent enlacer, les mains, les doigts enfin sortis du gant, les pieds délicats, qui ont le pouvoir de faire naître les fleurs... démarche divine (120, 126, 160, 165, 199, 200). Le désir de possession est une rareté (22). Amour est un allié qui pourrait rapprocher l'accomplissement (149 et 168), mais ces deux promesses demeurent sans écho. Même le thème de l'obsession amoureuse – voir dans tout objet de la nature sa belle en mouvement – reste chaste (176, le fameux sonnet de la forêt des Ardennes). C'est que, derrière la femme accueillante, se cache la femme cruelle. Cette opposition ne connaît ni gradation, ni mélange, ni même explication ou alors cette seule, peut-être: la femme est si belle, si élevée et si angélique qu'elle ne saurait être approchée. L'amant peut voir dans ce statut une

qualité et l'exalter; ou, sous l'accusation de cruauté, il peut afficher un désir agressif masqué et, par délectation de son état, céder à ce que nous appelons aujourd'hui un jeu sado-masochiste: il se trouve vengé par la décrépitude de Laure (12); il lui reproche son orgueil devant le miroir (45), ou d'être le chasseur content de son tir meurtrier (87). La belle est une créature qui peut être tigre ou bien ourse, même si elle est humble fauve (*umil fera*, 152).

C) *Le labyrinthe, l'abîme et le salut. Umil fera*: cet oxymore réunit les deux pôles de l'angélisme et de la cruauté, qui sont loin d'avoir toujours expression différenciée, et il se lit comme l'une des nombreuses formules de la contradiction ontologique, du *dissidio* intérieur. Ces rapports contrastés, dont le déroulement du temps augmente encore l'amplitude, conduisent le poète à s'interroger dans l'angoisse sur le sens de l'expérience amoureuse: «[...] nel laberinto intrai; né veggio ond'èscà. ([...]) j'entrai dans le labyrinthe et je ne vois pas par où j'en pourrais sortir 211)». Un monde insoupçonné se découvre alors, où s'allient complication et profondeur: «O mondo, o pensèr vani! / o mia forte ventura a che m'adduce! (O monde, ô pensées vaines, ô ma grande infortune, où m'avez-vous entraîné! 207)». Sur ce thème, on trouve d'innombrables pièces dans le *Canzoniere*; quelques-unes sont célèbres, comme le *Pace non trovo* (134) ou le *S'amor non è* (132). Les sonnets 112 et 215 sont typiques du *dissidio* pétrarquien; voici le dernier tercet du second: «E non so che nelli occhi, che 'n un punto / pò far chiara la notte, oscuro il giorno, / e l' mèl amaro, et adolcir l'assenzio. (Et je ne sais quoi, dans ces yeux, qui, en un instant, peut rendre claire la nuit, obscur le jour, et le miel amer et adoucir l'absinthe)».

Sans cesse contrariée ici-bas, errant au labyrinthe, plongée dans les abîmes, l'entreprise du poète devient conquête de l'au-delà par renoncement à Laure charnelle et abandon à un nouveau guide: Laure spirituelle. Les pièces 142, 191 et 264 sont capitales à cet égard. Le poète a aimé la nature terrestre; il s'est promené dans les forêts et dans les champs, il a aimé les fleurs et les lauriers (*lauri*): «Ora la vita breve, e 'l loco, e 'l tempo / mostranmi altro sentier di gire al cielo, / e di far frutto

non pur fior e frondi. (A présent, la vie brève et le lieu et le temps me montrent un autre sentier: celui qui conduit au ciel et qui pousse à chercher le fruit et non pas seulement les fleurs et les feuillages 142)». Le poète compare la vision que les élus ont de Dieu avec celle qu'il a de Laure (191). Tout son effort va tendre à réaliser cette comparaison. Ses pensées lui font abandonner la terre (264). C'est ici que temps et mort se rejoignent en deux dimensions fondamentales du *Canzoniere*. Tout au long des années, le poète s'est épuisé à chercher; il a vieilli; la mort s'approche. Mais Laure aussi est morte (le *Canzoniere* se divise inégalement en: *In vita di madonna Laura / In morte di madonna Laura* (1–263 / 264–366). Le désespoir *post mortem* fait place à une progressive transformation des désirs, à une volonté d'élévation plus nette dans la seconde partie que dans la première. L'identification à la Vierge de Laure béatifiée est le terme asymptotique du recueil, comme en témoigne la dernière pièce (366). Le soleil pétrarquien est devenu lumière.

D) *Les obligations de l'écriture.* Pétrarque n'en oublie pas pour autant la nécessité d'écrire son cheminement et de chanter Laure. L'un et l'autre voisinent d'ailleurs. Le poète est déjà moderne – on l'a dit – par sa vision écartelée de l'entreprise humaine; il ne l'est pas moins par la conviction qu'il a de la «perfection formelle»<sup>21</sup>. C'est Laure qui produit les beaux vers au plus profond de son poète (71); celui-ci voudrait obtenir une fois ce que Pygmalion a obtenu tant de fois (78). Le mouvement de l'écriture est assez semblable à celui de l'amour: le poète craint l'indignité, même s'il se dit bon tisserand des paroles amoureuses (26). Il écrit de manière indigne, mais c'est la faute d'Amour qui l'opprime; sans ce frein, il chanterait d'une manière si nouvelle qu'il ébranlerait sa belle (74, 131). Le parallélisme de son entreprise poétique et de son entreprise amoureuse est bien marqué dans le sonnet 293: il a écrit pour son amour et son amour n'a pas eu de suite humaine. Il pourrait maintenant écrire pour écrire, puisque ses vers sont goûtés. Mais la fatigue et le grand âge lui interdisent ce plaisir et le conduisent à Dieu. Trompe-l'œil peut-être que cet épuisement; il ne l'empêche pas d'établir en tout cas un lien entre Laure morte et son chant poétique. Dans la pièce 318, il remercie les

Muses de lui avoir donné une seconde plante (Laure morte est un nouveau laurier); elle s'est emparée de son cœur comme le lierre s'attache à un tronc d'arbre. Aimer; puis, aimant, dire son amour; puis, disant son amour, faire son salut. Réduire Laure (Laura – lauro = le laurier d'Apollon) à la seule figure symbolique de la recherche de la gloire et de l'immortalité poétique est à mes yeux une position excessive.

Il serait outrecuidant de ma part d'analyser quels moyens sont à la disposition de cette écriture. Je me borne à faire à ce propos quatre remarques.

1. Pétrarque, l'humaniste, n'utilise pratiquement pas les ressources de l'imaginaire mythologique. L'emploi des figures est rare, limité en extension, sans «aura» dans le poème. «Elle arrêterait même Jupiter irrité»: le dieu n'est qu'une figure de l'hyperbole. Ainsi de Narcisse (Laure au miroir pourrait lui ressembler, 45); ainsi de Phénix, de l'Averne et du Styx, de quelques héros de la guerre de Troie. Seul, Amour se retrouve souvent, mais venu de plusieurs horizons: la tradition anacréontique (le carquois et les flèches); l'allégorie simple du sentiment profond (les flèches du regard y sont des armes combien plus redoutables que celles d'Eros); le grand principe de la concorde universelle (Amour platonicien), etc. Apollon, lui non plus, ne figure pas au centre d'une efflorescence imaginaire. Il détermine cependant un rapport capital: par l'intermédiaire de Laure (Laure et laurier), il est, cinq fois au moins, l'amoureux de Daphné (jeune nymphe devenue laurier par l'effet de sa vengeance), donc le rival en amour et en poésie (22, 34, 43, 115, 188). Le dieu réunit l'amour et le dire amoureux.

2. On ne saurait assez insister sur l'aspect modeste et discret du «conchetto» pétrarquien. Il se trouve toujours lié à une profonde expérience intérieure qui en limite et justifie l'emploi. On retiendra le «conchetto» de la glace au milieu des flammes (122, 133), celui des cheveux, qui sont des rêts (197, 198 et *passim*), quelques rares adynatons (57, 295), les jeux onomastiques sur Laure = le laurier = le souffle (*l'aura*), enfin, l'image privilégiée de la tempête, du phare et de la bergerie (80, 189).

3. Les *topoi* amoureux donnent naissance à toute une série de fantasmes organisés autour d'eux. Chez Pétrarque, le mot



«univers intérieur» trouve sa pleine justification. Les poèmes répondent à cette unité en se groupant dans le recueil, dans la trame du *Canzoniere*. De loin en loin, ils se répondent et s'organisent. Cette œuvre n'est pas un fatras, mais un édifice.

4. Autre souci de constructeur: les Italiens doivent à Pétrarque l'architecture visible du sonnet et surtout de la *canzone*. Son influence paraît s'exercer, en France, beaucoup plus sur la première que la seconde de ces formes et elle pourrait se définir comme la mise en correspondance (d'aucuns parleraient de couplage) des virtualités du moule strophique avec les articulations thématiques ou syntaxiques.

### 3. *Essai de définition différenciée du pétrarquisme*

Dans un troisième memento, essayons maintenant de définir le pétrarquisme comme un style composite à disposition des poètes du XVI<sup>e</sup> siècle.

A) Essai de définition du contenu (le «quoi»)

B) Essai de définition de la rhétorique pétrarquiste (le «quoi» indissolublement lié à un «comment»)

A + B représentent un style, défini, au sens large et un peu vague, comme une attitude amoureuse.

A) est la somme des critères suivants:

- Le pétrarquisme pose comme essentielle la vassalité de l'amant. Cette attitude implique une élévation recherchée au terme d'un projet dynamique. Cette vassalité va souvent de pair avec la non-réciprocité amoureuse.
- Le pétrarquisme insiste sur le caractère unique de l'aventure sentimentale.
- Cette aventure comporte une dimension existentielle. Deux implications d'ordre différent à cette exigence: l'aventure est située dans l'inaccompli, le manque, le trouble, voire l'obsession. Il s'y joue peut-être un salut. D'autre part, elle commande un registre de style élevé.

- La femme peut être belle *et* cruelle, sans que soit justifié le passage de l'un à l'autre. Si la femme est à la fois les deux, il s'introduit dans l'aventure amoureuse comme une dialectique de l'opposition: c'est le fameux *dissidio* pétrarquiste.
- L'amoureux est saisi d'un transport dont la chair peut n'être pas exclue, mais où dominant l'exaltation des sentiments et l'introversion. Tout recueil pétrarquiste a comme fin dernière la sublimation, voire même, si l'on suit le maître, le rejet de l'amour humain au profit du seul amour divin.

Il n'est pas inutile d'introduire ici entre pétrarquisme et néo-platonisme un principe de distinction. Les deux courants ont des points communs et se confondent souvent, il va de soi. Le second doit beaucoup au premier, qui met à sa disposition les discours de l'élévation et tous les schèmes imaginaires qui s'y trouvent liés. Mais on reconnaîtra le néo-platonisme à la sérénité et à l'égalité des rapports, le pétrarquisme au trouble et à l'opposition entre les amants. Pour s'éclairer, on ne saurait citer meilleur texte que celui de Robert Valentine Merrill et Robert Clements: «[Dans le platonisme,] the two lovers are not on different levels; there is not a lover who is pursuing his beloved, but a lover under whose tutelage the beloved grows to a like understanding of true Beauty»<sup>22</sup>. Le pétrarquisme, nourri de l'inquiétude augustinienne, engagé dans le drame de la chute et du rachat, conçoit les rapports spirituels comme antagoniques.

B) La mise en valeur des thèmes pétrarquistes est liée à une rhétorique, si l'on veut définir ce dernier terme comme l'art du «bien dire amoureux». Brûlant ce qu'il avait adoré, Du Bellay ne s'écriait-il pas à propos de cet art:

*Ce paradis de belles fictions,  
Deguisement de noz affections*<sup>23</sup>.

Cette rhétorique est placée sous le signe de l'exception et de l'élévation. Essayons d'en esquisser le profil en nous souvenant des catégories de la *Rhétorique générale*<sup>24</sup>. Pour être grecques,

les rubriques de cet ouvrage n'en demeurent pas moins barbares: à «métaplasmes», nous préférons «figures de mots», à «métataxe», «figures de syntaxe», à «métasémèmes», «tropes», à «métalogismes», «figures de pensée». (Mais nous n'oublions pas que tous ces «méta» signifient un écart, une spécificité du discours littéraire.)

1. Il arrive au pétrarquisme de jouer sur les mots. Le cas le plus évident est l'assimilation onomastique bien connue: Daphné était nymphe; puis, métamorphosée par Apollon, elle a donné son nom au laurier (δάφνη). De même, «Laura» était jeune fille, puis est devenue «lauro». D'un seul coup se profile la double visée de l'entreprise pétrarquienne: l'amour et la gloire par l'écriture, ainsi que la double rivalité du poète avec Apollon. Il suffit de penser à l'usage que Ronsard fera de l'amour porté par le même dieu à Cassandre pour comprendre la fécondité de cette figure<sup>25</sup>. La réduplication appartient aussi aux figures de mots. Pensons à la reprise obsessionnelle du mot «doux», qui forme comme une couronne autour de la personne et du nom aimé:

*Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci,  
dolce mal, dolce affanno, e dolce peso  
etc. (205).*

Pétrarque, pourtant, ne pratique que des jeux discrets; ses transformations lexicales correspondent à des rapports profonds et nécessaires. Un certain pétrarquisme s'est éloigné de cette réserve et, cédant à l'effet virtuose, a exacerbé la surprise.

2. La même remarque pourrait s'appliquer aux figures de syntaxe. Le pétrarquisme y puise des effets multiples; on devrait y consacrer des études détaillées. Je choisis quelques figures auxquelles les poètes français ont été particulièrement attentifs. La plus caractéristique est peut-être l'accumulation. On la trouve en asyndète, comme dans le sonnet 161:

*O passi sparsi! o pensier vaghi e pronti!  
o tenace memoria! [...]  
o possente desire! [...]  
[...]*

ou en polysyndète, comme dans le sonnet 312 (Né / né / né / etc.).

On pourrait nommer énumérations extatiques ces figures de syntaxe où le prédicat se fait attendre. Elles sont souvent terminées par une anacoluthie (autre figure!) qui renforce l'effet de la chute. Une variante de cet artifice est l'accumulation négative débouchant sur un verbe comparant (148) et donnant à l'opposition ainsi créée une ampleur significative. Mais les patrons syntaxiques ne se trouvent pas chez Pétrarque en quantité innombrable. Ce sont les successeurs italiens du Toscan qui les ont multipliés et variés.

Nul ne met en doute combien la visibilité de la construction et le détail des agencements par strophe fourniraient de remarques intéressantes. Mais l'étude dépasserait le cadre d'un memento. Signalons simplement et brièvement: le chiasme, l'hémistiche adversatif («e voi non cale», 133, devenu, si souvent en français: «et si ne vous en chault»), la figure appelée savamment «hystero-proteron» («Una man sola mi risana e punge», 164, devenue en français: «Une main qui me guérit et me blesse»), etc.

3. Les tropes forment évidemment la partie la plus riche de cette rhétorique. C'est le réseau des différentes figures qui constitue, pièce après pièce, la cohérence de l'univers intérieur de Pétrarque. Très souvent, les poètes du «quattrocento», séduits par telle métaphore, l'ont reproduite et enrichie pour elle-même. Le danger est évidemment qu'elle y ait perdu de sa force contextuelle, de cette urgence nécessaire qui l'organisait dans un tissu complexe. Pour les poètes français, elle représente une chance ou un danger, selon qu'il leur sera donné ou non de l'intégrer fortement à leur propre réseau (donc de la recréer). Détaillons l'analogie pétrarquiste:

a) *Du corps à l'âme*, d'abord: ce sont les flèches que lance Amour et qui pénètrent par les yeux jusqu'au cœur de l'amant (3); la vue de la dame devient la nourriture de l'âme (47, 71 [vv. 70–71], 191, 193); le portrait de l'aimée est gravé au cœur de l'amant (96) ou, réciproquement, c'est l'aimée qui dérobe le cœur de son adorateur (23 [vv. 72–74], 242).

b) *La chasse et la capture*: la belle est un gibier (50), mais, plus souvent, l'amant joue ce rôle: il est capturé dans le rets des cheveux (196), il ressemble à un cerf blessé (209), son cœur est pris à l'hameçon (257).

c) *Associations élémentaires*: les rêveries sur les quatre éléments dont Gaston Bachelard a fait la théorie conviennent bien à un style où la chaleur amoureuse, les pleurs et les soupirs, la dureté du cœur commandent les images dominantes. Le feu d'amour est si souvent pétrarquiste qu'on serait près d'oublier qu'on le retrouve chez presque chaque poète. Il ne suffit pas à identifier une image comme relevant de notre style. En revanche, si la figure offre des caractères plus spécifiques – celle de la salamandre, par exemple (207 [vv. 40–41]) – on tient un des traits évidents du pétrarquisme. Il en est de même, chaque fois que le feu devient celui du soleil et métaphorise la puissance du regard féminin et l'élévation de l'amour (37 [vv. 43–45], 219, etc.). La figure se trouve souvent étendue au cycle des saisons (9). Dans une poésie antithétique, l'eau est naturellement associée aux images du feu: toute chaleur masculine vient s'anéantir au contact de la glace féminine. Par le relais des larmes, la pluie métaphorise la tristesse (189, 235). Quand elle est combinée avec les images de l'air, celle de l'eau donne grande ampleur à une figure: sous la forme de la tempête malmenant un frêle esquif, le tourment amoureux pétrarquiste trouve une expression privilégiée (189, 277, etc.). Si le naufrage est évité, c'est parce qu'un phare (celui des yeux, autre métaphore du feu) signale le port (73 [vv. 46–51]). Quant aux rêveries de la terre, elles naissent de la pierre: le rocher signale toute dureté ou signifie la rupture de la communication. Voici également la lime qui ne vient pas à bout de l'opiniâtreté (252). Mais la terre sollicite surtout l'éclat: qui serait la belle pétrarquiste sans les pierres précieuses, les marbres et l'or par lesquels on dit sa splendeur et sa rareté (196, 325 [vv. 16 sqq.], etc.)?

L'antonomase est une figure de nomination qui substitue au nom propre un nom commun ou le contraire; elle peut aussi introduire une périphrase à la place du nom. Dire «le petit caporal» est une manière figurée de nommer Napoléon. Ce trope est le plus souvent une synecdoque (partie pour le tout), mais il peut aussi contenir une métaphore: L'«umil fera» (152), la «dolce guerrera» (21) désignent Laure, et l'astre qui marque les heures le soleil (9); l'est s'appelle l'«indo Idaspe», l'ouest l'«ispano Ibero» (210). «Il pastor ch'ancor Mantova onora» est mis pour «Virgile». Je n'ai pas catalogué toutes les antonomases

pétrarquiennes et pétrarquistes, mais je pense qu'avec celles-ci, on peut déterminer quels types ont le plus séduit les poètes français :

1. La désignation synthétique de la femme aimée: d'un seul terme ou d'un seul couple de termes, le poète fait jaillir, avec la mémoire complice de son lecteur, des développements antérieurs nombreux.

2. La poétisation de l'espace.

3. La référence à la caste des poètes et des grands hommes, qui méritent une appellation particulière et comprise des seuls initiés.

La métamorphose littéraire entretient avec l'analogie des rapports que je n'analyserai pas ici. Ce thème est cultivé par les successeurs de Pétrarque; ils recourent plus volontiers que leur modèle à l'inattendu et au devenir des formes. Pourtant, la métamorphose se trouve dans le *Canzoniere*; il n'est que de lire, pour s'en convaincre, la *canzone* 23.

J'ai dit plus haut combien les traces de mythologie étaient limitées chez Pétrarque. Ses successeurs sont moins discrets. On sait que Prométhée, Sisyphe ou Tantale prêtent leur nom ou les détails de leur aventure à l'amoureux supplicié. Narcisse et sa transformation en fleur racontent l'échec, puis la sublimation. Méduse, le monstre pétrifiant (présente chez Pétrarque, d'ailleurs, 179) est évoquée par la résistance de la femme cruelle. Les pétrarquistes reprennent Eros et ses flèches aux poètes alexandrins. Enfin, le volcan «mythique» du Mongibel (l'Etna) est associé aux images du feu d'amour. Le terme de «mythologisme» peut-il s'employer à propos de ces figures? On appelle ainsi la réduction de la mythologie à une nomination décorative: «Mars (pour «la guerre») sévit en ces régions.» Cette fonction limitée marque la plus grande usure du mythe<sup>26</sup>. Les poètes de la Renaissance italienne n'en sont pas là, même si leurs dieux et leurs déesses s'approchent du cliché. Ces divinités ne se voient pas chez eux réduites à la seule nomination; elles demeurent le centre d'une action, certes répétitive et attendue à travers les différents recueils, mais prête, comme le serait un canevas dramatique, à de futurs développements lorsque l'imaginaire

poétique viendra s'en saisir et les incorporer à de nouveaux schèmes fantasmatiques. Les grands poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle sauront mobiliser les puissances latentes des dieux pétrarquistes.

Il faut encore signaler quelques «topoi» dus à Pétrarque. Ceux de la nature, d'abord. Elle peut être la confidente de l'amoureux tourmenté et rejeté (35, 259); Pétrarque introduit ainsi une nouvelle sensibilité qui va marquer pendant plusieurs siècles le lyrisme personnel. Autre forme de la nature: celle qui, réveillant l'obsession amoureuse (129), fait voir à l'amant, partout où il se promène, le visage ou le corps de la femme aimée. Enfin, l'apostrophe à la nature, invoquée comme témoin d'un amour incompris (162), donnera lieu à plus d'une reprise!

Mentionnons aussi l'*innamoramento* daté (211) et la belle, miroir de la nature (154). Ce dernier «topos» est loin d'être une simple figure: l'harmonie du macrocosme doit connaître son répondant microcosmique: la belle a sa place dans l'économie de l'univers. Nous voilà assez éloignés des simples tropes, des métasémèmes fondamentaux dont nous sommes partis. Pourtant, à quelques «topoi» près, l'analogie est toujours présente, que l'on parle de métaphores, de métamorphoses, de mythologie ou d'une nature personnifiée.

4. Les figures de pensée les plus frappantes sont l'allégorie<sup>27</sup>, l'antithèse, l'oxymore et l'hyperbole.

L'allégorie part, bien sûr, du trope métaphorique. Elle prolonge l'analogie tout au long d'un discours. Dans le pétrarquisme, l'errance s'exprime par des allégories très insistantes (la barque, par exemple, 189). Caractéristiques également: le piège de l'*innamoramento* (181); l'invocation à la Mort (358); la jalousie du Soleil (115), où trouve son origine le «topos» de la belle matineuse, célèbre en domaine français.

L'antithèse est une figure essentielle. Elle ordonne dramatiquement des séries d'images et des séries syntaxiques. Elle est donc richement accordée au drame amoureux. Liée au sonnet, elle a permis à cette forme de réaliser des virtualités capitales. Un modèle d'antithèses est évidemment le fameux *Pace non trovo* (134).

L'oxymore peut se comprendre comme une antithèse brève, inattendue et paradoxale. Dans une poésie où domine l'artifice – ce terme peut avoir le sens le plus positif – l'oxymore est la figure privilégiée de la contradiction d'amour, *glukupikron* antique voué à dire, aux endroits les plus voyants d'un poème, l'illogisme des pulsions et des sentiments amoureux. Qu'une femme puisse être à la fois un fauve doux et humble, qu'à son approche, on soit plongé dans une fournaise glacée et qu'on rie en pleurs n'étonnera plus celui qui a compris les contradictions profondes du maître et les jeux brillants ou excessifs de ses disciples. L'oxymore est une figure dangereuse que les poètes français retrouveront pour le meilleur et pour le pire!

Aux troubles intenses conviendra l'hyperbole. Parmi tant d'espèces, je retiens celle où s'expriment à la fois les rares qualités de la belle, la puissance de la poésie et l'humilité du chantre indigne: «Si Homère et Virgile t'avaient connue, ce n'est pas Achille ou Enée qu'ils auraient chantés» (type; par exemple: 186). Les Français diront: «Si Homère, Virgile et le *Tuscan...*»! Le pétrarquisme pratique deux variantes de l'hyperbole:

1. *L'adynaton*. Type: «Les fleuves remonteront à leur source, les poissons seront sur les montagnes et le soleil se couchera à l'orient plutôt que cesse ma fidélité... ou plutôt qu'elle cède à mon amour, etc.». Ces séries thématiques du monde renversé se trouvent déjà chez Pétrarque (57, 295) et deviendront un «topos» très employé.

2. *Les «innombrables»*. Type: «La mer n'a pas tant de poissons, ni l'Afrique tant de sables, ni... etc. que je n'ai de douleurs ou de passion, etc.». Cette figure ovidienne fait partie de l'hyperbole pétrarquiste.

Parce que je ne veux pas être pris au piège de la sincérité prétendue et opposée à l'artifice, j'appellerais volontiers figure de pensée la palinodie pétrarquiste. Il me semble que la subtilité de sa propre négation appartient encore à notre style. Mais si vraiment cette figure ne se trouve qu'en domaine français, la voici presque privée de ses droits à former l'une des caractéristiques générales du pétrarquisme<sup>28</sup>.



Après ce tour d'horizon, on peut me demander des comptes en réclamant simplement une définition. Je réponds (et pas en Normand, je l'espère) que notre style n'existe pas dans l'absolu, mais qu'on trouve en fait plus ou moins de pétrarquisme. Je situerais à ce niveau le seuil d'acceptabilité: ce n'est pas un détail qui en décide, mais un ensemble; cet ensemble peut aller du quatrain au sonnet ou à la chanson, voire au recueil. Pour qu'on parle de pétrarquisme, la plupart des rubriques de «A» devraient s'identifier dans le texte et être «portées» par un certain nombre des traits distinctifs de «B». Aller plus loin dans la précision est impossible. On doit simplement prévoir que, si le texte foisonne de spécificités rhétoriques («B»), sur un petit espace en particulier, le style sera surdéterminé, comme on dit depuis Riffaterre, et que nous approcherons, sinon de la caricature, du moins de l'artifice décadent. Cet aspect sera d'autant plus évident qu'à la surabondance de «B» ne correspondra que la pauvreté de «A» (un critère sur cinq, par exemple). Nous avons affaire, dès lors, à un pétrarquisme bâtard: il n'est pas rare!

Voilà terminés les trois mementos que j'avais annoncés. Donnent-ils une idée de ce que les poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle, grands lecteurs de poésie italienne, avaient sous les yeux quand ils se livraient, «de main nocturne et journalière» à l'imitation des modèles? Je ne voudrais l'affirmer. Nous savons au moins que le devenir pétrarquiste leur appartient. Ils devront faire *leur* style à partir de ce qui s'offre à eux; les plus grands y parviendront.

Cette réussite, j'en dois bien la rapide démonstration au lecteur frustré d'analyses textuelles. En guise de coda, j'emprunte un sonnet à deux grands poètes pétrarquistes français.

Ronsard d'abord:

*Non la chaleur de la terre, qui fume  
Béant de soif au creux de son profond<sup>29</sup>,  
Non l'Avantchien<sup>30</sup>, qui tarit jusqu'au fond*  
4 *Les tiedes eaux, qu'ardent de soif il hume:*

*Non ce flambeau qui tout ce monde allume  
D'un bluëtter<sup>31</sup> qui lentement se fond,  
Bref ny l'esté, ny ses flammes ne font*  
8 *Ce chault brazier qui m'embraize et consume.*

*Vos chastes feux, espriz de vos beaulx yeulx,  
Vos doulx esclairs qui rechauffent les dieux,  
11 Seulz de mon feu eternisent la flamme:*

*Et soit Phebus attelé pour marcher  
Devers le Cancre<sup>32</sup>, ou bien devers l'Archer<sup>33</sup>,  
Vostre œil me fait un esté dans mon ame<sup>34</sup>.*

Le pétrarquisme de ce poème est évident: vassalité de l'amant dominé par la puissance du rayonnement féminin; unicité de l'aventure amoureuse (v. 11); dimension existentielle: l'âme est bouleversée et transformée; exaltation du sentiment: l'esprit des beaux yeux et les éclairs olympiens. La rhétorique amoureuse est très soutenue: homologie et réduplication syntaxique: *Non, Non, Non, ny, ny*, aux quatrains. *Voz, Voz, Vostre*, aux tercets; l'opposition, en asyndète, surgit brusquement à la charnière d'une pièce en un seul souffle. Nous avons là un bel exemple d'une construction très visible, mais ne ménageant pas les surprises. Elle forme du même coup une puissante antithèse. Enfin, la comparaison du feu solaire avec l'œil fait de ce poème une vaste figure analogique.

Comment le pétrarquisme est-il devenu celui de Ronsard? De plusieurs façons dont je signale les plus importantes. Le discours propre est nié avec évidence et prépare ainsi l'avènement de la figure pétrarquiste du feu au vers 11 et au vers 14. Cette exceptionnelle étendue du sens propre a plusieurs effets: l'insistance marque mieux l'incongruité métaphorique (car toute métaphore est logiquement incongrue), mais aussi son urgence. D'autre part, deux ordres de discours subsistent; à la limite, l'un n'est pas le comparant et l'autre le comparé. Une telle disposition rend toute sa force à la «rêverie de la terre»: monde brut soumis à l'affrontement violent: cette réalité, comme aussi le mode explosif de l'avènement métaphorique, ne sont pas de Pétrarque! Par l'élimination de l'eau poursuivie jusqu'au tréfonds, s'instaure un face à face élémentaire qui devient la figure d'une rencontre essentielle: celle de l'âme et de l'œil. On remarquera aussi le déplacement d'une totalité sémique: le point commun de l'œil et du soleil est bien, comme chez Pétrarque, la rotondité, l'éclat et la chaleur. Mais la connotation de ces trois sèmes est nouvelle: non plus seulement l'élévation, mais le désir élémentaire: *béant*, le *creux de son profond*, *tarir*, la *soif*, le chien

qui *hume*. Comme le contexte est amoureux, il ne sera pas difficile de rapporter les sèmes de la nature et du manque extrême à l'univers érotique et de lire dans le soleil ronsardien la louange de la pénétration. A l'expression de cette force naturelle concourent aussi les antonomases neuves et pleinement fonctionnelles: *Avantchien*, *Cancre* et *Archer* (pour dire la canicule, l'été et l'hiver). L'érudition laborieuse mime l'âpreté érotique. Nous retrouvons donc le monde intérieur pétrarquiste avec les valeurs spirituelles de l'âme et de la chasteté élevée, avec l'instrument symbolique fondamental «œil-soleil», mais l'horizon est doublé par le «chant de la terre» et du désir. L'union totale, âme et corps, sens propre et sens figuré, se dit aussi par le croisement des genres: le soleil figure la femme, mais est du masculin et possède des attributs virils; l'âme appartient à l'homme, mais est du féminin et se trouve pénétrée.

D'Aubigné.

*Souhaitte qui voudra la mort inopinée [:]*  
*D'un plomb meurtrier<sup>35</sup> et prompt au hasard envoyé,*  
*D'un coutelas bouchier, d'un boulet foudroyé<sup>36</sup>,*  
 4 *Crever poudreux, sanglant, au champ d'une journée<sup>37</sup>.*

*Souhaitte qui voudra une mort entournée<sup>38</sup>*  
*De medecins, de pleurs, et un lit coutoyé<sup>39</sup>*  
*D'heritiers, de criards, puis estre convoyé*  
 8 *De cent torches en feu à la fosse ordonnée.*

*Je ne veux pour la solde<sup>40</sup> estre au champ terrassé*  
*On en est aujourd'huy trop mal recompensé;*  
 11 *Je trouve l'autre mort longue, bigotte et folle.*

*Quoy donc? brusler d'amour [,] que Diane en douleurs*  
*Serre<sup>41</sup> ma triste cendre infuse dans ses pleurs,*  
*Puis au sein d'Artemise un tombeau de Mausole<sup>42</sup>.*

L'espace ne fait rien à l'affaire! Pas trace de pétrarquisme avant le dernier tercet, et pourtant, la valeur d'une position est telle dans un sonnet qu'elle supplée tout défaut de longueur. En quoi cette chute intense appartient-elle au style que nous examinons? Pour le contenu, la chose est évidente. Quant aux moyens rhétoriques, ils abondent: la métaphore du feu d'amour, puis celle de l'extinction par les larmes, la double antonomase: Diane sera une nouvelle Artémise et moi un nouveau Mausole,

les artifices de syntaxe: grande anacoluthie au début du tercet, où les propositions sont en rupture avec toute construction, brachylogie du dernier vers. Voilà donc d'Aubigné amant transi ou plutôt consumé; il dit son mal avec raffinement. Mais cet artifice trouble et l'on y devine je ne sais quelle puissance inconnue. Regardons de plus près!

L'«ordre pétrarquiste» paraît très modifié. Nous sommes surpris qu'une métaphore cesse tout à coup sa relation avec un sens figuré et s'abolisse dans la succession du vers: brûler d'amour appartient ici à la «réalité» au même titre que la mort sur le champ de bataille ou l'agonie dans son lit. Trois strophes ont habilement préparé cette «réification» du sens figuré: plus de comparant ni de comparé. Le feu d'amour aura des effets qui relèvent du sens propre. Pourtant, le plus remarquable est qu'on revienne à la figure, alors que la syntaxe, dans un raccourci lapidaire et obscur à première vue, a l'air tout simplement de faire une référence à l'histoire, celle de l'Asie Mineure qui vit s'édifier le Mausolée. Mais les souverains de Carie ne sont que la figure de Diane et du poète: «Qu'en buvant mes cendres macérées dans ses pleurs et en m'absorbant ainsi en elle, ma maîtresse m'offre dans et par son corps le plus glorieux tombeau.» Pour dire ce raptus de l'amant tourmenté, Pétrarque n'imaginait certes pas que s'offrirait au poète le bouleversement syntaxique et, par les raccourcis mêmes, l'accélération du tempo. Les accidents du style, les obscurités le cèdent, après la surprise, au rayonnement d'une figure généralisante: Diane–Artémise comme lieu et accomplissement de toute la merveille du monde. A partir d'une attitude pétrarquiste, d'Aubigné fait du figuré le propre et du propre le figuré, donne à l'univers intérieur son relief et y installe en majesté ces deux projets capitaux d'Eros: l'aspiration fusionnelle et la beauté éternelle.

Retrouvant la simplicité et – je le crains – la banalité, concluons ainsi: Sans Pétrarque, les grands poèmes français du XVI<sup>e</sup> siècle n'auraient su voir le jour; ces poèmes, toutefois, le grand Toscan n'aurait su les écrire.

*André Gendre*  
Université de Neuchâtel

## NOTES

- <sup>1</sup> Paris, Larousse, 1975.
- <sup>2</sup> Montpellier, Coulet, 1909.
- <sup>3</sup> Je recours à cette distinction commode: «pétrarquien» = «appartenant à Pétrarque lui-même» / «pétrarquiste» = «appartenant à Pétrarque et à ceux qui s'inspirent de son style».
- <sup>4</sup> Paris, Larousse, 1923.
- <sup>5</sup> Paris, Didier, 1939–1940.
- <sup>6</sup> Paris, Klincksieck, 1948, 2 vol.
- <sup>7</sup> Paris, Nizet, 1956, 2 vol.
- <sup>8</sup> Paris, Société du Nouveau Littré, 1960–1964, tome V.
- <sup>9</sup> Paris, Larousse, 1967. L'article est dû à la plume de Françoise Joukovsky.
- <sup>10</sup> Paris, Larousse, 1971.
- <sup>11</sup> S. l., Bordas, 1972.
- <sup>12</sup> Paris, Klincksieck, 1975.
- <sup>13</sup> S. l., Manchester University Press, 1977.
- <sup>14</sup> Genève, Droz, 1975.
- <sup>15</sup> Paris, P.U.F., 1979.
- <sup>16</sup> *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.
- <sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 37.
- <sup>18</sup> *Op. cit.*, chapitres XL sqq.
- <sup>19</sup> On ne recourt jamais en vain à l'étude d'Arnaud Tripet, *Pétrarque ou la connaissance de soi*, Genève, Droz, 1967. Cet ouvrage étudie l'ensemble de l'œuvre pétrarquienne et non le seul *Canzoniere*, mais il éclaire ce recueil d'une façon décisive. Je renvoie le lecteur aux chapitres sur la solitude (I,4), l'homme intérieur (I,5), le temps (II,1), la contrariété (II,3) et l'éloquence (IV,3). On consultera aussi ce commentateur pour savoir jusqu'où on peut parler de composition et d'ordonnance dans le *Canzoniere*: «*Voi ch'ascoltate... Poesia e coscienza nel Petrarca lirico*», dans: *Civiltà del Piemonte*, Studi in onore di Renzo Gandolfo, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1975, pp. 833–848.
- Se reporter également au collectif: *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus*, publié sous la direction de Luzius Keller, Stuttgart, Metzler, 1974.
- Je me réfère à l'édition scolaire: *Il Canzoniere*, Milano, Rizzoli, «Biblioteca universale» 785–788, 1954. Depuis un an, le lecteur français dispose sans difficulté de l'ancienne traduction du comte Ferdinand de Gramont: Pétrarque, *Canzoniere*, [Paris], Gallimard, «Poésie», 1983. On dispose aussi d'une anthologie de ce recueil: Pétrarque, *Le Chansonnier*, traduction par Gérard Genot, [Paris], édition bilingue Aubier-Flammarion, 1969. Le parti pris archaisant de cette traduction est sans profit pour personne. Signalons enfin une anthologie des plus grands textes de Pétrarque: *François Pétrarque*, préface et traduction par Henry Cochin, Paris, SEDES, 1961.
- <sup>20</sup> Pour Franz Liszt, qui numérotait à part les sonnets ainsi qu'on le faisait au XIX<sup>e</sup> siècle, il s'agit du N<sup>o</sup> 123.
- <sup>21</sup> André Chastel, «Art et religion dans la Renaissance italienne», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VII, 1945, pp. 8–61; ici, p. 42.
- <sup>22</sup> *Platonism in French Renaissance Poetry*, New York University Press, 1977, p. X.

<sup>23</sup> *A une Dame*, poème devenu cinq ans plus tard: *Contre les Petrarquistes*, Joachim Du Bellay, *Œuvres poétiques*, édition Henri Chamard, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1908–1931, tome IV, pp. 205–215, et tome V, pp. 69–77.

<sup>24</sup> Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

<sup>25</sup> Sur ce point, je renvoie le lecteur à l'excellent ouvrage de François Rigolot, *Poésie et onomastique à la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.

<sup>26</sup> Voir à ce sujet l'article de Jean Starobinski intitulé: «Fable et mythologie, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», dans: *Dictionnaire des mythologies et des religions...*, [Paris], Flammarion, 1981, tome I, pp. 390 sqq.

<sup>27</sup> Le groupe  $\mu$  (*Op. cit.*, pp. 137–139) classe cette figure dans les métalogrammes. Je renvoie le lecteur à sa démonstration.

<sup>28</sup> Je signale au lecteur des textes qui l'amuseront. Ronsard: *A Son livre*, dans: *Œuvres complètes*, édition Paul Laumonier, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1914–1975, tome VII, pp. 315 sqq., ou dans: *Les Amours*, édition H. et C. Weber, Paris, Garnier, 1963, pp. 251 sqq. Du Bellay: voir note 23. Jodelle: la chanson *Ma passion, qui a peur*, dans: *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, tome I, pp. 320 sqq. Consulter aussi Donald Stone, «French Petrarchism: commitment or compromise?», *Studi di letteratura francese*, IV, 1975, pp. 124–135.

<sup>29</sup> De son fond.

<sup>30</sup> La canicule (du latin *Antecanem*, venu lui-même du grec: Προκύων).

<sup>31</sup> D'un éclat, d'un «étinceler».

<sup>32</sup> Vers le Cancer (début de l'été).

<sup>33</sup> Vers le Sagittaire (approximativement: début de l'hiver).

<sup>34</sup> Edition Laumonier, tome IV, pp. 93–94; édition Weber, pp. 75–76.

<sup>35</sup> D'un plomb mortel.

<sup>36</sup> Lancé comme la foudre. Les trois *D'un* se rattachent à *Crever*.

<sup>37</sup> D'une bataille.

<sup>38</sup> Entourée.

<sup>39</sup> «Côté»; entouré.

<sup>40</sup> Ayant été soldat.

<sup>41</sup> Enferme (dans un vase?).

<sup>42</sup> Puis, qu'au sein d'Artemise, me soit construit un tombeau de Mausole. Ce sonnet appartient à *L'Hécatombe à Diane*, édition Gagnebin, Lille, Giard, Genève, Droz, 1948, p. 28, ou édition Weber, [Paris], P.U.F., s.d., pp. 68–69.

**Section d'italien**  
**Bâtiment central**  
**1015 Lausanne-Dorigny**