



HAL
open science

Paysages et saisons : les réseaux métaphoriques du réel dans les "Rerum Vulgarium Fragmenta" de Pétrarque

Célia Filippini

► **To cite this version:**

Célia Filippini. Paysages et saisons : les réseaux métaphoriques du réel dans les "Rerum Vulgarium Fragmenta" de Pétrarque. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCA170 . tel-01510487

HAL Id: tel-01510487

<https://theses.hal.science/tel-01510487>

Submitted on 19 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 122 – Europe latine – Amérique Latine

EA 3979 – Les cultures de l'Europe Méditerranéenne
Occidentale (LECEMO)

Thèse de doctorat en études italiennes

Célia FILIPPINI

Paysages et saisons :
les réseaux métaphoriques du réel
dans les *Rerum Vulgarium Fragmenta*
de Pétrarque

Thèse dirigée par
Madame le Professeur Anna FONTES-BARATTO

Soutenue le 12 décembre 2015

Jury :

M. Johannes BARTUSCHAT, professeur, Université de Zurich

Mme Anna FONTES-BARATTO, professeur émérite, Université Paris 3

M. Philippe GUÉRIN, professeur, Université Paris 3

M. Luca MARCOZZI, professeur associé, Università di Roma 3

M. Fabio ZINELLI, directeur d'études, Ecole Pratique des Hautes Etudes

Paysages et saisons : les réseaux métaphoriques du réel dans les *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Pétrarque

Résumé

Cette thèse étudie l'emploi d'environ 640 occurrences relatives au champ sémantique des paysages et des saisons (reliefs, rivages, cours d'eau, végétation, pierres, écueils, neiges et *nebula*) dans les *Rerum Vulgarium Fragmenta*. C'est l'environnement textuel dans lequel chacune d'elles s'insère qui la distingue des autres et infléchit son signifié ; et en même temps chacune se complète de façon dynamique, interagissant avec toutes celles qui se trouvent sur le même axe paradigmatique. Le premier chapitre étudie leur morphologie de façon contextuelle et intertextuelle, afin de cerner l'isotopie du chronotope dans le *canzoniere* ; on verra par la diversification et l'enrichissement de leurs emplois métaphoriques que les paysages et les saisons s'imposent comme enjeux diégétiques. La composition du *liber* s'inscrivant dans une temporalité complexe qui, pour chacun de ses *fragmenta*, brouille la chronologie relative à sa composition, c'est par la prise en compte, dans le deuxième chapitre, de cette double dimension diachronique, qu'il a été possible de mieux appréhender l'évolution continue qui est à l'œuvre dans et par les métaphores. Elles permettent de partir d'une donnée connue (y compris en tant que *topos* littéraire) pour explorer une réalité (intérieure) autrement insaisissable, le "réel" du poète-amant. Le dernier chapitre nous permettra d'analyser les processus de métaphorisation mis en œuvre par Pétrarque lorsque les reprises du chronotope acquièrent une portée éthique et métapoétique.

Mots clés : *Italie, Moyen-Âge, Pétrarque, paysage, saison, métaphore, chronotope, réel, réalité, intertextualité, isotopie.*

Landscapes and seasons : the metaphorical network of the real in Petrarch's *Rerum Vulgarium Fragmenta*

Abstract

My thesis scrutinizes the use of almost 640 occurrences related to the semantic fields of landscapes and seasons (landforms, shores, rivers, vegetation, rocks, reefs, clouds and *nebula*) in the *Rerum Vulgarium Fragmenta*. It is the textual environment in which each of them fits that distinguishes it from others and bends its signified; and yet they complement one another dynamically, interacting with all those who are on the same paradigmatic axis. The first chapter examines their morphology in a contextual and intertextual way, to identify the chronotope's isotopy in the *canzoniere* ; we will see by the diversification and the enrichment of their metaphorical uses that landscapes and seasons emerge as diegetic issues. The composition of the *liber* partakes of a complex temporality that blurs the chronology of its composition for each of its *fragmenta* ; it is by taking into account, in the second chapter, this double diachronic dimension, that it was possible to better understand the continuing evolution which is at work in and through metaphors. They allow from a known data (including as a literary *topos*) to explore a reality (indoor) otherwise elusive, the poet-lover's "real". The last chapter will allow us to analyze the metaphorization process implemented by Petrarch when the chronotope's recurrences acquire an ethical and metapoetic scope.

Keywords : *Italy, Middle Ages, Petrarch, landscape, season, metaphor, chronotope, real, reality, intertextuality, isotopy.*

Remerciements

À ma directrice de thèse, Anna Fontes-Baratto, sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour, j'exprime mon infinie gratitude. Depuis le master 2 (2008-2009) sur *Le bestiaire dans les Rerum Vulgarium Fragmenta de Pétrarque*, vous avez guidé mes pas dans le domaine de la recherche, vous m'avez encouragée puis montré le chemin de la thèse, que je n'osais pas envisager tant elle me semblait inaccessible. Je vous remercie pour votre bienveillance, votre patience et votre confiance indéfectible, vous m'avez appris à me dépasser, vous m'avez portée lorsque je doutais. Surtout, vous avez fait naître en moi l'amour de la littérature médiévale italienne, lorsque vous avez été mon professeur pour la première fois, en licence, et que j'assistais, avec une admiration inaltérable et inaltérée, à vos cours sur les poésies "petrose" de Dante.

À toute l'équipe du CERLIM et au directeur de son séminaire : merci pour vos séances roboratives qui m'ont permis de grandir intellectuellement, pour les rencontres précieuses avec d'éminents invités d'honneur, pour les déjeuners joyeux qui s'ensuivaient souvent.

Aux grands-parents de Paola, qui ont pris soin d'elle pendant que je m'absentais pour écrire, un immense merci. Vous m'avez soutenue en lui donnant tout votre amour, vous avez pris le relais lorsque je m'efforçais d'être à la fois maman, enseignante et doctorante.

À Bruno, mon amour, aucun mot ne saurait dire toute ma reconnaissance. Car notre aventure a commencé en même temps que celle de la thèse, c'était il y a six ans déjà, et tu m'as épaulée quelles que soient les difficultés. Ton enthousiasme, ta générosité, ta disponibilité et surtout ton sourire m'ont tirée vers le haut à chaque instant.

À ma famille

Sommaire

INTRODUCTION	15
CHAPITRE 1 : MORPHOLOGIE TEXTUELLE	27
I. RELIEFS	28
A. <i>Poggio, colle, monte, valle</i>	28
B. <i>Campo, prato, spiaggia, deserto</i>	39
II. RIVAGES ET COURS D'EAU	43
A. <i>Riva</i>	43
B. <i>Rivo, fiume</i>	50
III. VÉGÉTATION	56
A. <i>Erba, fiore</i>	56
B. <i>Bosco, selva</i>	65
IV. PIERRES ET ÉCUEILS	69
A. <i>Pietra, sasso</i>	69
B. <i>Scoglio</i>	75
V. SAISONS	78
VI. NEIGES	82
A. <i>Neve</i>	82
B. <i>Ghiaccio</i>	90
C. <i>Gielo</i>	94
VII. NEBULA	97

CHAPITRE 2 : PAYSAGES ET SAISONS DE L'AMANT	107
I. SAISONS ET PAYSAGES DE LAURE	108
A. Printemps de Laure	108
a. Laure printemps : une identification tardive	108
b. Epiphanie de Laure dans la nature	118
c. Jeunesse éternelle ?	122
B. Neiges et aspérités de la femme	127
a. Beauté de neige	127
b. Femme de glace	132
II. SAISONS ET PAYSAGES DE L'AMOUR	137
A. Amœnitas loci et temporis	137
a. Printemps de l' enamorément	137
b. <i>Dolci colli, ombrosa valle</i>	146
B. Impedimenta	157
a. Obstacles de la vision	157
b. Pièges dans la nature	162
III. SAISONS ET PAYSAGES DE L'ERREUR	170
A. Cristallisation de l'amant	170
a. Le cœur glacé	170
b. <i>Fluctuatio animi : metus</i>	173
B. Persistance	177
a. <i>Fluctuationes et impossibilia</i>	177
b. Variabilité des saisons, constance de l'amant	182

CHAPITRE 3 : PAYSAGES ET SAISONS DU POÈTE	189
I. SAISONS ET PAYSAGES DES LARMES	191
A. Liquéfaction de l'amant	191
a. « M'abbaglia et mi distrugge »	191
b. De la comparaison à la métamorphose	196
B. Fleuve de larmes et larmes dans la vallée	200
a. <i>Lacrimarum rivus, vallis lacrimarum</i>	200
b. Les fleuves du poète	207
II. CHEMINS DE LA <i>MUTATIO ANIMI</i>	215
A. Itinéraires navigables	215
a. Vers la rive	215
b. À travers les écueils	228
II. B. <i>Silvescere</i>	234
III. PARCOURS INTELLECTUELS ET MORAUX	242
A. Errance dans les montagnes	242
B. <i>Arx rationis</i>	250
C. Vers d'autres cimes	256
CONCLUSION	269
ANNEXE	277
« DEL FIORIR QUESTE INANZI TEMPO TEMPIE » : LA CHEVELURE DANS LES SAISONS DE LA VIE	
BIBLIOGRAPHIE	297
INDEX DES OCCURRENCES CITÉES	327
INDEX DES LIEUX PÉTRARQUIENS CITÉS	331

INTRODUCTION

On souligne traditionnellement l'opposition entre le “réalisme” de Dante et le “classicisme” de Pétrarque. Dans la *Divine Comédie*, on est frappé non seulement par la prolifération des personnages, la variété saisissante des rencontres et des dialogues, la diversité des lieux, la pluralité des questions abordées, mais aussi par le lexique multiforme, riche d'inventions en tous genres, qui s'accorde avec cette polyphonie. En ce sens, l'écriture de Dante est mimétique : d'une réalité qu'elle impose au lecteur de considérer comme telle. À l'inverse, on dit de l'écriture de Pétrarque qu'elle est aussi “monotone” que sublimée, puisqu'elle résulte d'un travail vétilleux et persévérant qui conduit à l'épuration du lexique employé. Doit-on en déduire que la poésie des *Rerum Vulgarium Fragmenta*, à l'image de son langage, est antiréaliste ? Le titre latin de cette œuvre ne l'entend pas ainsi : c'est un recueil constitué de « choses », *rerum*, la même matière qui forme la réalité (du latin *res*). N'est-ce pas plutôt le poème dantesque qui dessine un voyage idéal dans un au-delà imaginaire ? L'histoire d'amour et de conversion du *canzoniere* n'a pourtant rien d'“idéaliste” – au sens où elle ferait abstraction de toute réalité : à travers les métaphores qu'il tisse tout au long du recueil, le poète-amant entend reparcourir son expérience, donner à « entendre », comme il le dit dès le sonnet incipitaire, le récit rétrospectif de son histoire amoureuse et poétique, dont il sait que, loin d'être univoque (comme pourrait l'être la réalité), elle demeure jusqu'au bout, équivoque¹. Étant bien entendu que, à l'évidence, le langage de Pétrarque, poète lyrique, n'embrasse pas la multitude de signifiants propre au “réalisme” de la *Comedia*, son écriture s'enrichit cependant de la pluralité des signifiés, dont les métaphores sont éminemment porteuses : par leur fréquence, certes, mais encore davantage parce qu'elles sont en perpétuelle mutation.

J'ai choisi de limiter cette étude à la métaphorisation du chronotope. J'ai donc sélectionné les indices (par exemple une forêt, un fleuve, une colline) qui, en évoquant le contexte énonciatif, sont censés renvoyer à une réalité spatio-temporelle externe, autrement dit les paysages et les saisons (souvent suggérées par le biais du paysage), puis observé la diversification et l'enrichissement de leurs emplois métaphoriques : ce qui m'a permis d'en déduire qu'ils n'ont pas de simples fonctions descriptives ou contextualisantes, mais qu'ils s'imposent comme enjeux diégétiques, substances génératrices, agents structurants et vecteurs signifiants. S'ils fournissent les coordonnées spatio-

¹ Je m'inspire ici d'une formule (« la réalité univoque et le réel équivoque ») employée par Michel Bousseyroux dans son article « L'Espe d'un laps : l'équivoque du réel ».

temporelles de la *narratio*, c'est qu'ils contribuent, de façon essentielle, à la définition des deux personnages, Laure et le poète-amant, qui s'y meuvent.

Stierle a bien mis en lumière la relation de subjectivité qui s'établit entre le « je » et le lieu :

Creare più reti di relazioni tra significanti è un modo per risolvere la molteplicità del mondo empirico nel mondo dello spirito, sostituendo all'ordine oggettivo del reale un ordine riferito ai bisogni pratici del soggetto. Il « luogo » e il « paesaggio » costituiscono altrettante risposte alla molteplicità del mondo.²

Les éléments du paysage permettent au poète-amant de cerner (sinon de mettre en ordre) son réel, équivoque et multiple (ce que Stierle définit comme « i bisogni pratici del soggetto » ?). Ou encore, pour le dire avec Bologna, « l'oggetto esterno sempre allude a quello interno ; l'interiorità si lascia intuire addobbata nei panni dell'esteriorità »³.

Le terme « paysage » n'apparaissant qu'au XVI^e siècle⁴, son emploi ici pourrait être perçu comme anachronique. Mais à quels autres lexèmes, ou syntagmes, substitutifs pourrait-on recourir ? Car, en définitive, et malgré qu'on en ait, de cet anachronisme, c'est bien le mot «paysage» qui, parce qu'il présuppose le point de vue subjectif d'un spectateur, correspond le mieux au rapport qui s'établit dans les *RVF* entre des éléments naturels et le regard du « je ». Il ne suffit en effet pas qu'il y ait une énumération de lieux naturels pour qu'il y s'agisse de « paysage ».

Dans son article sur « la grammatica dello spazio nel Petrarca latino », Francesco Stella qualifie de « rivoluzione petrarchesca » la « nuova estetica dello spazio, quell'appropriazione della geografia alla percezione del soggetto lirico che è la rivoluzione petrarchesca del canzoniere ». Il remarque, en outre, que cette « appropriation révolutionnaire » de l'espace n'a lieu que dans les *RVF*, tandis que, dans les écrits latins, l'évocation du paysage est toujours filtrée par le dialogue intertextuel avec les auteurs classiques :

Mi interessava cogliere in una poesia latina che è ancora, e lo vedremo, pienamente medievale il punto di innesto della nuova estetica dello spazio, quella appropriazione della geografia alla percezione del soggetto lirico che è la rivoluzione petrarchesca del canzoniere. Se nella poesia volgare di Petrarca il paesaggio diventa *Reflexionsraum* del soggetto e insieme sguardo esterno che gli dona una nuova oggettività, in quella latina – che a quest'epoca ha altri e più impegnativi lettori, altri e più impegnativi spessori dietro di sé – questa operazione è realizzabile solo entrando in dialogo intertestuale con la tradizione che ne ha generato il linguaggio.⁵

L'innovation des *RVF* réside donc dans la création du paysage comme *Reflexionsraum* du sujet, autrement dit du « paesaggio stato d'animo », mais le mouvement qui s'instaure entre les

² Stierle (2007), p. 225.

³ Bologna (2003), p. 388.

⁴ Rappelons que certaines études (notamment celle de Michel Conan « Le paysage découvert du Mont-Ventoux », *Urbi*, VIII, 1983, p.33-39) interprètent l'ascension du Mont Ventoux (*Fam.* IV, 1) comme l'invention du paysage par Pétrarque.

⁵ Stella, p. 277.

sentiments du poète-amant et le paysage n'est pas tant celui d'une projection que celui d'une introspection. Stierle l'analysait déjà dans une dissertation⁶, dont Stella dit qu'elle

schematizzava grosso modo i due atteggiamenti stilistici di Petrarca nei confronti del paesaggio, quello sintetico che compone il paesaggio da singoli elementi, e quello analitico che individua un paesaggio da un punto di vista specifico, mettendone in relazione reciproca le rispettive peculiarità⁷.

De ces deux « atteggiamenti stilistici », c'est le « paysage analytique » qui correspond le mieux à la notion moderne de paysage dont Pétrarque est l'inventeur : un paysage perçu par un seul point de vue, qui évolue et se modifie dans le temps. Les saisons interviennent à leur tour dans ce croisement entre le paysage et le temps : au sens propre, ce sont les saisons de l'année qui viennent modifier le paysage de façon cyclique ; au sens figuré, ce sont les saisons de la vie qui font évoluer le regard du sujet. L'œil qui regarde le paysage est subjectif, jamais neutre ou objectif. Parce qu'il le soumet à son angle de vue, le sujet des *RVF* se l'approprie, établissant avec lui des relations qui peuvent être de syntonie ou de disharmonie.

Dans la littérature latine, on trouve l'idée de sympathie et d'antipathie de la nature entre les espèces animales⁸ ; elle était présente chez les néo-platoniciens et fut relancée par l'école de Chartres. En partant de ce principe, Pétrarque développe toute une série d'affrontements naturels : le mouvement des planètes s'oppose à celui du firmament, les éléments se combattent (la terre tremble, la mer se gonfle), les animaux terrestres, aquatiques et volatiles, les plantes, les herbes, les pierres, mais surtout l'homme, qui se bat essentiellement contre lui-même⁹. Tous ces phénomènes correspondent à des dynamiques internes à la nature et confirment que l'antipathie est un ressort des manifestations naturelles ; on en trouve effectivement des illustrations des les *RVF*.

Néanmoins, ce rôle de la nature est réducteur puisqu'il se limite à une observation naturaliste du monde. Or Pétrarque envisage également la nature de façon méta-poétique, dans le rapport qu'elle peut entretenir avec l'écriture, et conçoit que le paysage naturel soit en syntonie avec l'inspiration poétique. Dans un texte latin, le *De vita solitaria* (I, 7), Pétrarque fait l'éloge de l'inspiration qui peut naître de l'observation d'un beau paysage, dans le recueillement et le silence :

Nempe supra humanum modum rapiantur [qui philosophiam ac maxime qui poeticam meditantur] oportet si supra hominem loqui volunt: id sane locis apertissimis expeditius fieri interdum et alacrius animadverti. Unde sepe montanum carmen quasi hedum e toto grege lectissimum atque lectissimum vidi et, nitore insito admonitus originis, dixi mecum: «Gramen alpinum sapis, ex alto venis». Equidem ut huic tandem articulo finem faciam, et Marcus Tullius et

⁶ Publiée dans A.Mühlhäusser, *Die Landschaft in Briefen der italienischen Frührenaissance*, Berlin-Leipzig, p. 8-12.

⁷ Stella, p. 277.

⁸ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, IX, 88 et X, 95-96.

⁹ Cherchi (2003), p. 87.

Virgilius Maro, quos eloquentie principes latine nemo eloquens negabit, huic consilio herebant: dum alter cum sepe alias tum presertim ad tractatum legum civilium accessurus, frondosas quercus et delectabiles secessus, quodque ibi scriptum memini «ripam et umbram», et procerissimas populos, et concentum avium, et strepitum fluviorum, atque equas in partes scissi amnis in medio insulam parvam et huic nostre simillimam quereret; alter autem suum Alexim, quisquis is est, pastorio carmine laudaturus, «inter densas umbrosa cacumina fagos» assidue veniens, solus in montibus et silvis id faceret: Platonem secuti ambo, qui inter otiosa cupresseta et spatia silvestria de institutis rerum publicarum deque optimis legibus disputarat. Nota nimirum et vulgata commemoro. Multum tempore posterior Cyprianus, fide autem prior et martyrio clarus nec obscurus eloquio, tale quiddam et sensisse videtur et scripsisse; quod unum ex multis ingens mirator eius Augustinus in libris suis quasi illius ingenii experimentum et eloquentie gustum ponit, que in eo quanta esse potuerit, nisi gravitati rerum deditus verborum neglexisset ornatum, loci illius commemoratione notum nobis esse voluit. Ubi ingenium exercens non ait hunc thalamum loco abditum, cinctum muris, communitum seris, marmorea opacum celatumque testudine, aut tale aliquid, sed quid? «Petamus» inquit «hanc sedem. Dant secessum vicina secreta, ubi dum erratici palmitum lapsus pendulis nexibus per arundines baiulas repunt, viteam porticum frondea tecta fecerunt». Ecce quam porticum et quam sedem vir sanctus et eloquens appetebat: vites, palmites, frondes, arundines, et inter hec studiosis semper amabile secretum, quod utique non optaret, si preter muros ac tectum nullis bene secessibus ingenium crederetur.

[Il faut, c'est un fait, qu'ils [ceux qui étudient la philosophie, et principalement la poésie] soient emportés au-dessus de toute humaine mesure s'ils veulent parler au-dessus de l'homme : j'ai remarqué que cela arrivait parfois plus facilement et plus vivement dans des lieux très ouverts. J'ai souvent vu ainsi un chant composé dans la montagne, comme s'il était le chevreau le plus charmant et le mieux choisi de tout le troupeau et, averti de l'origine de sa beauté naturelle, je me suis dit intérieurement : « tu as le goût de l'herbe des Alpes, tu viens des hauteurs. » Assurément, pour clore enfin cette partie, Marcus Tullius aussi bien que Virgile Maro, plus que tout homme, ne nieront avoir été les princes de l'éloquence latine, eux qui étaient attachés au conseil que je viens de donner : l'un, surtout lorsqu'il se disposait à écrire son traité sur les lois civiles, cherchait des chênes touffus, des retraites agréables (et je me souviens qu'il a écrit dans ce traité « rivages ombreux »), de très hauts peupliers, un concert d'oiseaux, le bruissement des eaux courantes ainsi qu'une petite île très semblable à la nôtre et qui séparait un fleuve en deux parties égales ; l'autre, sur le point de faire l'éloge, en un poème pastoral, de son Alexis, en dépit de ses mœurs, s'y consacrait seul dans les montagnes et les forêts, venant assidûment « au cœur d'un fourré de hêtres aux cimes ombrageuses ». Tous deux suivaient ainsi l'exemple de Platon qui, au milieu de paisibles cyprès et d'espaces boisés, avait disserté sur l'organisation des affaires publiques et sur les meilleures lois. J'évoque des idées qui sont assurément connues et répandues. Cyprien, de beaucoup postérieur dans le temps, mais premier par sa foi, célèbre par son martyre et non moins connu pour son éloquence, semblait avoir pensé puis écrit certaines choses de cet ordre. Augustin, qui admira grandement le saint, a exposé dans ses livres ce fait unique choisi parmi plein d'autres dans la pensée qu'il était une preuve du talent de cet homme et un aperçu de son éloquence : il voulut nous faire connaître en citant ce passage combien cette

éloquence aurait pu être grande si, tout dévoué que fût le saint à l'importance des choses, il n'avait pas négligé la beauté de l'expression. Là en effet, exerçant son talent, il ne recommande pas une chambre à l'écart, entourée de murs, protégée par des verrous, obscurcie et cachée par une carapace de marbre ou par quelque chose de semblable. Mais alors quoi ? Il dit : « Cherchons cet endroit. La proximité des lieux isolés nous offre une retraite où les oscillations erratiques des sarments font pendre leurs entrelacs et rampants sur les treillis de roseaux, faisant de ces toits de feuillage un vineux portique ». Voici quel portique et quel endroit cet homme saint et éloquent désirait : des vignes, des sarments, des frondaisons, des roseaux et, parmi tout cela, une retraite toujours accueillante pour les hommes studieux, ce qu'il n'eût certainement pas recherché si le talent n'avait jugé acceptable à ses yeux aucune retraite qui ne fût exempte de murs et de toits.]¹⁰

Dans ce long passage, il n'y a pas à proprement parler de sympathie de la nature envers l'observateur, ni Pétrarque ne parle de ses sentiments et de l'écho qu'ils pourraient avoir dans la nature. Toutefois, cette citation est d'un grand intérêt car la nature est considérée comme une cause indirecte de l'inspiration poétique et de la pensée philosophique, puisqu'elle crée un environnement favorable à la concentration. La contemplation ne s'arrête pas sur les détails mais perçoit l'ensemble comme une composition harmonieuse, comme un arrière-plan de beauté indéfini qui a un impact sur l'esprit. Aussi la syntonie avec la nature n'est-elle pas seulement source possible d'inspiration, mais encore l'objet même de l'écriture.

Un'inquietudine insopprimibile lo spinge di nuovo altrove, a cercare monti e boschi : « suspecta domus penetralia linquo / et montem silvasque peto circumque retroque / collustrans oculis »¹¹ : ove anche i versi latini ospitano una formulazione di quel mito della solitudine agreste e silvestre come contesto ideale della poesia che Petrarca alimenta, come si sa, in innumerevoli passi delle *Familiari*, delle *Senili* e del *Canzoniere* (*Solo e pensoso* ; *Di pensier in pensier* ; 237, 23 ; 259), quella *statio reposta* che ricorda il *repostum rus* che abbiamo già sentito prima, l'altura ove abitano le Pieridi, l'Elicona terreno dove l'immaginario di Valchiusa o di Selvapiana si incrocia con il modello augusteo del monte delle Muse e con le attualizzazioni del *locus amœnus*.¹²

Cette tranche de nature “belle et ombragée” que l'on appelle *locus amœnus* est traditionnellement constituée par un arbre, une prairie et une source, auxquelles peuvent s'ajouter les oiseaux et les fleurs d'un printemps éternel ; chez Virgile ce sont les accessoires requis par la mise en scène de ses poésies pastorales. Le Moyen Âge considère le *locus amœnus* de la poésie bucolique comme le « lieu » par excellence (« locus ille locorum ») : au sens également de *topos*, donc¹³. Dans les *RVF*, Pétrarque n'est pas un poète bucolique, pourtant son personnage, qui

¹⁰ *Vit. sol.* I, 7.

¹¹ Laure le hante dans ces vers des *Epystole*, I, 6, 140-143 : [« Je quitte la maison odieuse et je cours par les monts et les bois, épiant les alentours pour voir si le fantôme qui m'ôte le sommeil ne m'a pas prévenu et suivi jusqu'ici »].

¹² Stella, p. 287.

¹³ Curtius (1991), p. 314-322.

recherche la solitude dans la nature, a quelque chose de bucolique, mais à la grande différence qu'il n'a pas d'autre interlocuteur que la nature même : les bois et les herbes ont des yeux et des oreilles et deviennent ses témoins, comme si la nature pouvait devenir un troisième protagoniste. La nature peut être personnifiée, mais elle n'a pas besoin d'être allégorique (contrairement à la « selva oscura » de Dante). Pétrarque, qui souligne l'ascendance littéraire, chez Cicéron et Virgile, de cette syntonie avec la nature¹⁴, trouve la confirmation de son expérience chez les poètes latins qui lui sont chers, et chez Virgile d'abord :

Daphni, tuum Poenos etiam ingemuisse leones
interitum montesque feri siluaque loquuntur.
Daphnis et Armenias curru subiungere tigris
instituit; Daphnis thiasos inducere Bacchi,
et foliis lentas intexere mollibus hastas.¹⁵

Mais, contrairement à ces vers atemporels, où les fauves, les reliefs et la végétation pleurent à l'unisson la mort de Daphnis – et contrairement aux *Psaumes*¹⁶, où la nature est personnifiée pour célébrer le Seigneur –, dans les vers latins de Pétrarque les éléments du paysage sont tantôt le reflet tantôt le masque d'un sujet qui confie à « una forma sovraperonale » l'expression d'une « verità personale » :

Ne ricaviamo una sorta di fecondo ossimoro, che vede riservata, non senza forti frizioni, una verità personale in una forma sovraperonale. Il codice bucolico permette a Petrarca di parlare di sé nel momento medesimo in cui si maschera, e attraverso il linguaggio di quel codice trasforma la sua esperienza in cultura. In questo senso, si può dire che la bucolica petrarchesca è l'invenzione di un universo culturale : un universo classico, naturalmente, che garantisce di quell'esperienza e ne salvaguarda l'esemplarità proiettandola sullo schermo di un tempo suo proprio.¹⁷

Aussi, nous dit Fenzi, les vers bucoliques de Pétrarque comportent-ils « l'invenzione di un universo culturale ». Il n'est pas interdit de penser que la transformation de « son expérience en culture » se poursuit dans les *RVF* : à la condition cependant d'ajouter qu'il s'agit là d'une « expérience » qui transcende doublement le tête-à-tête intertextuel avec les auteurs classiques. D'une part, parce que ce dialogue s'élargit aux poètes modernes en langue vernaculaire, occitans, siciliens, *stilnovisti* – et à Dante (tout Dante !) au premier chef ; d'autre part, parce que le *locus amœnus* se confond avec des lieux bien réels : Vaucluse et Selvapiana.

¹⁴ Ces deux autorités sont invoquées pour contester Quintilien (*Inst. Orat.* X, 3, 24) dans la *Vie solitaire* I, 7.

¹⁵ *Buc.* V, 27-31 [« Les lions mêmes de la Libye, ô Daphnis, ont gémi de ta mort ; les sauvages monts, les forêts nous le redisent encore. C'est Daphnis qui nous apprend à atteler au char les tigres d'Arménie ; Daphnis qui nous apprend à conduire les chœurs de Bacchus, à enlacer de pampres gracieux de souples baguettes. »]

¹⁶ *Ps* 98, 7-8.

¹⁷ Fenzi (2013), p. 14.

Ed è per questo che i luoghi di Petrarca sono sempre qualcosa di più che semplici sfondi o paesaggi di contorno alle vicende di vita e letteratura. Sono il “teatro”: da Avignone a Valchiusa, da Selvapiana a Roma ad Arquà, della sua vicenda esistenziale e poetica. E, tra questi, Valchiusa assume un ruolo da protagonista connaturato sia alla costruzione mitopoietica di Laura sia all’automitografia petrarchesca, nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* come in tutta l’opera. Valchiusa si identifica con Petrarca poeta e innamorato, è un luogo che esiste, è vero, reale, ma è come se esistesse solo nella sua anima, tanto le sue caratteristiche geomorfologiche hanno una potenza simbolica e trasfigurante che lo rendono un monumento, un sito catalizzatore, una sintesi, un concentrato quasi vertiginoso, un cerchio che racchiude tutte le tematiche che si legano, si separano, si riannodano e tornano a contrapporsi nel Canzoniere.¹⁸

Chaque “caractéristique géomorphologique” participe de l’« automitografia petrarchesca » (dont il reste à voir les rapports à son réel) parce qu’elle véhicule à la fois une signification propre et un sens métaphorique. Cette polysémie, où l’on peut trouver un avatar des *plures sententiae* décelées par Augustin dans la Bible¹⁹, est adoptée par Pétrarque, qui emploie à cet effet aussi bien la métaphore que la comparaison. Bien que ces deux formes de *translatio* ne soient pas identiques²⁰, il conviendra toutefois de les étudier conjointement comme partie intégrante d’un même système expressif²¹. C’est d’ailleurs aussi par là que les occurrences relatives au chronotope, tout en conservant un nombre limité de signifiants, élargissent leur réseau de signifiés au fur et à mesure de leurs reprises dans le *canzoniere*.

L’étude sur la métaphore de Giuseppe Velli, qui s’inspire de l’ouvrage de Paul Ricœur, constitue un point de départ essentiel pour ma réflexion sur la présence, l’emploi et le développement des réseaux métaphoriques dans les *RVF* de Pétrarque.

Se volessimo ora sistemare tipologicamente tale metafora (procedendo oltre i modi di attuazione) non potremmo non definirla con Philip Wheelwright « epiforica » :in essa infatti si parte da un veicolo noto [...] per esprimere un'esperienza meno chiaramente o meno direttamente esprimibile.²²

¹⁸ Calitti (2003), p. 10-11.

¹⁹ *La cité de Dieu*, XI, 19 : « Quamuis itaque diuini sermonis obscuritas etiam ad hoc sit utilis, quod plures sententias ueritatis parit et in lucem notitiae producit, dum alius eum sic, alius sic intellegit (ita tamen ut, quod in obscuro loco intellegitur, uel adtestatione rerum manifestarum uel aliis locis minime dubiis asseratur ; siue, cum multa tractantur, ad id quoque perueniatur, quod sensit ille qui scripsit, siue id lateat, sed ex occasione tractandae profundae obscuritatis alia quaedam uera dicantur. » [« L’un des avantages de l’obscurité même du texte sacré est de suggérer plusieurs sens également avoués de la vérité, et de les reproduire à la lumière de la connaissance. Les interprétations diffèrent ; l’intelligence des obscurités s’appuie du témoignage des passages clairs et qui n’admettent aucun doute ; et soit que, dans cette diversité d’opinions, on découvre le vrai sens de l’auteur inspiré, soit qu’il demeure caché, on retire toujours quelque vérité de ces profonds abîmes. »], cité par Finazzi, p. 20-21.

²⁰ Berra (1992), p. 15.

²¹ « Il problema sta dunque tutto dalla parte dei lettori : dalla parte del testo c’è un unico processo di significazione polisemica (le agostiniane *plures sententiae*) che coinvolge tutti i livelli della scrittura. », Ariani (1999), p. 84.

²² Velli, p. 42.

La métaphore permet de partir d'une donnée connue (y compris en tant que topos littéraire) pour explorer une réalité (intérieure) autrement insaisissable, le "réel" du poète-amant. C'est ce que Finazzi appelle la « concretizzazione dei processi della mente », dans son approche récente de quelques emplois métaphoriques qui se présente comme préparatoire à une étude de la métaphorisation dans l'ensemble des *RFV*²³. Quant à moi, j'ai pris le parti de considérer chaque occurrence non seulement dans ses acceptions métaphoriques, mais dans toutes ses présences au fil du *canzoniere*, parce que la polysémie pétrarquienne²⁴ se nourrit et se construit justement à travers la notion de réseau, le « paradigme thématique »²⁵ qui préside tout aussi bien à la structuration du *liber*, où Pétrarque « assume, portandola però a livelli di complessità sconosciuti ai predecessori, la tecnica di connettere i singoli microtesti mediante riprese lessicali, ritorni di immagini e sviluppi semantici »²⁶. Car, loin des images figées et dématérialisées que le pétrarquisme (ou qu'un certain pétrarquisme) a perpétuées, il reparcourt et retravaille les réseaux métaphoriques empruntés à la double tradition, classique et vernaculaire, dont on vient de parler, et, ce faisant, par ce travail inter- et intratextuel omniprésent, il insuffle à son écriture une matérialité qui l'ancre dans le réel d'une expérience individuelle, amoureuse et poétique, dominée par la hantise du *tempus edax*. Se constituant à travers la composition et l'agencement du livre, cette expérience se configure comme un défi à l'ineffabilité, à l'insuffisance constitutive du langage.

Lorsque les réseaux sémantiques nourrissent les vers des *RFV*, ce n'est donc jamais de façon univoque ou statique. Ils se font écho et renvoient les uns aux autres, comme un polyptote qui s'étendrait sur tout le texte – mais dont les lecteurs, contemporains ou postérieurs, n'ont pas saisi tout l'enjeu, précise Santagata²⁷. Au-delà de l'identification ponctuelle de telle ou telle métaphore, que l'on peut lire dans les notes des différentes éditions commentées du *canzoniere*, mon étude devra suivre le parcours de ces réseaux pour le mettre en relation avec la *narratio* du livre, en tenant compte de sa structuration par blocs, des genres poétiques et des renvois internes. On suivra donc le cheminement des occurrences et de leur métaphorisation progressive, en adoptant plusieurs niveaux de lecture.

²³ Finazzi, p. 55 « Concretizzazione dei processi della mente » est le titre du deuxième chapitre, où elle analyse notamment (2. 4) la « Meteorologia dell'interiorità : vento e nebbia ».

²⁴ « Allo stato puro il modello è costituito dai casi di omofonia (dal punto di vista del significante ; polisemia se l'angolo visuale fosse quello del significato), che al livello di significante rappresenta il corrispettivo della sinonimia. », Santagata (1989), p. 58.

²⁵ Santagata (1989), p. 35.

²⁶ « cogliere e specificare le relazioni funzionali tra gli strutturatori *superficiali* (...) e quelli profondi, ipotizzabili sotto forma di paradigma tematico. », Santagata (1992), p. 111.

²⁷ « delle strutture simboliche, dei sovrasensi, della complessa trama di richiami di cui il libro è gravato, né i contemporanei né i posteri si sono accorti » Santagata (2004), p. 342.

Il faudra tenir compte de leur évolution intratextuelle et intertextuelle : leur quantité et leur répartition varient-elles de façon significative dans les *RVF*? Quel est leur enrichissement sémantique? Cet enrichissement se nourrit-il d'emplois dans d'autres textes de Pétrarque? Dans quelle mesure le poète resémantise-t-il des *topoi* de la littérature latine ou médiévale autant que des syntagmes bibliques²⁸, et surtout à quelles fins? Aussi la lecture globale de ces réseaux devra-t-elle également considérer leur parcours : diachronique, en fonction de leur emploi dans l'histoire de la transformation des *fragmenta* en *liber*, et chronologique – lorsque l'on dispose d'une documentation suffisante pour émettre des hypothèses sur la date de rédaction des textes dans lesquels on les rencontre. Blasucci avait évoqué la possibilité de cette démarche, même en l'absence de certitudes sur la datation, lors d'une réflexion qui, partant des métaphores météorologiques présentes dans la sextine *L'aere gravato*, le conduit à considérer « il complesso del libro come un sistema semantico » :

Tutte o quasi le metafore meteorologiche presenti nella sestina trovano [...] una loro corrispondenza, e talvolta una vera e propria chiosa, in altri testi del *Canzoniere*. Naturalmente non è da scartare in ipotesi una considerazione diacronica di quelle metafore nel libro : la maggior parte di esse è infatti posteriore alla sestina 66, e in questi casi è da ipotizzare una utilizzazione della sestina come serbatoio metaforico. Ma metafore o accenni di metafore del genere non mancano in componimenti precedenti. Così, anche in assenza di notizie certe sulla cronologia di tanta parte del *Canzoniere*, pensiamo che non sia indebito, almeno in questo caso, considerare il complesso del libro come un sistema semantico. In questo sistema ciascuna di quelle metafore che operano contestualmente nella sestina ha una sua più o meno varia ricorrenza.²⁹

Depuis l'ouvrage de Noferi, il n'est désormais plus nécessaire de démontrer que le fonctionnement des mots-rime de la sextine est un parangon de l'évolution des réseaux métaphoriques dans les *RVF*, dont chaque unité, si limité soit son matériau lexical, devient un « centre d'énergie vive », à travers le jeu allusif des renvois que la limitation des signifiants peut même favoriser :

Questo procedimento della sestina, questo tornare sulle medesime unità verbali, scoprendo valori diversi, potrebbe venire assunto ad indice di un costante modo poetico, nato appunto dagli approfondimenti di quella “monotonia”, per cui, attraverso le varie combinazioni del limitato materiale, si crea intorno a ciascuna unità tutto un sistema di rimandi, raccordi, allusioni, che ne fa dei centri vivi di energia. Si determina una leggera costante sfasatura, e, nel margine di questo spostamento, ecco lo spazio del

²⁸ Sauf indication contraire, l'identification des hypotextes est empruntée aux notes de Santagata dans l'édition de référence des *RVF*, parfois complétées par des suggestions supplémentaires de Bettarini et Stroppa. Les citations ainsi produites ont été vérifiées, aussi systématiquement que possible, d'après les éditions disponibles des ouvrages en question. Malheureusement, je n'ai pas été en mesure d'en user de même pour les poètes occitans, dont j'ai dû le plus souvent reproduire les vers sans pouvoir les soumettre à leur tour à une vérification préalable.

²⁹ Blasucci, p. 58.

suo parlare analogico, o, più semplicemente, del suo linguaggio poetico. Nulla però di astratto o geometricamente metafisico³⁰.

Les mots des *RVF*, comme les mots-rime de la sextine pétrarquienne, sont le *terminus a quo* qui permet, par la trame de leurs réseaux métaphoriques, de dessiner « l'espace du langage poétique » pétrarquien. Un espace fait aussi de « déphasages » : c'est notamment dans leurs « marges » que s'exprime le réel d'une expérience vécue dont la réalité nous échappera à jamais.

Afin de mener à bien cette étude, il a fallu délimiter le champ de ces réseaux, en sélectionnant une quantité restreinte de mots, d'après la démarche préconisée par Pozzi, qui invite à étudier « l'invarianza delle variazioni »³¹. Cette tâche s'est révélée bien plus complexe qu'il n'y paraît, puisque chaque mot est relié à un autre, de sorte que l'on peut difficilement tirer sur un fil de la « toile d'araignée »³² sans toucher aux autres « nœuds » du livre-réseau³³. Or mon intention ne saurait être celle d'éclairer la totalité des réseaux, mais plutôt d'illustrer la qualité exemplaire de ceux qui se tissent autour du chronotope : les reliefs, les rochers, les cours d'eau, la végétation et les neiges qui, individuellement ou par leur interférence, dessinent autant de paysages que de saisons. On verra que ce choix limité de signifiants recèle une multitude de signifiés, à l'image du travail d'épuration de la langue par Pétrarque :

La poesia pienamente ragionabile del Petrarca viene dunque a configurarsi nella non-invenzione linguistica, coscientemente sganciata dalla neologia verbale e dalle formazioni dell'espressività che producono un frequente e copioso ringiovanimento del vocabolario. [...] Al contrario Petrarca contribuirà ad incrementare la repertorizzazione e la selezione qualitativa del lessico poetico entro gli schemi di una lingua ridotta all'essenzialità dei significanti (ma non, si vedrà, dei significati).³⁴

Lorsqu'il y a métaphore, il y a à la fois déplacement et extension du sens (les « déphasages » dont parle Noferi). C'est d'abord l'écart entre le signifié et le signifiant qui désigne une limite infranchissable à la prise en compte de la réalité ; mais, du fait même que cette limite est infranchissable, la métaphore peut déployer toute la richesse de son espace allusif, souvent propice à l'irruption du réel. Dans cette recherche, on étudiera à la fois la « chiusura » et « l'apertura » (pour reprendre les termes de Noferi) du langage de Pétrarque dans les *RVF* à travers une sélection de

³⁰ Noferi (1962), p. 5.

³¹ « Non lasciarsi attrarre dalla varianza, cioè dal modo sempre diverso con cui i poeti sfuggono alla fissità del come, bensì dal modo con cui queste variazioni si costituiscono in gruppi, in sistemi. Si studia l'invarianza delle variazioni. », Pozzi, p. 37.

³² « La tela di ragno del *Canzoniere*, dove tratto tratto un'allacciatura può essere sciolta, un nodo slegato, un segmento di tessuto illuminato, in quel particolare e quasi mai nell'insieme. », Bettarini (1998), p. 137.

³³ « (...) sebbene costituiscano la materia (lessicale) di cui ogni singolo testo si sostanzia, sul piano dei rapporti intertestuali operano indipendentemente dalle relazioni che all'interno dei microtesti li strutturano in un discorso. », Santagata (1989), p. 66.

³⁴ Sberlati, p. 6-7.

réseaux métaphoriques qui nous sont apparus comme significatifs : c'est dans l'écart entre le référent – la « réalité », qui peut être autobiographique, poétique, intertextuelle – et le réseau sémantique – celui qui, tôt ou tard, bute contre le réel – que le poète s'insère, pour l'élargir, l'infléchir, le réorienter.

Le premier chapitre est un inventaire dynamique qui étudie la morphologie des réseaux sélectionnés : il recense leur présence quantitative et qualitative dans les *RVF*, en tenant compte de sa structure bipartite. Chaque occurrence est considérée en fonction du contexte et du co-texte qui l'entoure, mais aussi en suivant une démarche “philologique” qui permet d'éclairer la portée linguistique et littéraire – voire iconique – des lexèmes pris en considération.

Ensuite, nous observerons l'évolution des réseaux et leur métaphorisation progressive en tenant compte de la double diachronie du *canzoniere* (la construction du recueil et la composition des textes) dans le deuxième chapitre. Ainsi nous entrerons dans la construction du réel qui est propre au double protagoniste, l'amant et le poète : derrière l'« homonymie », les allusions biographiques et les références littéraires s'entremêlent pour raconter une histoire d'amour dont il fait émerger les conflits engendrés par les passions, ses souffrances et ses questionnements.

Enfin, le dernier chapitre nous permettra d'analyser les processus de métaphorisation qui concernent le « je » poète et moraliste. De ce point de vue, les reprises du chronotope, autant que les nouvelles insertions ou les disparitions, acquièrent une portée métapoétique : du fait même de l'incessant travail de réécriture auquel le poète les soumet, afin de plier ses métaphores à l'expression de son propre réel, où persistent, et résistent, les obstacles qui retardent la *mutatio animi*, mais qui, par là, ne cessent d'alimenter et de relancer le travail d'écriture.

CHAPITRE 1

MORPHOLOGIE TEXTUELLE

Les *RVF* de Pétrarque sont jalonnés de termes qui renvoient au chronotope. Si certains ne semblent qu'apparaître ponctuellement pour créer un cadre, insérant la *narratio* dans une réalité qui lui confère continuité et vraisemblance, d'autres véhiculent des métaphores qui investissent non seulement tout le texte mais aussi tout le *canzoniere*. Force est de constater que, si ce ne sont jamais de simples ornements, ces termes n'ont pas tous le même poids ; lorsqu'ils se rattachent à une longue tradition littéraire, il est nécessaire de se pencher d'abord sur leur évolution dans une perspective intertextuelle : à quels hypotextes renvoient-ils ? Étaient-ils déjà employés métaphoriquement avant Pétrarque dans la littérature latine ? Quand et comment ont-ils été employés par les prédécesseurs de Pétrarque dans la littérature en langue vernaculaire ? – dans ces cas on se réfèrera à l'étude des sources et aux notes déjà très riches de Marco Santagata ; tous ces termes ont une évolution singulière dans le recueil de Pétrarque, se constituant en véritables réseaux, aussi méritent-ils que l'on s'y intéresse dans le cadre d'une étude syntagmatique. On mettra entre parenthèses, de prime abord, les termes qui ont déjà fait l'objet d'études approfondies, tel que le laurier, les arbres ou les fleurs spécifiques³⁵ ; sans les exclure, il est plutôt question d'envisager le chronotope du *canzoniere* en partant de ses éléments les plus génériques mais qui sont au plus grand nombre, des hyperonymes tel que « fiore » (*fior'*, *fiori*, *fioretti*, *fiorir*) dont on compte 77 occurrences, plutôt que de la rose qui n'apparaît que 14 fois. Il s'agit en effet d'une caractéristique de la poésie de Pétrarque, qui semble préférer l'indétermination des signifiants, choisissant de ne pas donner la part belle aux termes renvoyant à des réalités trop précises : les fleurs plutôt que les roses, les violettes (6 occurrences) ou le lys (aucune), pour compléter l'exemple précédent, qui étaient pourtant présents dans la tradition lyrique italienne³⁶.

³⁵ Citons par exemple l'étude très détaillée de Giovanni Pozzi sur la symbolique de la rose et son évolution de la littérature classique à Poliziano, en passant par Pétrarque.

³⁶ Guntert, p. 32-47.

Pris en compte de façon isolée, ces signifiants s'apparentent à de simples « choses », autant d'aspects d'une réalité que le lecteur assimile par touches impressionnistes, mais qui vont progressivement s'enrichir de différents signifiés, en fonction de leur environnement textuel et des jeux de renvois entre les textes. Ainsi les collines, la neige, l'herbe ou les cailloux vont s'organiser en véritable paysage si l'on considère leur présence dans l'ensemble des *RVF*, où ils se constituent en un système qui non seulement permet au poète-amant de raconter une expérience donnée comme réelle, mais, bien davantage, de l'appréhender à travers le prisme de son propre réel, afin de se raconter. Je commencerai donc par sélectionner ces occurrences, « alla ricerca del linguaggio con cui Petrarca *assume o produce coscienza* dello spazio che circonda la sua esperienza biografica e letteraria, materiale o immaginaria ma comunque reale »³⁷, en me concentrant dans un premier temps sur leurs aspects morphologiques et sur leur mise en contexte immédiate.

Les occurrences relatives au chronotope sont solidaires : paysages et saisons ne peuvent être séparés en deux catégories distinctes tant les interférences sont nombreuses. Dès le sonnet 9, le printemps se manifeste dans le paysage (« le rive e i colli, di fioretti adorna », v. 6) ; un paysage vert ou blanc sera d'emblée associé à une saison, de façon plus ou moins voulue par l'auteur, plus ou moins consciente par le lecteur. Déjà dans le sonnet 5, « sempre verdi rami » (v. 13) est une allusion aux saisons *a contrario* : une des caractéristiques exceptionnelles du laurier est la persistance de ses feuilles qui restent vertes quelle que soit la saison.

I. Reliefs

I. A. *Poggio, colle, monte, valle*

Les indications spatio-temporelles ne sont pas que des images ornementales, ce sont aussi des circonstanciées – plus ou moins génériques – dont la *narratio* a besoin. Si le « prologo allargato » des *Rerum Vulgarium Fragmenta* en semble presque dépourvu, on peut néanmoins trouver la première présence d'un paysage dans le relief qui se manifeste à travers trois occurrences distinctes : « poggio » (sn 2), « colli » (sn 8 et 9) et « monte » (sn 10).

³⁷ Stella, p. 277. C'est moi qui souligne.

La première est tout à fait singulière : le « poggio faticoso et alto », v. 12, n'est pas un paysage, c'est la métaphore classique de la « rocca della ragione » – le coteau (« poggio ») est le lieu de la raison – que Pétrarque reprend en l'intégrant dans une métaphore guerrière qui se développe dans les termes « assalto » et « arme » (v. 9 et v.11). Sur les 24 occurrences de « poggio » (9 au singulier, 15 au pluriel)³⁸, cette métaphore ne se représentera qu'une fois (sx 142, v. 11 : « non volsi al mio refugio ombra di poggi ») – mais, par l'indétermination de ce pluriel (« ombra di poggi » vs « al poggio » du sn 2), la reprise à distance³⁹ comporte en même temps une mise à distance.

« Poggio » est fréquemment accompagné d'autres éléments du paysage, le plus souvent dans des dittologies (par commodité j'emprunte ce terme au vocabulaire de la stylistique italienne) : « fossati o poggi » (sn 25, v. 11), « in poggio o 'n riva » (sx 30, v. 6), « di poggio in poggio » (ch 50, v. 76 et sn 145, v. 6), « dai poggi et da le valli » (sx 66, v. 18), « poggi et onde » (ch 73, v. 35), « per selve et per poggi » (sx 142, v. 15), « in alto poggio, in valle ima et palustre » (sn 145, v. 10) ; ce type de dittologie était déjà fréquent et répandu au point de devenir une locution signifiant « partout », par exemple chez Brunetto Latini⁴⁰.

On le trouve aussi dans des *tricola* : « non mar, non poggio o fiume, » (ch 28, v. 108), « né di muro o di poggio o di ramo ombra, » (sn 38, v. 3) ou des énumérations : « O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi » (ch 71, v. 37), « Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi » (sx 142, v. 25). Héritage de la leçon arnaldienne⁴¹, chez Pétrarque ces énumérations se limitent souvent à cinq éléments et sont toujours davantage qu'un simple catalogue. Francesco Stella, cerne ainsi la tradition de cette figure : « la tecnica di tale descrizione analitica è quella medievale della *distributio*, l'accumulazione coordinante che troviamo alla base di questa poesia inventariale »⁴².

Le poète-amant se les « approprie » de différentes façons : par le vocatif dans le cas de la première énumération citée en exemple (ch 71, v. 37) ; par l'adjectivation dans les cas suivants : « se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle, » (ch 129, v. 5), « ch'i' passai con diletto assai gran poggi » (sx 142, v. 32), « altro salir al ciel per altri poggi » (sx 142, v. 38), « cercai per poggi solitarii et hermi; » (sn

³⁸ « Poggio » : sn 2, ch 28, sx 30, sn 38, ch 50, sn 145, sn 163; « poggi » : sn 25, sx 66, ch 71, ch 73, ch 129, sx 142 (mot-rime), sn 188, sn 194, sn 304.

³⁹ « Come in 2, 12 i « colli » sembrano simboleggiare la razionalità » (Santagata, p. 688, n. au v. 11). Rappelons que, pour Santagata, cette sextine « segna il momento di crisi spirituale che prelude a un possibile pentimento » (*ibid.*, p. 687) bien que n'étant pas conclusive de la première partie de la rédaction Correggio, comme le postulait Wilkins.

⁴⁰ « Il solicello, quel dottor alano / la penitenza non sofferse gretto, / com'in dileguo per poggio e per piano » Brunetto Latini, *Tesoretto* 7.

⁴¹ « Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs, / vergiers, plais, plans, tertres e vaus » (*Er vei vermeills*, v. 1-2).

⁴² Stella, p. 284.

304, v. 4) ; à l'adjectivation s'ajoute la fonction de complément circonstanciel de lieu (déjà dans l'exemple de la sx 142, v. 32), ou encore de complément du verbe : « et fai d'intorno / ombrare i poggi » (sn 188, v. 7), « L'aura gentil, che rasserena i poggi » (sn 194, v. 1).

« Poggio » est un relief plus ou moins haut, tantôt montagne, tantôt colline – son signifié entre ainsi en interférence avec « colle » et « monte »⁴³. Si bien que, lorsque l'on cite en référence *Al poco giorno* pour un grand nombre d'occurrences de « poggio » (dans les notes de toutes les éditions), on glisse de « poggio » à « colle » ; pourtant le mot-rime de la sextine dantesque est « colli » – « poggio » n'apparaissant qu'au v. 24 ; dans les sextines pétrarquienes, c'est « poggi » qui a cette place de choix (sx 142).

Moins fréquent que « poggio », « colle » (19 occurrences au total, dont 5 au singulier et 14 au pluriel)⁴⁴ est bien plus souvent adjectivé, et l'on portera un intérêt particulier aux déictiques et aux adjectifs possessifs : « quel' humil colle » (sn 188, v. 9), « - Mira quel colle, o stanco mio cor vago » (sn 242, v. 1), « Fresco, ombroso, fiorito et verde colle, » (sn 243, v. 1), « solcati colli » (ch 50, v. 59), « bei colli » (sn 192, v. 8), « tra' suoi bei colli foschi » (sn 259, v. 7), « i dolci colli » (sn 209, v. 1 et sn 320, v. 1), « aspri colli » (sn 288, v. 2). Cette dernière occurrence me permet de rappeler que ce terme véhicule de façon subreptice l'« asprezza » des poésies « petrose » de Dante⁴⁵, notamment dans le sonnet 9 (deuxième apparition : « le rive e i colli, di fioretti adorna », v. 6), où il est associé à des termes fortement liés à cette expérience dantesque, comme on le verra à propos de « fioretti ». Il est souvent à la rime, parfois avec les verbes « togliere » et « volere » (rimes dantesques : « tolle », « volli »), plus fréquemment avec « molli » (comme chez Cecco Angiolieri⁴⁶).

La relation entre les occurrences du réseau sémantique de « colle » avec des verbes relevant du champ sémantique du regard est saisissante : « - Mira quel colle » (sn 242, v. 1), « d'aspri colli mirando il dolce piano » (sn 288, v. 2), « e i dolci colli / veggio apparire » (sn 320, v. 1-2), « veggendo a' colli oscura notte intorno » (sn 321, v. 12). Il conviendra donc de s'interroger sur le rapport que le paysage peut entretenir avec le regard, à la fois élément visuel et point de vue. Les deux derniers exemples cités (sn 320 et 321) mettent en évidence l'un des rôles que peuvent jouer ces occurrences au niveau de la structure du livre : la répétition de « colli » agit comme une

⁴³ Une interférence non négligeable, puisqu'on la retrouve dans le vers du Tasse, avec une forte réminiscence du sonnet 2 du « Canzoniere » : « poggiato a un colle faticoso ed erto » (sn 318).

⁴⁴ « Colle » : ch 129, sn 188, sn 242, sn 243, sn 301 ; « colli » : sn 8, sn 9, ch 50, ch 53, sn 67, ch 125, ch 127, sn 192, sn 209, sn 259, sn 288, sn 303, sn 320, sn 321.

⁴⁵ C'est un mot-rime de la sextine *Al poco giorno*.

⁴⁶ « S'ella m'odiassse quanto Siena Colle, / sì mi pur credo tanto umiliare / che 'l su' cor duro ver' del mi' fi molle. » *Figliuol di Dio, quanto ben avre' avuto*, v. 12.

anadiplose pour relier deux textes, ou d'anaphore dans le cas des incipit des sn 242 et 243 (cités précédemment) ; « la figura agisce a cavallo di un vuoto, si installa su una frattura che potrebbe anche minare la successione sintagmatica »⁴⁷.

À la fonction vocative de « poggi » dans la sextine 142 s'ajoute celle de sujet qu'a « colle » dans le sn 301, v. 3 : « colle che mi piacesti, or mi rincresci ». Cet emploi mêle deux traditions : d'une part celle, classique, de la personnification, d'autre part celle, biblique, de l'invocation des éléments de la nature, qui ne sont plus divinisés (comme dans la littérature classique) mais humanisés⁴⁸. Dans la tradition poétique antique on rencontre souvent des métonymies, voire des catachrèses, d'ondes qui pleurent, de fleuves qui murmurent, de rochers qui frémissent. Toutefois, ces métaphores étaient ancrées dans une mentalité et une religion qui ne sont plus celles d'un chrétien du XIV^e siècle. C'est par ce biais que les poètes antiques exprimaient une réalité qu'ils considéraient comme vraie et qui était acceptée au niveau conceptuel et religieux. Dans la métaphore, l'imaginaire fonde son système sur une réalité, et lorsque l'on perd le sens du lien entre l'image et la réalité, cela signifie soit que la vision de la réalité est inconsciente, soit que l'image est devenue inerte⁴⁹.

La locution « a pie' de colli » (sn 8, v. 1), première apparition de l'occurrence, est unique dans le *canzoniere*. On pense d'abord à une catachrèse, dont l'usage serait attesté de longue date – en italien il existe même une locution adverbiale « appiè », en un seul mot. Dès le premier siècle de notre ère, Quintilien expliquait que beaucoup de choses n'avaient pas reçu de nom dans la langue romaine :

Non tamen quidquid non erit proprium protinus et inproprii uitio laborabit, quia primum omnium multa sunt et Graece et Latine non denominata [...] Unde abusio, quae κατάχρησις dicitur, necessaria⁵⁰.

[Cependant tout ce qui n'est pas propre n'est pas toujours pour cela impropre, parce que, entre autres raisons, il y a beaucoup de choses en grec et en latin qui n'ont point de nom propre ; [...] de là vient que le trope appelé κατάχρησις, en latin *abusio*, est nécessaire.]

Dans la littérature latine on rencontre « montis ima », « in colle imo » ou plus simplement « sub colle », c'est-à-dire à la base ou en bas de la colline, ou encore « sub radicibus collis » (dans les *Saturnales* de Macrobie, Livre I, chapitre IX). En latin déjà, « pedes » était employé

⁴⁷ Santagata (1989), p. 81.

⁴⁸ Curtius, p. 166.

⁴⁹ Je synthétise ici quelques considérations de Cherchi (2003), p. 85.

⁵⁰ Quintilien, *Inst.* VIII, II, 4-5.

métaphoriquement pour indiquer la partie d'un objet qui repose sur le sol ou encore la partie du tronc⁵¹ ou de la tige d'un végétal ; il est également utilisé dans un grand nombre d'expressions imagées⁵². Cependant, le pied de la colline ne va pas de soi : d'abord parce qu'on pouvait l'exprimer sans passer par la métaphore corporelle, ensuite parce qu'avant Pétrarque on ne la rencontre que chez Dante. Plus précisément, le pied de la colline n'apparaît au préalable qu'une fois, dans la *Divine comédie*, et il est d'emblée intégré dans la grande allégorie du voyage dans l'au-delà, « Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto » (*Inf* I, 13). Pétrarque rompt avec l'allégorie en passant au pluriel « colli », ce qui a pour effet de lexicaliser définitivement l'emploi de la métaphore du pied. Bien qu'il porte l'accent métrique, dans le sonnet 8 « colli » (v. 1) n'est qu'un accessoire dans la contextualisation de la *narratio*.

Les dittologies avec « colle » sont rares et ne s'apparentent pas à des locutions, contrairement à celles constituées avec « poggio » : « le rive e i colli, di fioretti adorna » (sn 9, v. 6), « Solo ov'io era tra boschetti et colli » (sn 67, v. 9), « per campagne et per colli » (ch 125, v. 9) ; on portera un plus grand intérêt au *tricolon* adjectivé du sonnet 303, vers 7, qui suit une énumération ayant connu une grande fortune dans la poésie du Cinquecento : « fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / valli chiuse, alti colli et piagge apriche » (sn 303, v. 6-7).

Le syntagme « alti colli », unique dans les *RVF*, n'est pas sans rappeler d'autres hauteurs, portées cette fois par « monti » : « dagli altissimi monti » (ch 50, v. 17), « per alti monti » (ch 129, v. 14). Avec l'adjectif « altissimi » dans la chanson 50, le paysage devient superlatif, les montagnes ne sont plus seulement hautes comme dans les *Bucoliques* (I, 83) de Virgile⁵³, ce sont les plus hautes et elles font écho à celles de Cicéron dans *Le songe de Scipion* (XIII, 19)⁵⁴. En latin comme

⁵¹ Pétrarque l'emploiera encore deux fois dans les *RVF*, pour évoquer le pied de deux arbres : « a pie' d'un faggio » (chanson 23, vers 117) et « a pie' del duro lauro » (sestine 30, vers 23). La référence latine « nigraeque sub ilice manat » (*Mét.* IX, 661-665) semble confirmer la relative nouveauté de cet usage métaphorique immédiatement lexicalisé par Pétrarque.

⁵² En voici quelques exemples : « ante pedes positum sum » (être à portée de main) ; « effero pedem porta » (sortir de chez soi) ; « ire in sententiam alicujus pedibus » (se ranger à l'avis de quelqu'un) ; « navales pedes » (les rameurs, les pieds des navires) ; « nec caput nec pedes » (sans queue ni tête) ; « pedem confero » (en venir aux mains) ; « pedum recubatorium » (escabeau, siège de bois à une place).

⁵³ *Buc.* I, 83 « maioresque cadunt altis de montibus umbrae » [les ombres grandissantes tombent des hautes montagnes].

⁵⁴ XIII, 19 « Hoc sonitu oppletae aures hominum obsurduerunt; nec est ullus hebetior sensus in uobis, sicut, ubi Nilus ad illa, quae Catadupa nominantur, praecipitat ex altissimis montibus, ea gens, quae illum locum accolit, propter magnitudinem sonitus sensu audiendi caret. » [« C'est parce qu'elles étaient continuellement remplies de ce bruit que les oreilles humaines en sont devenue sourdes ; aucun de vos sens n'est plus émoussé que celui-là ; ainsi à l'endroit nommé « les Catadupa », où le Nil se précipite du haut de montagnes très élevées, le peuple qui habite aux environs est privé du sens de l'ouïe, à cause de l'intensité du bruit. »]

en langue vernaculaire, Pétrarque emploie aussi bien « colle » que « monte »⁵⁵ ; mais, dans les *RVF*, ce dernier est le relief qui compte le moins d'occurrences si l'on considère séparément ses deux lexèmes : *montagna* (1), *montagne* (1), *monte* (7), *monti* (8) ; avec 17 occurrences au total⁵⁶, il est cependant presque aussi présent que « colle ».

Plusieurs occurrences de « monte » renvoient à une réalité littéraire ou topographique bien précise, immédiatement reconnaissable. Cet aspect est propre à ce terme : ce n'est jamais le cas pour « poggio » ; « colle » revoie une seule fois à une réalité précise, dans l'expression « da tutti sette i colli » de la chanson 53 (v. 106), qui ne laisse aucune ambiguïté quant à l'identification de Rome, tout comme le « monte Tarpeio » dans l'envoi de la chanson 53 (v. 99). L'expression « tra Garona e 'l monte » de la chanson 28 (v. 31) fait référence aux Alpes en s'inspirant d'un passage de Claudien⁵⁷ ; cette topographie littéraire avait été véhiculée par Dante (« tra 'l Po e 'l monte e la marina e 'l Reno », *Purgatoire*, XIV 92). Dans le sonnet 185, la légende veut que le phœnix se cache dans les « arabi monti ». Enfin, le « fiero monte » du sonnet 44 (v. 8) est une montagne biblique : celle qui est maudite par David pour punir la superbe de Saul (*Livre de Samuel II*, 1, 21) – déjà réemployée par Dante dans le *Purgatoire* (XII, v. 41-42).

Lorsqu'il forme une dittologie ou qu'il apparaît dans une énumération, ce n'est jamais de façon anodine : citons par exemple trois textes clés, la chanson 129 *Di pensier in pensier, di monte in monte* (devenue locution pour indiquer la traversée d'une région montagneuse, Pétrarque est le premier à l'employer dans la littérature italienne), le sonnet 35 où le paysage est témoin de sa vie dans une polysyndète qui enjambe les vers 9 et 10 (« sì ch'io mi credo omai che monti et piagge / et fiumi et selve sappian di che tempore / sia la mia vita, ch'è celata altrui. » v. 9-11) et la chanson 360 (« Monti, valli, paludi et mari et fiumi », v. 50, mêlant une asyndète à une polysyndète). Dans ces deux derniers exemples, « monte » ou « montagne » est toujours le premier terme de l'énumération, comme dans la chanson 37 (v. 42-43) : « Quante montagne et acque, / quanto mar, quanti fiumi ».

⁵⁵ *Fam.* IV, I, 16 : « Collis est omnium supremus, quem siluestres “Filiolum” uocant; cur, ignoro; nisi quod per antiphrasim, ut quaedam alia, dici suspicor: uidetur enim uere pater omnium uicinorum montium. » [« Le pic le plus élevé est nommé par les paysans le Fils ; j'ignore pourquoi, à moins que ce ne soit par antiphrase, comme cela arrive quelquefois, car il paraît véritablement le père de toutes les montagnes voisines. »] On voit dans cet exemple que Pétrarque en fait un emploi synonymique.

⁵⁶ « Monte » : sn 10, ch 28, ch 37, sn 44, ch 53, ch 129 ; « monti » : sn 35, ch 50, ch 129, sn 156, sn 161, sn 185, sn 288, ch 360 ; « montagna » : ch 129 ; « montagne » : ch 37.

⁵⁷ *In Rufinum* II 110-114 « Inde truces flavo comitantur vertice Galli, / quos Rhodanus velox, Araris quos tardior ambit, / Et quos nascentes explorat gurgite Rhenus/ quosque rigat retro pernicios unda Garumnae./ Oceani pleno quotiens impellitur aestu. » [« Et là l'escortent les Gaulois farouches à têtes blondes / Qu'entoure le Rhône rapide ou la Saône plus lente, / qu'éprouve à leur naissance le tourbillon du Rhin / Ou qu'arrose le flot de la Garonne à refluer si prompte / À chaque fois que la pleine marée de l'Océan la chasse. »]

Depuis l'Ancien Testament, le thème de la montagne est directement lié à Dieu (l'Horeb, le Sion, les monts de Basan). Les montagnes sacrées du Nouveau Testament sont celles où se sont déroulés des événements de la vie du Christ. Dans les mythologies aussi les montagnes sont les demeures des divinités : le mont Saphon (demeure de Baal pour les Phéniciens), l'Olympe (demeure de Zeus pour les Grecs).

Le terme *mons* de la Bible a, pour les Pères de l'Église, une profonde connotation spirituelle. Toutefois, sa signification n'est pas univoque. Ce mot est utilisé pour désigner le Christ, l'Église, les Écritures ou encore la Vierge ; mais aussi les vertus, en particulier l'humilité, la chasteté et la justice. Cependant Satan peut aussi être évoqué sous ce terme, et les *montes mali* peuvent aussi être les pécheurs, les superbes ou les hérétiques. Dans son commentaire à Jean, Augustin parle de “montes” pour les esprits supérieurs et de “montes naufragosi” pour les hérétiques⁵⁸.

Au Moyen Âge, il existe toute une typologie de symboles autour de la montagne. Il y a d'abord les “boni montes” et les “montes mali”, d'un côté l'humilité, de l'autre la superbe. En-dessous de ces grands reliefs se trouvent les collines, les plaines, les vallées et les abîmes. La signification symbolique du paysage moral que ces lieux dessinent est bien expliquée par Hugues de Saint-Victor⁵⁹ :

Habent, fratres charissimi, loca suas significationes sicut tempora. Sicut enim per mane accipimus cognitionem veritatis, per meridiem amorem virtutis, per vesperam ignorantiam, per mediam noctem malitiam, per lucem iustitiam, per tenebras culpam: sic accipimus per campum libertatem, per collem bonam actionem, per montem contemplationem, per cœlum beatitudinem, per vallem vero iniquitatem, per abyssum desperationem, per infernum damnationem. Campus, in æqualitate constitutus, tria habet supra loca significantia: collem, montem, cœlum; tria subtus: vallem, abyssum, infernum. Campus significat libertatem, quia sicut ille, qui in campo est, habet facultatem sine alicuius tumuli obviantia ante vel retro, dextrorsum vel sinistrorsum, vel quo placet divertendi: sic ille, qui vere liber est, habet potentiam quod magis placet faciendi. Collis, qui a planitie terræ modicum consurgit, bonam actionem exprimit, per quam a terrenis elevamur. Mons qui nubibus magis approximat, contemplationem designat, quæ nos sursum levans ad visionem cælestium bonorum exaltat. Cœlum autem, quia locus beatitudinis est, beatitudinem ipsam non inconvenienter insinuat. Vallis, quia ad inferiora se deprimit, significat iniquitatem, quæ malos ad ima trahit. Abyssus desperationem significat, in quam iniqui de valle iniquitatis descendunt. Unde scriptum est: « Impius, cum in profundum venerit peccatorum, contemnit » [*Prov.* 18, 3]. Infernus autem, quia locus est damnationis, damnationem significat.

⁵⁸ Pour les différents emplois du terme *mons* et leur valence morale, je me réfère à l'étude de Martinelli, p. 175-181.

⁵⁹ *Sermo XII. De spiritualibus montibus et arboribus Israel*, cité par Martellotti, p. 179.

[Les lieux, ô très chers frères, ont leurs significations, tout comme les temps. De même, en effet, que par le matin nous entendons la connaissance de la vérité, par le midi l'amour de la vertu, par le soir l'ignorance, par la pleine nuit la malice, par la lumière la justice, par les ténèbres la faute, de même nous entendons par la plaine la liberté, par la colline la bonne action, par la montagne la contemplation, par le ciel la béatitude, mais par la vallée l'iniquité, par l'abîme le désespoir, par l'enfer la damnation. La plaine, dépourvue d'inégalités du terrain, a trois lieux signifiants au-dessus d'elle, la colline, la montagne, le ciel, trois au-dessous, la vallée, l'abîme, l'enfer. La plaine signifie la liberté, parce que, à l'instar de celui qui, dans la plaine, est libre de se déplacer où il veut, sans qu'une élévation du terrain lui fasse obstacle, en avant ou à l'arrière, à droite ou à gauche, celui qui est vraiment libre a le pouvoir de faire ce qu'il préfère. La colline, qui s'élève de peu au-dessus de la plaine, exprime la bonne action par laquelle on s'élève au-dessus des choses terrestres. La montagne, qui est plus proche des nuages, désigne la contemplation qui, parce qu'elle nous élève, nous exhausse à la vision des biens célestes. Quant au ciel, qui est le lieu de la béatitude, il lui sied de faire pénétrer dans la béatitude elle-même. La vallée, qui s'enfonce vers le bas, signifie l'iniquité qui entraîne les méchants vers le bas. D'où il est écrit : « Lorsque l'impie est tombé dans l'abîme du péché, il méprise tout. » [Prov. 18, 3]. Quant à l'enfer, qui est le lieu de la damnation, il signifie la damnation.]

Le sommet de la montagne représente le comble de la connaissance, de la perfection et de la contemplation – mais on verra plus loin les occurrences de « cima », présent 6 fois dans les *RVF*, toujours métaphorique et dans les locutions « in su la cima » ou « in cima », ainsi que l'*hapax* sémantique « expedito giogo » de la chanson 129 (v. 54)⁶⁰. Les vallées, en revanche, symbolisent la stagnation de la vie dans le péché ; les cols représentent toutes les bonnes actions et leur montée la vertu⁶¹. Pétrarque le rappelle dans la lettre relatant l'ascension du mont Ventoux (*Familiars*, IV, 1, 13-14) :

Equidem vita, quam beatam dicimus, celso loco sita est; arcta, ut aiunt, ad illam ducit via. Multi quoque colles intereminent et de virtute in virtutem preclaris gradibus ambulandum est; in summo finis est omnium et vie terminus ad quem peregrinatio nostra disponitur. [...] Verumtamen, ubi multum erraveris, aut sub pondere male dilati laboris ad ipsius te beate uite culmen oportet ascendere aut in convallibus peccatorum tuorum segnem procumbere.

[La vie, que nous appelons bienheureuse, est située dans un lieu élevé, et le chemin qui y conduit est étroit, comme on dit [Mt 7, 14]. Beaucoup de collines y pointent çà et là, et il nous faut marcher d'un noble pas de vertu en vertu ; au sommet se trouve la fin de tout et le terme de la route, but de notre voyage. [...] Cependant, lorsque tu auras beaucoup erré çà et là, il te faudra ou monter vers le sommet de la vie bienheureuse elle-même sous le poids d'un labeur que tu auras différé malencontreusement, ou tomber à cause de ton indolence dans les vallées de tes péchés.]

⁶⁰ Il avait déjà le sens figuré de hauteur d'une chose dans le *De Oratore* de Cicéron.

⁶¹ « Ascensiones sunt virtutes, vallis lacrymarum mundus » [« Les ascensions sont les vertus, la vallée de larmes le monde »], *Sermo XCVIII, In Ascensione Domini*, d'auteur incertus, PL 177, 1203D.

Cette subdivision du monde en fonction de ses reliefs, qui remonte à la Genèse⁶² – voir également les “cantiques des degrés” (*canticum graduum*), *Psaumes* 120 à 134 –, peut se lire dans le sonnet 145 aux v. 9-10 : « ponmi in cielo, od in terra, od in abisso, / in alto poggio, in valle ima et palustre ».

Toutefois, cette symbolique n'est pas univoque dans les *RVF* car peu d'occurrences de « monte » s'intègrent à une dynamique ascensionnelle. Si l'on inclut dans ce corpus les deux apparitions du verbe « montare » – « 'l desir monta et cresce, » (sn 57, v. 2) ; « il mio sperar che tropp'alto montava » (ch 23, v. 53) – il appert que ce réseau peut avoir une valence négative en exprimant le crescendo excessif du désir ou de l'espoir. Exceptionnellement, il symbolise l'impossibilité dans l'expression « fare andare i monti » du sonnet 156 (v. 8).

De plus, lorsque les termes signifiant un relief sont en présence d'adjectifs qualifiant la hauteur, ce n'est pas pour indiquer l'élévation spirituelle mais l'environnement bucolique, propice à la méditation et à l'écriture, qui est produit par une ombre croissante, d'un arbre, d'une colline ou d'une montagne. En effet, le vers 27 de la chanson 129, « Ove porge ombra un pino alto od un colle / talor m'arresto », et le vers 7 du sonnet 10, « un abete, un faggio, un pino / tra l'erba verde e 'l bel monte vicino », rappellent, dans le détail du relief et du pin, la description du *De vita solitaria* (I, 7) :

qui philosophiam ac maxime qui poeticam meditantur, quibus acuta potius et arguta, quam multa conquirere mens est, eos libertati proprie relinquendos censeo : impetum ingenii sequantur, considant ubicunque est animus, ubi locus tempusque suaserint, aut ubi se stimulis maioribus adigi senserint, seu celo aperto, seu clause teco domus, seu solide rupis obtentu, seu patule pinus umbraculo.

[Pour ceux qui étudient la philosophie, et principalement la poésie – ceux qui doivent acquérir un esprit aigu et ingénieux plus qu'abondant –, je suis d'avis qu'il faut les laisser à leur propre liberté : qu'ils suivent la fougue de leur talent, qu'ils s'établissent là où se trouve leur esprit, où le lieu et l'heure leur auront conseillé de s'établir ou bien là où ils auront jugé qu'ils sont le plus violemment stimulés, soit à ciel ouvert ou sous le toit d'un logis clos, soit à l'abri d'une solide paroi de rocher, soit à l'ombre d'un pin à large frondaison.]

La connotation ascétique propre au thème de l'excursion alpine⁶³, dont il sera plus

⁶² Sodome et Gomorrhe furent bâties dans une vallée : *Gn* 14,3 « omnes hii convenerunt in vallem Silvestrem quae nunc est mare Salis » [« Ces derniers s'assemblèrent tous dans la vallée de Siddim, qui est la mer Salée »].

⁶³ L'article de Marcozzi (2013) analyse la chanson 129 dans cette perspective, démontrant les implications morales et spirituelles qui sous-tendent ce texte : « In Petrarca, l'immagine della doppia cima di Parnaso che indica topologicamente l'amore per la poesia contrapposto al soddisfacimento delle necessità materiali appare essere una

amplement question à propos de l'ascension du mont Ventoux⁶⁴, ne transparait pas dans cet éloge des lieux montagneux ; on y lit plutôt un hommage aux stéréotypes bucoliques. Dans des contextes de ce genre, on verra ultérieurement que l'*ombra*⁶⁵ n'est jamais loin des reliefs – tout comme dans les écrits latins de Pétrarque –, aussi bien associée à « monte » qu'à « colle », « poggio » ou encore à « valle ».

Le seul terme qui dessine un relief inversé⁶⁶ dans les *RVF* est « valle » (il n'y a aucune variante ou synonyme de ce sème) : 24 occurrences (dont 12 au singulier et 12 au pluriel)⁶⁷ contre 60 pour le relief ascendant (« poggio », « colle » et « monte », sans compter les occurrences de « cima », toujours dépourvues de connotations « réalistes », et de « giogo », qui ne relève qu'une seule fois de ce réseau). Comme « poggio », « valli » a le privilège d'être mot-rime dans la sextine 66. L'adjectivation permet de conférer à ce terme des acceptions bien spécifiques, propres au réel du poète-amant : Vaucluse tout d'abord, par l'adjectif « chiusa » (« in qualche chiusa valle », ch 50, v. 43 ; « In una valle chiusa », sn 116, v. 9 ; « in una chiusa valle », ch 135, v. 92 ; « valli chiuse », sn 303, v. 6), par les déictiques qui l'accompagnent (« questa oscura valle », ch 28, v. 11 ; « queste valli », sx 66, v. 9 ; « Al passar questa valle », ch 128, v. 103 ; « in quella valle aprica », sn 139, v. 6), voire par leur association (« ond'è più chiusa questa valle », sn 117, v. 1). Lorsque l'on observe le sonnet 288, il ne fait aucun doute que les déictiques sont des marqueurs qui permettent au « je » de s'approprier ces éléments du paysage pour qu'ils deviennent son réel :

Non è sterpo né sasso in questi monti,
non ramo o fronda verde in queste piagge,
non fiore in queste valli o foglia d'erba,

stilla d'acqua non vèn di queste fonti,
né fiere àn questi boschi sì selvagge,
che non sappian quanto è mia pena acerba.

Cependant, ce réel – qui n'est pas univoque, contrairement à la réalité – peut se démultiplier, « in ogni valle » (ch 23, v. 12), « per mille valli » (sx 66, v. 34), ou, au contraire, devenir le lieu par antonomase dans l'apostrophe incipitaire du sonnet 301, *Valle che de' lamenti miei se' piena*.

trasposizione allegorica delle incertezze e dei dubbi materiali cui le sue scelte di vita dovevano rispondere », p. 74.

⁶⁴ Voir le chapitre 3, III. C. «Vers d'autres cimes».

⁶⁵ Sur « les nuances d'interprétation de l'ombre », en particulier celle du laurier, voir Telesinski, p. 210-216.

⁶⁶ Le texte de Hugues de Saint-Victor cité *supra* (p. 30-31) nous conforte à l'entendre dans ce sens.

⁶⁷ « Valle » : ch 23, ch 28, ch 50, sn 116, sn 117, ch 128, ch 129, ch 135, sn 139, sn 145, sn 280, sn 301 ; « valli » : sx 66 (mot-rime), ch 71, sn 219, sn 288, sn 303, ch 360.

Si les reliefs ascendants sont fréquemment associés à la vue, on l'a observé précédemment, les vallées du *canzoniere* sont associées aux sonorités, comme le suggère ce dernier exemple ; on le remarque de façon plus explicite dans la chanson 23, v. 12-13 « et quasi in ogni valle / rimbombi il suon de' miei gravi sospiri » et le sonnet 219, v. 2 « in sul di fanno retentir le valli, ». C'est dans la vallée que les soupirs du poète-amant retentissent parce qu'elle symbolise traditionnellement l'existence terrestre de l'homme qui n'est que souffrance et douleur, comme dans la « vallée des larmes » des *Psaumes* (83, 7).

Si l'on regarde la répartition de ces reliefs, ascendants et descendants, dans l'agencement définitif des *RVF*, on constate qu'ils sont nettement moins présents dans la *seconda parte* : il ne reste que 5 occurrences de « colle » (dont 4 au pluriel), 1 de « poggi » et 2 de « monti ». Soit un total de 8 occurrences et seulement une au singulier ; « valle » conserve 5 occurrences. Cette diminution est relayée en partie par « cima » (2 occurrences) mais aussi par l'apparition ou la persistance de paysages plats. Est-ce que le *canzoniere* s'aplanit ?

Deux réponses apparemment contradictoires se profilent, car si l'on s'intéresse de plus près à la chronologie des textes et à l'évolution du recueil qui s'est enrichi et organisé par étapes, on observe une évolution inverse. Dans les 22 textes de la “Prima raccolta di riferimento” (1336-1338), le réseau du relief n'est porté que par « monte » (sn 35 et 44) ; « valle » n'apparaît que dans la chanson 23. Avec le temps et l'adjonction de textes, ce réseau ne va pas seulement s'enrichir par son nombre d'occurrences (c'est évident) mais aussi par sa variété. « Monte » se trouve encore dans 2 textes de la forme Chigi, 1 fois dans la forme de Giovanni et 1 fois dans *Rv*⁶ ; dans les textes qui sont intégrés plus tardivement, il semble laisser la place à « poggio » et « colle » : ce dernier apparaît 6 fois entre 1371 et 1373 (forme Malatesta) – sn 192, 209, 242, 243, 320, 321. « Poggio » apparaît non seulement plus tard, mais avec une fonction différente, celle de complément du verbe (sn 188 et 194). Il y a donc enrichissement du réseau du point de vue chronologique, mais diminution des occurrences dans la diégèse – de façon imperceptible peut-être ; toutefois la question de l'aplanissement mérite que l'on se penche sur les termes qui évoquent l'absence de relief dans le recueil de Pétrarque, c'est-à-dire les paysages plats (champs, prairies ou déserts).

I. B. *Campo, prato, spiaggia, deserto*

Avec *Solo et pensoso i più deserti campi* (sn 35), l'entrée de termes évoquant des paysages sans aspérités intervient plus tardivement dans l'ordre des textes, mais pas dans la chronologie de l'écriture ("Prima raccolta di riferimento") ; surtout, « campi » est le mot à la rime dans l'incipit d'un texte devenu emblématique de la quête de la solitude dans la nature.

Il se configure donc comme un terme clé, et l'on pourrait s'attendre à le rencontrer fréquemment ; pourtant il ne se représentera au lecteur que dans 5 textes⁶⁸ (toutes les autres occurrences de « campo » n'appartiennent pas au champ sémantique du paysage mais à celui de la guerre, puisqu'elles font référence au champ de bataille)⁶⁹. Il est encore à la rime dans les chansons 71 et 128 (rime inclusive avec « scampi ») ; il perd cette position privilégiée lorsqu'il est au singulier, mais n'en est pas moins intéressant par la métaphore qu'il porte dans le sonnet *S'i' fussi stato fermo a la spelunca* :

ma perché 'l mio terren più non s'ingiunca
de l'umor di quel sasso, altro pianeta
conven ch'i' segua, et del mio campo mieta
lappole et stecchi co la falce adunca. (sn 166 (v. 5-8))

L'emploi métaphorique⁷⁰ est signalé ici par l'adjectif possessif. Les occurrences de « campo » sont concentrées dans la *prima parte*, tandis que « campagna » est réparti de façon plus homogène (4 fois dans la *prima parte* et 4 fois dans la *seconda parte*)⁷¹ ; mais on s'aperçoit rapidement que ce dernier terme, trisyllabique, est moins valorisé : il est simplement accompagné d'un déterminant – « le campagne » (50, 270, 311, 325) – ou d'une préposition – « per campagne » (125, 259, 312). Dans la dittologie de la chanson 125, « per campagne et per colli » (v. 9), « campagne » remplace les « piani » de Dante dans *Al poco giorno* (« ch'io son fuggito per piani e per colli ») ; en effet, le substantif « piano » est pratiquement absent des *RVF* : « d'aspri colli mirando il dolce piano » (sn 288, v. 2) est un *unicum*.

A la différence de traitement entre « campo » et « campagna » s'ajoute une distinction de sens : plus indéterminée, la « campagna » est un terrain qui peut s'étendre sans limites jusqu'à

⁶⁸ « Campo » : sn 166, sx 237 ; « campi » : sn 35, ch 71, sn 128.

⁶⁹ Sn 98, v. 9 ; ch 207, v. 92 ; sn 221, v. 2 ; sn 226, v. 8 ; ch 325, v. 33.

⁷⁰ Déjà attesté dans le *Convivio* de Dante : « Oh com'è grande la mia impresa in questa canzone, a volere omai così trifoglioso campo sarchiare come quello de la comune sentenza, sì lungamente da questa cultura abbandonato ! » (IV, VII, 4).

⁷¹ « Campagna » : ch 270 ; « campagne » : ch 125, sx 142, sn 259, sn 311, sn 312, ch 325.

l'horizon, contrairement au « campo » qui est nécessairement cultivé⁷². Pour autant, l'association « deserti campi » du sonnet 35 est-elle oxymorique ? Doit-on comprendre que le poète-amant traverse des “champs deserts” (oxymore), des campagnes (enrichissement sémantique de « campo »)⁷³, ou plutôt des “champs désertés” (enrichissement sémantique de « deserti ») ? Cette dernière interprétation est davantage suggérée par les v. 3-4 et par l'influence de Properce⁷⁴.

Pour désigner un petit terrain recouvert de végétation spontanée, Pétrarque emploie « prato » (6 occurrences)⁷⁵ – ou la dittologie « fiori et erba », par métonymie ; ici le réseau du relief croise celui de la végétation, car, lorsqu'il est question de prairies, les fleurs et l'herbe verte ne sont pas loin : « et desta i fior tra l'erba in ciascun prato », sn 42, v. 11 ; « verdi prati », sn 312, v. 7 ; « coglier fiori in quei prati », ch 325, v. 14. Lorsque les fleurs sont absentes, la prairie est métaphore de la vie : « Questa vita terrena è quasi un prato », sn 99, v. 5 ; « senza fior' prato », sn 338, v. 11.

Dans la littérature italienne, Pétrarque est le premier à l'employer comme sujet d'un verbe dans le sonnet 310 « Ridono i prati » (v. 5) – mais ce n'est pas le premier emploi dans l'absolu : il fait référence aux *Bucoliques* de Virgile (« omnia nunc rident », VII 55) et à la chanson provençale *Al temps d'estiu* (« e ill prat s'alegion »). La même personnification est présente avec « piaggia » dans le sonnet 239 : « Ridon or per le piagge herbette et fiori » (v. 31) – on retrouve les herbes et les fleurs caractéristiques de « prato ». Le syntagme « per le piagge », notamment associé à « fioretti » – comme on a pu le voir également pour « colle » –, est une référence à la chanson des “petrose” *Io son venuto* (v. 46 : « c'ha morti li fioretti per le piagge ») ; c'est la tournure que l'on rencontre le plus souvent dans les *RVF* pour le pluriel « piagge ».

Dans ce contexte, « piaggia » est donc synonyme de « prato » ; ce n'est là cependant que l'une de ses nombreuses acceptions : on dénombre 24 occurrences de ce terme plurivalent⁷⁶. Il se rapproche tantôt des signifiés de « campo » et « prato » (« fior' bianchi et gialli per le piaggie mova », ch 127, v. 81 ; « le nocturne viole per le piagge », *frottola* 105, v. 64 ; il est même associé à

⁷² Serait-ce alors l'équivalent de la plaine (« campus ») dont parlait Hugues de Saint-Victor (voir, *supra*, p. 30-31) ? D'autant plus que « campagna » / « campagne » peut être associé, par conjonction ou par disjonction, à « colli » (50, 59 ; 125, 9) ou « boschi » (259, 2) ; dans 270, 68, l'association de « campagna » et « bosco » va de pair avec la différenciation de leur végétation respective (« di fronde il bosco, et la campagna d'erba »).

⁷³ Cecco d'Ascoli, XI, 6 [2284] : « Sola pensando va per la campagna ».

⁷⁴ Properce, I, 18, 1-3 : « Haec certe deserta loca et taciturna querenti, / et uacuum Zephyri possidet aura nemus. » [« Oui, le Zéphyr seul anime de son souffle ces ombrages solitaires et ces lieux écartés, toujours muets à mes plaintes. »]

⁷⁵ « Prato » : sn 42, sn 99, sn 338 ; « prati » : sn 310, sn 312, ch 325.

⁷⁶ « Piaggia » : ch 128, ch 129, sn 162, sn 220, sx 237 (mot-rime) ; « piagge » : sn 35, fr 105, ch 125, sx 142, sn 161, sn 177, sn 226, sx 239, sn 288, sn 303, sn 310 ; « piaggie » : ch 127.

« campo » dans la dittologie synonymique de la sextine 237, au v. 5 : « né tant'erbe ebbe mai il campo né piaggia »), tantôt de « riva » (« gir fra le piagge e 'l fiume », ch 125, v. 72 ; « piaggia ch'ascolti sue dolci parole », sn 162, v. 3), et peut même s'apparenter à un relief, dans la sextine 237 : « quest'alta piaggia » (v. 26). Ses occurrences sont aussi nombreuses qu'indéterminées : il va jusqu'à désigner le territoire tout entier (ch 128, v. 49 : « Cesare taccio che per ogni piaggia / fece l'erbe sanguigne »).

On observe un phénomène inverse, en revanche, lorsque « piaggia » est au singulier : soit par l'adjectivation (« solitaria piaggia », ch 129, v. 4 ; « 'n qual piaggia », sn 220, v. 3 ; « in quella piaggia », sx 237, v. 34) soit par sa fonction de sujet et allocutaire – dans le sonnet 162, v. 3 : « piaggia ch'ascolti sue dolci parole ». Dans ces derniers exemples, « piaggia » est un élément déterminé du paysage du « je ».

Tout à fait symptomatique du *canzoniere*, ce terme propre à Pétrarque peut faire penser que « la lingua del *Canzoniere* tende ad un sublime uniforme registro di nobile e temperata eleganza, con l'eliminazione di punte espressive o di caratteri geograficamente e storicamente determinati »⁷⁷.

Que dire alors lorsque « piagge » rime avec « selvagge », « sagge » ou encore « sottragge » ? On est plus proche de la langue difficile des rimes “petrose” de Dante – où il ne rimait qu'avec « tragge » dans *Io son venuto*. Cette remarque est valable pour la plupart des termes parcourus dans les paragraphes précédents : « poggio » ou « poggi »⁷⁸ ne rime qu'avec lui-même (rime inclusive ou équivoque : sn 25 et 195, ch 50), « valle » rime trois fois avec « spalle », une fois avec « calle »⁷⁹, « valli » avec « cristalli »⁸⁰, « campi » avec « scampi » et « stampi »⁸¹, « campagne » avec « piagne »⁸², autant de rimes exceptionnelles – si « poggio » : « appoggio » et « valle » : « spalle » : « calle » sont des *hapax* dantesques, les rimes avec « valli », « campi » et « campagne » semblent être des inventions pétrarquienes.

Les paysages plats des *RVF* sont loin d'être toujours faciles et praticables : on pense notamment au « deserto alpestro » du sonnet 306 (v. 8). En tant que substantif, « deserto » n'est présent qu'à trois reprises⁸³ ; la première dans la chanson 128, v. 28-30 : « O diluvio raccolto / di

⁷⁷ Soletti, p. 612.

⁷⁸ « Poggio » : « roggio » : « appoggio » (*Inf.* III). Au pluriel, on ne le trouve que chez Cino et pas à la rime (Cino da Pistoia, *Oimè, lasso, quelle trezze bionde*, v. 3).

⁷⁹ « Valle » : « farfalle » : « spalle », Cecco Angiolieri, *Cio' che naturalmente fu creato*. « Valle » : « spalle » : calle, *Inf.* I.

⁸⁰ « Valli » : « calli », Guittone d'Arezzo, *O cari frati miei, con malamente*.

⁸¹ « Campi » : « avampi », Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, v. 2537-8.

⁸² « Lasagne » : « castagne » : « ragne » : « campagne », Cecco Angiolieri, *Chi de l'altrui farina fa lasagne*.

⁸³ « Deserto » : sn 306, sn 310 ; « deserti » : ch 128.

che deserti strani / per inondar i nostri dolci campi! », où l'emploi métaphorique de « deserti » et de « campi » est signalé par la réécriture de deux citations de Virgile, « Quanta per Idaeos saevis effusa Mycenis / tempestas ierit campos »⁸⁴ et « nos patriae finis et dulcia linquimus arua »⁸⁵. Lieu de retraite érémitique fortement connoté par la tradition biblique, il est bien plus que cela pour le poète-amant dans la troisième et dernière occurrence : il désigne l'aridité de son réel dans le sonnet 310 « et cantar augelletti, et fiorir piagge, / e 'n belle donne honeste atti soavi / sono un deserto, et fere aspre et selvagge » (v. 12-14). On l'a vu avec « campi », « deserto » se présente également comme adjectif (« deserti campi », sn 35). Il peut être associé à d'autres éléments du paysage : « spelunche deserte » (ch 23, v. 142), « deserti paesi » (ch 360, v. 46) et « deserto lido » (ch 129, v. 47) : dans ces trois textes clés, les lieux déserts sont emblématiques de l'errance du « je », signifiée par l'adjectif « errante » qui qualifie son propre « spirito doglioso » (ch 23, v. 141-142 : « Spirto doglioso errante (mi rimembra) / per spelunche deserte e pellegrine »)⁸⁶ et par l'identification aux « pellegrini » dans la chanson 360 (« ogni error che' pellegrini intrica », v. 49). Le poète-amant poursuit une *quête* impossible, fuyant à travers ces lieux solitaires, champs, grottes, contrées et rivages, dans lesquels malgré tout il retrouve sans cesse l'image de sa bien-aimée, que son imagination dépeint intérieurement : « e quanto in più selvaggio / loco mi trovo e 'n più deserto lido, / tanto più bella il mio pensier l'adombra » (ch 129, v. 46-48).

⁸⁴ *Énéide* VII, 222-223 [« Chacun a entendu parler de la terrible tempête, qui souffla depuis la cruelle Mycènes et parcourut les plaines de l'Ida »].

⁸⁵ *Buc.* I, 3 [« Nous quittons les douces campagnes nous fuyons notre patrie »].

⁸⁶ Les grottes désertes font référence au mythe d'Écho, qui se cache dans des antres solitaires : *Met.* III 394 : « et solis ex illo vivit in antris » [« et depuis elle habite dans des antres solitaires »]. Pour le sens de *pellegrine* : « 'remote' (e per questo "deserte") [...]; molti intendono 'straniere' e vi scorgono una allusione ai viaggi compiuti da P. », Santagata (1996), p. 119. La référence à Écho ferait davantage pencher pour la première interprétation.

II. Rivages et cours d'eau

II. A. *Riva*

Bien que les rivages s'inscrivent dans la continuité des reliefs plats, leur réseau sémantique est davantage lié à la proximité d'un cours d'eau qu'à l'absence de relief. Avec la première occurrence de « riva » (34 occurrences dont 5 au pluriel)⁸⁷ dans les *RVF*, le pluriel « rive » semble plutôt poser un décor, dans le “prologo allargato”, et plus précisément au vers 6 du sonnet 9, qui s'insère, comme le sonnet 8, dans la continuité d'une tradition littéraire classique : les *xenia* épigrammatiques – car il était accompagné d'un don, *a priori* une truffe noire, probablement destiné à Agapito di Stefano Colonna.

et non pur quel che s'apre a noi di fore,
le rive e i colli, di fioretti adorna,
ma dentro dove già mai non s'aggiorna
gravido fa di sé il terrestre humore [.]. (sn 9, v. 5-8)

Le terme s'intègre dans une longue comparaison en négatif (le comparant occupe les douze premiers vers de ce sonnet, tandis que le comparé est condensé dans les deux derniers) dont le premier élément est une description du printemps, et plus particulièrement du mois d'avril, à la fois naturaliste et astrologique. Ses deux premières occurrences (sonnet 9 et sonnet 26) ne sont pas à la rime. En outre, il s'agit dans les deux cas d'une rive non métaphorique, on pourrait presque parler de réalité phénoménique : dans le sonnet 9, l'expression « che s'apre a noi di fore » désigne ces rives comme une réalité extérieure qui s'offre au regard ; de même, dans le sonnet 26, « si vede a terra » introduit une scène de la réalité terrestre qui est vue et dont les rives font partie.

87

« Riva » : sn 26, ch 28, sx 30 (mot-rime), ch 37, sn 67, sn 69, sn 82, sn 104, md 106, sn 124, ch 125, ch 135, sn 148, sn 164, sn 208, sn 212, sn 230, sn 279, sn 280, sn 281, sn 290, sn 301, ch 366 ; « rive » : sn 9, ch 23, sn 226, sn 259, sn 303.

Associé à « colli » dans la dittologie du sonnet 9, il rejoint rarement d'autres éléments du paysage et n'apparaît dans aucune énumération : « in poggio o 'n riva. » (disjonction, sx 30, v. 6), « di riva in riva » (répétition, sx 30, v. 29), « non à fondo o riva » (disjonction⁸⁸, sn 212, v. 3). Dans l'exemple de la sextine 30, v. 6, on voit que le mot « riva » a deux sens possibles : soit il s'agit de la rive, soit il s'agit d'un endroit sans relief, par opposition à « poggio ». On observe donc une réduction du langage évidente : chez Dante cette opposition se faisait entre « piani » et « colli » (« per piani e per colli » de *Al poco giorno*, v. 21), mais chez Pétrarque c'est « riva » qui va enrichir son réseau de signifiés et se substituer à « piani », occurrence tout à fait absente des *RVF*, comme on l'a déjà signalé (on rencontre l'adjectif « piano » à cinq reprises, mais le substantif « piano » n'apparaît que dans le sonnet 288, et il n'est jamais au pluriel).

Dante emploie souvent « riva » dans la *Divine Comédie* mais jamais dans les rimes dites « petrose », tandis que, dans la sextine 30 des *RVF*, « riva » a le privilège d'être l'un des mots-rime ; de plus, dans cette position, il se détache des autres de façon quelque peu extraordinaire puisqu'au vers 14, sous la forme verbale « s'arriva », il transgresse la règle des mots-rime de la sextine en devenant rime dérivative. « Riva » rejoint le verbe « arrivare » (8 occurrences dans les *RVF*, dont 3 dans des sextines)⁸⁹ – étymologiquement « toucher la rive, aborder » – lorsqu'il est complément du verbe, dans des tournures avec « giungere », « venire », « essere », « trarre », « volgere » ou « menare »⁹⁰, devenant uniquement métaphorique (7 occurrences), à la limite de la catachrèse. Souvent lié à la métaphore de la navigation⁹¹, « riva » a peut-être le sens de port dans la première strophe du sonnet 26 :

Più di me lieta non si vede a terra
nave da l'onde combattuta et vinta,
quando la gente di pietà depinta
su per la riva a ringratiar s'atterra [...] (sn 26, v. 1-4)

Il y a ambiguïté dans l'interprétation de ces vers qui proposent l'image du bateau réchappé du naufrage⁹² : soit les passagers du bateau se prosternent en signe de remerciement sur la rive (auquel cas l'accent serait mis sur la « riva » comme lieu d'arrivée), soit il s'agit des personnes qui se trouvaient sur la rive. L'adjectif « lieta » du premier vers ferait plutôt pencher pour la première

⁸⁸ L'occurrence s'insère ici dans un *adynaton* en négatif pour rendre l'image d'une mer qui n'a ni fond ni rive. Ces vers font référence à la *tornada* de la célèbre chanson d'Arnaut Daniel *Ab gai so* : « Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura / e cas la lebre ab lo bueu / e nadi contra suberna. » (Arnaut Daniel, *Ab gai so*, v. 43-45)

⁸⁹ « Arrivare » : sx 22, sx 30, sx 80, sn 94, sn 117, ch 119, ch 128, sn 248.

⁹⁰ Sx 30, v. 7 ; sx 30, v. 39 ; ch 37, v. 4 ; sn 82, v. 3 ; sn 104, v. 4 ; ch 135, v. 29 ; sn 164, v. 12 ; sn 290, v. 12.

⁹¹ Sur le *topos* de la *navigatio* dans les *RVF* voir Picone (1991) : cet article étudie de façon exhaustive les métaphores marines.

⁹² Tassoni, cité par Santaga (1996, p. 133), remarque avec humeur qu'il est impossible qu'un bateau terrassé par les flots arrive jusqu'au rivage.

hypothèse : « riva » deviendrait alors synonyme de port⁹³ ; quoi qu'il en soit, il s'agit d'un véritable rivage.

Aussi les réseaux sémantiques peuvent-ils évoluer différemment en fonction du corpus métrique dans lequel ils apparaissent – isotopie et métaphore se développent davantage dans les sextines. Considérons, par exemple, une occurrence de « riva » dans un madrigal :

Nova angeletta sovra l'ale accorta
scese dal cielo in su la fresca riva,
là 'nd'io passava sol per mio destino. (md 106, v. 1-3)

La « fresca riva » de ces vers est plutôt une référence littéraire à l'environnement pastoral propre au madrigal, un élément tout à fait abstrait, pur artifice imposé par le genre, contrairement aux autres occurrences tant du qualificatif que du substantif.

Avec l'adjectif « altra » le syntagme devient périphrase, par une référence allusive allant au-delà de l'artifice rhétorique, puisque l'occurrence du sonnet 124 invoque la mémoire littéraire de Dante et de Virgile :

Amor, Fortuna et la mia mente, schiva
di quel che vede e nel passato volta,
m'affligon sì, ch'io porto alcuna volta
invidia a quei che son su l'altra riva. (sn 124, v. 1-4)

Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo. (*Enfer* III, v. 85-87)

Stabant orantes primi transmittere cursum,
tendebantque manus ripae ulterioris amore.⁹⁴ (*Énéide*, VI, 314)

C'est l'intertextualité qui permet au lecteur de saisir l'intensité de cette image : l'autre rive est celle de l'Achéron, le règne des morts, que le poète amant envie. Bien que le syntagme « l'altra riva » soit identique chez Dante, c'est plutôt dans les vers de Virgile que l'on trouvera matière à réflexion, car les âmes de l'*Énéide* “désirent” l'autre rive avec amour. En effet, ceux qui ont été enterrés sans sépulture sont condamnés à errer cent ans avant de pouvoir traverser (*Énéide*, VI, 329). Dans ce cas, la référence est inhérente au signifié, elle est indispensable à la compréhension de la « riva » du vers 4 ; autrement dit, il est inconcevable que le lecteur ignore ces deux hypotextes.

⁹³ Acception attestée par une dittologie chez Guittone d'Arezzo, *Gioiosa gioi, sovr'omni gioi gioiva*, vers 5 : « che a vedere como porto o riva ».

⁹⁴ [« Ils restaient debout, suppliant de pouvoir traverser les premiers, / et tendaient les mains, dans leur désir de l'autre rive »].

D'une part le réseau sémantique de « riva » s'enrichit grâce aux références intertextuelles, comme on vient de le voir avec « altra ». D'autre part, il peut renvoyer à un nouveau réel, Vaucluse, par la référence intratextuelle : lorsqu'un même syntagme revient, le lecteur l'identifie de façon presque inconsciente, suivant le procédé que Santagata appelle « effetto di “persistenza”, strettamente legato a un processo di memorizzazione »⁹⁵. Ainsi, dans certains textes, « riva » renvoie directement à Vaucluse grâce aux adjectifs « verde » ou « fresca » (« verde riva », ch 125, v. 49 ; « fresca riva », sn 148, 12 ; « verdi rive fiorite », sn 226, v. 13) – tandis que, dans la chanson 23, l'adjectif « amate » (v. 61) ne lui donnait pas encore une consistance géographique précise. Dans la chanson 125, non seulement la rive de Vaucluse a une couleur, mais elle est presque personnifiée puisqu'elle devient allocutaire : « odil tu, verde riva » (v. 49). Ce sera encore le cas dans le sonnet 226, avec le pluriel « verdi rive fiorite » auxquelles le poète-amant s'adresse en les apostrophant par le pronom personnel « voi »⁹⁶ (« Solo al mondo paese almo, felice, / verdi rive fiorite, ombrose piagge, / voi possedete, et io piango, il mio bene », v. 12-14), ainsi que dans la parenthèse du sonnet 259 : « (le rive il sanno, et le campagne e i boschi) » (v. 2). Le poète-amant se les approprie pleinement dans le sonnet 303, avec le déictique « queste rive » (v. 2).

Une seule occurrence de « riva » est à la fois « altra » et « verde », celle du sonnet 301 : Valle che de' lamenti miei se' piena, fiume che spesso del mio pianger cresci,
fere selvestre, vaghi augelli et pesci,
che l'una et l'altra verde riva affrena [...] (sn 301, v. 1-4)

Cette citation est particulièrement éclairante sur le jeu de croisements de sens qui alimente chaque réseau métaphorique : on a d'abord rencontré « l'altra riva » (la rive des morts, sn 124) et « verde riva » (Vaucluse, ch 125) dans deux textes contigus. Dans ce premier quatrain, l'interaction des deux adjectifs fait sens puisque Vaucluse est désormais le lieu de Laura morte (le sonnet s'ouvre sur le mot « valle »), et les pleurs du « je » ne sont plus seulement des larmes de désespoir amoureux, mais aussi des larmes de deuil. Et puisque ses lamentations y sont enfermées, la rive, *in morte*, représente plus qu'une errance, elle se dédouble pour devenir une prison : les deux rives de Vaucluse sont deux limites pour les poissons qui y sont retenus, par opposition à la liberté des oiseaux. Bien que Laura soit morte, le poète-amant ne parvient pas à se détacher des lieux qui symbolisent son amour (« ov'anchor per usanza Amor mi mena », v. 8).

Le réseau de « riva » est de plus en plus significatif, non seulement au niveau métaphorique, mais aussi au niveau structurel, puisqu'il forme un fil conducteur entre trois textes qui ont

⁹⁵ Santagata (1989), p. 73.

⁹⁶ La construction en hyperbate permet de mettre en relief l'opposition « voi » / « io », afin de marquer une distance (il s'agit d'un texte d'éloignement).

également en commun une particularité métrique (dans les quatrains, les rimes ne sont pas embrassées mais croisées) : dans le sonnet 280 (« o in altra riva, sì soavi nidi », v. 8), aucune autre rive n'a le pouvoir de réminiscence exposé dans le sonnet 279 (« una fiorita et fresca riva », v. 4). Aussi, dans le sonnet 281 (« et pongasi a sedere in su la riva », v. 11), est-elle investie par le fantôme de Laura qui s'y assoit « com'una donna viva », lui donnant une consistance à la fois plus réelle que jamais et totalement fantasmagorique.

Enfin, quelques occurrences de « riva », par l'adjectivation, renvoient à des réalités spécifiques : il y a Rome derrière « l'onorata riva » (ch 28, v. 106) et « la sinistra riva » (sn 67, v.1), la Toscane dans le sonnet 69 (v. 8) et la chanson 366 (son lieu de naissance « la riva d'Arno », v. 82), Avignon dans le sonnet 209, à travers l'évocation du Rhône (« la tua riva manca », v. 10). Dans les chapitres suivants, on pourra s'interroger sur les itinéraires que le poète-amant met en place dans la diégèse (mais dont le tracé n'est pas linéaire), dans la mesure où « riva », qui rime régulièrement avec « viva » et « scriva »⁹⁷, nourrit des métaphores liées au parcours existentiel du « je », à la conversion et à l'écriture.

La notion de rivage se déploie également avec d'autres termes, dont on dénombre peu d'occurrences. Nous avons déjà mentionné « spiaggia » qui peut recouvrir le même signifié ; « lido » (6 occurrences, dont 2 sous la forme « lito ») et « sponda » (2 occurrences) sont d'autres synonymes potentiels. Cependant, on écartera les occurrences de « lido » au pluriel, car leur intérêt se cantonne à une réalité littéraire et géographique dans l'évocation de paysages lointains : « tutti nostri lidi » (au-delà des colonnes d'Hercule, ch 135, v. 76), « da tutti lidi » (ch 207, v. 56), « in quai che strani lidi » (sn 260, v. 6) ; il en va de même pour le « lito occidental » (identification du vent Zéphir, sn 42, v. 9) et le « lito vermiglio »⁹⁸ (sn 210, v. 3). Aussi ne reste-t-il qu'une présence pertinente de « lido » dans le cadre de cette étude, celle qui est accompagnée de l'adjectif « deserto » (« et quanto in più selvaggio / loco mi trovo e 'n più deserto lido », ch 129, v. 46-47), et que l'on a déjà évoquée à propos des déserts (*supra*, p. 42) ; de plus, il s'agit de la seule occurrence de « lido » au singulier (« lito », qui apparaît deux fois, est plus proche du latin).

Quant à « sponda » (sn 342, v. 8 et ch 359, v. 3), ce terme indique exclusivement le bord du lit dans les *RVF*. Contrairement à « spiaggia » dont on a observé la variété sémantique, Pétrarque

⁹⁷ Ces rimes étaient déjà exploitées par Guittone d'Arezzo et Dante.

⁹⁸ Santagata pointe la référence au « lito rubro » de Dante, *Par.* VI 79.

choisit ici de garder le premier sens latin de *sponda*, bois de lit⁹⁹ ; pourtant, il était déjà synonyme de « riva » en langue vernaculaire : dans la *Divine Comédie*, il se trouve même à la rime¹⁰⁰. En revanche, dans le plurilinguisme dantesque, « riva », qui est une évolution septentrionale du latin « ripa », n'a que le sens de rivage¹⁰¹ ; tandis que « rivo » a toujours le sens latin de « rivus » et apparaît beaucoup plus rarement. Remarquons notamment que c'est un mot de la chanson «petrosa» *Io son venuto al punto de la rota*, vers 56-58 :

onde cammino al bel giorno mi piacque
che ora è fatto rivo, e sarà mentre
che durerà del verno il grande assalto.¹⁰²

Il n'en va pas de même pour « riva » dans les *RVF* qui, par le jeu de l'*æquivocatio* et de la métonymie, est non seulement un rivage, mais encore cours d'eau, synonyme de « fiume » : au vers 22 de la sextine 30, le syntagme « lagrimosa riva » désigne une rivière de larmes¹⁰³. Pourtant cela n'est pas évident, si l'on se cantonne aux autres « riva » mots-rime de ce texte, qui sont tous des rivages ; la « riva » sous la plume de Pétrarque devient une acception unique de deux termes latins : « ripa » et « rivus », à la fois littoral et cours d'eau. Il s'agit d'une métonymie singulière, rendue possible par le mécanisme de l'*æquivocatio* de la sextine.

En vérité, le lecteur érudit ne s'attarde peut-être pas sur ce subtil changement de signifiant, car il reconnaît l'image topique du *rivus lacrimarum* de Byblis chez Ovide :

muta iacet, viridesque suis tenet unguibus herbas
Byblis, et umectat lacrimarum gramina rivo.¹⁰⁴

⁹⁹ Notamment dans *Mét.* VIII, 649-650 : « in medio torus est de mollibus uluis / impositus lecto, sponda pedibusque salignis. » [« Au milieu de la cabane est un lit aux pieds de saule, couvert d'une natte de jonc. »] pour indiquer le lit de Philémon et Baucis, un couple de vieillards incarnant l'amour conjugal.

¹⁰⁰ *Inf.* XVI, 113 et XXXI, 38 ; *Purg.* VIII, 32.

¹⁰¹ On le trouve notamment à la rime dans de nombreuses occurrences tout au long des trois *cantiche*.

¹⁰² Dante évoque les saisons ainsi dans cette dernière strophe : pendant la belle saison j'ai aimé un chemin qui est maintenant un ruisseau, et qui restera tel tant que continuera le grand assaut de l'hiver.

¹⁰³ Pétrarque est le premier à l'employer ainsi.

¹⁰⁴ *Mét.* IX, 655-656 [« Byblis reste étendue, muette, elle serre avec ses ongles les herbes vertes et arrose le gazon d'un ruisseau de larmes »]. Il convient également d'invoquer un passage des *Géorg.* III, 143-144 : « saltibus in uacuis pascunt et plena secundum / flumina, muscus ubi et uiridissima gramine ripa » [« elles paissent dans des bocages solitaires, le long de rivières coulant à pleins bords, où elles trouvent de la mousse et une rive toute verte de gazon »]. Il pourrait y avoir superposition entre le « gramina rivo » d'Ovide et ce « gramine ripa », d'autant que le vers de Virgile s'ouvre sur « flumina » et se termine par « ripa ».

C'est aussi une référence biblique aux *Psaumes* « rivi aquarum fluebant de oculis meis quia non custodierunt legem tuam »¹⁰⁵. Mais il pourrait y avoir contamination d'une autre source, celle d'une terre qui pleure, description météorologique que l'on trouve dans les *Géorgiques* de Virgile :

terra tremit, fugere ferae et mortalia corda
per gentis humilis strauit pavor; ille flagranti
aut Atho aut Rhodopen aut alta Ceraunia telo
deicit; ingeminant Austri et densissimus imber;
nunc nemora ingenti uento, nunc litora plangunt.
hoc metuens caeli mensis et sidera serua,
frigida Saturni sese quo stella receptet,
quos ignis caelo Cyllenius erret in orbis.¹⁰⁶

La mémoire poétique que ces vers latins sollicitent est celle des larmes associées à la rive ou au rivage, que l'on rencontre à plusieurs reprises en d'autres lieux des *RVF*, notamment dans la sextine 30, à peu de distance, « che sospirando vo di riva in riva » (v. 29, avec le sens de région ou contrée) et « sempre piangendo andrò per ogni riva » (v. 33). En reparcourant les exemples cités plus haut, on pourra reconsidérer ceux qui alimentent la poésie des larmes et des soupirs – dite “cignea” – du *canzoniere* : « ma d’odiar me medesmo giunto a riva, / et del continuo lagrimar so' stancho » (sn 82, v. 3-4) ; « odil tu, verde riva, / e presta a' miei sospir' sì largo volo » (ch 129, v. 49-50) ; « verdi rive fiorite, ombrose piagge, / voi possedete, et io piango, il mio bene » (sn 226, v. 13-14). Enfin, le sonnet 230 conjugue la mention de la « riva » (v. 10) avec l'évocation, explicite d'abord, implicite ensuite, du *lacrimarum rivus* (« di lagrime tal fiume », v. 5) : celui-ci préside en effet au ruissellement de ses pleurs (v. 9) qui, s'épanchant en « sì larga vena », empêchent ses pensées d'atteindre le rivage (« Sì profondo era et di sì larga vena / il pianger mio et sì lunge la riva, / ch'i' v'aggiungeva col penser a pena », v. 9-11).

¹⁰⁵ *Ps*, 118, 136 [« Mes yeux répandent des torrents d'eaux, parce qu'on n'observe point ta loi ».]

¹⁰⁶ *Géorg.* I, 330-340 : « [sous la secousse de l'ouragan] la terre immense tremble, les bêtes se sont enfuies, et une consternation effroyable a abattu les cœurs des mortels. Lui, de son trait enflammé, renverse l'Athos ou le Rhodope ou les sommets Cérauniens ; les autans redoublent, la pluie tombe drue ; tantôt les bois, tantôt les rivages retentissent sous les coups de l'ouragan énorme. Par crainte de ces maux, observe les mois du ciel et les astres, l'endroit où se retire la froide étoile de Saturne, et les cercles du ciel où erre le feu de Cyllène. »]

II. B. *Rivo, fiume*

Si « riva » peut signifier tantôt rive, tantôt fleuve, est-ce également le cas de « rivo » (et de son pluriel « rivi ») dans les *RVF* ? Un bref aperçu des 9 occurrences de « rivo » (3 fois « rio », 2 « rivi » au pluriel et l'*hapax* « riviere »)¹⁰⁷ nous permet de répondre par la négative, bien qu'il puisse être associé aux mêmes adjectifs « freschi rivi et snelli » (sn 219, v. 4), « altro rivo » (ch 73, v. 40), « ogni rivo » (sn 38, v. 2). Chacune de ses occurrences est singulière.

Dans le sonnet 38, toutes les rivières qui se déversent dans la mer sont en incise, « rivo » s'adjoint à la triade aquatique « fiumi », « stagni », « mare », tout en complétant la définition du dernier :

Orso, e' non furon mai fiumi né stagni,
né mare, ov'ogni rivo si disgombrà,
né di muro o di poggio o di ramo ombra,
né nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni [...] (sn 38, v. 1-4)

Ce sonnet s'ouvre sur un paysage baigné par les eaux, presque inondé : au vers 4, la vapeur d'eau se transforme implicitement en pluie pour baigner le monde, tout comme dans la chanson dantesque *Io son venuto al punto de la rota* (v. 18-21) et dans la sextine 66 (avec la glace, v. 7-12). Dans les mêmes vers de *L'aer gravato*, « stagni » – un substantif unique dans le *canzoniere* – varie au vers 11 : « et circundate di stagnanti fiumi » ; dans ces deux contextes semblables, l'eau stagnante rappelle les « acque morte » de la chanson « petrosa » où, avec les substantifs « fiumi », « rivo » et « nebbia », Dante suggère un paysage hivernal. Tous ces termes sont bien présents dans le sonnet 38, mais, loin de toute contextualisation saisonnière, ils n'ont que la fonction métaphorique d'« impediment[i] » à la vue de Laure, assimilables en cela au voile, bien pétrarquien, du vers 7 (« né altro impedimento, ond'io mi lagni, / [...] / quanto d'un vel che due begli occhi adombra », v. 5 et 7) : il y a donc un double mouvement, de décontextualisation par rapport à Dante et de recontextualisation (métaphorique) par rapport à la *narratio*.

Au vers 40 de la chanson 73, « questo e quell'altro rivo » ne renvoie pas non plus à deux fleuves en particulier, mais à un réel que le « je » met en scène grâce aux déictiques – tandis que les « due riviere » du sonnet 190 (« fra due riviere, all'ombra d'un alloro », v. 3) permettent d'identifier Avignon, entre le Rhône et la Durance. Cela se confirme dans la première strophe de la chanson 129, où il recherche des lieux solitaires : « spiaggia, rivo, o fonte » (v. 4). Dans le vers incipitaire du

¹⁰⁷ « Rivo » : sn 38, ch 73, ch 129 ; « rivi » : sn 177, sn 219 ; « rio » : sn 67, fr 105, sn 148 ; « riviere » : sn 190.

sonnet *Mille piagge in un giorno e mille rivi* (177), l'hyperbole multiplie ces éléments d'une contextualisation toute subjective (c'est Amour qui lui « montre » ces paysages de « la famosa Ardena », v. 1-3) pour signifier la rapidité et l'anxiété avec laquelle le « je » se déplace pour rejoindre Laure.

La rivière peut être une alliée qui lui permet d'échapper à Amour en la traversant, selon le proverbe « et già di là dal rio passato è 'l merlo » (fr 105, v. 21), ou au contraire se cacher dans l'herbe comme un piège tendu par Amour dans lequel le poète-amant tombe : « mi spinse, onde in un rio che l'erba asconde / caddi » (sn 67, v. 7).¹⁰⁸

Plus qu'un élément figurant dans le paysage, le cours d'eau accompagne le protagoniste, le transporte (« mi rivedrai sovr'un ruscel corrente », ch 129, v. 68), pleure avec lui (« quant'un bel rio ch'ad ognor meco piange, » sn 148, v. 7 ; « meco et col fiume ragionando andavi » sn 303, v. 4), à la fois allocutaire¹⁰⁹ et allocuteur, il acquiert une capacité expressive qui dépasse le *topos* du murmure des flots¹¹⁰ présent dans le sonnet 219 :

Il cantar novo e 'l pianger delli augelli
in sul di fanno ritenir le valli,
e 'l mormorar de' liquidi cristalli
giù per lucidi, freschi rivi et snelli. (sn 219, v. 1-4)

Enfin, par rapport à « riva » (qui rime non seulement avec « viva » 7 fois – dont une rime interne – mais aussi avec « scriva », « ordiva », « estiva », « schiva » et « fioriva »¹¹¹), on pourrait déplorer que « rivo » ne se trouve que rarement à la rime, sinon avec « vivere » (ch 73, sn 177), jamais avec « scrivere » ; cette remarque ne vaut pas tant pour le substantif que pour le verbe « vivere », dont le subjonctif semble primer sur l'indicatif, privilégiant ainsi l'expression de ce qui est pensé ou imaginé plutôt que celle de la réalité ; le présent du subjonctif, s'il n'est pas présent de la réalité, n'en est pas moins le présent de son réel.

Pour autant, il serait inexact d'affirmer qu'il n'y a aucune réalité dans ces chronotopes, comme le fait Sberlati, lorsqu'il affirme que ces réseaux forment « una complessa trama di richiami

¹⁰⁸ « L'analogia tra la chioma d'un alloro sulla riva del mare con la chioma dell'amata fa cadere l'amante in stato di *trance*, in un'estasi mistica, come Lancillotto che “per rimembranza” delle trecce bionde della reina Ginevra dimentica se stesso, [...] anche lui incapace di vedere il pericolo del cammino (qui un *rio* nascosto dall'erba, come in tutti gli agguati petrarcheschi, sia serpente sia laccio teso da Amore, là un guado interdetto da un cavaliere). » Bettarini (1998), p. 146.

¹⁰⁹ Le poète-amant tutoie les flots : « et tu corrente et chiaro gorgo » (sn 227, v. 13) ; “gorgo” est un *hapax*.

¹¹⁰ Horace, *Epîtres*, I, X 20 « Purior in uicis aqua tendit rumpere plumbum / quam quae per pronum trepidat cum murmure rivum ? » [« L'eau qui, dans les carrefours, tend à rompre les tuyaux de plomb, est-elle plus pure que celle qui murmure en roulant sur sa pente ? »].

¹¹¹ « Riva » : « viva » (ch 37, sn 82, sn 117, sn 164, sn 230, sn 281, interne : ch 135) ; « riva » : « scriva » (sn 67, sn 148) ; « riva » : « schiva » (sn 124, ch 125) ; « riva » : « estiva » (sn 212, sn 279) ; « riva » : « ordiva » (md 106) ; « riva » : « fioriva » (sn 104).

intertestuali che favoriscono una connotazione sostanzialmente allusiva (e talora mnemonica) del lessico, dichiaratamente antirealistico e sottratto alla contingenza del presente, alla sua dimensionale temporale o spaziale »¹¹². Dans les *RVF* la construction de la dimension spatio-temporelle n'est pas univoque : un même terme peut renvoyer à une réalité (littéraire, géographique, biographique) et/ou au réel du « je » ; cependant, c'est lorsqu'une occurrence ne renvoie plus à une réalité déterminée qu'il y a révolution, que le chronotope peut devenir un paysage intérieur, ce qui semblait impossible en latin, comme cela a été démontré par Stella : lorsque Pétrarque écrit en latin, l'espace n'est pas intériorisé.

Lo schema medievale degli *itineraria*, costruito su sequenze di tappe con poche informazioni integrative, esercita un'influenza fortissima, fino a determinare casi di guide catalogiche come la *Familiare* VI 2. [...] Qui il paesaggio lontano è strutturato per somma di elementi individuali che restano tali, senza comporre un quadro unitario se non come concetto di uno spazio mitico, l'Italia, o la patria, o la terra perfetta.¹¹³

Ces espaces mythiques n'ont pas tout à fait disparu en passant du latin à la langue vernaculaire : « fiume », synonyme de « rivo », en porte encore les traces. Considérons le fleuve de « Mario » de la chanson 128 :

Mario aperse sì 'l fianco,
che memoria de l'opra ancho non langue,
quando assetato et stanco
non più bevve del fiume acqua che sangue. (ch 128, v. 45-48)

Il faut savoir que Pétrarque fait allusion à la victoire de Marius sur les Cimbres et les Teutons, en 102 avant J.-C., lors de la bataille d'Aix-en-Provence, un récit relaté par Florus. Le cours d'eau en question est l'Arc.

Nam flagitante aquam exercitu, « uiri », inquit, « estis, en, illic habetis ». Itaque tanto ardore pugnatum est eaque caedes hostium fuit, ut uictor Romanus de cruento flumine non plus aquae biberit quam sanguinis barbarorum.¹¹⁴

La mémoire de cette « œuvre » (v. 46) est peut-être une évocation toponomastique de la commune de Pourrières, à laquelle la tradition donne comme étymologie probable le latin « Campi

¹¹² Sberlati, p. 18.

¹¹³ Stella, p. 283.

¹¹⁴ Florus, *Epitome rerum romanarum*, III, 4 [« Les soldats, en effet, réclamaient de l'eau. "Si vous êtes des hommes, voyez, dit Marius, vous en avez là-bas." Aussi l'ardeur des combattants fut-elle si grande, et on massacra tellement d'ennemis que dans la rivière ensanglantée les Romains victorieux ne burent pas moins de sang que d'eau »].

Putridi”, en raison du charnier laissé par Marius après cette bataille. Cet épisode historique est également rappelé avec le syntagme « rivo sanguigno » dans le *Triumphus Mortis* Ia, vers 7-8. Quant aux « erbe sanguigne » de la strophe suivante (ch 128, v. 50), elles renvoient à une autre bataille, celle où César avait vaincu Pompée, mais par l’intermédiaire de l’apostrophe à la Thessalie sur laquelle Lucain clôt le livre VII de la *Pharsale* :

quae seges infecta surget non decolor herba?
 quo non Romanos uiolabis uomere manes?
 ante nouae uenient acies, scelerique secundo
 praestabis nondum siccos hoc sanguine campos.
 [...]
 nullusque auderet pecori permittere pastor
 uellere surgentem de nostris ossibus herbam,¹¹⁵

Dans cette chanson qui se conclura sur une invocation à la paix (v. 122 : « I’ vo gridando: Pace, pace, pace. »), Pétrarque choisit de citer des vers qui évoquent non seulement la défaite de Pompée, avec la vision du champ de bataille au lever du soleil, mais encore le présage d’une nouvelle guerre.

En règle générale, la référence à une réalité est signalée par l'article défini ; comme la référence historique dans la chanson 128, ainsi celle, littéraire, de la chanson 207 : « L'un vive, ecco, d'odor, là sul gran fiume » (v. 58-59). Ce vers fait allusion aux Astomes, qui vivent près du Gange, le « gran fiume ». L'adverbe « ecco », placé en incise, attire l'attention du lecteur et semble certifier la réalité littéraire de ce phénomène extraordinaire. De même, dans le sonnet 136, « dal fiume et da le ghiande » (v. 2), le fleuve, associé à « le ghiande », symbolise tout autant l'âge d'or que le métier des apôtres.

Lorsqu'il s'agit du Rhône, « fiume » peut être à la fois mythique et réel. Voyons l'exemple du sonnet 208, *Rapido fiume che d'alpestra vena*, construit sur la référence au Rhône dès l'incipit grâce à l'*interpretatio nominis* : la rapidité de ce fleuve est un attribut que l'on doit à divers auteurs latins tels que Tibulle¹¹⁶ (où le paysage est témoin de l'accomplissement de l'Oracle) et Lucain¹¹⁷ (périphrase insérée dans une longue énumération). Tandis que la chanson 128 évoquait une

¹¹⁵ Lucain, *Phars.* VII, 851-854 et 864-865 [« Peux-tu produire des moissons qui ne soient pas empoisonnées, et souillées de taches de sang ? Le soc peut-il ouvrir ton sein, sans troubler le repos des mânes ? Hélas ! Avant que tes campagnes inondées de sang soient desséchées, une nouvelle guerre va les en arroser. [...] Aucun pasteur n'eût laissé paître à ses troupeaux des herbages engraisés de sang »].

¹¹⁶ Tibulle, *Élégies* I, 7, 10-12 « Testis et Oceani litora Santonici, / Testis Arar Rhodanusque celer magnusque Garunna, / Carnutis et flauī caerulea lympha Liger. » [« Les Pyrénées des Tarbelles en sont témoins, ainsi que les rivages de l'océan Santonique; témoins la Saône et le Rhône rapide, et la grande Garonne et la Loire, onde bleue du Carnute blond »].

¹¹⁷ Lucain, *Phars.* I, 433-434 « Rhodanus raptum uelocibus undis / in mare fert Ararim » [« [le] Rhône [...] entraîne l'Arare dans ses flots rapides »].

toponomastique de type historique (« che memoria de l'opra ancho non langue »), celle du Rhône est typologique (« rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi »), car son effet d'érosion des rives est une conséquence de sa rapidité : « quod rodat ripas » (G. Balbi, *Catholicon, ad vocem*). L'identification du fleuve se répercute dans l'écriture même, par allitération dans cette périphrase, car le Rhône n'est pas nommé. C'est encore ce fleuve qui se cache derrière « 'l dilectoso fiume » (sn 177, v. 12) et probablement dans la chanson 23 : « non di Peneo, ma d'un più altero fiume » (v. 48).

En réalité, ce dernier exemple comporte deux fleuves, en commençant par Pénée, mythique et personnifié, qui est exclu, nié et en incise ; on passe d'autant mieux du domaine littéraire au plan personnel, de la référence à l'expérience du sujet, que la scène est transposée dans un environnement réel par l'indice géographique que la rime « fiume » : « piume » (déjà rencontrée dans l'invective contre Avignon du sonnet 7) donne au lecteur.

Écarté dans la chanson 23, le fleuve Pénée ne sera plus jamais nommé dans les *RVF* – il subsiste à travers des périphrases de goût classique telle que « le tesaliche onde » (sn 34, v. 2) – mais laisse place à des fleuves qui se chargent d'histoire et de symboles propres à la diégèse : le Rhône et la Durance (« duo fiumi », sx 66, v. 32) ; le Pô, dans le sonnet 180, « superbo altero fiume » auquel le « je » s'adresse dès le premier vers ; la Sorgue, « puro fiume » (sn 162, v. 9), qui se remplit de ses larmes (« fiume che spesso del mio pianger cresci », sn 310, v. 2).

On dénombre 18 occurrences de « fiume » au singulier, 16 au pluriel, soit un total de 34 apparitions sur l'ensemble des *RVF*¹¹⁸. Il entre dans le recueil en tant que métaphore de l'éloquence, un topos véhiculé par les fleuves mythiques de l'Hélicon¹¹⁹ : « chi vòl far d'Elicono nascer fiume » (sn 7, v. 7-8). La métaphore du fleuve pour signifier l'éloquence existait bien avant Pétrarque, dans la littérature classique autant que médiévale ; on la trouve chez Dante, également à la rime (« fiume » : « lume »), dès le premier chant de *l'Enfer*, où elle permet de désigner Virgile par l'intermédiaire d'une périphrase aux vers 79-80 : « Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume ? ». Pétrarque avait annoté cette métaphore, déployée sur un distique, dans un codex de Cicéron : « Romanum eloquium sparsum per flumina mille / hinc fluit, hee flammam multam fecere faville »¹²⁰. Il la réemploie, « d'alta eloquentia sì soavi fiumi », et l'associe aux

¹¹⁸ « Fiume » : sn 7, ch 23, ch 28, sn 48, fr 105, ch 125, ch 128, sn 136, sn 162, sn 177, sn 180, ch 207, sn 208, sn 230, ch 270, sn 279, sn 301, sn 303, ch 359 ; « fiumi » : sn 35, ch 37, sn 38, sx 66 (mot-rime), ch 71, sx 142 (v. 25 et v. 32), sn 156, sn 258, ch 325, ch 360.

¹¹⁹ *Mét.* V, 256 et suiv.

¹²⁰ *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine* : mostra 19 maggio-30 giugno 1991, catalogo a cura di Michele Feo, Firenze, Le Lettere, 1991, p. 97.

« faville », dans le premier quatrain du sonnet 258 (inséré dans *Rv*⁶, mais non datable), à la fin de la première partie des *RVF*.

L'Aganippe et l'Hippocrène ne sont pas les deux seules sources d'inspiration mythologiques des vers de Pétrarque ; la fontaine Castalie est présente deux fois dans le sonnet 166, au vers 6, « de l'umor di quel sasso », et au vers 10, « l'acqua che di Parnaso si deriva ». Dans la mythologie grecque, Castalie est une naïade, fille du dieu-fleuve Achéloos. Poursuivie par le dieu Apollon, comme Daphné, elle préféra se jeter dans une fontaine que de céder à ses avances. Située au pied du Mont Parnasse, consacrée aux Muses, elle était capable de donner l'inspiration poétique à celui qui buvait de ses eaux ou écoutait son murmure.

La présence métaphorique des fleuves, et des fontaines, d'éloquence semble donc cantonnée à la *prima parte* ; qu'en est-il alors de la répartition des occurrences de cours d'eau dans la bipartition des *RVF* ? Sur les 48 occurrences de « rivo » (ou « rio ») et « fiume » confondues (en comptant les *hapax* « ruscel », « gorgo » et « stagni »), les 6 occurrences qui subsistent après la mort de Laure sont exclusivement celles de « fiume ». Après avoir observé l'aplanissement du *canzoniere*, ce constat de tarissement est sans appel ; de plus, les fleuves réels, connus par son expérience directe ou par ses lectures, laissent place aux fleuves métaphoriques des larmes du « je ». Ils apparaissent explicitement pour la première fois¹²¹ dans le sonnet 279 : « degli occhi tristi un doloroso fiume » (v. 11), puis dans le sonnet 301 (« fiume che spesso del mio pianger cresci », v. 2) ; enfin, dans la chanson 359, « le triste onde / del pianto » (v. 14-15), le fleuve disparaît, ne laissant subsister que la métaphore, portée par la métonymie des « onde ».

¹²¹ Lorsque le fleuve est associé aux larmes dans le sonnet 230 (« onde e' suol trar di lagrime tal fiume », v. 5), c'est le fleuve de la mémoire, du passé, qui est la cause des larmes. On s'étonnera de ne pas trouver plus d'occurrences de fleuve comme *fluire del tempo* dans les *RVF*, alors que, dans le *Secretum*, livre III, où Augustinus fait directement référence à Virgile, l'association entre l'observation de la course rapide du fleuve et la fuite du temps est immédiate : « Flumina nulla quidem cursu levior fluunt quam / Tempus abijt vitae » [« Aucun fleuve ne coule avec plus de vitesse que le temps de la vie »]. Ce symbolisme semble bien ancré dans la *Fam.* 13 du livre XIX où, paradoxalement, il voit la « jeune » source du Rhin dans sa vieillesse, tandis que dans sa jeunesse il en avait vu le cours « vieillissant » jusqu'au delta : « Quis crederet ut deinceps Rhenum, quem iuvenis senem vidi, eundem iuvenem ipse iam senior viderem? Siquidem olim annis meis adhuc crescentibus circa divortia amnis illius, ubi decrescere et bicornis esse incipit, fui ; nunc ad radicem montium ubi ille crescit et nascitur, iam decrescenti iter est mihi » [« Qui aurait cru que du Rhin dont j'avais vu la vieillesse dans ma jeunesse, je verrais la jeunesse dans ma vieillesse? De fait, autrefois, quand mes années étaient dans leur croissance, je me suis rendu non loin du delta de ce fleuve, là où il commence à devenir moins large et se divise en deux bras ; maintenant que mes années décroissent, je dois me rendre aux pieds des montagnes où il naît et croît »], *Fam.* XIX, 13, 2.

III. Végétation

III. A. *Erba, fiore*

L'image du cours d'eau caché par l'herbe (« un rio che l'erba asconde », sn 67, v. 7), bien qu'elle ne soit présente qu'une fois, pourrait être une représentation emblématique du paysage dans les *RVF*, largement dominé par l'herbe et sa couleur verte : on dénombre un total de 57 occurrences pour ce végétal (qui ne se limite pas aux graminées puisqu'elle peut être cueillie : « Qualunque herba o fior colgo », ch 125, v. 69) : « erba » (30), « erbe » (12), « erbetta » (2), « herba » (5), « herbe » (5), « herbette » (2), « herboso » (1)¹²². A l'exception des « erbe sanguigne »¹²³ que l'on a déjà évoquées à propos des champs de bataille, les rares adjectifs qui accompagnent « erba » sont très vagues, voire pléonastiques : « erba verde » (sn 10, v. 7 ; « l'erbe verdi », md 54, 4 ; sn 190, v. 1-2 ; « l'erbetta verde », sn 192, v. 9 ; ch 129, v. 41 ; sn 76, v. 11 ; « l'erba più verde », sn 208, v. 8), « erba fresca »¹²⁴ (sn 165, v. 1 ; sn 281, v. 12).

On distinguera donc le seul cas où l'adjectif qualificatif diffère de ces exemples, « Lieti fiori et felici, et ben nate herbe » (sn 162, v. 1), qui nous permet d'ouvrir trois axes de réflexion : d'abord sur la présence de ce terme à la rime, ensuite sur le rapport Laure-herbe (« ben nate herbe »), enfin sur l'association fleurs-herbes (« lieti fiori... herbe »).

« Erba » est souvent à la rime (bien qu'une seule fois au pluriel), notamment avec « acerba » (sn 34, sn 58, ch 125, ch 127, sn 190, ch 270, sn 280 et « si disacerba », ch 23) mais aussi avec « superba » et avec le verbe « serbare ». Ce que l'on a observé à propos des reliefs vaut ici à plus forte raison : l'herbe n'est pas un atour visant à donner une pointe de couleur à un environnement

¹²² « Erba » : sn 10, ch 23, sn 34, sn 42, sn 45, ch 50, sn 58, sn 67, ch 70, sn 99, sn 106, md 121, ch 125, ch 127, ch 129, sn 145, sn 160, sn 165, sn 176, sn 190, sn 208, sn 243, ch 270, sn 271, sn 280, sn 281 (v. 3 et v. 12), sn 288, ch 323, ch 325 ; « erbe » : md 54, sn 75, sn 128, sx 142, sn 181, sx 214, sx 237 (v. 5 et 24), sn 305, sn 310, sn 320, sn 352, « erbetta » : sx 66, sn 192 ; « herba » : ch 23, ch 125, ch 126 (v. 7 et 65), sn 265, « herbe » : sn 162, sn 218, sn 303, sn 337, ch 360 ; « herbette » : sn 114, sx 239 ; « herboso » : sn 303.

¹²³ Chanson 128, « perché 'l verde terreno / del barbarico sangue si depinga? » (v. 21-22) e « Cesare taccio che per ogni piaggia / fece l'erbe sanguigne » (v. 49-50).

¹²⁴ « D'april vi dono la gentil campagna / tutta fiorita di bell'erba fresca, / fontane d'acqua che non vi rinresca, / donne e donzelle per vostra compagna » (Folgore da San Gimignano, *Corona dei mesi: Aprile*, v. 1-4).

champêtre et printanier, c'est un élément qui a sa place dans la problématique de l'*asperitas*, explicitement lorsqu'il dialogue à la rime avec « acerba », implicitement parce qu'il s'agit d'une rime rare, intertextuellement puisque le groupe *erba : acerba : serba* se trouve dans *Io son venuto*¹²⁵. De plus, « erba » est mot-rime dans *Al poco giorno*, associé directement à la femme dans la troisième strophe (une guirlande d'herbe orne sa tête), indirectement dans la cinquième, puisque la prairie d'herbe est le lieu qui évoque le désir charnel.

L'herbe joue un rôle bien différent par rapport à Laure dans les *RVF* : elle est toujours sous ses pieds, par terre sur lequel elle se déplace (md 54, v. 4¹²⁶ ; sn 165, v. 1 ; sn 162, v. 1 ; sn 192, v. 9 ; ch 323, v. 61 ; ch 325, v. 83 ; sn 352, v. 6), conservant ses empreintes (ch 125, v. 61, sn 243, v. 8) ou qui accueille l'apparition de son phantasme puis de son fantôme (ch 129, v. 41 ; sn 208, v. 8 ; sn 281, v. 12 ; sn 320, v. 6) ; Laure peut même s'y asseoir.

Cette représentation de la femme assise sur l'herbe, c'est-à-dire au niveau du sol, est tout à fait nouvelle en littérature et semble naître en concomitance avec la représentation iconographique de la Vierge de l'Humilité¹²⁷. Les prédications franciscaines et les réflexions théologiques¹²⁸ du début du Trecento avaient déjà ancré la vertu d'humilité dans la culture contemporaine de Pétrarque – d'après Isidore de Séville¹²⁹ l'adjectif « humilis », qu'il rattache à l'étymon « humus », pouvait quasiment équivaloir à « près du sol » – ; toutefois, les représentations de la Vierge et de l'Humilité se faisaient toujours en trône¹³⁰. Il faut attendre le séjour avignonnais de Simone Martini pour que ce motif théologique soit transposé en image afin que la première représentation iconographique de la Vierge de l'Humilité voie le jour¹³¹. La critique s'accorde sur l'existence d'un prototype perdu que Simone Martini aurait peint avant¹³² ou pendant son séjour à Avignon¹³³, car la

¹²⁵ « per adornare il mondo, e morta è l'erba; / ramo di foglia verde a noi s'asconde / se non se in lauro, in pino o in abete/ o in alcun che sua verdura serba; / e tanto è la stagion forte ed acerba [...] » (v. 41-45).

¹²⁶ « Tutta l'esile avventura madrigalistica petrarchesca è tramata di riferimenti naturali (*acque, cielo, erbe, anzi erbe verdi, selva, faggio, riva, giorno, camino, anzi erba ond'è verde il camino, fiori, anzi i fiori e l'erba*), di vaga intenzione simbolica, costituenti lo scenario e direi il carattere stesso dell'apparizione donnesca. » De Robertis (1997), p. 28.

¹²⁷ L'idée est suggérée par Bertolani (2006), p. 187, et étayée par Stroppa (p. 232) à propos des vers 43-44 de la chanson 126 : « et ella si sedea / humile in tanta gloria ».

¹²⁸ Alessandro Parronchi a souligné qu'Agostino Trionfo faisait l'éloge de l'humilité de la Vierge dans deux traités qu'il avait écrits lors de son séjour à Avignon, avant 1328 : *In salutationem et Annunciationem* et *In Canticum Deiparae Mariae Virginis*.

¹²⁹ « Humilis dicitur quasi humo acclinis » *Etymologiarum* X. Également cité par Thomas d'Aquin dans la *Summa Theologica* II, II, q. 161.

¹³⁰ « L'image de cette proximité de la terre n'apparut pas dans les arts avant le Trecento italien ; il restait aux artistes à faire incarner la Vertu Humilité par la Vierge. » Meiss, p. 216.

¹³¹ Sur le plan purement iconographique, elle naît de l'isolement de la Vierge de la Nativité. « Il semble clair cependant que le prestige de Simone n'aurait pas suffi, à lui seul, à provoquer des imitations si nombreuses et si fidèles ; des facteurs d'ordre religieux ont dû également jouer un rôle. » Meiss, p. 210.

¹³² Meiss, p. 195-221.

¹³³ Bologna F. (1955), p. 34 ; (1969), p. 302 ; (1994), p. 15-16 ; Castelnuovo (1962), p. 87 ; De Florian, p. 18-19.

fresque de la Cathédrale Notre-Dame des Doms, que l'on peut dater au début des années 1340 bien qu'elle soit mal conservée, est trop majestueuse et monumentale pour être le modèle d'un sujet destiné aux peintures de dévotion, qui visent une communication directe, affective et intime entre le spectateur et le personnage sacré¹³⁴. Si l'on considère le dernier tercet du sonnet 34, « *sì vedrem poi per meraviglia in seme / seder la donna nostra sopra l'erba* », écrit avant le 16 novembre 1337, tout porte à croire que Pétrarque avait vu cette représentation iconographique originelle, confirmant ainsi que Simone Martini avait peint à Avignon une Vierge de l'Humilité entre 1336 (année de son arrivée dans la cité papale) et novembre 1337.

Laure est assise sur l'herbe dans d'autres textes des *RVF*, tous composés ultérieurement bien que l'on ne puisse les dater avec autant de précision ; il s'agit du madrigal 121, « *si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba* » (v. 5), de la chanson 126 (première strophe, v. 43-44, et dernière strophe : « *farsi un seggio / fresco, fiorito et verde* », v. 73-74) et du sonnet 160, « *Qual miracolo è quel, quando tra l'erba / quasi un fior siede, over quand'ella preme / col suo candido seno un verde cespo* » (v. 9-11). Il semble y avoir un écho de cette posture dans l'incipit du sonnet 190, *Una candida cerva sopra l'erba*.

En relisant la première strophe de la chanson 126, à la lumière de ces considérations, peut-on envisager une transposition de la Vierge de l'Humilité à Laure ?

herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole extreme. (ch 126, v. 7-13)

Santagata souligne qu'il s'agit de la même situation que dans le premier tercet du sonnet 160, où Laure est assise, puisque sa jupe recouvre « *herba et fior'* » ; le « *je* » s'adresse non seulement à l'air, mais aussi à l'herbe et aux fleurs – éléments naturels qui permettent de descendre la Vierge au niveau de la vue du spectateur tout en la situant dans un décor plus réaliste et plus humain – pour leur conférer un rôle d'intercesseurs.

Aussi l'herbe est-elle toujours complice de Laure et d'Amour ; il n'est donc pas rare que, *a contrario*, cet élément du paysage se dresse en travers du chemin du poète-amant puisque c'est dans l'herbe que se cachent les pièges (« *un laccio che di seta ordiva / tese fra l'erba* », md 106, v. 5-6 ; « *Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro et di perle tese sott'un ramo* », sn 181, v. 1-2 ; « *ebbe*

¹³⁴ Meiss, p. 197.

un altro lacciuol fra l'erba teso », sn 271, v. 6), le cours d'eau qui le fait tomber (« mi spinse, onde in un rio che l'erba asconde », sn 67, v. 7), voire le serpent (« che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace », sn 99, v. 6 ; ch 323, v. 61)¹³⁵. Et les remèdes médicaux fabriqués à base d'herbes¹³⁶ (c'est-à-dire de plantes) ne sont d'aucun remède pour le « je » (sn 75, v. 3-4 ; sx 214, v. 17 ; ch 360, v. 64), bien qu'elles puissent avoir pour d'autres la vertu de purger les péchés découlant des pensées trop obsédantes (« E col terzo bevete un suco d'erba / che purghe ogni pensier che 'l cor afflige », sn 58, v. 9-10).

En somme, l'herbe est un végétal qui ne semble obéir qu'à Laure et Amour, malgré le mal que se donne le poète pour essayer de les cueillir, à l'image de ses vers (ch 126, v. 65 ; sn 114, v. 6 : « or rime et versi, or colgo herbette et fiori »).

On rencontre très souvent l'herbe avec les fleurs dans une dittologie ; on a déjà vu que cette association peut désigner la prairie par métonymie (162, 165, 192). Le syntagme « tra' fiori et l'erba » est répété en plusieurs lieux des *RVF* : c'est une cachette pour le serpent (sn 99, ch 360) mais aussi un abri qui pourrait receler les empreintes de Laure (ch 125, v. 61). Il peut y avoir alternance des deux, dans le cas de la disjonction « herba o fior » (ch 125, v. 69) ou négation des deux « non fiore in queste valli o foglia d'erba », sn 288, v. 11). Herbes et fleurs apparaissent encore ensemble dans un *tricolon* (« che quando nasce e mor fior, herba e foglia », sn 265, v. 5) et dans une énumération à quatre chaînons (« frutti fiori herbe et frondi », sn 337, v. 2). Lorsqu'ils sont ensemble, le diminutif porte exclusivement sur « erba » : « herbette et fiori, » (sn 114, v. 6 et sx 239, v. 31)¹³⁷, « l'erbetta verde e i fior' di color' mille » (sn 192, v. 9).

Il existe pourtant une occurrence du diminutif « fioretti » : c'est la première présence de fleurs dans les *RVF* (sn 9, v. 6), voire le premier élément végétal du recueil. Elle place d'emblée la fleur dans le contexte des saisons : le printemps si elle est présente¹³⁸, l'hiver si elle est absente – tout comme l'herbe, qui peut être recouverte par la neige –, rappelant ainsi que, contrairement aux reliefs, ce sont des éléments variables du paysage.

¹³⁵ « L'ostacolo maggiore allo sperare bene è, quasi paradossalmente, la facilità con cui si spera. [...] Una lunga tradizione associa lo smarrimento al bosco, alla foresta, alla selva, dove cavalieri e peccatori in genere perdono la diritta via. Però nel prato e non nel bosco late il serpente, emblema archetipo delle tradizioni mondane. [...] Lo smarrimento non è la letterale “perdita della strada”, bensì la frequenza dello sperare, la facilità con cui si tende verso il possesso di beni mondani. [...] La pianura e la dolcezza del prato assopiscono i sensi lusingandoli », Cherchi (2008), p. 64-65.

¹³⁶ Cet usage des herbes pour soigner les blessures se trouvait déjà dans l'*Énéide* VII, v. 757-758 : « neque eum iuuere in uolnera cantus / somniferi et Marsis quaesitae montibus herbae » [« et contre sa blessure ses chants envoûtants ne furent d'aucun secours, / pas plus que les herbes cueillies dans les montagnes des Marses »].

¹³⁷ Comme chez Dante : *Purg.* XXVII, v. 134 (vision du jardin d'Eden) et XXIX, v. 88.

¹³⁸ Le syntagme « fiorir de valli » (sx 66, v. 19) désigne le printemps par périphrase.

« Fioretti » è altra parola « ben dantesca » ricorrente, oltre che nel passo appena ricordato, in *Al poco giorno*, 10-12, in contesto primaverile assai vicino al nostro : « il dolce tempo che riscalda i colli / e che li fa tornar di bianco in verde / perché li copre di fioretti e d'erba ». Risulta da questo inventario che Petrarca ha attinto alle petrose selettivamente, limitandosi all'ambito della poesia stagionale ; il *trobar clus* dantesco, quindi, non è solo ispiratore di *asperitas*, ma viene considerato in alcuni casi (questo ne è un esempio) come repertorio di poesia moderna fruibile più latamente in tutti i generi lirici del *Canzoniere*.¹³⁹

Tandis que les petites fleurs sont recouvertes de neige dans la sextine hivernale de Dante, Pétrarque réalise le tour de force d'employer « fiori » comme mot-rime dans une sextine printanière (sx 239).

Terme générique et hyperonyme, le substantif « fiore » peut être apocopé (« fior »), mais « fior' » est un pluriel : au singulier et au pluriel, on le trouve au total 52 fois¹⁴⁰ ; le verbe « fiorire » compte 16 occurrences¹⁴¹ ; quant à l'adjectif, il est présent 9 fois¹⁴². Lorsque la fleur s'accompagne d'autres éléments du paysage, notamment dans des énumérations, on y verra une référence à la représentation normalisée du paysage proposée par Matthieu de Vendôme dans l'*Ars versificatoria*¹⁴³. Elle peut également côtoyer des pierres précieuses pour signifier métaphoriquement la bouche de Laure¹⁴⁴ (« L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi », sn 46, v. 1) ; Pétrarque reprend ici le canon de la *descriptio puellae* par une énumération qui rappelle celle d'Arnaut Daniel¹⁴⁵. Pourtant cette métaphore sera ensuite relayée par le signifiant « rose », à leur tour « vermiglie » dans le sonnet 131 (v. 9) et le sonnet 157, v. 12 ; sans couleur dans les sonnets 200 (v. 10-11) et 220 (v. 3)¹⁴⁶. Enfin la métaphore disparaît tout à fait dans la chanson 127 (« Se mai

¹³⁹ Berra (1990), p. 67

¹⁴⁰ « Fior » : sn 45, ch 73, ch 125 (v. 18 et v. 69), ch 126, ch 127, sn 160, sn 186, sx 214, sx 237, sn 265, ch 268, ch 323, sn 351 ; « fior' » : sn 42, sn 46, ch 126 (v. 7 et v. 42), ch 127, sx 142, sn 192, sn 194, sx 237, sn 249, sn 281, sn 303, sn 338 ; « fiore » : sn 104, sn 186, sn 215, sn 288, sn 326 ; « fiori » : sx 70, sn 99, sn 114, md 121, ch 125, sn 145, sn 162, sn 165, sx 239 (mot-rime), sn 280, sn 310, ch 323, ch 325, sn 337 ; « fioretti » : sn 9.

¹⁴¹ « fiorire » : ch 53, sn 60, sx 66, sn 104, ch 127, sx 142, sn 166, sn 208, sn 210, sx 239, ch 268, sn 288, sn 310, ch 323, bl 324, ch 325.

¹⁴² Ch 125, sn 226, sn 243, sn 278, sn 279, sn 315, ch 325, sn 327, sn 336.

¹⁴³ « Flos sapit, herba viret, parit arbor, fructus abundat, / Garrit avis, rivus murmurat, aura tepet » [« La fleur sent bon, l'herbe verdoie, l'arbre produit, le fruit abonde, / l'oiseau gazouille, la rivière murmure, l'air est tiède »], v. 49-50.

¹⁴⁴ « In Dante e in genere nei poeti del cosiddetto “dolce stil novo”, lo schema della *descriptio figurae* manca del tutto, come già nei poeti della “magna curia” siciliana : nell'aria rarefatta di queste “scuole”, si dice della donna che è bella, perfetta, un angelo, simile a una pietra preziosa o a una stella, senza mai indugiare sull'esistenza di lei come realtà materiale, tampoco scendere sull'elencazione dei suoi singoli pregi corporali, se non per qualche generico riferimento agli occhi o, raramente, alla bocca. » Poole, p. 8-9.

¹⁴⁵ *Er vei vermeills, vertz, balus, blancs, gruocs*.

¹⁴⁶ « Fra le poesie di Petrarca, quella dove la descrizione fisica di Laura è più sviluppata (altrettanto quanto nel sonetto CLVII) e dove il Petrarca contravviene nel modo più esplicito e evidente all'ordine sancito dalla lunga tradizione [...] è certamente il sonetto “Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena” (CCXX). [...] L'oro è dei capelli, le rose saranno le guance rosse, le brine bianche rappresenteranno il bel pallore della faccia, le perle sono i denti, le bellezze del settimo verso sono quelle della fronte, il cantare del decimo verso costituisce di nuovo un riferimento alla bocca, e – finalmente – la luce del dodicesimo verso è quella degli occhi. [...] Le due quartine sono dedicate interamente alla descrizione di Laura. » Poole, p. 15-16.

candide rose con vermiglie / in vassel d'oro vider gli occhi miei », v. 71-72) ; le changement de couleur et l'inversion (les fleurs sont d'abord blanches puis jaunes : « fior' bianchi et gialli per le piaggie mova », v. 81) permettent peut-être de signaler l'emploi non métaphorique ; surtout, le choix du jaune peut faire référence à la représentation de Matelda et du paradis terrestre dans la *Divine Comédie* (Purg. XXVIII, v. 133-134 : « volsesi in su i vermigli e in su i gialli / fioretti verso me »). Lorsque Laure marche sur un parterre de fleurs, plusieurs figures féminines nourrissent la mémoire de Pétrarque : non seulement Matelda mais aussi Lydia¹⁴⁷ (les plantes sont heureuses d'accueillir ses pas : « Lieti fiori et felici, et ben nate herbe / che madonna pensando premer sòle », sn 162, v. 1 ; « L'erbeta verde e i fior' di color' mille [...] pregan pur che 'l bel pe' li prema o tocchi », sn 192, v. 9-11), voire Vénus, notamment lorsque le sol fleurit sous ses pieds, incarnant ainsi l'*alma Venus* de Lucrèce¹⁴⁸, représentation métaphorique du printemps dans le sonnet *Come 'l candido pie' per l'erba fresca* (« vertù che 'ntorno i fiori apra et rinove », sn 165, v. 3) et dans la chanson 325 (v. 82-85 : « legno, acqua, terra, o sasso / verde facea, chiara, soave, et l'erba / con le palme o co i pie' fresca et superba, / et fiorir co i belli occhi le campagne »).

Si dans la littérature latine ses pas font naître les fleurs¹⁴⁹, la femme devient fleur dans la poésie sicilienne¹⁵⁰, voire la plus belle fleur ; on lit par exemple chez Rugieri d'Amici : « chè m'à donato a quella ched è flore / di tutte l'altre donne al meo parere, / e da cui nullo flore fa partita » (*Sovente amore*, v. 40-42). L'expression était déjà topique, et Pétrarque la reprend dans la chanson 127 (v. 89 : « il fior de l'altre belle »). Cependant, c'est encore à la poésie latine que fait référence le sonnet 186, lorsque Laure, « novo fior d'onestate et di bellezze » (v. 11), est comparée à Scipion, « fior anticho di vertuti et d'arme » (v. 9)¹⁵¹. Fera a très justement remarqué que Laure n'est explicitement assimilée à aucun autre personnage de l'antiquité :

Significativo è in tal senso il sonetto CCLX, in cui l'impossibilità di un qualsiasi confronto è addirittura teorizzata : « non si pareggi a lei qual più s'apprezza, / in qual ch'etade, in quai che strani lidi » ; né Elena né le altre eroine possono essere a lei

¹⁴⁷ *Appendix vergiliana, Lydia*, 9-10 : « o fortunati nimium multumque beati, / in quibus illa pedis nivei vestigia ponet » [« O champs trop fortunés, champs bienheureux, où elle imprimera les traces de son pied neigeux »] et 13-14 : « aut inter varios, Veneris stipendia, flores / membra reclinarit, teneramque illiserit herbam » [« où elle inclinera parmi des fleurs de toute sorte ses membres qui tiennent compagnie à Vénus et dont elle foulera l'herbe tendre »].

¹⁴⁸ *De Rerum Natura*, I, v. 7-8 : « tibi suavis daedala tellus / summittit flores » [« sous tes pas la terre industrielle parsème les plus douces fleurs »].

¹⁴⁹ Perse, *Satires*, II, 38 ; Claudien, *Carm. Min.* 30 [*Laus. Ser.*], 89-91. On rappellera aussi la figure féminine de Flore, « mère des fleurs » (Ovide, *Fastes*, V, v. 185-331).

¹⁵⁰ Dans les vers de Pétrarque Laure est une fleur dans la sextine 214, v. 7 ; « tra l'erba / quasi un fior siede » dans le sonnet 160, v. 9-10.

¹⁵¹ Dans *Afr.* IX, 24 Scipion est « flos Italie iuvenis » [« la fleur de la jeune Italie »], mais ici il s'agit d'une reprise de Virgile, *Énéide* VIII, 500 « flos veterum virtusque virum », comme l'a souligné Fera, p. 224. Laure est de nouveau fleur de vertu dans le sonnet 351 (v. 7).

paragonate, anzi altrove (CCLXII 9-11) Laura trova da ridire perfino sul comportamento della « disdegnosa » romana. [...] Questa totale assenza di paragoni, di *exempla* (e particolarmente in un autore come il Petrarca che aveva fatto dell'*exemplum* degli antichi una suprema categoria di giudizio storico e morale sugli eventi umani) ha in ultima istanza la funzione di considerare *absolutes* e, quindi, far risaltare maggiormente le *virtutes* del « novo fiore » [:] l'accostamento di Laura a Scipione è collegato con una strategia ideologica ben definita.¹⁵²

L'une des vertus de Laure-fleur est la sagesse : « frutto senile in sul giovenil fiore » (sn 215, v. 3), la fleur est à la jeunesse ce que le fruit est à la maturité, deux qualités que ce chiasme attribue à Laure. Il s'agit du topos du *puer senex*, qui prend ses origines dans l'Antiquité : Cicéron (*Cato maior*, 11, 38) et Virgile (*Énéide*, IX 311) vantent les mérites de jeunes garçons qui ont le caractère d'un homme mûr¹⁵³. Pline le Jeune fait la nécrologie d'une jeune fille de treize ans qui avait la sagesse d'une femme âgée (*Ep.*, V 16, 2). Ce topos connaissait déjà une ample diffusion au début du II^e siècle. Au Moyen Âge, il relève presque du cliché hagiographique jusqu'au XIII^e siècle, passant du « *puer maturior annis* » de Virgile au « *puer senex* ».

L'isotopie de la fleur se déploie donc sur plusieurs axes – la saison, la beauté, la vertu, la jeunesse – auxquels s'ajoute, indirectement, la caducité dans le sonnet 249 : « tra belle donne, a guisa d'una rosa / tra minor' fior', né lieta né dogliosa, » (v. 6-7)¹⁵⁴ ; il s'agit de la dernière vision de Laure vivante, où elle est vue comme une rose au milieu d'un cortège d'autres fleurs¹⁵⁵.

La caducité intervient aussi dans les métaphores de la fleur de l'âge¹⁵⁶, que Pétrarque emploie, pour désigner la jeunesse de Laure, dans le sonnet *Ne l'età sua più bella et più fiorita* (278) et dans la chanson 325 : « giunse a la terza sua fiorita etate » (v. 92) ; jeunesse et sommet de sa beauté qui furent interrompus par la mort (envoi de la chanson 325, et chanson 268 : « che qui fece ombra al fior degli anni suoi », v. 39).

Le verbe « fiorire » déploie ses signifiés sur tous les axes de l'isotopie. Au sens propre, les « piagge » se recouvrent de fleurs (sx 142, sn 310) ; on peut le situer sur l'axe sémantique de la

¹⁵² Fera (1987), p. 224-225. Cela dit, la comparaison tend plutôt vers une définition métapoétique dans la conclusion de ce sonnet : « l'intento primo del sonetto non è, né potrebbe essere, quello di ravvicinare Scipione e Laura, ma piuttosto Ennio e Petrarca, uniti nel segno di una *ruditas* che all'uno spettava per testimonianza degli antichi, all'altro per debito di modestia. » Martellotti, p. 569.

¹⁵³ Curtius, p. 115.

¹⁵⁴ « Il paragone con il fiore bello, ma caduco si adatta, più di quello analogo del sole tra gli altri pianeti [...], all'atmosfera di morte del sonetto », Santagata (1996), p. 1006.

¹⁵⁵ Cette comparaison était déjà bien ancrée dans la poésie provençale et italienne : Peire Vidal, *En una terr'estranha* 31-32 : « Que bel'es sobre las gensors / Plus que roza sobr'autras flors! » ; G da Lentini, *Donna, eo languisco*, 23-24 : « passate di bellezze ogn'altra cosa, / come la rosa – passa ogn'altro fiore ».

¹⁵⁶ L'image vient peut-être de Tite-Live, XXVIII, 35, 7 : « quod plenius nitidiusque ex morbo uelut renouatus flos iuuentae faciebat » [« la fleur de sa jeunesse s'était en quelque sorte épanouie une seconde fois au sortir de la maladie »].

beauté lorsqu'il devient synonyme de « adornare », par exemple dans la dittologie « ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca » (sn 208, v. 10, seule occurrence de la forme « infiorire »).

Il côtoie également l'axe de la vertu dans le sonnet 104, *L'aspectata virtù, che 'n voi fioriva* : proche de la “fleur de vertu” du sonnet 186, « fioriva » signifie métaphoriquement « se développer » (comme la fleur prépare la maturation du fruit).

Dans la sextine 239, il a le sens figuré du verbe « éclore », « naître » ou « prendre forme » ; son sujet varie : l'amour (« Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori, / ch'amor fiorisca in quella nobil alma », sx 239, v. 10-11), l'espoir de l'amant (« che pur morta è la mia speranza, viva / allor ch'ella fioriva », ch 268, v. 52-53 ; « Amor, quando fioria / mia spene », bl 324, v. 1-2). C'est encore l'amour qui est sujet de « fiorir » dans le sonnet 60, avec le sens cette fois de « stimuler » : « fiorir faceva il mio debile ingegno » (v. 3). Augustinus s'insurge contre cette position (l'amour comme *stimulus* de l'intellect) en filant une autre métaphore végétale : « Forma quidem tibi visa est tam blanda, tam dulcis, ut in te omnem ex nativis virtutum seminibus proventuram segetem ardentissimi desiderii estibus et assiduo lacrimarum imbre vastaverit » [« Sa beauté t'a paru si flatteuse, et si douce, qu'elle a ravagé des feux du désir, et noyé sous les larmes les moissons que pouvait faire lever la semence de vertu que tu avais reçue en naissant »]¹⁵⁷ ; ces deux métaphores (fleur et culture¹⁵⁸) se croisent dans le sonnet 166, où Pétrarque voit sa propre poésie comme un terrain aride qui ne fleurit plus :

L'oliva è secca, et è rivolta altrove
l'acqua che di Parnaso si deriva
per cui in alcun tempo ella fioriva. (sn 166, v. 9-11)

Derrière l'olivier du vers 9, il y a implicitement le fruit de la poésie : « Così sventura over colpa mi priva / d'ogni buon fructo » (v. 12-13).

On a vu dans le sonnet 215 (« frutto senile in sul giovenil fiore », v. 3) que la fleur est symbole de jeunesse tandis que le fruit renvoie à la maturité ; la même image revient dans le sonnet 288 avec le verbe « fiorire » : « meo cor in sul fiorire e 'n sul far frutto » (v. 4)¹⁵⁹ ; on retrouve ici l'axe fleur-printemps-jeunesse, qui est encore plus évident dans la chanson 127 : « ch'allor fioriva, et poi crebbe anzi agli anni » (v. 41). Le lecteur n'est pas surpris par cet emploi métaphorique du

¹⁵⁷ *Secr* III.

¹⁵⁸ On les retrouve associées dans un autre contexte, à propos des familles ennemies des Colonna, qu'il faut arracher comme des mauvaises herbes : « che t'à chiamato a ciò che di lei sterpi / le male piante, che fiorir non sanno » (ch 53, v. 75-76).

¹⁵⁹ A propos de la jeunesse de Laure dans *TC* II, 123 : « l'età sua in sul fiorire era finita ».

verbe « fiorir » qui a été introduit par tant d'autres usages métaphoriques du substantif « fior » en relation avec le printemps, la beauté, la jeunesse, en somme la “fleur de l'âge”. C'est pourtant la première fois dans la littérature italienne que le verbe *fleurir* a ce signifié.

Pétrarque va plus loin et continue d'innover en inscrivant définitivement l'isotopie de « fiorire » sur l'axe du temps dans la conclusion du sonnet 210, v. 14 : « del fiorir queste inanzi tempo tempie ». Cette fois, c'est une vieillese prématurée qui fait blanchir trop tôt ses tempes, puisque « fiorire » est ici synonyme de « incanutire »¹⁶⁰. La métaphore donne à voir au lecteur aussi bien le réel du poète (l'angoisse de la vieillese) que la réalité biographique de Pétrarque (*Fam.* VI 3, 32) ; pourtant, si le lecteur comprend immédiatement cette métaphore, ce n'est pas tant en vertu du travail opéré par le réseau de la fleur que par celui de la chevelure qui s'enchevêtre avec celui des saisons (avec ou sans le recours à la végétation), comme on le verra plus en détail dans l'Annexe.

¹⁶⁰ En ancien français, l'adjectif est employé dans ce sens à propos des cheveux de Charlemagne : « Blanche ad la barbe e tut flurit le chef », *Chanson de Roland*, VIII, 117.

III. B. *Bosco, selva*

La fleur véhicule, de façon inconsciente pour le lecteur, les trois vertus intrinsèques du *locus amœnus* : beauté, fertilité et salubrité¹⁶¹. De sorte qu'elle peut connoter positivement un lieu aussi bivalent que la forêt, qui peut tout aussi bien être un *locus amœnus* (« L'aura gentil, che rasserena i poggi / destando i fior' per questo ombroso bosco », sn 194, v. 1-2 ; « Era un tenero fior nato in quel bosco », lieu de naissance de Laure-fleur, dans la sextine 214, v. 7) qu'un lieu inhospitalier (sn 176, *Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi*).

La forêt est portée par deux signifiants : « bosco » (28 occurrences au total, composées de 11 « bosco », 2 « boscho », 13 « boschi », 1 « boschetti » et 1 « boschetto »)¹⁶² et « selva » (20 occurrences dont 7 au pluriel)¹⁶³. Ces deux mots se distinguent d'abord par leur étymologie : « selva » vient du latin classique (*silva*), contrairement à « bosco » qui n'apparaît qu'au X^e siècle en latin médiéval (*boscus*, forme probablement dérivée du germanique). Ce sont donc des termes de différente nature ; « bosco » a en outre plusieurs graphies et peut être suffixé, à la différence de « selva ». Aussi Pétrarque ne les emploie-t-il pas indifféremment dans les *RVF* : dans la diégèse du livre, le lecteur rencontre « selva » dix fois avant de voir « boschetti » dans le sonnet 67 ; puis le premier disparaît entre le sonnet 176 (« ombrosa selva » v. 13) et la chanson 323 (v. 51), dernière occurrence de « selva » et dernière présence de la forêt – « bosco » apparaît pour la dernière fois dans le même texte (ch 323), au vers 37. Notons que « bosco » est deux fois mot-rime – au singulier dans la sextine 214, au pluriel dans la 237 – tandis que « selva » ne l'est que dans la sextine 22. Quant à la rime proprement dite, « selva » n'a jamais ce privilège dans les *RVF*¹⁶⁴ ; « bosco » s'y trouve à deux reprises avec le verbe « conoscere » (« boschi » : « conoschi », ch 125, v. 80-81 ; « bosco » : « conosco », sn 226, v. 2-3), ainsi qu'avec « loschi » dans le sonnet 259 (v. 2-3), où il a de plus le rôle d'allocutaire mis en relief dans une parenthèse : « (le rive il sanno, et le

¹⁶¹ Curtius, p. 314.

¹⁶² « Bosco » : sn 194, sx 214 (mot-rime), sn 226, ch 270, ch 323 ; « boscho » : fr 105, ch 126 ; « boschi » : ch 125, sn 176, sx 237 (mot-rime), sn 259, sn 288, sn 303, sn 312 ; « boschetti » : sn 67 ; « boschetto » : ch 323.

¹⁶³ « Selva » : sx 22 (mot-rime), ch 23, md 54, sn 107, sn 176, ch 323 ; « selve » : sn 35, ch 71, ch 129, sx 142 (v. 15 et 25), sn 159, sn 162.

¹⁶⁴ Il est vrai que la langue italienne n'offre qu'une possibilité de rime avec ce mot, c'est-à-dire « selva » : « belva », que l'on a chez Dante : *Purg*, XIV, v. 64 et XXXII, v. 158).

campagne e i boschi) »¹⁶⁵. On ne rencontre jamais « bosco » dans une énumération, à l'inverse de « selva » qui s'y trouve deux fois au pluriel¹⁶⁶ (ch 71 et sx 142).

Au-delà de ces considérations formelles, il est certain que ces deux termes ne dialoguent pas avec les mêmes sources : si « selva » et « bosco » sont présents dans la *Divine Comédie*, le premier est le lieu de perte par antonomase dans l'incipit de l'*Enfer*, à la différence du second qui devrait évoquer la forêt des suicidés du chant XIII¹⁶⁷ ; pourtant, aucune des occurrences de « bosco » dans les *RVF* ne semble faire référence à cette dernière. De plus, le seul renvoi lexical à la « selva selvaggia e aspra e forte » se trouve dans la chanson 129, via l'adjectivation, mais la source est tout à fait détournée puisque ces vers en font un lieu de repos pour le poète-amant : « Per alti monti et per selve aspre trovo / qualche riposo » (v. 14-15). Tout porte à croire que « selva » et « bosco » permettent à Pétrarque d'élaborer une savante mise à distance de Dante par le recours à d'autres sources, en commençant par Virgile. En effet, la seule forêt infernale des *RVF* est celle de myrtes des morts consumés par l'amour¹⁶⁸, que l'on trouve dans « l'amorosa selva » de la sextine 22 (v. 26), et indirectement, par opposition, dans la « secca selva » du même texte (v. 37), puis dans l'envoi du sonnet 176 : « Raro un silentio, un solitario horror / d'ombrosa selva mai tanto mi piacque » (v. 12-13) où Pétrarque semble réélaborer ces vers de *Afr.* VI, 41-42 : « Hic latis eterna silentia campis / mirteaque umbriferos vetus ambit silva recessus » [« Là règne au loin dans les champs un éternel silence, et une antique forêt de myrtes forme des retraites ombreuses »]¹⁶⁹. La forêt inhospitalière qui figure dans l'incipit du sonnet 176 n'est pas celle, allégorique, du péché, mais celle, bien réelle, des Ardennes, dont l'évocation est cependant à nouveau médiatisée par des vers

¹⁶⁵ La rime « bosco » : « cognosco » était déjà chez Dante (*Purg.* XXV, v. 130) et avant lui chez Rinaldo d'Aquino, *Ormai quando flore*, v. 25. En revanche, c'est la première fois dans la poésie italienne que « boschi » est à la rime, et le pluriel « loschi » ne semble pas attesté avant Pétrarque.

¹⁶⁶ Bien que Dante emploie couramment « selva », ce n'est jamais au pluriel ; la seule occurrence de « selve » avant Pétrarque semble celle du *Tesoretto* : « come 'n calen di maggio, / passati valli e monti / e boschi e selve e ponti, / io giunsi in un bel prato / fiorito d'ogne lato » (Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, XIX, v. 20).

¹⁶⁷ *Inf.* XIII, v. 1-6 : « Non era ancor di là Nesso arrivato, / quando noi ci mettemmo per un bosco / che da neun sentiero era segnato. / Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; / non pomi v'eran, ma stecchi con tòSCO ».

¹⁶⁸ *Énéide* VI, v. 442-445 : « Hic, quos durus amor crudeli tabe peredit, / secreti celant calles et myrtea circum / silua tegit; curae non ipsa in morte relinquunt. » [« Voici ceux qu'un dur amour a rongés d'une langueur cruelle ; ils se cachent dans des chemins secrets, protégés de tous côtés par une forêt de myrtes ; même la mort ne les délivre pas de leurs soucis. »]

¹⁶⁹ Une forêt de myrtes qui se transforme en forêt de lauriers : « Solo d'un lauro tal selva verdeggia », sn 107, v. 12.

de Virgile, cette fois-ci dans les *Bucoliques*¹⁷⁰. Enfin la « verde selva » (sx 22, v. 34), qui n'est pas une forêt mais un arbre, le laurier, est encore un emprunt virgilien¹⁷¹.

Les acceptions de « selva » que l'on vient de voir sont toutes adjectivées, bien que ces occurrences ne soient pas fréquentes dans les *RVF* ; en revanche, « bosco » est souvent accompagné d'un qualificatif, notamment « verde » (sx 214, v. 14 ; sx 237, v. 237 ; sn 303, v. 9) et « bel » (sn 194, v. 1 ; sx 214, v. 6 ; sn 312, v. 4). Dans ces deux cas, la forêt passe de lieu infernal ou inhospitalier à *locus amœnus* grâce au recours à une tout autre tradition, celle de la ballade pastorale *In un boschetto trova' pasturella* de Guido Cavalcanti¹⁷². On a vu plus haut que la présence des fleurs participait à la description du *locus amœnus* dans le sonnet 194 ; les variantes et corrections qui ont permis d'aboutir au vers 2 de ce sonnet nous permettent de suivre l'évolution de « romir il bosco » à « questo verde ombroso bosco » ; dans la solution finale (« questo ombroso bosco »), « verde » a disparu, comme s'il était redondant par rapport à « ombroso ». En effet, ce n'est pas le seul exemple des *RVF* où « ombroso » est associé à la forêt dans un contexte amène, non plus avec « bosco » cependant, mais avec « selva », « ombrose selve, ove percote il sole / che vi fa co' suoi raggi alte et superbe » (sn 162, v. 7-8) : tout comme les fleurs accueillent avec joie les pas de Laure (v. 1), de même son regard enorgueillit les forêts qu'il rehausse.

Aussi la forêt pourrait-elle se configurer comme un lieu propice à l'écriture, selon l'adage horacien « Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem »¹⁷³ [« Tout le chœur des écrivains aime les bois et fuit la ville »], repris par Pétrarque dans la sextine 237 : « Le città son nemiche, amici i boschi » (v. 25) ; c'est d'ailleurs en ces lieux arborés que naissent et résident certaines chansons : « canzon nata di notte in mezzo i boschi » (sx 237, v. 38) ; « O poverella mia, come se' rozza! / Credo che tel conoschi : / rimanti in questi boschi » (ch 125, v. 79-81) ; « Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia, / poresti arditamente / uscir del boscho, et gir in fra la gente » (ch 126,

¹⁷⁰ « L'esplicita reminiscenza virgiliana, dall'*Ecloga* X 47, a cui Petrarca ricorre per enfaticamente il disagio del cammino, “tanto sole ac pulvere, ut sepe 'Alpinas nives ac frigora Rheni' a Virgilio requirem” (pensava o andava leggendo Virgilio?) è un'importante spia della temperie immaginativa del [...] sonetto. A parte che “Alpinas... nives et frigora Rheni” sono quelli che l'amata Lycoris va percorrendo sulle orme della sua nuova passione al séguito dell'esercito di Agrippa, e che la “dipartono” dal disperato Gallo, il protagonista dell'*ecloga*, a sua volta trattenuto “duri Martis in armis Tela inter media adque adversos... hostis” (ivi 44-45), proprio quest'*ecloga* (vv. 22-23) fornisce l'avvio e quasi il senso della dimensione su cui s'apre il sonetto con quella prima evocazione, all'“insania” di Gallo, della peregrinazione di Lycoris. », De Robertis (1986), p. 215.

¹⁷¹ *Énéide* III, 24 : « Accessi, uiridemque ab humo conuellerem siluam » [« Je m'approchai et tentai d'arracher du sol ces branches vivaces »].

¹⁷² Pétrarque reprend le même incipit (« tradizionale », selon De Robertis) en ouverture de troisième strophe dans la chanson 323 : « In un boschetto novo, i rami santi » (v. 25), mais « novo » (s'ajoutant à « santi ») pourrait aussi suggérer la nouveauté de cette reprise, voire le renversement qu'elle opère.

¹⁷³ *Epist.* II, II, 77. On a vu précédemment dans *Vit. sol.* I, 7 que les forêts, au même titre que les montagnes, sont des lieux propices à l'inspiration.

v. 66-68). Pourtant, dans ces exemples, le bois semble plutôt invoqué pour sa *ruviditas* que pour son hospitalité. En outre, lorsque le poète-amant réside dans la forêt, ce n'est pas sans rappeler la folie d'amour de Lycoris¹⁷⁴ dans la sextine 237 (« poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi », v. 15) ou encore le *silvescere*¹⁷⁵ des amours ombrageuses d'Augustin¹⁷⁶ (« m'àn fatto habitador d'ombroso bosco », sx 214, v. 33).

La forêt devient donc le lieu d'errance de l'amant, car c'est à la fois le théâtre et le témoin de ses tourments : le théâtre dans la chanson 323, où, à partir de la quatrième strophe, les visions se déroulent toutes dans le même bois, avec une reprise marquée par deux déictiques « in quel medesimo bosco », v. 37 (également dans la sextine 214 : « saldin le piaghe ch'i' presi in quel bosco », v. 22) et « porgimi la man dextra in questo bosco », v. 29) ; le témoin dans le sonnet 288, v. 13-14 : « né fiere à questi boschi sì selvage, / che non sappian quanto è mia pena acerba ».

Exceptionnellement, dans la *frottola* 105, le bois est peut-être envisagé comme lieu de salut, voire comme allégorie du paradis ; toutefois Fenzi a remarqué que cela n'est possible que par opposition à toutes les autres références auxquelles ce réseau renvoie dans les *RVF*¹⁷⁷, et que l'on vient de parcourir dans ces paragraphes. Implicitement, cette considération pose de nouveau la question de l'organisation des occurrences dans la diégèse et dans la bipartition du *canzoniere* : quelle est la place de la forêt dans le parcours pénitentiel tracé par Pétrarque ? Force est de constater que la *seconda parte* reste verte (on a pu l'observer avec la persistance de l'herbe et des fleurs), mais on pourrait presque dire qu'elle est déboisée : à l'exception de la chanson 323 où « selva », « bosco » et « boschetto » se côtoient à distance, seules trois occurrences de « bosco » subsistent, au pluriel (sn 288, sn 303, sn 312), tandis que « selva » disparaît tout à fait.

¹⁷⁴ *Buc.* X, 52-54: « Certum est in siluis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere Amores / arboribus: crescent illae, crescetis, Amores. » [« C'en est fait; je veux, caché dans les forêts, au milieu des repaires des bêtes farouches, y souffrir seul, et graver mes amours sur l'écorce des tendres arbres : ils croîtront, vous croîtrez avec eux, mes amours »].

¹⁷⁵ Ce verbe latin, que je ne saurais traduire, a toujours un sens métaphorique chez Augustin – qui l'emploie rarement. Les suggestions néo-platoniciennes de ce verbe viennent probablement de Macrobe, *Somnium*, I, 6 : « Anima enim aliena a silustris contagione materiae » [« en effet, cette âme, exempte du chaos tumultueux de la matière »] (O'Donnell, p. 107).

¹⁷⁶ Augustin, *Conf.* II 1, 1 : « silvescere ausus sum uariis et umbrosis amoribus » [« je n'eus pas honte de m'épanouir sauvagement dans de changeantes et ténébreuses amours »].

¹⁷⁷ « Ma io credo che soprattutto conti qui per quello che *non* è. E *non* è il bosco dei mirti che già Virgilio aveva destinato alle vittime d'Amore, in *Aen.* VI 442 ss., e che torna nell'*Africa*, VI 41 ss., come *non* è poi, per es., il bosco della sestina CCXIV, ove il poeta lamenta inguaribili da sé le “piaghe ch'i' presi in quel bosco, / folto di spine”, e a tarlo finalmente dalla selva oscura dell'errore e della sofferenza invoca l'aiuto di Dio : “Ma Tu, Signor ch'ài di pietate il pregio, / porgimi la man dextra in questo bosco : / vinca 'l Tuo sol le mie tenebre nove”. E l'*Africa* in quel caso è intimamente legata al *Tr. Cupidinis*, in cui non solo si ritrova il *bosco de gli ombrosi mirti* (I 150), ma anche tutto il relativo elenco dei contrari effetti d'Amore che già era nel poema latino. » Fenzi (1974), p. 505.

IV. Pierres et écueils

IV. A. *Pietra, sasso*

On a déjà évoqué à plusieurs reprises, par référence à Dante, les « rime aspre », également dites « petrose ». De tous les mots susceptibles de matérialiser l'image de la pierre, Pétrarque privilégie pourtant « sasso » par rapport à « petra » : en se cantonnant aux substantifs, on dénombre 22 occurrences de « sasso »¹⁷⁸, contre 11 occurrences de « petra » ou « pietra »¹⁷⁹, c'est-à-dire le double ; les verbes « impetrare » (4) et « spetrare » (3)¹⁸⁰ ne permettent pas de rivaliser en nombre avec « sasso » ; aussi Pétrarque préfère-t-il un terme plus couramment employé en latin classique (*saxum*) à un terme qui aura plus de fortune chez les auteurs post-classiques¹⁸¹ et fortement connoté par la tradition lyrique des « petrose »¹⁸². Par métonymie, on trouve autant d'occurrences de « marmo » (onze – il s'y ajoute, une fois, l'adjectif « marmoreo ») ; « selce » n'est présent que deux fois. Pétrarque opère dans le sens de la réduction en éliminant toute trace de « rocca » ou « roccia » (employés essentiellement par Dante).

« Petra » est non seulement moins récurrent, mais c'est aussi le deuxième par ordre d'apparition (et le dernier : ch 366). Dans la chanson 23, on rencontre d'abord « sasso » (v. 80), puis « petra » (v. 82), puis « selce » (v. 138) :

Poi la rividi in altro habito sola,
tal ch' i' non la conobbi, oh senso humano,
anzi le dissi 'l ver pien di paura;
ed ella ne l'usata sua figura
tosto tornando, fecemi, oimè lasso,

¹⁷⁸ « Sasso » : ch 23, sn 100, sn 117, ch 129, ch 135 (v. 27 et v. 92), sn 166, sn 243, sn 286, sn 288, sn 294, sn 305, ch 323 (v. 10 et v. 38), ch 325, sn 333, ch 366 ; « sassi » : ch 53, sn 116, sx 142, sn 306, ch 359.

¹⁷⁹ « Petra » : 23, 50, 51, 135 ; « petre » : 214 ; « pietra » : 75, 129 ; « pietre » : 126, 265, 304.

¹⁸⁰ « Impetrare » : ch 37, ch 126, ch 207, sn 348 ; « spetrare » : ch 23, sn 89, fr 105.

¹⁸¹ En latin classique, *petra* est synonyme de *scopulus*, rocher marin ou écueil – chez Pline et dans le *De Significatione Verborum* de Sextus Pompeius Festus. Ce n'est qu'à partir des emplois post-classiques qu'il a le sens de pierre, en commençant par la *Vulgate* (Mt. 16, 18).

¹⁸² Il y aurait beaucoup à dire, pourtant, sur l'étymologie du patronyme de Petrarca : la question a été traitée par Bologna (2003).

d'un quasi vivo et sbigottito sasso.

Ella parlava sì turbata in vista,
 che tremar mi fea dentro a quella petra,
 udendo: I' non son forse chi tu credi.
 E dicea meco: Se costei mi spetra,
 nulla vita mi fia noiosa o trista;
 a farmi lagrimar, signor mio, riedi. (ch 23, v. 75-86)

Cette première occurrence est en position de rime avec « spetra », verbe dont on ne trouve trace que chez Cecco d'Ascoli¹⁸³ avant Pétrarque. Ce verbe rappelle ainsi un échange de vers politiques entre Cino da Pistoia et Cecco d'Ascoli : Cino, se demandant s'il devait rester à Florence ou aller à Rome, employait déjà « petra » à la rime dans *Cecco, i' ti prego per virtù di quella*, au vers 9-10, pour faire allusion à Rome : « e se m'è buon di gire a quella petra / ov'è fondato 'l gran tempio di Giove » ; Cecco lui répondait, avec *Di ciascheduna mi mostra la guida*, qu'il valait mieux qu'il se tienne loin de Pistoia, où la peste persévérerait : « Pistoia per sua peste non si spetra, / girando 'l cielo per questi anni nove » (vers 12-13)¹⁸⁴. Dans ces vers comme dans ceux de la chanson 23, « spetrare » a déjà le sens métaphorique de délivrer ; en le faisant rimer avec « petra »¹⁸⁵, Pétrarque souligne l'image qui sous-tend la métaphore de ce verbe, redonnant vie en quelque sorte à la métaphore, comme par un processus inverse à celui de la métaphore morte, car au vers 82 « petra » désigne une enveloppe extérieure dans laquelle le « je » est emprisonné. Si dans ces vers il nourrit l'hypothèse vaine que la femme puisse le délivrer, les deux autres occurrences de « spetrare » sont tournées vers le « je »¹⁸⁶, avec la forme « mi spetro », directement liée à la notion d'erreur (« et con quanta fatica oggi mi spetro / de l'errore, ov'io stesso m'era involto! », sn 89, v. 12-14 ; fr 105, v. 19). Dans la *frottola* 105, c'est la forme même de la chanson qui devient “petrosa” d'une façon toute nouvelle. En effet, si plusieurs points rapprochent cette chanson du genre de la “frottola” (Bembo lui donne ce nom dans une lettre à Felice Trofino) – tels que le rythme de la syntaxe faite de phrases courtes, l'accumulation de proverbes et de sentences, l'absence d'envoi –, la forme de ce texte présente un grand nombre de contraintes techniques, qui peuvent l'apparenter à un exercice de style au même titre que la sextine ou les *coblas unissonans*. Bien que l'on ait peu de traces de “frottole” avant celle-ci, il semble que Pétrarque soit le premier à y introduire des contraintes telles

¹⁸³ Cecco d'Ascoli, *Di ciascheduna mi mostra la guida*, v. 12.

¹⁸⁴ Ferrara (2005), p. 215-254.

¹⁸⁵ C'est la seule occurrence à la rime de « petra » dans les *RVF*. En revanche, « sasso » rime fréquemment avec « lasso », « passo », « basso » et « casso ».

¹⁸⁶ Il en va de même pour les occurrences du verbe « impetrare », dont le je est soit sujet (« i' non impetro », ch 207, v. 4), soit complément (« m'impetre », ch 126, v. 37 et sn 348, v. 14), voire les deux (cas unique où il est pronominal : « m'impetro », ch 37, v. 56).

que la *rima mezzo*, les hendécasyllabes, les heptasyllabes au dixième et au quatorzième vers de chaque strophe et des strophes de quinze vers chacune¹⁸⁷.

La dernière apparition de « *petra* » dans l'organisation des *RVF* est encore une occurrence verbale (sn 348, v. 14) ; quant au substantif, il n'apparaît que deux fois dans la *Parte seconda*, et disparaît tout à fait après le sonnet 304, tandis que l'on compte encore onze occurrences de « *sasso* » après la chanson 264. En revanche, on le rencontre souvent dans des textes clés et en position phare : à la rime dans la chanson des métamorphoses ; dans le dernier vers de l'envoi de la chanson 50 qui est un texte anniversaire (« *di questa viva petra, ov'io m'appoggio* », v. 78) ; dans le sonnet 51 qui porte entièrement sur la métamorphose en pierre (« *di qual petra più rigida si 'ntaglia* », v. 7). Dans ce dernier, l'image de la pierre est au centre du texte et déclinée en « *diamante* », « *bel marmo bianco* » (vers 9) et « *diaspro* » (vers 10), qui renvoient tous trois à la dureté mais aussi à la pureté par leur couleur blanche. La métamorphose du sujet en pierre, déjà présente dans la chanson 23, est implicitement reliée à Méduse avec l'évocation d'Atlas – dernier tercet¹⁸⁸ ; de plus, « *diaspro* » est directement associé à Méduse dans le *Triumphus Pudicitie*¹⁸⁹. Cependant, dans les *Rerum vulgarium fragmenta*, c'est davantage « *sasso* » qui porte la métaphore de la pétrification du « *je* », dans les chansons 23 et 366, mais aussi dans le dernier tercet du sonnet 243, « *i' senza cor un sasso* » (v. 13).

Au contraire, le « *je* » s'identifie rarement à ce réseau par le mot « *pietra* », qui est plus souvent associé à des propriétés bien particulières. On distingue ainsi les pierres spéciales du vulgaire caillou dans le sonnet 75, « *et non già virtù d'erbe, o d'arte maga, / o di pietra dal mar nostro divisa* » (v. 3-4) : aucune herbe médicinale, aucune magie, aucune pierre d'outremer ne pourrait guérir la blessure que les yeux de Laura lui ont infligée. La sextine 214 présente le même idée, « *se versi o petre o suco d'erbe nove / mi rendesser un dì la mente sciolta* » (v. 17-18) : le poète-amant a voyagé pour trouver des formules magiques, des pierres miraculeuses ou des infusions d'herbes rares qui puissent libérer son esprit de l'emprise d'Amour. Si l'amour est une blessure physique dans le sonnet 75, dans cette sextine il s'agit bien d'une maladie de l'âme, d'une

¹⁸⁷ Giunta, p. 35-72.

¹⁸⁸ Persée avait demandé l'hospitalité à Atlas, qui la lui refusa ; il le transforma alors en pierre grâce à la tête de Méduse, formant le Mont Atlas. Le sonnet 51 a été étudié remarquablement par Anne-Marie Telesinski, dans la perspective de « la pétrification en tant que processus et thématique métamorphique » et en rapport avec la chanson 23 (p. 172-177).

¹⁸⁹ « *Ell'avea in dosso, il di, candida gonna, / lo scudo in man che mal vide Medusa./ D'un bel diaspro er' ivi una colonna, / a la qual d'una in mezzo Lete infusa / catena di diamante e di topazio, / che s'usò fra le donne, oggi non s'usa, / legarlo vidi, e farne quello strazio/ che bastò ben a mille altre vendette* » (*TP*, v. 118-125).

atra voluntas. L'artifice des pierres n'est d'aucun remède pour le « je », attiré par Laure comme par un aimant.

L'image de l'aimant, dans la deuxième strophe de la chanson des similitudes (135), est véhiculée tantôt par « *petra* », tantôt par « *sasso* » :

Una petra è sì ardità
 là per l'indico mar, che da natura
 tragge a sé il ferro e 'l fura
 dal legno, in guisa che ' navigi affonde.
 Questo prov'io fra l'onde
 d'amaro pianto, ché quel bello scoglio
 à col suo duro argoglio
 condotta ove affondar conven mia vita:
 così l'alm' à sfornita
 (furando 'l cor che fu già cosa dura,
 et me tenne un, ch'or son diviso et sparso)
 un sasso a trar più scarso
 carne che ferro. O cruda mia ventura,
 che 'n carne essendo, veggio trarmi a riva
 ad una viva dolce calamita! (ch 135, v. 16-30)

Là encore, on est en présence d'une pierre particulière, mise à distance dans une autre mer (« l'indico mar ») comme dans le sonnet 75 ; il s'agit probablement d'une métonymie pour désigner les montagnes et les îles magnétiques. Par comparaison, Laura a ce pouvoir magnétique sur le « je » qui est métaphoriquement constitué de fer et de chair. Dans la *fronte*, « *petra* » est le comparant, la pierre magnétique qui a le pouvoir de faire couler les bateaux en extirpant le fer qui unit leurs bois ; dans la *sirma*, en revanche, « *sasso* » engendre la métaphore de la dispersion du « je ». Car le lecteur, qui s'attend à la comparaison topique de la femme-aimant, est surpris par le déplacement que Pétrarque opère en passant de l'effet d'attirance à celui de démembrement : si la pierre attire le fer (vers 16-18), « *sasso* » attire la chair du poète-amant (vers 27-30).

L'étude de ces occurrences confirme que « *pietra* » a un statut différent de « *sasso* » : le premier fait plus souvent référence à des sources précises, le second est un élément qui permet au « je » de définir son réel. Les occurrences de « *pietra* » dans la *Parte seconda* confirment cette hypothèse, puisque l'on a affaire à des locutions proverbiales. Dans le sonnet 265, le vers 11 « *consumar vidi marmi et pietre salde* » reprend le proverbe latin « *gutta cavat lapidem* »¹⁹⁰ : le

¹⁹⁰ Ovide, *Pontiques* IV 10, 5.

poète-amant vit dans l'espoir que sa poésie rende enfin sensible Laura, comme une goutte d'eau peut éroder la dure pierre de marbre (il me semble que « marmi et pietre salde » est un hendiadyn). Le même proverbe est cité dans le dernier tercet du sonnet 304 (« romper le pietre », v. 14)¹⁹¹. S'agissant des textes *in morte*, on pourrait pourtant s'attendre à ce que « pietra », par métonymie, ait le sens de tombeau – un emploi attesté par Dante dans l'une des chansons dites « petrose » (*Amor tu vedi ben*, v. 57 : « mi vedrà coricare in poca pietra »). Là encore, c'est au signifiant « sasso » que cette métaphore est assignée : « i sassi dove fur chiuse le membra » (ch 53, v. 32), « pochi sassi »¹⁹² (sn 306, v. 3), « chiusa in un sasso » (ch 323, v. 10), « duro sasso » (sn 333, v. 1)¹⁹³. En ce sens, on le trouve d'abord au pluriel dans la chanson 53, pour désigner les sépulcres des grands hommes de l'antiquité romaine : Scipion l'Africain et Scipion le Numantin, Lucius Junius Brutus au vers 37, Gaius Fabricius Luscinus au vers 40. Il faut avancer considérablement dans l'agencement des textes des *RVF* pour retrouver cette métonymie, toujours au pluriel, dans le sonnet 306 : il s'agit du sépulcre de Laure¹⁹⁴. De son vivant, le « sasso » peut également accueillir le corps de Laure sous forme de siège : « e 'l sasso , ove a' gran di pensosa siede » (sn 100, v. 5) ; ces deux emplois métonymiques – *sasso*/tombeau et *sasso*/siège – sont des tropes de matière pour un objet-lieu (le monument funéraire élevé sur le lieu où gît le corps, le fauteuil naturel où la femme s'assoit).

Le second emploi métonymique de « sasso » que l'on rencontre dans les *RVF* est celui par lequel Pétrarque construit des lieux montagneux dans son paysage¹⁹⁵ (soit un trope de matière pour un lieu topographique¹⁹⁶) ; « Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle » (sn 117, v. 1), « Sotto un gran sasso / in una chiusa valle, ond'esce Sorga / si sta » (ch 135, v. 92), « Mira 'l gran sasso, donde Sorga nasce » (sn 305, v. 9). Dans ces deux derniers exemples, « sasso » renvoie à la source de la

¹⁹¹ Avec la réminiscence de Cicéron, *De oratore* I, 57, 245 « lapides mehercule omnes flere ac lamentari coegisset » [« il eût attendri les pierres et arraché des larmes aux objets insensibles »].

¹⁹² Le plus proche de la « poca pietra » dantesque ; le « picciol marmo » du sonnet 304 (v. 9) lui fait écho. Bien qu'il s'agisse d'un terme très intéressant, « marmo » n'est jamais un élément du paysage ; il en va de même pour « selce » ; c'est pourquoi l'on se contentera de renvoyer, pour ces termes, aux remarques d'Anne-Marie Telesinski.

¹⁹³ Pétrarque emploie aussi cette métonymie en latin avec *saxum* : *Afr.* V, 641-43 « Candida frons auro circumcrispante decora, / frontibus humanis augustior, abdita saxo/ stabit in angusto » [« Ce front blanc, orné d'un cercle d'or, plus auguste que les fronts humains, reposera dans un étroit sépulcre »]. De Robertis a démontré que l'image occlusive de la pierre suit une longue tradition qui est ancrée dans le *saxum* du tombeau du Christ : *Mt* 27, 60 « et posuit illud in monumento suo novo quod exciderat in petra et advolvit saxum magnum ad ostium monumenti et abiit » [« et le déposa dans un sépulcre neuf, qu'il s'était fait tailler dans le roc. Puis il roula une grande pierre à l'entrée du sépulcre, et il s'en alla »].

¹⁹⁴ Avec une reprise du syntagme de Cino da Pistoia, *Oimè, lasso, quelle trezze bionde*, vers 33-39 : « E tu, vassel compiuto / di ben sopra natura, / per volta di ventura / condotta fosti suso gli aspri monti, / dove t'ha chiusa, oimè, fra duri sassi/ la Morte, che due fonti / fatt'ha di lagrimar gli occhi miei lassi. »

¹⁹⁵ Comme chez Dante *Par.* XI, v. 106 : « Nel crudo sasso intra Tevero e Arno ».

¹⁹⁶ Au-delà du trope, il peut y avoir une forme d'euphémisme dans ces métonymies, puisque l'un des sens premiers de « sasso » est d'être un fragment de pierre ou de roche, une petite chose en comparaison à la montagne qu'il peut désigner – et Pétrarque semble en avoir conscience lorsqu'il écrit dans le sonnet 288 : « Non è sterpo né sasso in questi monti » (v. 9).

Sorgue ; c'est probablement le cas aussi, par le jeu d'intratextualité des *RVF*, dans la chanson 323 aux vers 37-38 : « Chiara fontana in quel medesmo bosco / sorgea d'un sasso, et acque fresche et dolci ». Dès lors, ce ne sont peut-être pas des pierres qui se cachent derrière les expressions « piangere un sasso » (sn 286, v. 14), « romper un sasso » (sn 294, v. 7) ou encore « con parole che i sassi romper ponno » (ch 359, v. 70)¹⁹⁷, mais bien des montagnes, comme dans les vers de Virgile¹⁹⁸.

Enfin, « sasso » est le seul des deux termes que l'on peut trouver dans des énumérations : contrairement à « pietra », c'est un élément du paysage dans la sextine 142, « Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi » (v. 25) ; il semble pourtant surprenant qu'un caillou, objet de petite taille, soit inséré dans une liste qui décrit de vastes étendues, c'est pourquoi on pourra encore se demander si « sasso » n'a pas ici le sens de montagne – mais dans ce cas il serait quelque peu redondant par rapport à « poggi ». *A contrario*, la question ne se pose pas dans l'énumération de la chanson 325 « legno, acqua, terra, o sasso » (v. 82), où les autres termes de la série sont des matériaux non nobles qui constituent le sol. C'est toujours en tant que partie d'un tout qu'il est invoqué dans le sonnet 288, où le poète-amant lui donne le statut d'allocutaire et témoin de ses peines, dans la première anaphore de la série : « Non è sterpo né sasso in questi monti, [...] / che non sappian quanto è mia pena acerba. » (sn 288, v. 9-14).

Il appert que les cailloux ne sont pas de simples éléments d'un décor naturel, puisque le poète-amant les transforme presque en substituts de Laure lorsqu'il y dessine le visage de sa bien-aimée (ch 129, v. 28 : « talor m'arresto, e pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso ») ; le paysage peut ainsi se remplir de la présence de Laure recrée par l'imagination du « je » : « Ivi non donne, ma fontane et sassi, et l'immagine trovo di quel giorno / che 'l pensiero mio figura, ovunque io guardo » (sn 116, v. 12). On se demandera alors dans quelle mesure ces cailloux qui jalonnent son parcours se configurent comme des écueils, voire des obstacles, contre lesquels le protagoniste bute jusqu'au dernier texte des *RVF* (« Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso », ch 366, v. 111).

¹⁹⁷ Ce sont les premières attestations de « sasso » avec ce sens et dans ces expressions en langue vernaculaire.

¹⁹⁸ *Buc.* X, v. 14-15 « pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem / Mænalus et gelidi fleuerunt saxa Lycæi » [« sur lui, tandis qu'il gisait au pied d'une roche solitaire, le Ménéalque lui-même, avec ses pins, a pleuré, ainsi que les rochers du froid Lycée »] ; *Géorg.* IV, v. 461-462 : « flerunt Rhodopeiæ arces / altaque Pangæa et Rhesi mauortia tellus / atque Getæ atque Hebrus et Actias Orithyia » [« on entendit pleurer les cimes du Rhodope, les hauteurs du Pangée et la terre de Rhésus chère à Mars, et les Gètes, et l'Hèbre, et Orithye l'Actiade »].

IV. B. *Scoglio*

On a vu à plusieurs reprises les pierres en rapport avec l'eau : l'érosion de la goutte d'eau sur la pierre, les pierres ou les montagnes qui pleurent, les sources d'eau qui jaillissent de la pierre ; « scoglio » rentre encore dans la catégorie des pierres, et sa caractéristique est d'être entouré par les eaux – on pense d'abord aux flots marins. D'ailleurs, lorsque « sasso » est employé pour signifier les îles magnétiques dans la deuxième strophe de la chanson 135, il a pour synonyme « quel bello scoglio » (v. 21). Ce dernier est présent 16 fois dans les *RVF*¹⁹⁹, avec autant d'occurrences au singulier qu'au pluriel ; Pétrarque emploie donc ce substantif plus souvent que « petra ». Cependant, étant donné que « scogli » est mot-rime dans la sextine 80 – le seul qui évoque un paysage dans un texte qui développe la métaphore de la vie comme navigation²⁰⁰ –, c'est la forme au singulier qui est présente dans un plus grand nombre de textes. En fait, une seule occurrence de « scoglio » n'est pas en position de rime (sn 162, puisque dans la fr 105 il s'agit d'une « rimalmezzo ») : un choix qui n'est pas anodin, étant donné l'âpreté de cette sonorité et des *rimanti* qu'elle induit (« mi doglio », sn 38 et ch 268 ; « argoglio », ch 135 ; « orgoglio »²⁰¹, sn 171 et 235 ; « cordoglio », ch 323 ; « scogli » : « mi disciogli », ch 264).

Toutes les occurrences au pluriel se déploient dans un environnement marin, métaphore des « perturbations » dans lesquelles le poète-amant essaie de naviguer sur une embarcation de fortune : « picciol legno », « fraile legno » (sx 80), « barchetta » (ch 264) ; ces acceptions ne sont pas les indicateurs d'une réalité – point de tempête dans laquelle Pétrarque aurait été impliqué lors d'un voyage en mer –, mais permettent de créer un paysage intérieur. La métaphore de la vie comme navigation est une référence à Augustin : dans l'incipit du *De beata vita*, la philosophie est un port, le monde une mer orageuse, les malheurs sont des tempêtes, les hommes des navigateurs. En effet le « je » s'efforce de naviguer entre ces rochers, contre lesquels sa barque pourrait se briser, c'est pourquoi ces obstacles lui font peur : « S'io esca vivo de' dubbiosi scogli » (sx 80, v. 31). Dans

¹⁹⁹ « Scoglio » : sn 38, fr 105, ch 135, sn 162, sn 171, sn 235, ch 268, ch 323 ; « scogli » : sx 80 (mot-rime), ch 264.

²⁰⁰ Pour la présence des paysages et des saisons dans les mots-rime des sextines de Pétrarque, voici un récapitulatif. sx 22 : selva ; sx 30 : neve, riva ; sx 66 : fiumi, valli, ghiaccio (nebbia) ; sx 80 : scoglio ; sx 142 : poggi ; sx 214 : bosco ; sx 237 : boschi, piaggia ; sx 239 : fiori. La dernière sextine (sx 332) est la seule qui ne présente aucun paysage et aucune saison, ni dans ses mots-rime ni dans le corps de ses vers.

²⁰¹ Rime dantesque : « scoglio » : « loglio » : « orgoglio » (*Purg.* II, v. 122, 124, 126). Mais, dans ce cas, « scoglio » a le sens de « dépouille » (lt *spolia*), que l'on trouve également dans le *Tesoretto* (« orgoglio » : « scoglio », v. 2565-6) ou chez Lapo Gianni, *Novelle grazie a la novella gioia*, v. 9.

tous ces exemples les rochers sont des obstacles sur le parcours du poète-amant. Le déictique signale un emploi particulier au vers 30 de la sextine 80 : « in questi scogli » n'est pas un lieu de passage mais le lieu statique où se trouve le « je ». Enfin, le protagoniste démultiplie les rochers en autant d'images de la femme qu'il tente de fuir, comme cela a été observé précédemment avec « sasso », dans la sextine 80 : « poi mi condusse in più di mille scogli » (v. 10) ; cette occurrence enrichit le réseau des signifiés de « scoglio » d'un nouveau sens métaphorique, celui de « situation problématique ». En vérité toutes les occurrences de « scoglio » sont métaphoriques, mais pour certaines le contexte d'écriture leur confère une certaine réalité ; le sonnet 38, par exemple, adressé à Orso dell'Anguillara, a probablement été composé à Capranica ; on suppose que la *frottola* 105 fut écrite lors de son séjour à Parme entre 1341 et 1342 ; enfin le sonnet 171, qui fait allusion au Rhin, pourrait être associé aux sonnets 176 et 177, relatifs au voyage effectué en 1333 dans le Nord de l'Europe. Bien que ces datations restent hypothétiques, voire controversées, il semblerait qu'il s'agisse de trois textes écrits lors de voyages que Pétrarque a effectués ; peu importe qu'il ait voyagé par monts ou par flots : ce sont des textes écrits à distance, un éloignement qui implique nécessairement un parcours et des obstacles entre le poète et le point d'arrivée (qui est aussi le point de départ), entre l'amant et sa bien aimée.

Ce terme n'est pas toujours lié à l'environnement marin, on le voit bien dès sa première apparition dans les *RVF* : il est métaphore de l'obstacle et désigne la main dans le vers « et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio » (sn 38, v. 14). Cette première occurrence communique cette métaphore et connote en quelque sorte toutes les suivantes avec la réminiscence de la fin du *De ordine*, une autre référence à Augustin : « ipse illis fluctibus quasi scopulus fieret » [« il deviendrait lui-même tel qu'un écueil contre ces flots »] (II, XX, 54). « Scoglio » sera tantôt obstacle de la navigation, tantôt obstacle métaphorique, empêchant les sentiments de se développer dans le cœur de Laure : « Non fia in voi scoglio omai che per costume / d'arder co la mia fiamma non impari » (sn 162, v. 13), « ché quel bello scoglio / à col suo duro argoglio » (ch 135, v. 21-22), « arder con gli occhi, et rompre ogni aspro scoglio » (sn 171, v. 6) ; dans ces trois exemples « scoglio » est synonyme de « sasso ». Le réseau métaphorique de « scoglio » s'inscrit donc dans la continuité de ceux que l'on a vus précédemment pour évoquer la femme-pierre, ajoutant à sa dureté le péché d'orgueil grâce à la rime « scoglio » : « orgoglio ».

Dans la chanson 268, la mort de Laure est un double naufrage, d'Amour et du « je », dont l'embarcation s'est rompue contre un rocher :

Amor, tu 'l senti, ond'io teco mi doglio,
 quant'è il damno aspro et grave;
 e so che del mio mal ti pesa et dole,
 anzi del nostro, perch'ad uno scoglio
 avem rotto la nave,
 et in un punto n'è scurato il sole. (ch 268, v. 11-17)

Non seulement il a aimé une créature, au lieu du Créateur, mais c'est aussi son corps qu'il a aimé, « damno aspro et grave » qui devient évident avec la mort de Laure. On voit que les deux dernières occurrences de « scoglio » (ch 268, v. 15 ; ch 323, v. 21, « che la nave percosse ad uno scoglio ») concernent encore Laure, en mettant l'accent sur sa mort d'abord par la présence de la même clause « ad uno scoglio », puis par les rimes « scoglio » : « mi doglio » (ch 268) et « scoglio » : « grave cordoglio » (ch 323). Cependant, par le biais des références intratextuelles, elles permettent aussi de revenir sur le parcours du poète-amant : sur son erreur dans la chanson 268 (« ad uno scoglio / avem rotto la nave »), sur les embûches qui le guettent dans la chanson 323, dont le vers 21 « la nave percosse ad uno scoglio », bien que rapporté à Laure-navire, n'est pas sans rappeler les naufrages menaçant les embarcations du « je » dans la sextine 80, le sonnet 235 (v. 5-8) et la chanson 264 (v. 81-83).

V. Saisons

Pour les troubadours, la nature n'a pas une vitalité autonome, elle est étrangère et ineffable, c'est une réalité sur laquelle on ne peut pas agir ; elle se prête parfaitement aux figures d'opposition parce qu'elle est régie par un temps cyclique, contrairement à celui linéaire des êtres vivants. L'école de Chartres a considérablement modifié cette conception d'origine néotestamentaire et patristique, en donnant à la nature un rôle de créateur : elle est animée et intelligente²⁰². C'est cette leçon qui distingue Pétrarque des autres poètes d'amour. Dans le *Mare amoroso* par exemple, il y a d'innombrables comparaisons avec le monde des animaux, des plantes et des pierres, mais il s'agit de simples analogies dans un cadre encyclopédique, où les termes comparés se situent sur un même plan parallèle. Tandis que chez Pétrarque la nature peut être témoin, confidente et participer à la vie intérieure du protagoniste, en souffrant avec lui.

La première présence des saisons dans les *RVF* se trouve dans le sonnet 9.

Quando 'l pianeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si ritorna,
cade vertù da l'infiammate corna
che veste il mondo di novel colore;

et non pur quel che s'apre a noi di fore,
le rive e i colli, di fioretti adorna,
ma dentro dove già mai non s'aggiorna
gravido fa di sé il terrestre humore,

onde tal fructo et simile si colga:
così costei, ch'è tra le donne un sole,
in me movendo de' begli occhi i rai

crīa d'amor pensieri, atti et parole;
ma come ch'ella gli governi o volga, primavera per me pur non è mai.

Laure a une fonction analogue à celle du soleil ; malheureusement la lumière de ses yeux ne crée pas le printemps dans le cœur de l'amant. Cette conclusion contient en filigrane l'enseignement des troubadours, qui établissent des analogies entre le spectacle extérieur et le monde des sentiments du

²⁰² Cherchi (2003), p. 93-97.

poète, ou qui opposent une nature printanière en fleurs au gel hivernal du cœur de l'amant non aimé en retour, ou encore une nature hivernale au cœur chaud de l'amant qui espère que son désir amoureux se réalisera. Toutefois, derrière ces ressemblances se cachent des différences remarquables : chez les troubadours, l'incipit évoquant la nature, le plus souvent printanière (“la strophe printanière”), était un *topos* (*Natureingang*) qui permettait d'établir une comparaison avec l'état d'âme de l'amant ou du poète. Prenons par exemple le célèbre incipit de Guilhem de Peitieu :

Ab la dolchor del temps novel
 foillo li bosc, e li aucei
 chanton, chascus en lor lati,
 segon le vers del novel chan:
 adonc esta ben c'om s'aisi
 d'acho dont hom a plus talan.

La fonction de ces premiers vers est d'établir un parallèle – qui peut ailleurs se faire par contraste – entre la nature et le protagoniste. Cependant la saison reste un point de départ, un prétexte dans un schéma pré-défini, tandis que, dans le sonnet 9, elle est à la fois incipit et explicite, puisqu'elle s'étend sur tout le texte jusqu'à la conclusion du dernier vers qui énonce le malheur infini du poète-amant ; le prétexte est déplacé sur le fruit qui accompagnait ce sonnet d'occasion (« tal fructo », probablement une truffe). Claudia Berra a démontré que, derrière la comparaison qui investit l'ensemble du sonnet, se cache un jeu raffiné de renvois où Pétrarque arrive à concilier différents matériaux : Virgile en premier lieu (*Géorg*, I, 218-219) pour l'ouverture astrologique, mais sans le citer mot à mot car l'on peut aussi y lire des réminiscences de Dante, notamment dans la périphrase « e quel pianeta che conforta il gelo » (*Io son venuto*, v. 7). Les vers des *Géorgiques* n'étaient pas sans rappeler à Pétrarque le thème très répandu du retour des beaux jours²⁰³, encore une fois filtré par Dante²⁰⁴ : « adornare », « colli » et « fioretti » sont des termes empruntés à *Io son venuto* et *Al poco giorno*, tout comme le *topos* final du malheur infini²⁰⁵.

Sulla scorta di queste osservazioni è possibile ricostruire il processo creativo : la classica primavera delle *Georgiche* ha evocato il lessico « primaverile » romanzo delle petrose, la cui potente suggestione tematica ha impresso il proprio suggello al componimento. Il celebre *explicit* non pare dunque una « agudeza » posticcia, ma il

²⁰³ Bernart de Ventadorn, *Can l'erba frech' elh folha par*, Guirat de Borneill, *Can lo glatz el frechs e la neus*, Arnaut Daniel, *Quan chai la heulha*, Raimbaut de Vaqueiras, *Eras quan vey verdeyar*, cités dans Berra (1990), p. 67.

²⁰⁴ « La *descriptio temporis* mostra un significativo apporto di tessere risalenti alle canzoni per la donna Pietra », Berra (1990), p. 67.

²⁰⁵ « Il distico finale, tuttavia, introduce una netta e insanabile opposizione rispetto al *début printanier* : in nessun modo per il poeta è mai primavera [...]. La drammatica clausola riconduce la similitudine allo schema del confronto – risolvibile nel senso della concordanza o meno – fra l'innamorato e la stagione, e al *topos* dell'immutabile infelicità : il tema ossessivo delle petrose. » Berra (1990), p. 68.

portato, quasi naturale, di una contaminazione poetica e, contemporaneamente, l'allusione, la spia – discreta ma necessaria – del « sovrassenso » culturale destinato all'intelligenza del lettore colto.²⁰⁶

Lorsque Pétrarque reprend la fonction incipitaire des saisons pour établir un contact avec le protagoniste, c'est toujours avec une grande originalité, par exemple en développant le parallèle tout au long de la sextine 22, où le contraste se fait par rapport au jour et à la nuit. Le *topos* de la nature indifférente à la douleur du poète varie quelque peu : l'amant est le seul animal qui ne vit pas en syntonie avec la nature. Le cas de la chanson 50 est assez semblable, car on a une succession de tableaux qui décrivent des êtres humains qui vivent en harmonie avec la nature, en suivant l'alternance du jour et de la nuit ; cela rend la solitude du poète d'autant plus évidente et dramatique.

Dans la sextine 66, on retrouve l'analogie entre la rigueur des éléments et l'état d'âme du poète ; mais dans la deuxième partie l'analogie se dissout : la tempête cesse et le temps se recompose, par opposition à ce que ressent le poète. De cette façon Pétrarque réemploie les deux *topoi* des troubadours, avec une langue pleine de vie, qui s'accorde avec la violence des éléments.

Si les *RVF* se déploient sur un éventail de 366 textes à l'image de la révolution d'une année, qu'en est-il de la progression des saisons ? Il est vrai que l'on rencontre d'abord le printemps, tandis que l'hiver subsiste dans le sonnet 353 et dans la chanson 360 ; toutefois on ne pourra en aucun cas parler de cycle, tant leur répartition semble aléatoire : printemps dans le sonnet 9 ; hiver dans la chanson 23 (« fredda stagion »), le sonnet 46 et la chanson 72 ; de nouveau printemps dans le sonnet 100 (la saison anniversaire de la première rencontre) et dans la chanson 127 (« la stagion che 'l freddo perde », v. 30) ; puis été et hiver dans le même texte (ch 127, v. 56) et dans les sonnets 132 et 150 ; le printemps revient dans les sonnets 160 et 190 (« la stagione acerba »), suivi de l'été dans le sonnet 200 ; dans la chanson 207, vers 47, le printemps et l'hiver se côtoient. Encore le printemps dans la sextine 214, l'été dans le sonnet 217, l'hiver dans la sextine 239 ; de nouveau l'été dans le sonnet 279. Dernière apparition du printemps dans le sonnet 310, l'hiver puis l'automne dans le sonnet 353 (« la stagione et l'ora men gradita », v. 12) ; enfin l'hiver dans la chanson 360.

Cette énumération amène quelques remarques : en commençant par la fin, l'automne n'est jamais nommé, seule la périphrase du sonnet 353 y fait allusion (mais pour Castelvetro, cité par Santagata, il s'agit de l'hiver)²⁰⁷. L'été apparaît souvent en présence de l'hiver, sous forme

²⁰⁶ Berra (1990), p. 68.

²⁰⁷ Mentionnons également le premier quatrain du sonnet 188, où le laurier est la seule plante restée verte. Santagata (1996, p. 817) en déduit qu'il s'agit de l'automne ou de l'hiver. Cependant nous verrons à propos de l'*etherna viriditas* du laurier (v. *infra*, 2. I. A. a et c) qu'en d'autres lieux des *RVF* il s'agit explicitement de l'hiver (par exemple, ch 23, v. 40).

d'antithèses (« né state il cangia, né lo spegne il verno », ch 127, v. 56 ; « di state un ghiaccio, un foco quando iverna », sn 150, v. 6) ou d'oxymores – presque des *adynata* (« et tremo a mezza state, ardendo il verno », sn 132, v. 14 ; « al duro cor ch'a mezza state gela », sn 217, v. 4). Contrairement à ce que l'on pourrait penser, si l'on s'en tient strictement à leurs occurrences, l'hiver est bien plus présent que le printemps dans les *RVF*, avec 11 occurrences de « verno » (en comptant l'*hapax* verbal « iverna » qui est à la fois un latinisme et un provençalisme) contre 4 occurrences de « primavera »²⁰⁸. Cela dit, cette statistique est biaisée puisque l'on a vu que le printemps peut être porté par des périphrases avec le terme « stagione » – on en dénombre 4, une seule pour l'hiver –, sans oublier les mises en scène printanières, évoquées plus haut à propos de l'herbe et des fleurs (rappelons le sonnet 42, pour n'en citer qu'un : « et desta i fior tra l'erba in ciascun prato », v. 11). Par ailleurs, deux des occurrences de « verno », dans les sonnets 189 et 235, sont en fait des synonymes de tempête²⁰⁹ : il ne s'agit donc pas d'une saison²¹⁰. Tout comme « verno » et « estiva » peuvent être exempts de tout signifié se rapportant à une saison, de même la « stagione »²¹¹ n'en est pas forcément une : en plus d'un lieu des *RVF* ce lexème reprend la locution adverbiale provençale « longa sazo » pour signifier plus généralement le temps – c'est le cas dans la chanson 23, v. 106 : « lunga stagion di tenebre vestito ». C'est aussi l'heure du jour dans le sonnet 33 (v. 7) et dans *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (ch 50).

Il en résulte que la prédominance de l'hiver sur le printemps n'est pas flagrante. On se gardera même d'essayer de faire la part belle à l'une de ces deux saisons puisque leur réseau se déploie dans les *RVF* de façon subreptice : l'herbe et les fleurs pour le printemps, la neige et la glace pour l'hiver – et inversement : de même que la disparition de l'herbe et des fleurs est un symptôme de l'hiver, de même la fonte des neiges peut décrire l'arrivée du printemps.

²⁰⁸ « Primavera » : sn 9, ch 207, sx 214, sn 310 ; « state » : ch 127, sn 132, sn 150, sn 200, sn 217 ; « verno » : sn 46, ch 72, ch 127, sn 132, sn 189, ch 207, sn 235, sx 239, sn 353, ch 360 ; « ivernare » : sn 150.

²⁰⁹ C'est un latinisme qui reprend l'expression « hibernas noctes » (*Énéide*, VI, 355).

²¹⁰ Il en va de même pour « estiva » dans le sonnet 212, v. 2 ; on pourra se reporter, pour cela, à l'article de Spaggiari.

²¹¹ « Stagion » : ch 23 (v. 40 et 106), ch 50, sn 100, ch 127, sn 131, sn 168, sx 239, ch 270 ; « stagione » : sn 33, sn 61, sn 160, sn 190, sn 353.

VI. Neiges

Sous ce titre pluriel on traitera des différents éléments glacés qui sont présents en grand nombre dans tout le recueil, avec 93 occurrences au total : « neve » (26 fois substantif, dont 3 au pluriel, avec les *hapax* « nevare » et « nevichare »)²¹², « ghiaccio » (25 substantifs exclusivement au singulier)²¹³ et ses nombreuses occurrences verbales (« agghiacciare » et « ghiacciare », 15 au total)²¹⁴, ainsi que « gielo » (12 fois substantif toujours au singulier, en comptant l'occurrence unique de la forme « gelo »)²¹⁵ qui est présent également avec l'adjectif « gelato » (9 fois) et l'*hapax* « gelide »²¹⁶. Il ne faudra pas oublier leurs synonymes exceptionnels : « brine » (encore un *hapax*) comme synonyme de neige et « pruine » comme synonyme de glace. On essaiera de traiter distinctement « neve », « ghiaccio » et « gelo », mais cela ne va pas de soi car ces termes se côtoient et interagissent souvent, comme on peut le voir dans la chanson 28 : « mai sempre in ghiaccio et in gelate nevi » (v. 47).

VI. A. Neve

La première occurrence de « neve » se trouve dans la chanson 23, dite des métamorphoses.

Ivi accusando il fugitivo raggio,
a le lagrime triste allargai 'l freno,
et lasciaile cader come a lor parve;
né già mai neve sotto al sol disparve
com'io senti' me tutto venir meno,
et farmi una fontana a pie' d'un faggio. (ch 23, v. 112-117)

²¹² « Neve » : sx 30 (mot-rime), sn 32, ch 71, ch 127 (v. 43 et v. 45), sn 131, sn 133, sx 142, sn 145, sn 146, sn 157, sn 181, sn 207, sn 219, ch 264, ch 323, sn 328 ; « nevi » : ch 28, sn 57, sx 66 ; « nevare » : fr 105 ; « nevichare » : sn 41.

²¹³ « Ghiaccio » : ch 28, bl 59, sx 66 (mot-rime), ch 73, fr 105, ch 119, ch 125, sn 134, ch 135, sn 145, sn 150, sn 153, sn 197, sn 202, ch 206, ch 207, sn 220, sx 239, ch 270.

²¹⁴ « Agghiacciare » : sn 17, sn 20, ch 23, sn 68, ch 71, fr 105, sn 152, sn 171, sn 178, sn 224, ch 264, sn 298, ch 335, sn 363 ; « ghiacciare » : sx 30.

²¹⁵ « Gielo » : bl 11, sn 34, md 52, sn 77, ch 119, sn 122, ch 127, sn 182, sn 195, sx 239, sn 337 ; « gelo » : sn 362.

²¹⁶ Ch 23, ch 28, sx 66, sn 131, ch 135, sn 173, sn 182, sn 183, ch 264.

La neige n'est pas l'élément actif d'une métamorphose ; elle fait partie d'une comparaison (comme la neige qui fond au soleil) qui avait déjà le statut de *topos* dans la littérature ; sur ce point, je reprends dans ces paragraphes les travaux de Giannarelli²¹⁷. Le couple *nix-sol* permet de développer deux images : d'une part la neige qui goutte est associée aux larmes qui coulent ; d'autre part la neige qui fond au soleil illustre la défaillance de l'amant. Cette comparaison se développe surtout par association aux larmes dans le cadre de la poésie lyrique ; dans les vers des *Amours* c'est Zéphyr qui en est à l'origine.

Examini artus et membra tremantia vidi
 ut cum populeas ventilat aurea comas,
 ut leni Zephyro gracilis vibratur harundo,
 summave cum tepido stringitur unda Noto.
 Suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora,
 qualiter abiecta de nive manat aqua.²¹⁸

Zéphyr incarne le vent printanier, la neige fond et les larmes ruissellent longuement. Dans ce premier texte ovidien, il y a bien fonte des neiges mais le soleil est absent.

Il faut aller dans les *Métamorphoses* pour le trouver, encore dans une comparaison, au livre II :

Anxia luce gemit lentaque miserrima tabe
 Liquitur, ut glacies incerto saucia sole [.]²¹⁹

Cette variation est très intéressante : Aglauros – la fille de Cécrops, qui se consume de jalousie – fond comme neige sous un soleil d'hiver, autrement dit un soleil froid ; cette image renvoie donc à l'indifférence de ce personnage féminin (par opposition aux larmes chaudes liées à Zéphyr). On a un autre exemple de cette comparaison dans la métamorphose de Byblis :

Utve sub adventu spirantis lene favoni
 sole remollescit quae frigore constitit unda,
 sic lacrimis consumpta suis Phœbeia Byblis
 vertitur in fontem, qui nunc quoque vallibus illis
 nomen habet dominæ nigræque sub ilice manat.²²⁰

²¹⁷ Giannarelli, p. 91-129.

²¹⁸ Ovide, *Les amours*, I, 7, 53-58 [« j'ai vu ses traits inanimés et ses membres aussi tremblants que le feuillage du peuplier agité par le vent, que le faible roseau qui s'incline sous la douce haleine du zéphyr, que l'onde dont le souffle du Notus vient rider la surface ; ses larmes, longtemps retenues, coulèrent le long de ses joues, ainsi que l'eau lorsqu'a fondu la neige. »].

²¹⁹ Ovide, *Mét.* II, 807-808 [« La malheureuse, victime d'une lente consommation, fond comme la glace sous un soleil douteux »].

²²⁰ *Mét.* IX, 661-665 [« A l'approche du Zéphyre et de sa douce haleine, on voit fondre au soleil l'eau que le froid avait arrêtée dans son cours, ainsi Byblis, la petite-fille de Phébus, épuisée de larmes, se change en une fontaine, qui, aujourd'hui encore, conserve dans ces vallées le nom de sa maîtresse et qui s'épanche sous le noir feuillage

Dans ces vers, Zéphyr, dont il ne reste que l'attribut « favoni » (vent tiède d'ouest qui se levait au printemps), fait place au soleil.

Le rapprochement avec Ovide est significatif si l'on considère la situation – le personnage se décompose en larmes avant de se transformer en source. Dans la chanson 23, le vers 117 « *farmi una fontana* » crée une image proche du « *vertitur in fontem* » de Byblis, mais, d'un point de vue lexical, les vers qui décrivent la métamorphose d'Egérie en source sont plus éloquents :

Non tamen Egeriæ luctus aliena leuare
damna ualent; montisque iacens radicibus imis
liquitur in lacrimas, donec pietate dolentis
mota soror Phœbi gelidum de corpore fontem
fecit et æternas artus tenuauit in undas.²²¹

On peut donc parler de contamination de différentes citations d'Ovide, et partant de ses deux figures féminines métamorphosées en source. De ces deux métamorphoses, c'est bien celle de Byblis qui est prédominante, parce qu'il y a reprise de l'image de la neige qui fond et parce qu'au vers 117 la source de Pétrarque est placée au même endroit, c'est-à-dire aux pieds d'un arbre – « a piè d'un faggio » correspond à « *nigra sub ilice* »²²².

On voit donc que la variation de cette analogie était déjà dans l'œuvre d'Ovide, non seulement dans les différents développements de l'image, mais aussi dans la syntaxe : le couple *nix-sol* peut être condensé dans un seul vers (« *More nivis lacrimæ sole madentis eunt* »²²³), ou sous-entendu : « *Nil nisi flere libet nec nostro parcior imber / lumine de verna quam nive manat aqua* »²²⁴. Dans ce dernier exemple, il n'y a pas d'éléments explicites qui fassent fondre la neige ; à la grande différence des exemples précédents, dans ces vers les larmes sont celles de l'auteur en exil. De même, dans les *Pontiques*, cette image ramassée permet à l'Ovide exilé d'exprimer sa souffrance, mais ici ce sont les larmes qui disparaissent :

d'une yeuse. »]

²²¹ *Mét.* XV, 547-551 : [« Cependant le deuil d'Egérie ne peut s'affaiblir dans le récit de malheurs étrangers. Couchée au pied d'une montagne, elle ne cesse de fondre en larmes, jusqu'à ce que, touchée de sa pieuse douleur, la sœur d'Apollon fait de son corps une fontaine, et change ses membres mortels en ondes éternelles. »]

²²² Nous parlerons plus loin de l'« *elce antiqua e negra* » du sonnet 192, v. 10, dans les paragraphes sur le « *locus amœnus* » du deuxième chapitre, p. 151-152.

²²³ Ovide, *Héroïdes*, XIII (Laodamie à Protésilas), v. 52 : [« Mes larmes coulent comme neige fondant au soleil »].

²²⁴ Ovide, *Tristes*, III, 2, 19-20 [« Et la pluie de mes yeux n'est pas moins abondante que l'eau coulant de la neige au printemps »].

Non igitur mirum si mens mea tabida facta
de nive manantis more liquescit acquæ.²²⁵

Dans la littérature latine, la neige qui fond sous l'effet du vent printanier a connu une grande fortune. La littérature chrétienne a repris l'image en la resémantisant : la neige rappelle généralement la pureté, par opposition au péché²²⁶ – à l'exception d'Aurelius Prudentius Clemens, dit Prudence, qui emploie la neige qui fond au soleil pour décrire la disparition des péchés²²⁷. Dans ce cas, il y a contamination entre la neige et la glace de l'*Ecclésiastique* (3, 17) : « et sicut in sereno glacies solventur tua peccata »²²⁸. Dans la symbolique chrétienne, la glace est associée au péché, car le cœur de l'homme est endurci par la faute.

Chez Dante, on ne trouve l'analogie de la neige au soleil qu'une fois dans les chanson dite “montanina”, vers 37 :

Ben conosco che va la neve al sole,
ma più non posso : fo come colui
che nel podere altrui
va coi suoi piedi al luogo ov'egli è morto.

Dans ce contexte, par *struggimento amoroso*, l'image de la femme pousse l'amant à aller la voir véritablement, avec tous les risques que cela pouvait comporter selon les canons du Dolce Stil Novo. L'expression initiale « Ben conosco » n'atteste pas tant une expérience réelle qu'une connaissance littéraire et fait ainsi référence au *topos* véhiculé par Ovide, tout en restant très elliptique et proverbiale. On retrouve plus souvent cette comparaison dans la *Divine Comédie*, par exemple dans *Paradis* II, vers 106-111, où Béatrice l'utilise pour décrire l'état intellectuel du poète au moment où elle lui explique l'ordre des influences célestes :

Or come ai colpi de li caldi rai
de la neve riman nudo il suggetto
e dal colore e dal freddo primai,
così rimaso te ne l'intelletto
voglio informar di luce sì vivace,
che ti tremolerà nel suo aspetto.

²²⁵ Ovide, *Pontiques*, I, 1, 67-68 [« Il n'est donc pas étonnant que mon âme se désagrège et se dissolve comme la neige qui se fond en eau »].

²²⁶ *Psaumes*, 50, 9 [*iuxta Heb.*] : « Lave-moi, et je serai plus blanc que la neige » ; *Job*, 9, I 30 (il faut se laver dans l'eau de la neige pour retrouver la pureté et la candeur).

²²⁷ Prudence, *Cathemerinon*, VII, 206-210.

²²⁸ [« et tes péchés se fondront comme la glace en un temps serein. »]

Les deux pôles de cette analogie sont d'un côté l'eau, qui provient de la neige fondue par le soleil (liquéfaction de l'élément naturel), de l'autre l'intellect de Dante, qui s'est délivré de l'erreur (liquéfaction de l'esprit humain). Cette image se rapproche ainsi de la dissolution de l'esprit exprimée par Ovide en exil dans les *Pontiques* ; le couple neige-soleil sort du domaine de l'élégie pour insister non plus sur l'écoulement, mais sur la perte de forme, sur la lente désagrégation. Il en va de même dans le dernier chant du *Paradis* :

Qual è colui che sognando vede,
 che dopo 'l sogno la passione impressa
 rimane, e l'altro a la mente non riede,
 cotal son io, ché quasi tutta cessa
 mia visione, e ancor mi distilla
 nel core il dolce che nacque da essa.
 Così la neve al sol si disigilla;
 così al vento ne le foglie levi
 si perdea la sentenza di Sibilla.²²⁹

Le verbe « distillare » (vers 62) reprend l'idée de goutte à goutte que l'on avait initialement dans la poésie des larmes, tandis que « disigillare » (vers 64) signifie la perte de la forme et l'évanouissement. Le contexte est particulièrement significatif car c'est l'évanescence de toute l'œuvre qui est comparée à la neige qui fond au soleil, comme la dissolution d'un rêve lorsque l'on revient à la réalité. Enfin, le couple neige-soleil peut être associé à cire-feu :

Sì come neve tra le vive travi
 per lo dosso d'Italia si congela,
 soffiata e stretta da li venti schiavi,
 poi, liquefatta, in sé stessa trapela,
 pur che la terra che perde ombra spiri,
 sì che par foco fonder la candela;
 così fui senza lagrime e sospiri
 anzi 'l cantar di quei che notan sempre
 dietro a le note de li eterni giri;
 ma poi che 'ntesi ne le dolci tempore
 lor compartire a me, par che se detto
 avesser: “Donna, perché sì lo stempre?”,
 lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
 spirito e acqua fessi, e con angoscia
 de la bocca e de li occhi uscì del petto.²³⁰

Dans ce tableau, la neige est d'abord congelée, avant de fondre à cause des vents chauds ; comme dans les premières citations d'Ovide que nous avons observées, le soleil est absent. Le

²²⁹ *Par.* XXXIII, v. 58-66.

²³⁰ *Purg.* XXX, v. 85-99.

premier moment de cette comparaison est associé à l'absence de larmes (la congélation), mais il faut attendre plusieurs vers avant d'arriver au deuxième moment, les larmes qui coulent – « spirito e acqua fessi », vers 98. Entre ces deux moments, Dante introduit un développement explicatif de la comparaison initiale – « lo gel che m'era intorno al cor ristretto », v. 97 – et une variation au vers 91 « sì che par foco fonder la candela ». Cette image de la bougie qui fond au contact du feu est une reprise du *topos* cire-feu que l'on rencontre souvent dans la poésie latine : on reconnaît à la cire et à la neige la même fragilité face à la chaleur et la même couleur (le blanc de la pureté et de la beauté). L'association de ces deux images remonte à Lucrèce²³¹ et Ovide en fait un emploi fréquent pour décrire les effets de l'amour : la lente liquéfaction de Narcisse (*Met.* X 285), par exemple, est illustrée par la comparaison cire-feu et givre-soleil.

Pétrarque s'inscrit dans la continuité du développement de cette analogie : on retrouve cette comparaison dans sa poésie en latin²³², dans les *RVF* (ch 23, v. 112-117 ; sx 30, v. 21-22 ; ch 71, v. 24 ; ch 73, v. 14-15 ; ch 127, v. 43 et 45 ; sn 133, v. 2 ; implicitement dans les sonnets 32 et 328, que nous verrons plus loin) et dans les *Trionfi* (*Triumphus Cupidinis* IV²³³ ; *Triumphus Temporis*²³⁴). Dans les *Epystole*, l'image est présente sans comparaison (avec une acception, pour ainsi dire, naturaliste) : « Iam zephiro fluxere nives, iam bruma recessit » [« déjà, sous l'effet du zéphir, les neiges ont fondu, la brume s'est dissipée »] (*Epystole*, III 6, 7) ; « Sors sua qu'enque vocat: rigidam transire per Alpe / Sole nivem radio nondum frangente, iubemur » (*Epystole*, III 19, 1-2)²³⁵. Si la première citation évoque le printemps, dans le deuxième cas le couple neige-soleil sert au contraire à indiquer la saison hivernale. Dans cette variation pétrarquienne, on observe d'abord une nette simplification de la syntaxe, mais les mots clés de l'image ovidienne sont conservés (*nix*, *Zephyrus*, *fluere*²³⁶), tandis que, dans la chanson 23, l'*imitatio* est plus complexe (contamination de plusieurs

²³¹ Lucrèce, *De la nature des choses*, VI 962-965 : « principio terram sol excoquit et facit are, / at glaciem dissolvit et altis montibus altas / extractas[que] nives radiis tabescere cogit; / denique cera lique fit in eius posta vapore. » [« Le soleil cuit la terre et la dessèche ; mais / Il relâche la glace et, sur les hauts sommets, / Résout en eau l'amas de la neige hivernale ; / La cire à ses rayons s'amollit et s'étale »].

²³² Voir aussi *Afr.* V, 32-34 : « mixtoque color / aurea candentis cessissent vascula lactis, / nixque jugis radio solis conspecta sereni » [« [Ainsi, le blanc et le jaune formaient] un agréable mélange qui eût effacé des vases d'or remplis d'un lait blanc et la neige des montagnes visitée par les rayons d'un soleil serein »].

²³³ « Rimirando er'io fatto al sol di neve / tanti spirti e sì chiari in carcer tetro, / quasi lunga pittura in tempo breve, / che 'l più va inanzi, e l'occhio torna a dietro », v. 163-166.

²³⁴ « Udito questo, perché al ver si deve / non contrastar ma dar perfetta fede, / vidi ogni nostra gloria al sol di neve », v. 127-129.

²³⁵ [« Chacun est appelé par sa destinée ; on m'ordonne à moi de traverser les Alpes glacées pendant que le rayon du soleil n'a pas encore dissout la neige »].

²³⁶ *Fastes*, II, 220 : « aut niue, quæ Zephyro uicta tepente fluit » [« ou par la fonte des neiges qui ont cédé aux tièdes haleines du zéphyr »].

sources ovidiennes) : « né già mai neve sotto al sol disparve / com'io senti' me tutto venir meno, / et farmi una fontana a pie' d'un faggio », v. 115-117.

Bien qu'il s'agisse de la chanson dite des métamorphoses, le couple neige-soleil n'est pas l'élément actif de la transformation, c'est une comparaison semblable à celle que l'on trouve dans la description de la métamorphose de Byblis en source, déjà citée (*Mét*, IX 661-62). Dans la sextine 30, aux vers 19-24, Pétrarque revient sur ce mythe et sur le couple neige-soleil :

Non fur già mai veduti sì begli occhi
o ne la nostra etade o ne' prim'anni,
che mi struggon così come 'l sol neve;
onde procede lagrimosa riva
ch'Amor conduce a pie' del duro lauro
ch'à i rami di diamante, et d'òr le chiome. (sx 30, v. 19-24)

L'intérêt de la variation réside dans le déplacement des termes qui fait se côtoyer, pour la première fois, les deux substantifs. En inversant la position du couple *nix-sol* que Dante avait conservée (« la neve al sol »), Pétrarque favorise ici un syntagme oxymorique²³⁷ « come 'l sol neve », que l'on retrouve à l'identique dans la chanson 127, ainsi que dans le sonnet 133 (« come al sol neve »). Dans la chanson 71, on observe une variation de cet oxymore au vers 24 puisque le soleil-Laure est remplacé par les rayons-yeux (« Quando agli ardenti rai neve divegno »).

Au-delà de la figure de style, la neige est un élément du chronotope qui permet, contre toute attente, de matérialiser le printemps. Ainsi dans la sextine 142 :

A la dolce ombra de le belle frondi
corsi fuggendo un dispietato lume
che'nfin qua giù m'ardea dal terzo cielo;
et disgombrava già di neve i poggi
l'aura amorosa che rinnova il tempo,
et fiorian per le piagge l'erbe e i rami. (sx 142, v. 1-6)

L'image ovidienne du vent printanier est reprise mais isolée, car il n'y a pas de rapport aux larmes dans cette strophe²³⁸. L'image est moins condensée, plus naturaliste, avec des vers explicatifs (vers 5-6). C'est également le cas dans la chanson 127 :

²³⁷ En latin, on avait déjà rencontré cette configuration dans *Epystole*, III 19, 1-2. Dans la poésie en langue vernaculaire, on la trouve dans un texte que l'on doit probablement à Cino da Pistoia, *Madonne mie, vedeste voi l'altr'ieri*, « Quale il sol neve, strugge i miei pensieri » (v. 4).

²³⁸ Comme en latin dans *Epystole*, III 6, 7.

Qualor tenera neve per li colli
dal sol percossa veggio di lontano,
come 'l sol neve, mi governa Amore [...] (ch 127, v. 43-45)

Dans ce paysage printanier, qui constitue le premier élément de la comparaison, « neve » est présent deux fois ; on a l'impression que « come 'l sol neve » résume les deux vers précédents et par là-même que le cadre spatio-temporel est exclu de la comparaison, donc mis en relief. Il s'agit d'un renversement de l'incipit de la sextine 30 (« neve / non percossa dal sol »), car la neige n'est pas glacée mais douce (« tenera »), éclairée par le soleil ; l'image créée est proche de celle de Dante dans *Al poco giorno*, v. 2 « al bianchir de' colli ». Cependant, Laure est absente de ce paysage, tandis que chez Dante la comparaison naturaliste illustre la froideur et l'impassibilité de la femme (au vers 8 : « si sta gelata come neve a l'ombra »). On penchera donc plutôt pour l'évocation d'une source ovidienne, plus classique : « Quid, quod hiems adoperta gelu tum denique cedit, / et pereunt lapsæ sole tepente niues »²³⁹, où la fonte des neiges permet de faire l'éloge du printemps.

Cependant il me semble que, derrière le choix de décrire le printemps par le biais de l'image de la neige au soleil, il y a la volonté de mettre l'accent sur le changement de saison. Plusieurs fois, dans les *RVF*, la neige est un élément climatique et/ou géographique qui suit les lois de la nature. Il dénote le printemps lorsque la neige fond. Dans la sextine 66, le couple neige-soleil sort du schéma de la comparaison :

In picciol tempo passa ogni gran pioggia,
e 'l caldo fa sparir le nevi e 'l ghiaccio,
di che vanno superbi in vista i fiumi [...] (sx 66, v. 13-15)

Cette description climatique est caractéristique de la sextine de Dante *Al poco giorno* (vers 10-11 : « il dolce tempo che riscalda i colli, / e che li fa tornar di bianco in verde »), mais chez Pétrarque l'image est renforcée par le choix de nommer les choses et non leur couleur. Ce faisant, Pétrarque inaugure une nouvelle figure rhétorique : la dittologie neige-glace.

²³⁹ *Fastes*, III, 235-236 [« Est-ce pour fêter le départ de l'hiver, la fin des frimas, la fonte des neiges et le triomphe du soleil ? »].

VI. B. *Ghiaccio*

La première fois que « neve » est à la rime, c'est avec le pluriel « nevi » dans la chanson 28 :

Una parte del mondo è che si giace
 mai sempre in ghiaccio et in gelate nevi
 tutta lontana dal camin del sole:
 là sotto i giorni nubilosi et brevi,
 nemica natural-mente di pace,
 nasce una gente a cui il morir non dole. (ch 28, v. 46-51)

« Ghiaccio » et « nevi » se côtoient dans le même vers pour décrire l'Europe septentrionale avec les caractéristiques climatiques que l'on trouve dans la tradition classique, depuis Lucain, pour décrire la Scythie²⁴⁰. Chez Pétrarque, il y a contamination entre deux sources puisque « una parte del mondo è che si giace » est bien une traduction presque à la lettre de « mundi pars ima iacet », mais qu'en réalité l'image est véhiculée par Virgile :

sed iacet aggeribus niveis informis et alto
 terra gelu late septemque adsurgit in ulnas.
 semper hiems, semper spirantes frigora Cauri;
 tum Sol pallentis haud umquam discutit umbras.²⁴¹

Plusieurs points permettent d'identifier cette source : « niveis » est déjà au pluriel dans ces vers des *Géorgiques*, et la glace est présente au vers suivant sous la forme « gelu ». Si le substantif « ghiaccio » est renforcé de façon presque pléonastique par l'adjectif « gelate » dans les *RVF*, c'est peut-être un clin d'œil à ce substantif virgilien qui peut aussi bien avoir le sens de gel (temps de gelée), de gelée et de glace (eau à l'état solide). Cette sélection permet à Pétrarque de ne pas nommer la saison – « hiemes » chez Lucain, « hiems » chez Virgile – mais de la rendre audible dans l'allitération « giace » / « ghiaccio » / « gelate », de sorte que l'aspect climatique passe au premier plan.

Le couple neige-glace apparaît également dans la chanson 207 (« così rose et vïole / à primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio », v. 46-47), où la neige est l'attribut de l'hiver, qui apparaît comme substantif. La dittologie n'est pas le seul point commun entre ces vers de la chanson 207 et

²⁴⁰ Lucain, *Pharsale*, IV 106-107 : « sic mundi pars ima iacet, quam zona nivalis / perpetuæque premunt hiemes: non sidera cælo / ulla videt, sterili non quicquam frigore gignit / sed glacie medios signorum temperat ignes » [« Telle cette partie du monde qu'accable un climat neigeux et d'éternels hivers. Point d'astres dans son ciel, aucune production sous cette zone glacée. Ses rigueurs tempèrent les feux de la zone moyenne »].

²⁴¹ Virgile, *Géorg.*, III, 354-357 [« mais la terre s'étend dans le lointain, rendue informe par des monceaux de neige et par une couche de glace s'élevant à sept coudées. Toujours l'hiver, toujours, soufflant le froid, les Caurus ! De plus, jamais le soleil ne dissipe les ombres pâlisantes »].

ceux de la chanson 28, on y ressent également un souci du naturel peu commun dans les *RVF*, explicite dans le premier (« natural-mente »), implicite dans le deuxième. On trouve encore cette dittologie, mais soumise à la *variatio*, dans un autre texte anniversaire, le sonnet 145, où elle est inversée, aux vers 1-4 :

Pommi ove 'l sole occide i fiori et l'erba,
o dove vince lui il ghiaccio et la neve;
ponmi ov'è 'l carro suo temprato et leve,
et ov'è chi ce 'l rende, o chi ce 'l serba [...] (sn 145, v. 1-4)

La zone climatique définit en fait un lieu en suivant la cosmologie antique et médiévale qui divisait la terre en trois parties – torride (v. 1), glaciale (v. 2) et tempérée (v. 3).

La variation est toujours subtile mais jamais anodine : lorsque la glace est après la neige, il s'agit d'une saison ; lorsque c'est le contraire, il s'agit d'un climat lié à une spécificité géographique et « neve » est à la rime (tandis que dans la sextine 66 et dans la chanson 207 c'est « ghiaccio », autre mot-rime, qui a ce privilège). Cela renvoie toujours à une réalité spatio-temporelle : puisqu'il s'agit du nord de l'Europe dans le premier de ces deux textes, les journées y sont plus courtes (ch 28, v. 49) ; dans le deuxième, les journées sont tantôt plus longues, tantôt plus courtes, selon les saisons (sn 145, v. 4).

Dans la sextine 66, « pruine » semble remplacer « neve » dans la dittologie du vers 6 :

L'aere gravato, et l'importuna nebbia
compressa intorno da rabbiosi vènti
tosto conven che si converta in pioggia;
et già son quasi di cristallo i fiumi,
e 'n vece de l'erbetta per le valli
non se ved'altro che pruine et ghiaccio. (sx 66, v. 1-6)

Derrière cette description de l'hiver, la référence à Arnaut Daniel est filtrée par deux « petrose » de Dante : la sextine *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, et la chanson *Io son venuto al punto de la rota* (v. 18-21). On retrouve la description du brouillard (« nebbia ») qui se transforme en pluie, et les mots-rime « nebbia », « venti », « pioggia », qui relèvent tous de phénomènes climatiques, sont des occurrences présentes dans les deux textes de Dante – cependant, Pétrarque évite l'*asperitas* phonique caractéristique des mots-rime de la sextine *Al poco giorno*²⁴². Au niveau narratif, en revanche, la structure de la sextine permet à Pétrarque d'isoler les différents éléments

²⁴² « Ghiaccio » est aussi présent en tant que lexème dans le verbe « mi ghiaccia » de *Amor tu vedi ben* (la sextine double, troisième poésie du même corpus dantesque) et en tant que référent dans l'« acqua morta » « che si converte in vetro » de *Io son venuto* (vers 60) et dans « l'elemento freddo » d'*Amor tu vedi ben*.

pour créer une réalité statique, inversant ainsi la narrativité des phénomènes atmosphériques dans les “petrose”.

Petrarca trasla in una immobilità gelata, scolpita nel quadro statico della sestina, quei fenomeni atmosferici che in Dante trovano fisica e “storica” descrizione (cfr. *Io son venuto*, 14 sgg. : « Levasi la rena d'Etìopia... »).²⁴³

Dans le paysage hivernal de la sextine 66, cette immobilité se réalise même au niveau de la syntaxe : tandis que chez Dante on a plusieurs verbes dans la description des vers 14-22 de la chanson *Io son venuto* – « levasi », « turba », « scalda », « passa », « conduce », « sturba », « chiude », « salda », « si solve », « cade », « s'attrista », « piagne » –, Pétrarque multiplie les substantifs, éléments visuels en présence du verbe « vedere » (v. 6) : l'« erbetta per le valli » n'est plus visible, car recouverte par « pruine et ghiaccio » qui englobent le regard (« non se ved'altro »). Dans cette acception, la dittologie neige-glace fait place à la variation givre-glace. « Pruina » n'apparaît que deux fois dans les *RVF*, toujours au pluriel et associé directement à l'hiver, on le trouve à peu de distance dans la chanson 72, au vers 13-14 : « e quando 'l verno sparge le pruine / et quando poi ringiovenisce l'anno ». Cette périphrase saisonnière, qui décrit le passage de l'hiver et du printemps, se rencontre également dans la sextine 142, vers 23-24 « et quando a terra son sparte le frondi / et quando il sol fa verdeggiar i poggi », et dans le sonnet 265, vers 5-6 « ché quando nasce et mor fior, herba et foglia, / quando è 'l dì chiaro, et quando è notte oscura ». Toutes ces périphrases temporelles sont construites sur la même structure régie par la conjonction « quando... quando ». C'est sur ce même adverbe que s'ouvre le sonnet 41 (dont les deux parties s'articulent autour de « quando » et « allor »), dans lequel on trouve une périphrase du temps hivernal au vers 5 :

Quando dal proprio sito si remove
l'arbor ch'amò già Phebo in corpo humano,
sospira et suda a l'opera Vulcano,
per rinfrescar l'aspre saette a Giove:

il qual or tona, or nevicha et or piove,
senza honorar più Cesare che Giano;
la terra piange, e 'l sol ci sta lontano,
che la sua cara amica ved'altrove. (sn 41, v. 1-8)

Il s'agit de la seule occurrence du verbe « nevichare » dans les *Rerum Vulgarim Fragmenta*. Les mois sont personnifiés par des références classiques – Jules César incarne le mois de juillet, le dieu Janus le mois de janvier (v. 6) –, tandis que le mauvais temps hivernal est mis en scène à travers la

²⁴³ Stroppa, p.130.

cosmologie antique : Zeus (le ciel) lance des éclairs (v. 4), Saturne (planète chaude) et Mars (planète froide) deviennent plus féroces (v. 9 : on croyait que ces deux astres avaient une mauvaise influence), Orion prend les armes – cette constellation, qui apportait le mauvais temps, dessine dans le ciel un bouclier et une épée (v. 10) – ; Eole, divinité des vents, est déchaîné et le fait ressentir à Neptune (la mer) et à Junon (l'air). Ce texte est un bon contre-exemple : ce goût classique pour la cosmologie des saisons est exceptionnel chez Pétrarque, qui préfère donner à voir les saisons à travers des éléments concrets du paysage.

Lorsque le substantif « ghiaccio » apparaît dans les *RVF*, il est d'emblée associé à « neve » par le biais d'une dittologie, comme on l'a vu précédemment, au vers 47 de la chanson 28. Dans la sextine 30 aussi, « neve » et « ghiaccio » se côtoient. Mais peut-on considérer qu'ils font partie du même réseau métaphorique ? Renvoient-ils aux mêmes réels ? Entretiennent-ils le même rapport avec le « je » ? Ont-ils le même rôle dans l'histoire d'amour et dans le parcours de conversion ? On verra que chacun véhicule des signifiés qui lui sont propres : la blancheur pour la neige, la dureté, l'insensibilité, la peur pour la glace. De plus, les occurrences verbales formées à partir de « ghiaccio » sont exploitées pour alimenter les antithèses de la passion (tandis que l'on a vu que les rares verbes formés avec « neve » sont strictement climatiques) : « chi 'n un punto m'agghiaccia et mi riscalda » (fr 105, v. 90) ; « assecura et spaventa, arde et agghiaccia »²⁴⁴ (sn 178, v. 2) ; « s'arder da lunge et agghiacciar da presso » (sn 224, v. 12) ; « non sente quand'io agghiaccio, o quand'io flagro » (ch 264, v. 60) ; « et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi » (sn 298, v. 3) ; « di che pensando anchor m'agghiaccio et torpo » (sn 335, v. 11), « né chi li agghiacci et scaldi » (sn 363, v. 7).

²⁴⁴ Associé à la peur, comme dans *Purg*, IX, 42.

VI. C. *Gielo*

En de rares circonstances des antithèses sont exprimées avec le substantif « ghiaccio », comme dans les sonnets 134 (« e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio », v. 2) et 220 (« che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n fuoco ? », v. 14) ; dans ces deux exemples il y a bien plus que l'antithèse feu-glace : le premier est à limite de la métamorphose du « je » tandis que le second suggère une image presque infernale. Rappelons que, dans l'*Enfer*, Dante met l'antithèse « in caldo e 'n gelo » dans la bouche de Charon pour décrire les « tenebre etterne » (III, v. 87). S'agissant de la phénoménologie des passions, c'est le substantif « gielo », parfois adjectif, qui prend le relais : « sento nel mezzo de le fiamme un gielo » (sn 122, v. 4) « or con voglie gelate, or con accese » (sn 173, v. 10), « la speranza o 'l temor, la fiamma o 'l gielo » (sn 182, v. 4), « e 'n foco e 'n gielo » (sn 337, v. 10).

La première occurrence de « gielo » se trouve dans la ballade 11 : « et al caldo et al gielo » ; on pourrait croire, de prime abord, qu'elle appartient à la même catégorie que les précédentes – de plus, elle se rapproche plus que toute autre à la référence dantesque susmentionnée. Pourtant il n'en est rien : ici chaleur et gel ne sont ni des antithèses de la passion, ni une évocation de l'enfer mais bien deux éléments du chronotope, qui synthétisent en quelques mots l'alternance des saisons. Ainsi le temps passe sur terre, dans le sonnet 77 (« che fu disceso a provar caldo et gielo », v. 13), en rappelant que le corps humain est une entité physique qui ressent la souffrance et la douleur²⁴⁵. Le sonnet 195 comporte une autre occurrence qui pourrait induire en erreur : « né sbranco i verdi et invescati rami / de l'arbor che né sol cura né gielo » (v. 3-4) ; cette fois le couple soleil-gel sert plutôt à nier l'alternance des saisons car Laure-laurier est toujours vert, insensible en tous temps.

Contrairement à « neve » et « ghiaccio », « gielo » est rarement employé pour décrire l'hiver. Indirectement, dans la sextine 239, on retrouve l'évocation de l'hiver dissimulée dans l'*adynaton* « nonché 'l gielo adornar con novi fiori » (v. 30). L'« adornare » et les fleurs rappellent

245

Castelvetto, cité par Santagata, a mis en lumière la source dantesque de ces vers : *Purg.* III, v. 31-32 « A sofferir tormenti, caldi e geli / simili corpi la Virtù dispone ».

le printemps du sonnet 9, dans un contexte devenu méta-poétique : c'est la poésie qui a le pouvoir de recouvrir le gel hivernal de fleurs ornementales (v. 28-30). Dans l'envoi du même texte, « ghiaccio » prend le relais dans un autre *adynaton* à la portée méta-poétique : « In rete accolgo l'aura e 'n ghiaccio i fiori », v. 37²⁴⁶.

Dans le sonnet 34, le vers 5 « dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio » est une description de l'hiver ; la saison correspond ici à la disparition du visage d'Apollon-soleil. L'épithète « pigro », suggérée par Tibulle (I, 2, 31) et Ovide (*Am.* III, 6, 94 et *Ars am.* III, 186), met l'accent sur l'immobilité produite par le gel. Cette qualité, commune à « ghiaccio » et « gielo », est reprise implicitement pour dénoter la peur dans la dittologie de la chanson 119 : « la paura o 'l gielo » (v. 31), rappelée dans l'antithèse du sonnet 182 (« la speranza o 'l temor, la fiamma o 'l gielo » v. 4, où la flamme correspond à l'espoir et le gel à la peur) ; dans ce cas, on perd la notion de saison pour ne garder que le froid et l'immobilité. De même, dans le madrigal 52, « gielo » n'évoque plus l'hiver, il ne reste que le frisson qui fait trembler l'amant dans le syntagme « un amoroso gielo » (« tutto tremar d'un amoroso gielo », v. 8) et dans l'oxymore « un dolce gelo » (« Talor mi trema 'l cor d'un dolce gelo », sn 362, v. 5 ; dans les deux cas, la reprise du verbe « tremar » est une référence au « tremor » de Virgile : « gelidusque per ima cucurrit / ossa tremor »²⁴⁷.

Dans les *Triumphus Mortis* on trouve presque le même oxymore, en quelque sorte redoublé par l'ajout d'*estivo*, avec un sens tout à fait différent :

La notte che seguì l'orribil caso
che spense il sole, anzi 'l ripose in cielo,
di ch'io son qui come uom cieco rimaso,
spargea per l'aere il dolce estivo gelo
che con la bianca amica di Titone
suol da' sogni confusi tôrre il velo [...] (TM II, v. 1-6)

Dans ces vers, « gelo » est plutôt synonyme de fraîcheur, celle du matin : la présence de Tithon confirme qu'il s'agit d'une description de l'aurore. Il en va de même pour le sens de « gelo » dans la chanson 127 des *RVF* : l'hendiadyn « fra la rugiada e 'l gielo » (v. 59) s'insère dans une description des étoiles qui scintillent après une pluie nocturne.

²⁴⁶ « 'Cogliere i fiori' sta nella metafora interna del fare poetico » Bettarini (2005), p. 1094. Macrobe montre comment Virgile perfectionne son langage en empruntant à divers auteurs dans les *Saturnales*, VI, 1 : « Etsi uereor me, dum ostendere cupio quantum Virgilius noster ex antiquorum lectione profecerit et quos ex omnibus flores uel quae in carminis sui decorem ex diuersis ornamenta libauerit » [« Tandis que je désire montrer combien Virgile a su mettre à profit la lecture des anciens, et recueillir dans leurs divers ouvrages des fleurs et des ornements dont il a embelli ses poèmes »]

²⁴⁷ *Énéide*, II, 120-121 [« un tremblement glacé les parcourt jusqu'aux os »].

Cette occurrence des *Trionfi* semble pourtant liée à celle du sonnet 362 (« d'un dolce gelo », v. 5), non seulement par le syntagme oxymorique, mais aussi par la graphie du mot, la seule forme « gelo » des *RVF* contre 11 occurrences de « gielo » ; cela porte à croire que la date d'écriture des deux textes coïncide, soit entre mai 1348 et 1351²⁴⁸.

Pour conclure sur les termes « gielo », « ghiaccio » et « neve », notons qu'ils ont en commun le même réseau d'adjectifs – bien que cela ne permette pas de les juxtaposer comme de simples répétitions. Pour les couples oxymoriques, on relève : « dolce gelo » (sn 362, v. 5), « dolce ghiaccio » (sx 66, v. 33), « calda neve » (sn 157, v. 9), « tepida neve » (sn 328, v. 3), « le nevi fien tepide et nigre » (sn 57, v. 5). Pour les couples pléonastiques, on a « gelate nevi » (ch 28, v. 47), « gelata neve » (ch 264, v. 128), « freddo ghiaccio » (bl 59, v. 6), « frescha neve » (sn 32, v. 7), « candida neve » (sx 30, v. 31), « l'indurato ghiaccio » (sx 66, v. 29). Les autres adjectifs semblent relever de la personnification, lorsqu'ils sont décontextualisés : « vivo ghiaccio » (sn 202, v. 1), « viva neve » (sn 146, v. 6), « il fier ghiaccio » (ch 206, v. 22), « amoroso gielo » (md 52, v. 8).

²⁴⁸ Pacca écrit à propos de la datation du *Triumphus mortis* : « la dimostrazione migliore che *TM II* fu concepito tra l'invalidabile *terminus post quem* del 19 maggio 1348 (data che risulta dalla nota obituaria per Laura : vedi l'introd. a *TM I*) e il 1351 viene fornita da argomenti filologici e da un attento esame della sua presenza nella compagine trionfale » (*Trionfi*, p. 305), tandis que Santagata reprend ainsi la datation proposée par Wilkins, à propos du sonnet 362 : « tra la fine del 1347 e l'estate del '51, di certo in base alla valutazione, non esplicitata ma comune a molti studiosi, che l'accenno ai “vent'anni o trenta” (v. 13) di vita ancora possibile implichi una datazione 'alta' » (1996, p. 1385).

VII. *Nebula*

Qu'il s'agisse des nuages ou du brouillard, « *nebbia* » relève certes davantage de la météorologie que des saisons. On peut cependant considérer que ce terme entre de plein droit dans la configuration du chronotope pétrarquien, dont le paysage moral se précise à l'aide d'indications qui ne se bornent pas à la seule topographie.

Le mot « *nebbia* » est présent 19 fois dans les *RVF*, avec 7 occurrences comme mot-rime dans la sextine 66²⁴⁹. Pétrarque semble affectionner particulièrement ce terme, comme ont pu le remarquer Santagata et Bettarini²⁵⁰, qu'il emploie encore à deux reprises dans les *Trionfi* (*TC* 3, 43 et *TT* 110). Sa première apparition dans les *RVF* est celle du sonnet 38, déjà cité à propos de « *scoglio* » : la « *nebbia* » se configure également comme un obstacle dans ce texte, dont Bettarini dit qu'il comporte « *una rassegna di luoghi mentali disturbanti* »²⁵¹. Inséré dans une comparaison, « *nebbia* » est à la fois brouillard et nuage puisqu'il apporte la pluie (« *né nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni* », sn 38, v. 4) : « *l'accezione di questa occorrenza è quella propria, meteorologica, in realtà leggermente spostata – rispetto all'uso moderno – verso il valore etimologico di *nubis/nebula* (che produce pioggia) »²⁵². De sorte que son réseau se déploie d'emblée sur deux axes : celui du brouillard obscurcissant (*caligo*) et celui du nuage pluvieux (*nebula*).*

Dans les textes de Dante ces deux sens ne coïncident pas : soit il s'agit du brouillard (par exemple, dans *Inf.* XXXI, v. 34 ; *Purg.* V, v. 117), soit il s'agit du nuage chargé de pluie – voire de neige dans *Io son venuto*, vers 18, où la « *nebbia* », qui « *poi si solve, e cade in bianca falda / di fredda neve ed in noiosa pioggia* » (v. 20-21), est un *hapax* dans les *Rime* de Dante. C'est donc un

249

« *nebbia* » : sn 38, sx 66, sn 123, ch 129, sn 133, sn 144, sn 189, sn 204, sn 231, ch 270, sn 316, ch 323, ch 331.

²⁵⁰ « L'immagine della *nebbia* sembra peculiare di Petrarca » Santagata (1990), p. 110, n. 23 ; « immagine e parola (parola-rima in LXVI) intensamente petrarchesca » Bettarini (2005), p. 1226. Voir également Finazzi, p. 81-89, à propos des métaphores relatives à la *caligo*.

²⁵¹ Bettarini (2005), p. 210.

²⁵² Zampese, p. 123. C'est le premier sens attesté de « *nebbia* » dans la littérature italienne : « *di che nebbia la tempesta è piena* » (Guido Cavalcanti, *Se non ti caggia la tua santalena*, v. 8).

terme des “petrose” qui devient mot-rime dans la sextine *L'aere gravato, et l'importuna nebbia* (66), dont Bettarini compare la « nebbia » à celle de *Fam.* VII, 12, 20²⁵³ : « una nebbia simile alle *tristes nebule* con venti inclementi e funeste piogge »²⁵⁴. Dans la sextine 66, en effet, le terme conserve le seul sens de nuage chargé de pluie (v. 3 : « tosto conven che si converta in pioggia »), d’après une réminiscence intertextuelle qui renvoie davantage à Lucain²⁵⁵ qu’à Dante, où la « nebbia » (on vient de le voir) se transforme en chute de neige et de pluie – et ce d’autant plus que l’évocation de la neige y est associée au mot-rime « ghiaccio ». C’est encore un nuage orageux qui retentit en un tonnerre au vers 36 (« né suon curava di spezzata nebbia »)²⁵⁶, tout comme celui qui se dissipe pour laisser place au soleil et à l’arc-en-ciel – avec le rôle du *velum* – dans l’incipit du sonnet 144 (« Né così bello il sol già mai levarsi /quando ’l ciel fosse più di de nebbia scarco », v. 1-2)²⁵⁷.

Présent sous forme d’adjectif dans la chanson 28 (« là sotto i giorni nubilosi et brevi », v. 49), *nebula* permet alors de caractériser la lumière du jour dans les pays septentrionaux²⁵⁸, qui ne connaissent que les rigueurs d’un hiver glacial (« mai sempre in ghiaccio et in gelate nevi », v. 47 : on y retrouve le binôme « ghiaccio »-« nevi »). « Nubilosi et brevi » sont en fait des latinismes qui croisent les thèmes bibliques de la *brevitas* de l’existence et de la fugacité de la vie, laquelle s’enfuit aussi vite que la *nebula* se dissipe²⁵⁹, comme cela est clairement énoncé dans *TT*, v. 61-62 : « Che più d’un giorno è la vita mortale ? / Nubil’ e brev’ e freddo e pien di noia » (où « nubil’ » est également un adjectif).

Métaphoriquement chargée de larmes, la « nebbia » se dissout en pleurs dans la chanson 129 (« e ’ntanto lagrimando sfogo / di dolorosa nebbia il cor condenso », v. 57-58) ; cependant, si l’on considère le sens premier de *condensus*²⁶⁰ et que l’on accepte la lecture de Contini, pour qui il s’agit d’un hypallage (« della nebbia trasferito al cuore, “avvolto di condensata” »), on voit que la

²⁵³ « In te tristes nebule, in te latices funesti et inclementes aure, in te frigora estusque deseiant » [« Que se déchaînent contre toi de sombres nuages, des eaux empoisonnées, de violents courants d’air, le froid, la chaleur »]. Dans cette lettre Pétrarque pleure la mort d’un ami.

²⁵⁴ Bettarini (2005), p. 328.

²⁵⁵ *Pharsale*, v. 68-78 : « incendere diem nubes oriente remotæ / nec medio potuere graues incumbere mundo [...] iamque polo pressæ largos densantur in imbres / spissatæque fluunt; nec seruant fulmina flammas / quamuis crebra micent: extingunt fulgura nimbi » [« Les nuages chassés de l’orient embrasèrent le jour et ne purent s’abattre lourdement au milieu de l’univers [...] déjà pressés par le soleil, ils se condensent en larges averses et coulent à flots épais »].

²⁵⁶ Avec le même signifié, Dante préfère le substantif « nube » : « nube che squarciata tuona » (*Par.* XXIII, 89).

²⁵⁷ La source se trouve dans la description des effets de Zéphyr du *De raptu* (II, 97-100).

²⁵⁸ Cette tradition est reprise de Virgile (*Géorg.* I, v. 312) et de Dante : c’est le « poco giorno » qui figure dans l’incipit de sa sextine, Bettarini, p. 149.

²⁵⁹ *Sap.* 2, 2-3.

²⁶⁰ En latin “compact”, “dense”, “épais” ; « *condenso* (129, 58) è *hapax*, anzi neologismo petrarchesco » Vitale (p. 518) cité par Zampese, p. 137.

« nebbia » a aussi le sens de brouillard dans ces vers : « il cuore è dunque occupato da una *caligo* intima, fatta di quelle *perturbationes* che agitano i mortali »²⁶¹.

Dans le sonnet 189 (« Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni / bagna et rallenta le già stanche sarte / che son d'error con ignorantia attorto », v. 9-11), il s'inscrit dans la métaphore filée de la vie comme navigation que l'on a vue plus haut : « pioggia » et « nebbia » se conjuguent (étant également le sujet des deux verbes au singulier) pour alourdir les « sarte » en les mouillant²⁶², de sorte que la « nebbia »-*caligo* acquiert à son tour les caractéristiques de l'obstacle²⁶³.

Cette « nebbia di sdegni » est encore celle qui encombre la « tempestosa mente » du « je » dans la chanson 270 : « cantando, d'acquetar li sdegni et l'ire, / di serenar la tempestosa mente / et sgombrar d'ogni nebbia oscura et vile » (v. 34-36). Avec l'adjectif « oscura », elle semble perdre le sens de *nebula* pour ne garder que celui, métaphorique, de *caligo*, connectée aux « sdegni » et « ire » des *perturbationes* comme on l'a vu pour la « dolorosa nebbia » de la chanson 129.

Lorsque la « nebbia » entoure Laure, c'est encore pour concrétiser l'obstacle que la femme interpose entre elle et l'amant : « l'usata nebbia » matérialise à l'extérieur la glace qui la caractérise dans la sextine 66 (« ch'allor fia un dì madonna senza 'l ghiaccio / dentro, et di for senza l'usata nebbia » v. 22-23), tandis que, si « la nebbia » du sonnet 204 est de nouveau associée à « sdegni », ceux-ci ne sont plus les *perturbationes* du « je », comme le souligne l'oxymore « dolci sdegni ».

L'« amorosa nebbia » du sonnet 123 (v. 2), qui recouvre le visage de Laure, révèle ses sentiments, au moment où l'amant prend congé d'elle, en même temps qu'elle les voile délicatement : seul l'amant s'en aperçoit (v. 7-8), qui pâlit à son tour (v. 3-4), dans une sorte de dialogue muet qui remplace l'échange des regards ou des paroles (v. 12-14). Feo a rappelé que la pâleur, loin d'équivaloir à la candeur ou à la blancheur de la beauté, était perçue négativement au Moyen Âge car elle connotait la maladie et la mort²⁶⁴ ; toutefois on considère, avec Ovide et Horace, que l'un des symptômes de l'amour est de faire pâlir, tradition relayée par Pétrarque, qui cite ailleurs ces deux sources (« Certe pallorem amantibus magister amorum tribuit ; unde est illud : "Palleat omnis amans : hic est color aptus amanti" et illud alterius : "Tinctus viola pallor amantium" »)²⁶⁵ et qui consacre le sonnet 94 (après l'avoir annoncé dans le sonnet précédent, vers 3-4) à la phénoménologie par laquelle « in duo volti un color morto appare » (v. 9).

²⁶¹ Zampese, p. 138.

²⁶² Les « sarte » du poète-amant sont fatiguées mais pas encore rompues : elles le seront *in morte* dans le sonnet 272 (v. 13), où le poète, qui médite sur la fugacité de l'existence, complète rétrospectivement (« Tornami avanti », v. 9) la métaphore de son propre naufrage.

²⁶³ Dans la chanson 323 (« e 'l ciel qual è se nulla nube il vela », v. 17), le ciel dégagé (par opposition au ciel couvert) dans la *fronte* a pour contraire la « repente tempesta / orïental » de la *sirma*, qui trouble la sérénité du paysage marin, évoqué par *mar*, *aura*, *ciel* aux vers 16-17.

²⁶⁴ Feo (1975), p. 337-338.

C'est également un diptyque (sonnets 231 et 233) qui est consacré à la « nebbia [...] si gravosa et bruna » (sn 231, v. 7) qui « couvre » les yeux de la femme aimée, mais il s'agit ici d'une infirmité qui touche Laure et qui, de façon paradoxalement analogue à la pâleur, se transmet aux yeux de l'amant qui la contemple (sn 233, v. 3-4). Le réseau de « nebbia » s'enrichit ainsi du sens métaphorique de « maladie des yeux »²⁶⁶ : cette affection et ses remèdes sont évoqués dans la *Naturalis historia* sous les termes *nubeculae* et *caligines*²⁶⁷. Assez inquiétante puisqu'elle menace la vie de Laure (« che 'l sol de la mia vita à quasi spento », sn 231, v. 8), si la « nebbia » n'est pas la cause de la mort de Laure, elle en est tout de même le présage, confirmé *in morte* dans la chanson 323 (« ma le parti supreme / eran avolte d'una nebbia oscura », v. 68) – image dont la source se trouve dans l'*umbra* qui entoure la tête de Marcellus dans l'*Énéide*²⁶⁸ – et dans la chanson 325 (« una nube lontana mi dispiacque », v. 73).

Cependant cette mort n'est peut-être pas tout à fait sombre, l'adjectif « oscura » étant atténué par la rime : « lieta si dipartio, nonché sicura » (ch 323, v. 71) ; dans ce contexte, il semble pertinent de se rapporter au paysage éthique et symbolique décrit par Cicéron dans les *Tusculanes*, un texte cher à Pétrarque :

Qui [animus] si permanet incorruptus sui que similis, necesse est ita feratur, ut penetret et dividat omne cælum hoc, in quo *nubes*, imbres, ventique coguntur, quod et umidum et *caliginosum* est propter exhalationes terræ²⁶⁹.

[« Si donc [l'âme] demeure incorruptible, et sans altération, il faut que montant toujours, elle pénètre au travers de cet espace où se forment les nuées, les pluies, les vents ; et qui, à cause des exhalaisons terrestres, est humide et ténébreux. »]

Rien de plus naturel, en somme, pour l'ascension de l'âme de Laure, que la traversée d'un sombre brouillard.

Toutes les occurrences que l'on a vues mettent en scène « nebbia » dans un paysage (réel ou métaphorique) statique : même si le sonnet 144 décrit un soleil qui n'est plus voilé, c'est un état des lieux après que les nuages sont partis qui est décrit dans le vers « quando 'l ciel fosse più de nebbia scarco » (v. 2). Il nous faut donc considérer sous un autre angle les acceptions de « nebbia » en

²⁶⁵ *Contra medicum quendam* II, 10, où Pétrarque, après avoir affirmé « Certes le spécialiste de l'amour fait de la pâleur l'attribut des amants », cite d'abord Ovide, *Ars am.* I, 127 : [« De même tout amant doit être pâle: la pâleur est le symptôme de l'Amour, c'est la couleur qui lui convient »], puis Horace *Odes* III, 10, 14 : [« la pâleur violette de tes amants »].

²⁶⁶ Cette interprétation, communément admise, n'est pas retenue par Bettarini (2005), p. 1064, pour qui il s'agit d'une « nebbia di separazione, di non comunicazione, di rifiuto ».

²⁶⁷ Zampese, p. 143, note 57.

²⁶⁸ *Énéide* VI, 866 : « Sed nox atra caput tristi circumvolat umbra » [« Mais autour de sa tête vole une nuit sinistre aux ombres endeuillées »].

²⁶⁹ Cicéron, *Tusc.* I, 19.

action, lorsqu'elle fuit ou se disperse sous l'effet du vent. Là encore, c'est la sextine 66 qui présente le premier échantillon : « Ma non fuggìo già mai nebbia per vènti, / come quel dì, né mai fiumi per pioggia, / né ghiaccio quando 'l sole apre le valli » (v. 37-39). L'image se rapproche de celle de la neige qui fond au soleil, à distance d'un vers dans cet envoi, de façon bien plus rapprochée dans le *devinhal* qu'est le sonnet 133 : « come al sol neve, come cera al foco, / et come nebbia al vento » (v. 2-3). Comme dans l'exemple précédent, le verbe « fuggire » est le pivot de cette image, explicitée seulement dans l'envoi (v. 14) : le sujet de cette comparaison est la vie du « je », qui fuit, voire se dissout, comme le brouillard sous l'effet du vent. La source de cette image est biblique : « sicut consumitur nubes et pertransit sic qui descenderit ad inferos non ascendet »²⁷⁰ (*Job* 7, 9) « et transiet vita nostra tamquam vestigium nubis et sicut nebula dissolvetur »²⁷¹ (*Sap.* II, 3). C'est donc une image négative qui se cache derrière cette métaphore de l'inconsistance : celle de la caducité, en particulier des choses mondaines. Pozzi corrobore cette interprétation grâce aux *Psaumes* (*iuxta Hæbr.* I, 4 : « non sic impii sed tanquam pulvis quem proicit ventus a facie terrae »²⁷²), Zampese grâce à Lucrèce, « [pars terrai non nulla] pulveris exhalat nebulam nubesque volantis, / quas validi toto dispergunt aëre venti » (V, v. 253-254)²⁷³.

Si le sonnet 316 semble reprendre ce *topos* comparatif au vers 5 « come nebbia al vento si dilegua » à propos de la vie de Laure, la dernière acception des *RVF*, dans la chanson 331, présente quant à elle une variation surprenante, passant de la similitude à la métaphore, où le signifié sous-entendu par « nebbia » n'est plus l'existence humaine, mais le « je » lui-même : « Nebbia o polvere al vento, / fuggo per più non esser pellegrino » (v. 22-23) – aussi sa tentative de fuir sa condition d'exilé sur terre n'est-elle, au bout du compte, que dispersion et inconsistance.

« Nebbia » est formé sur le mot latin *nebula*, étymologie commune à « nuvola », le nuage ; on a vu que « nebbia » conserve d'ailleurs le signifié de nuage pluvieux. Cela rend nécessaire et légitime l'investigation des termes se rapportant aux nuages – « nube » (4), « nembo » (1), « nuviletto » (1), l'adjectif « nubiloso » est présent deux fois²⁷⁴ : peut-on les intégrer dans le même réseau et considérer qu'ils alimentent les mêmes métaphores ?

²⁷⁰ [« Comme la nuée se dissipe et s'en va, celui qui descend au séjour des morts ne remontera pas »].

²⁷¹ [« Notre vie passera comme une trace de nuée; elle se dissipera comme un brouillard »].

²⁷² [« Il n'en est pas ainsi des méchants : ils sont comme la poussière que le vent dissipe »].

²⁷³ [« une certaine portion de la terre [...], s'évade en nuées de poussière, en nuages légers que la violence des vents disperse dans toute l'étendue de l'air »] Zampese, p. 135.

²⁷⁴ « Nube » : ch 129, sn 217, ch 323, ch 325 ; « nembo » : ch 126 ; « nuviletto » : sn 115 ; « nubiloso » : ch 28, sn 169.

Les formes « nuvol » et « nuviletto »²⁷⁵ sont toujours en rapport avec des divinités classiques : « nuvol d'oro » pour Jupiter²⁷⁶ dans l'envoi de la chanson 23 (v. 161), par opposition au « je » qui subit les métamorphoses et n'assouvit pas ses désirs ; Apollon dans le sonnet 115 (« un nuviletto intorno ricoverse » v. 13) qui se couvre d'un nuage en signe de défaite.

Etant donné que la racine indo-européenne de « nube » signifie “couvrir”, tout porte à croire que le nuage est également vecteur de la *caligo* – mais l'on distinguera « nube » de « nembo », dérivé de *nimbus*, qu'il faudra plutôt annexer au réseau métaphorique des fleurs : dans la chanson 126, en effet, « l'amoroso nembo » (v. 45) est bien un nuage de fleurs, qui inspire l'amour. De même, la « bianca nube » de la chanson 129 (v. 43) est à considérer en rapport avec l'image divinisée de Laure-Vénus assise sur l'herbe, dont la beauté dépasse celle d'Hélène²⁷⁷. La « nebbia [...] de' suoi dolci sdegni » dans le sonnet 204, vers 13, a pour corollaire « 'l nubiloso, altero ciglio » (sn 169, v. 10), qui laisse à peine entrevoir un rayon de pitié dans le regard de Laure²⁷⁸. Les acceptions de « nube » sont effectivement des substrats de « nebbia » dans le réseau métaphorique du *caligo-velamen*, comme le montre la présence même du verbe « velare », dans le sonnet 217, « et l'empia nube, che 'l rafredda et vela » (v. 5) – une variante de la « nebbia di sdegni » –, qui d'ailleurs rime avec « mi cela » (vers 8). Le sonnet 217 est aussi intéressant par ce qu'il dit de son « duro core ch'a mezza state gela » (v. 4) : la cause en est « l'empia nube, che 'l rafredda et vela », et dont il voudrait qu'elle « rompesse a l'aura del mi' ardente dire » (v. 6) – la seule association saisonnière, et à contresens, de *nube*, porteuse de gel « a mezza state ». Dans le sonnet 169, où la quête de la femme qu'il devrait fuir le conduit à l'apercevoir (« et veggiola passar », v. 5), le « nubiloso altero ciglio » (v. 10) de Laure laisse apparemment filtrer « di pietate un raggio » (v. 9) qui, à l'instar d'un rayon de soleil, a le pouvoir de *rasséréner* quelque peu son « cor doglioso » (v. 11) : au point qu'il s'enhardit jusqu'à décider de lui parler. Mais tant de paroles affluent, qu'il en reste muet. Aussi la “météorologie” expressive de Laure interfère-t-elle avec le *dissidio*, l'obstacle véritable qui est en lui et qui l'empêche de passer de l'intention à la réalisation.

Enfin, dans la chanson 359, « nube » est probablement présent implicitement dans le verbe « turbare », en conclusion d'une description qui semble presque météorologique : « Et ella : “Le triste onde / del pianto, di che mai tu non se' satio, / coll'aura de' sospir', per tanto spatio / passano

²⁷⁵ Tout porte à croire que « nuviletto » est un *hapax* et un néologisme de Pétrarque. Dante l'avait expérimenté au féminin dans la *Vita Nova* (« una nuvoletta avean [li angeli] davanti », XX [xxxii], 60), que l'on retrouve dans *Inf* XXVI, v. 39.

²⁷⁶ *App. Verg.*, *Aetna* 88-90 ; *Met.* IV 611 ; *Io son venuto* 20-21 ; *Lucain* IX 451.

²⁷⁷ *Epystole* I, 6, 144-151.

²⁷⁸ Dans le sonnet 147, les yeux de Laure sont foudroyants : « folgorar ne' turbati occhi pungenti » (v. 8, « folgorare (di sdegno) negli occhi turbati e penetranti (di Laura) », d'après Santagata).

al cielo, et turban la mia pace” » (v. 14-17) ; il semble que les flots de ses larmes se transforment en nuages métaphoriques, que le vent de ses soupirs hisse jusqu’au ciel. Cette dernière référence, allusive aux *perturbationes* du « je », est placée dans la bouche de Laure : qui rend ainsi ces nuages responsables du seul trouble pouvant affecter sa paix céleste.

Conclusion

Dénominateur commun de ce premier chapitre, le choix des mots-rime pourrait être le parangon du fonctionnement des réseaux sémantiques afférents aux paysages et aux saisons dans l'œuvre de Pétrarque ; dans chaque aspect du chronotope il y a au moins un mot-rime : « piaggia », « poggi », « valli » pour le domaine des reliefs, « riva » et « fiume » pour les rivages et cours d'eau ; « boschi », « bosco », « selva » et « fiori » pour la végétation, « scogli » en ce qui concerne les pierres et les écueils, « ghiaccio » et « neve » pour les neiges, « nebbia » pour les nuages au sens large.

Comme la forme de la sextine, ces termes sont fortement ancrés dans la tradition des “petrose”. Prenons pour exemple la sextine 66 : quatre de ses mots-rime sont présents dans les deux poésies “petrose” *Al poco giorno* et *Io son venuto* : « nebbia », « venti », « pioggia », « fiumi » ; en limitant mes travaux aux réseaux métaphoriques des saisons et des paysages, j'ai choisi d'exclure les vents et les pluies, qui appartiennent davantage aux phénomènes météorologiques. « Nebbia », en revanche, est un terme qui interagit directement avec le paysage, voire avec les saisons puisque dans la sextine 66 il permet de décrire un paysage hivernal cristallisé²⁷⁹, qui rappelle la représentation que Dante fait de la vallée de Pratomagno, recouverte de brume dans un climat gelé (chant V du *Purgatoire*, v. 109-120) :

In picciol tempo passa ogni gran pioggia,
e 'l caldo fa sparir le nevi e 'l ghiaccio,
di che vanno superbi in vista i fiumi ;
né mai nascose il ciel sì folta nebbia
che sopraggiunta dal furor d'i vènti
non fugisse dai poggi et da le valli. (sx 66, v. 13-18)

Ces vers montrent bien qu'il n'est pas aisé de distinguer les paysages des saisons puisqu'ils interagissent ; Bettarini le souligne dans son commentaire à propos des mots-rime de cette sextine : « L'inverno è dunque evocato dalle parole-rima *nebbia*, *vènti*, (assonanza tonica imperfetta), *pioggia* e *ghiaccio* (consonanza sulla variante combinatoria della palatale), che si esercitano sul paesaggio offerto dagli altri due *mots-refrain*, *fiumi* e *valli* (bipartizione del campo semantico che è anche nelle sestine XXII e LXXX) »²⁸⁰. Un paysage, en outre, qui est tel dans la mesure où il s'offre

²⁷⁹ Cela explique-t-il peut-être le choix du comte Ferdinand L. De Gramont de traduire « nebbia » par 'neige' ? (édition Gallimard).

²⁸⁰ Bettarini (2005), p. 327. Dans la sextine 22 il s'agit d'une bipartition entre la lumière et l'obscurité ; entre la navigation et la vie dans la sextine 80.

au regard : dans la description de l'hiver de la première strophe de ce texte, les éléments glacés, tout en appartenant au champ lexical des saisons, sont employés pour décrire un paysage dans un vers régi par le verbe « vedere »²⁸¹ (« non se ved'altro che pruine et ghiaccio », v. 6). De même, si l'on peut considérer que les fleurs, de prime abord, sont des éléments constitutifs du paysage, elles peuvent être mises au service de l'évocation des saisons : le printemps, par exemple, dans le sonnet 9.

Essayons, néanmoins, de cerner d'un point de vue quantitatif le recours aux termes sélectionnés dans ce premier chapitre, qu'ils concernent les paysages ou les saisons. Pour les paysages, ils sont au nombre de 20 : « poggio », « colle », « monte », « giogo », « valle », « campo », « campagna », « prato », « spiaggia », « deserto », « riva », « rivo », « fiume », « erba », « fiore », « bosco », « selva », « sasso », « pietra », « scoglio ». Pour les saisons, je n'en ai conservé que 11 : « primavera », « state », « verno », « stagione », « neve », « ghiaccio », « gielo », « brine », « pruine », « nebbia », « nube ». Le déséquilibre s'accroît si l'on s'en tient au nombre d'occurrences : 474 pour les paysages²⁸², contre 159 pour les saisons (en comptant les formes adjectivales et verbales).

Force est de constater, ces chiffres à l'appui, que l'on a un très grand nombre d'occurrences pour un nombre de termes limité. Cependant, il ne faut pas s'arrêter au constat de la répétition de ces termes, ainsi qu'a pu le faire Soletti lorsqu'il décrit la langue de Pétrarque comme un système « chiuso e fissato nella oscillazione circolare di situazioni e di accenti sempre ritornanti, lungo le medesime costanti orientate alla unicità lessicale e tonale »²⁸³. Contrairement aux apparences, les réseaux sémantiques des *RVF* ne sont pas circulaires, ne serait-ce que du fait que toute circularité serait contraire à l'idée de livre – n'est-ce pas la spécificité de cette œuvre ? – et nierait le développement intérieur propre au *canzoniere*. Si l'on ne peut pas non plus envisager une évolution linéaire, on devrait plutôt invoquer la figure de la spirale, car ces occurrences interagissent sur deux niveaux : de la synchronie du livre, d'une part, de la diachronie de la *narratio* et de l'insertion de poésies écrites, ou réécrites, à cet effet, de l'autre.

²⁸¹ Stella parle justement de ces expressions « che la sua sapienza lessicale mette al servizio della religione dello sguardo », p. 286.

²⁸² Auxquelles viendront s'ajouter les 6 occurrences de « cima » dans le troisième chapitre (sn 65, ch 73, ch 135, sn 182, sn 293, ch 360).

²⁸³ Soletti, p. 613.

Les adjectifs, qui peuvent se répéter eux aussi²⁸⁴, jouent un rôle fondamental pour enrichir l'isotopie des signifiés et préciser leurs valeurs métaphoriques (à l'image de l'*aequivocatio* des mots-rime). Pourtant la répétition d'un même syntagme n'induit jamais exactement le même sens, puisque la variation réside aussi dans la grande diversité des contextes énonciatifs.

Teoricamente l'uso dell'aggettivazione rientra nelle normali procedure di arricchimento del lessico, ma il *Canzoniere* petrarchesco offre campionature di sintagmi che hanno la proprietà di trasporre i contenuti semantici in categorie diverse da quella comunemente relazionale di sostantivo + aggettivo. Inoltre nell'uso petrarchesco (e assai frequentemente), il nome cui l'aggettivo si riferisce non viene utilizzato per i suoi significati proprii, ma per la sfera di relazioni semantiche che esso richiama in senso specificamente intra- e inter- testuale.²⁸⁵

L'intertextualité et l'intratextualité deviennent ainsi les liants qui permet l'intégration progressive de signifiés et de métaphores, de sorte que ces termes, qui appartiennent à la réalité de Pétrarque (une réalité construite sur des références biographiques autant que, voire surtout, puisée dans sa mémoire poétique), contribuent à l'expression métaphorique de son propre réel. Dès lors, on pourra difficilement exclure des occurrences d'un réseau puisqu'elles forment un système agrégatif.

²⁸⁴ « Petrarca predilige infatti aggettivi non afferenti al rigoglio di correnti realistiche della lingua d'uso o d'incubazione gergale, e pertanto già incanalati dalla tradizione lirica pregressa e sviluppati entro sequenze linguistico-testuali di consueta codificazione. Egli evita accuratamente i lessemi più carichi di esplicita evocazione, optando per quelli che offrono un nucleo semantico meno solido e meno chiaramente circoscrivibile », Sberlati, p. 7-8.

²⁸⁵ Sberlati, p. 28-29.

CHAPITRE 2

PAYSAGES ET SAISONS DE L'AMANT

L'expression du réel du « je » est double dans les *RVF*, où il est à la fois poète et amant ; on ne peut pas scinder cette entité puisque le sujet est en même temps celui qui raconte son histoire et celui qui aime Laure. Aussi la figure de Laure et les manifestations de l'amour sont-elles envisagées, dans ce chapitre, en tant que composantes de l'histoire dont le « je » se fait le narrateur. J'essaierai donc de mettre l'accent sur les fonctions métaphoriques des paysages et saisons que le « je » convoque pour exprimer, en première instance, son histoire d'amour : c'est par là qu'il donne vie à une femme, Laure, dont l'image, à l'instar de son propre réel, se construit à partir d'allusions biographiques et de références littéraires. Mais il est aussi le poète moraliste qui, dès le sonnet incipitaire de la rédaction Correggio, jette un regard rétrospectif sur sa propre histoire : pour y donner à lire les manifestations d'une « erreur » ne pouvant être, dans le présent, que source avérée de « vergogna » – mais dont l'aveu serait aussi le gage d'une clairvoyance partiellement reconquise.

Quant aux références littéraires qui sous-tendent les indications métaphoriques du chronotope, elles ne sont pas qu'un canevas de sources agencées par un « poeta tessitore », comme le voudrait Gorni lorsque, par contraste avec Dante, il écrit : « Il Petrarca, estraneo al drammatico conflitto di metafore che percorre l'opera del suo sommo predecessore, è ormai un poeta tessitore »²⁸⁶. Au contraire, ces réseaux, qui sont autant inter- qu'intratextuels, font émerger le conflit de ses passions, ses souffrances et ses questionnements de façon tout à fait singulière – voire paradoxale, si l'on pense que les paysages printaniers, qui se prêtent le mieux à la thématique amoureuse, ne sont pas dominants.

²⁸⁶ Gorni (1979), p. 27.

I. Saisons et paysages de Laure

I. A. Printemps de Laure

I. A. a. Laure printemps : une identification tardive

À notre connaissance, le premier recueil de poésies en langue vernaculaire constitué par Pétrarque est la « prima silloge »²⁸⁷ : il retranscrit 14 textes le 21 août 1342, sans en préciser l'ordre²⁸⁸, qui correspondent aujourd'hui dans les *RVF* aux numéros 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 58, 60, 64 et 69. Ce n'est qu'avec la rédaction Correggio que l'histoire du livre-*canzoniere* commencera réellement ; toutefois ce premier assemblage laisse déjà entrevoir une volonté de construction unitaire de par ses deux caractéristiques majeures : « la presenza di ricchi apparati storici e mitologici (41, 42, 43, 44, 45) e il proliferare della tematica dafnea (34, 41, 60, 64) »²⁸⁹. Les aspects mythologiques ont fait l'objet d'une étude très détaillée par Anne-Marie Telesinski²⁹⁰, qui a justement relevé que cette présence ne se limitait pas à Daphné, puisque les sonnets 45 et 46 portent également les traces du mythe de Narcisse. Mais on verra aussi que les textes concernés par la citation de Santagata naissent comme des poésies « d'occasion » s'inspirant de l'histoire personnelle des protagonistes, autrement dit de leur réalité biographique. Santagata a mis justement en garde contre la tendance à soustraire ces textes à tout ancrage originel dans une histoire vécue : cette soustraction a bien lieu, mais elle est le fait du poète qui reprend, voire remanie, ses textes pour les insérer dans la *narratio* engendrée par leur agencement dans le recueil.

Le triptyque de sonnets 41-43 forme un ensemble narratif inspiré de la vie de Laure, il s'agit d'un épisode qui raconte son absence et son retour. C'est dans ce corpus que l'on trouve la seule allusion au printemps de la « prima silloge », dans le sonnet 42 – tandis que l'hiver est présent dans les sonnets 34, 41 et 46. Avec le sonnet 41, lorsque Laure-Daphné s'éloigne, l'hiver s'abat sur Avignon : il y neige même en plein été. Les conditions atmosphériques sont personnifiées²⁹¹, à

²⁸⁷ Dans la « prima raccolta di riferimento », entre 1336 et 1338, Pétrarque avait déjà recueilli 22 poésies de sa plume, insérées au fur et à mesure avec des textes écrits par ses amis et ses correspondants. À son propos, Santagata écrit « è dunque una raccolta di servizio, da considerare, al più, come un primo passo verso un possibile libro di rime, ma certo non come una prova dell'esistenza di un libro in corso di lavorazione » : Santagata (1992), p. 133.

²⁸⁸ Santagata (1992), p. 133.

²⁸⁹ Santagata (1992), p. 134.

²⁹⁰ Telesinski, p. 144-158.

²⁹¹ « Tous ces éléments naturels étant représentés par leur personnification mythologique (sonnet 41 : Vulcain, Jupiter, Janus, Saturne, Mars, Orion, Éole, Neptune, Junon ; sonnet 42 : périphrase pour Vulcain, Jupiter, Junon, Apollon,

l'exception du vers 5, où les verbes « tona », « nevicha » et « piove » indiquent explicitement les précipitations.

Avec le sonnet 42, le retour de Laure, comme une nouvelle Proserpine, induit le retour du printemps²⁹² :

Del lito occidental si move un fiato,
che fa sicuro il navigar senza arte,
et desta i fior' tra l'erba in ciascun prato. (sn 42, v. 9-11)

Ces vers décrivent les effets du vent printanier Zéphyr (désigné par la périphrase du vers 9), dont les vertus génératrices sont attestées depuis la littérature latine : Michele Feo a justement rappelé les références à Ovide²⁹³, Boèce²⁹⁴ et Claudien²⁹⁵, qui s'ajoutent à celles déjà connues de Dante et Lucrèce. L'intertextualité avec Boèce et Claudien me semble particulièrement intéressante pour le réemploi du *flatus* latin, devenu « fiato » dans le sonnet 42, car c'est par ce terme que le vent est humanisé au vers 9. Or c'est un *hapax* dans les *RVF*, puisqu'ailleurs c'est la paronomase *Laura / l'aura* qui induira cette personnification du vent. Contrairement à l'identification Laure-laurier sur laquelle s'ouvre explicitement le sonnet 41, il semble que l'identification Laure-printemps ait commencé à germer dans l'esprit de Pétrarque, mais sans toutefois se concrétiser ; elle deviendra tout à fait active dans un texte qui n'entrera que tardivement dans le *canzoniere* (il est inséré dans Pm¹), le sonnet 194 : « L'aura gentil, che rasserena i poggi / destando i fior' per questo ombroso bosco » (v. 1-2).

Les sonnets 41 et 42 décrivent une configuration générale, propre aux absences de Laure, tandis que, dans le sonnet 43, Pétrarque semble raconter un épisode particulier : lorsqu'elle revint cette fois-là, le soleil ne s'en aperçut pas étant donné que son visage était recouvert par la douleur, c'est pourquoi le mauvais temps persista (« l'aere ritenne il primo stato », v. 14). C'est donc le réel de Laure, évoqué dans le sonnet 43 par le biais d'une allusion biographique, qui dérègle la « loi » énoncée par les sonnets 41 et 42 – textes dont le « je » est relativement absent, puisqu'il n'apparaît que discrètement dans le « noi » du sonnet 41 (v. 13). Cependant la femme a un impact sur son

Zéphyr ; sonnet 43 : Apollon, « il figliuol di Latona » », Telesinski, p. 157.

²⁹² « Un controllato vitalismo affiora a tratti. Laura stessa ci si presenta spesso come una forza capace di dar vita e bellezza alla natura o di renderla opaca con la sua assenza », Feo (1975¹), p. 126, n. 2.

²⁹³ Zéphyr remplit de fleurs les champs de son épouse Flore dans les *Fastes*, V, v. 211 : « hunc meus impleuit generoso flore maritus » [« Mon époux l'a rempli des fleurs les plus magnifiques »]. Le sonnet 320 (« Vedove l'erbe », v. 6) semble filer la métaphore issue de la même référence : l'herbe est veuve puisque Zéphyr a perdu son épouse, Laure-Flore.

²⁹⁴ *Consolation de la philosophie*, II, metr. III, 5 : « Cum nemus flatu Zephyri tepentis vernis inrubit rosis » [« Les roses que le zéphyr fait éclore par son souffle fécond »].

²⁹⁵ Henna, père des fleurs, l'invoque pour qu'il féconde ses prairies dans le *De raptu*, II, 75-77 : « semper et adsiduis inroras flatibus annum [...] germina per nostros dignantia ludere campos » [« toi dont le souffle tempère comme une rosée toutes les saisons de l'année [...], viens maintenant, prodigue tes faveurs, je t'en supplie, féconde aujourd'hui toutes ces tiges »].

environnement : sa présence a pour corollaire la créativité de la nature. Par l'identification de Laure au laurier, les propriétés de l'arbre – qui seront détaillées et analysées dans la *Collatio laureationis* – deviennent des attributs agissants de la femme, l'expression de son pouvoir sur la nature et les saisons.

De façon schématique, dans les sonnets 41 et 42, Pétrarque dépeint deux tableaux : l'absence de Laure-laurier, puis le retour de la femme (elle n'est plus directement associée à la plante, mais évoquée par des métonymies corporelles) qui crée le printemps par l'intermédiaire de Zéphyr. Cet ensemble réapparaît comme condensé en une seule image dans le premier quatrain du sonnet 60 :

L'arbor gentil che forte amai molt'anni,
mentre i bei rami non m'ebber a sdegnofiorir
faceva il mio debile ingegno
a la sua ombra, et crescer negli affanni. (sn 60, v. 1-4)

Dans ces vers, Laure-laurier fait fleurir l'intellect du « je ». La compréhension par le lecteur du sens métaphorique du verbe « fiorire » implique un certain nombre de présupposés : Laure-laurier commande les saisons, le printemps apporte la création – des fleurs ; ces chaînons ayant été énoncés dans les sonnets 41 et 42, la métaphore peut opérer un “raccourci” par lequel Laure-laurier apporte la création – de la poésie d'amour.

On a vu plus haut que les textes de la « prima silloge » n'avaient probablement pas été retranscrits dans un ordre déterminé ; cependant, plusieurs points semblent rattacher les sonnets 41, 42 et 60. Citée par Santagata, Bettarini écrit : « la parentela stilistica del sonetto LX con la sequenza 'meteorologica' XLI-XLIII è anche tangibilmente genetica, cronologica, trovandosi questa registrata sull'omogenea carta 8r »²⁹⁶. Si l'on accepte cette proposition, on peut associer non seulement le style et la chronologie des ces textes, mais aussi leurs images ; dès lors, c'est à la lumière des sonnet 41 et 42 que l'on pourrait interpréter le dernier tercet du sonnet 60 :

Né poeta ne colga mai, né Giove
la privilegi, et al Sol venga in ira,
tal che si secchi ogni sua foglia verde. (sn 60, v. 12-14)

Les différents commentaires de ces vers y voient une malédiction proférée par un lecteur des « rime nove » (v. 10) : que les poètes ne cueillent jamais ses fruits, que Jupiter ne le protège plus de la foudre, qu'Apollon ne l'aime plus ; cela devrait avoir pour conséquence (« tal che ») la mort du laurier dont les feuilles sècheraient. Mais par quelle relation de cause à effet le laurier

²⁹⁶ Bettarini (1998), p. 141.

mourrait-il ? S'il était touché par la foudre ses feuilles brûleraient. Le laurier pourrait-il mourir d'être délaissé (par les poètes, par Apollon) ? En revanche, si l'on reprend à rebours le cheminement entrepris jusqu'à présent, on voit que le changement de saisons et le feuillage du laurier sont liés par une relation logique implicite : Laure-laurier jouit de la présence permanente du printemps – dont on a dit qu'il apportait la créativité –, du fait que ses feuilles sont toujours vertes. En effet, dans la *Collatio laureationis*, Pétrarque rappelle, en citant Hildebert de Lavardin, que, si le laurier est *sempervirens*, c'est d'abord parce qu'il est épargné par l'hiver :

Secunda de tribus proprietatibus, ultima, est arboris huius etherna viriditas, de qua non ineleganter ait quidam : *Sicut hiems laurum non ledit, nec rogos aurum*²⁹⁷.

Son feuillage éternellement vert est synonyme d'immortalité, de sorte que la malédiction proférée contre le laurier dans le sonnet 60 est peut-être celle de subir les saisons : que l'hiver (Jupiter, qui personnifiait le climat hivernal dans le sonnet 41, v. 4-5) ne l'épargne plus, que le Soleil (Apollon, dont le regard appelait le renouveau printanier dans le sonnet 42, v. 7-8) ne daigne plus la regarder. Soumettre le laurier à l'hiver, c'est le soustraire au printemps qui lui insufflait ses vertus créatrices : dès lors ses branches – que les poètes cueillent pour orner leurs tempes – seront dépourvues non seulement de feuilles vertes, mais aussi de fleurs et de fruits.

Cette lecture met en évidence le rôle du printemps qui assure l'*etherna viriditas* de Laure-laurier. Nous en trouvons confirmation dans le premier quatrain du sonnet 46 :

L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi,
che 'l verno devria far languidi et secchi,
son per me acerbi et velenosi stecchi,
ch'io provo per lo petto et per li fianchi. (sn 46, v. 1-4)

Le premier chapitre a fait état des nombreux exemples de fleurs métaphoriques qui sont employées pour signifier les beautés de Laure, notamment sa bouche. Celles de l'incipit du sonnet 46 peuvent donc être lues métaphoriquement, mais le contact ne se perd pas pour autant avec le sens propre, puisque l'hiver devrait les faner et les assécher dans le vers suivant. On remarque ici l'emploi de « secchi », adjectif dans le sonnet 46, verbe dans le sonnet 60, qui semble confirmer de façon explicite l'interprétation précédente : l'assèchement des plantes est le propre de l'hiver dans la « prima silloge »²⁹⁸.

²⁹⁷ *CL*, XI, 16 [« La deuxième de ses trois caractéristiques, la plus importante, est la couleur toujours verte de cet arbre, dont quelqu'un a dit, non sans élégance, "L'hiver n'offense pas le laurier, de même que le feu n'offense pas l'or" »]. Pétrarque le répète également dans le sonnet 195, v. 3 : « né sbranco i verdi et invescati rami / de l'arbor che né sol cura né gielo. »

²⁹⁸ En tant qu'adjectifs, « secca » et « secco » sont employés par Pétrarque dans d'autres textes des *RVF*, contrairement à la forme plurielle et la forme verbale.

Cependant, le verbe « devria », au conditionnel, insinue encore une fois que l'hiver épargne Laure²⁹⁹ : elle ne vieillit pas, son image reste figée dans un printemps éternel – en l'occurrence, le miroir dans lequel elle se regarde, qui est à la fois témoin de sa beauté (dans le présent) et de son dépérissement (il s'agit de Laure-Narcisse, dans une lecture moralisée du mythe : « languidi » est l'adjectif propre aux fleurs coupées qui fanent). L'hiver et la temporalité, auxquels la femme peut, ou croit, pouvoir se soustraire, se répercutent sur l'amant : pour lui, quelle que soit la saison, ce ne sont jamais des fleurs, l'hiver n'atténue pas l'efficacité des beautés de Laure, qui le tenaillent comme des épines³⁰⁰.

Enfin, dans le sonnet 34, Apollon est invoqué pour dissiper le mauvais temps qui menace le laurier sous forme d'« impression »³⁰¹, un *hapax* synonyme de « nebbia », que le vent doit dissiper (v. 11). Comme pour le triptyque 41-43, ce texte est probablement lié à la biographie de Laure, un épisode pendant lequel elle aurait été atteinte par une maladie.

dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
difendi or l'onorata et sacra fronde,
ove tu prima, et poi fu' invescato io. (sn 34, v. 5-8)

Ces vers me semblent confirmer à leur tour l'interprétation proposée plus haut de la malédiction du laurier qui conclut le sonnet 60 : si Jupiter – en incarnant le mauvais temps hivernal (« il qual or tona, or nevicha et or piove », sn 41, v. 5) – est celui qui épargne Laure (« né Giove / la privilegi », sn 60, v. 12-13), Apollon est celui qui la protège de la saison froide ; c'est parce qu'il l'aime (« l'arbor ch'amò già Phebo », sn 41, v. 2) qu'il l'irradie de ses rayons (« nel bel guardo d'Apollino », sn 42, v. 8). En effet, dans le sonnet 34 l'invocation à Apollon commence par un rappel de son amour pour le laurier dans le premier quatrain (en paraphrasant : si Apollon l'aime encore, qu'il disperse le mauvais temps), de sorte que, s'il ne l'aime plus (« et al Sol venga in ira », sn 60, v. 13), l'hiver s'abattra sur lui.

Ce corpus de 5 textes de la « prima silloge » (41, 42, 60, 46 et 34³⁰²) permet d'aboutir à un certain nombre de conclusions sur la présence et la prolifération des saisons³⁰³ dans la pré-histoire des *RVF* : la transfiguration poétique d'épisodes biographiques, qui fait appel au mythe daphnéen, se

²⁹⁹ « che l'inverno *dovrebbe* far declinare, senza tuttavia poterla sottrarre alla sua eterna primavera », Stroppa, p. 91.

³⁰⁰ Bettarini (2005), p. 239, a reconnu dans cette image l'influence de *Io son venuto*, v. 46-50 : « e tanto è la stagion forte ed acerba, / c'ha morti li fioretti per le piagge, / li quai non poten tollerar la brina: / e la crudele spina / però Amor di cor non la mi tragge ».

³⁰¹ Il s'agit d'un terme technique au Moyen Âge, employé dans le domaine de la physique.

³⁰² Il s'agit de l'ordre dans lequel je les ai convoqués dans le cadre de cette étude, où je fais le choix de ne pas leur assigner de hiérarchie, puisque Pétrarque les a retranscrits sans manifester sa volonté de les ordonner : « Manca l'espressione “in ordine” che sarà tipica delle postille riferite alla formazione della Correggio », Santagata (1992), p. 133.

³⁰³ Je ne tiens pas compte de la neige qui fond au soleil dans la chanson 23 : le printemps n'est pas invoqué dans cette comparaison.

prévaut des rapports qui s'instaurent entre Laure-Daphné et les saisons. Ces éléments exhibés par Pétrarque sont absents du mythe ovidien, ils participent donc à l'appropriation et à la ré-interprétation des hypotextes et deviennent une caractéristique majeure de ses premières poésies.

À l'image du laurier, Laure est épargnée par l'hiver, protégée par le soleil, elle vit ou se voit vivre (dans le miroir) dans un printemps éternel. L'hiver menace Laure lorsqu'elle est malade, le beau temps ne revient pas lorsqu'elle est triste. L'amant, en revanche, est doublement soumis aux perturbations saisonnières : non seulement il subit l'hiver que provoque l'éloignement de Laure (« fa sentire, et a noi, come si parte », sn 41, v. 13) ou lorsque les beauté de Laure, en toute saison, sont pour lui des épines (« ch'io provo per lo petto », sn 46, v. 4), mais il ne participe pas de l'atmosphère printanière dont elle s'entoure. Il invoque les saisons pour protéger (sn 34) ou maudire Laure (sn 60), soulignant ainsi leur qualité d'adjuvants au service de son image. Les textes ayant d'abord figuré dans la « prima silloge » introduisent des thèmes et des images qui deviendront ensuite des parangons récurrents, inlassablement retravaillés, des rapports de Laure à la nature (saisons et paysage).

Dans ces premiers textes, Laure n'a pas encore les prérogatives du printemps. On a fait allusion plus haut (p. 109) au sonnet 194, le premier du corpus de textes qui ont en commun le célèbre incipit « L'aura... », où il y a identification entre Laure, « l'aura » et Zéphyr. Il s'agit d'un texte que Pétrarque écrit bien plus tard³⁰⁴. Il se peut en effet que cette image ne se concrétise pas immédiatement dans l'histoire du livre, comme le confirment les autres présences de Laure-printemps dans les *RVF* : la chanson 126, les sonnets 165, 194, 320 et la chanson 325. Il est presque certain que tous ces textes ont été écrits par Pétrarque après 1350 : comme le sonnet 194, le sonnet 320 et la chanson 325 n'apparaissent que dans les formes Pre-Malatesta³⁰⁵. Fenzi a démontré que la chanson 126, qui figure dès la rédaction Correggio (1356-1358), a probablement été composée après la chanson 323³⁰⁶. Seule la datation du sonnet 165, entré dans la forme Chigi (1359-1363), reste incertaine.

³⁰⁴ « è certo, infatti, che 194 (sebbene si finga scritto in occasione di un ritorno in Provenza dall'Italia) nasce proprio sulle pagine di V2 nel 1368 », Santagata (1996), p. 838.

³⁰⁵ Le sonnet 320, présent à partir de la forme Pre-Malatesta¹, aurait été composé l'été de l'année 1351 ; la chanson 325, qui figure dans la forme Pre-Malatesta², serait postérieure à 1353 – pour ces dates je me base sur les indications de Santagata.

³⁰⁶ « Ma chi è che davvero cita ? La 323, come si sarebbe naturalmente portati a pensare, o la 126 ? [...] I versi appena citati sono tra i più tormentati (il Romanò distingue ben undici tappe, prima della loro definitiva stesura) e solo nell'ultima stanza la fontana diventa finalmente chiara, su rasura, così come su rasura si legge il fresche del verso seguente. Ora, non suona almeno strano questo lento faticosissimo modo di procedere, se davvero Petrarca già avesse avuto a disposizione, per dir così, il modello costituito dall'incipit : *Chiare, fresche et dolci acque* ? », Fenzi (2003), p. 90-91.

La représentation de Laure avec les attributs du printemps est le dénominateur commun de ces cinq textes (ch 126, sn 165, 194, 320, ch 325). Toutefois, quelques détails permettent d'en distinguer les caractéristiques, et par là-même les hypotextes auxquels ces représentations font référence. Dans le sonnet 165 et dans la chanson 325, le printemps naît sous les pieds de Laure :

Come 'l candido pie' per l'erba fresca
i dolci passi honestamente move,
vertù che 'ntorno i fiori apra et rinove,
de le tenere piante sue par ch'esca. (sn 165, v. 1-4)

et or carpone, or con tremante passo,
legno, acqua, terra, o sassoverde facea, chiara, soave, et l'erba
con le palme o co i pie' fresca et superba,
et fiorir co i belli occhi le campagne. (ch 325, v. 81-85)

Aux pieds du sonnet 165 viennent s'ajouter les mains dans la chanson 325, avec cette image surprenante de Laure enfant qui marche à quatre pattes. En revanche c'est son souffle qui fait naître les fleurs, puisqu'elle incarne le vent, dans le sonnet 194 : « L'aura gentil, che rasserena i poggi / destando i fior' per questo ombroso bosco » (v. 1-2)³⁰⁷. La chanson 126 présente Laure sous une pluie de fleurs : « una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo » (v. 42). Enfin, dans le sonnet 320, la nature manifeste son deuil pour la mort de Laure par l'absence de fleurs, l'herbe est veuve étant donné que celle qui engendrait le printemps n'est plus (« vedove l'erbe et torbide son l'acque », v. 6).

L'hypotexte le plus proche du sonnet 165 semble être l'hymne à Vénus qui introduit le *De rerum natura* de Lucrèce : « tibi suavis dædala tellus / summittit flores » [« sous tes pas la terre industrieuse parsème les plus douces fleurs »] (I, v. 7-8). Dans cet incipit, l'apparition de Vénus est associée à l'arrivée du printemps et au souffle fécondant de Zéphyr³⁰⁸. Cependant, les pieds de la déesse ne sont pas mentionnés dans le texte latin, les « pas » que l'on trouve dans toutes les traductions françaises tentent d'explicitier au mieux le sens du verbe « summittere »³⁰⁹. À propos de

³⁰⁷ « in effetti il ciclo sembra andare dall'alba al mezzogiorno, o dalla primavera all'estate : prima si svegliano i fiori nel bosco (194), poi mormorano le fronde degli alberi (196, 197), infine è il pieno sole che fa ondeggiare le chiome d'oro di Laura (198). », Segre (1983), p. 64.

³⁰⁸ *De rerum natura*, I, v. 10-13 : « Nam simul ac species patefacta est uerna diei / et reserata uiget genitabilis aura fauoni, / aeris primum uolucris te, diua, tuumque / significant initum percussæ corda tua ui ». [« Dès que les jours nous offrent le doux aspect du printemps, dès que le zéphyr captif recouvre son haleine féconde, le chant des oiseaux que tes feux agitent annonce d'abord ta présence »]. Cet hymne ayant pour finalité de demander à la déesse d'être son alliée dans l'œuvre qu'il s'apprête à écrire, il y a déjà en filigrane la métaphore de l'écriture poétique derrière l'image des fleurs qui naissent : « nec sine te quicquam dias in luminis oras / exoritur neque fit lætum neque amabile quicquam » [« puisque, sans toi rien ne jaillit au séjour de la lumière, rien n'est beau ni aimable »] (v. 22-23). Pétrarque semble en avoir conscience, si bien qu'il emploie la même image dans le *Triumphus Fame* à propos de l'éloquence de Cicéron : « ed un al cui passar l'erba fioriva: / questo è quel Marco Tullio in cui si mostra / chiaro quanti eloquenzia ha frutti e fiori » (v. 18-20).

³⁰⁹ Pour une traduction mot à mot : « la terre industrieuse fait surgir pour toi les douces fleurs ».

la chanson 325, Fenzi³¹⁰ invoque l'éloge de Séréna que l'on peut lire chez Claudien, *Carm. Min.* 30 [*Laus Ser.*] :

quacumque per herbam / reptares, fulgere rosæ, candentia nasci / lilia [.]

[partout où tu jouais en rampant sur le gazon, les roses naissaient, les lys étalaient leur blancheur.]

Cet hypotexte semble commun au sonnet 165 et à la chanson 325, étant donné qu'ils présentent la même scène : une femme qui fait naître les fleurs en avançant sur l'herbe. Claudien réserve ces attributions divines à l'enfance de Séréna³¹¹, tandis que Laure les conserve en tant que femme. Proche de Laure-Séréna, dans la chronologie de l'écriture et dans l'agencement des *RVF*, Feo entrevoit Laure sous les traits de Proserpine dans la chanson 323 : « I poeti antichi hanno prestato al Petrarca la dolente immagine di Euridice ; ma io credo che, dato il contesto della canzone, non sia avventato vedere in questa fanciulla insidiata dal male una sorella lontana della Proserpina che coglie i fiori di Enna un attimo prima del rapimento »³¹².

C'est encore Claudien³¹³ qui semble inspirer Pétrarque pour le sonnet 194, lorsque Zéphyr, répondant à l'invocation d'Henna, fait fleurir les vallées, dans le *De raptu*, v. 88-91 :

Ille nouo madidantes nectare pennas / concutit et glebas fecundo rore maritat, / quaque uolat, uernus sequitur rubor. Omnis in herbas / turget humus medioque patent conuexa sereno [...]

[Le Zéphyr secoue ses ailes humides de nectar, et marie la rosée féconde à la glèbe amoureuse. Partout où s'étend son vol, naissent les couleurs du printemps : la terre se couvre de verdure, et le ciel découvre sa voûte sereine.]

Enfin, en écrivant la chanson 126, Pétrarque aurait pu avoir en tête la représentation de Vénus par Claudien, au début de l'*Epithalamium Palladio et Celerinæ*. Cherchi convoque ce texte en comparaison, afin de démontrer « l'oscillation entre l'épiphanie du divin et la divinisation de la nature » chez Pétrarque, soulignant combien la nature y est plus vibrante, avec des fleurs, des

³¹⁰ « Il quale Claudiano proprio qui (non mi pare che la cosa sia stata notata) offre lo spunto decisivo a Petrarca, là dove immagina, un po' curiosamente, una Laura ancora bambina che procede “carpone” o “con tremante passo”, e tutto ciò che tocca rende *verde, chiaro, soave*, fresco, superbo, e infine fa “fiorir coi belli occhi le campagne”. » Fenzi (2003), p. 76.

³¹¹ C'est également un attribut de l'enfance (un vœu formulé par une nourrice) chez Perse II, 38 : « quidquid calcaverit hic, rosa fiat » [« Sous chacun de ses pas qu'une rose paraisse »]. Parmi ces hypotextes, le verbe « calcaverit » semble le plus proche de l'image des pas de Laure ; si Pétrarque, qui était un fin connaisseur de Perse (De Nohac, p. 185-187), fait ainsi référence à un texte satirique contre la fausse dévotion (« Vota hominum nefanda stultaque damnat » [« il condamne les vœux criminels et insensés des hommes »]), doit-on y voir une intention moralisatrice ? S'agit-il d'une mise en garde contre sa dévotion pour Laure ?

³¹² Feo (1975), p. 146-147.

³¹³ Fenzi (2003), p. 76 : « imponente tradizione trobadorica dell'esordio primaverile, e, indietro, Virgilio, nelle *Georgiche* soprattutto (II 323ss ; III 242ss), e Lucrezio (v 737ss), e Claudiano ancora, là dove Zefiro è chiamato a far sbocciare i fiori delle valli siciliane (*De raptu* II 88-91) ».

plantes et des herbes qui sont comme des « putti » qui courtisent et caressent Laure³¹⁴. Je crois que ce passage mérite en fait d'être considéré comme un hypotexte possible :

Forte Venus blando quæsitum frigore somnum
vitibus intexti gremio successerat antri
densaque sidereos per gramina fuderat artus
adclinis florum cumulo; crispatur opaca
pampinus et musto sudantem ventilat uvam.
ora decet neglecta sopor; fastidit amictum
æstus et exuto translucent pectore frondes. (v. 1-7)³¹⁵

Comme Vénus, le corps de Laure est au repos dans l'incipit de la chanson 126 (« ove le belle membra / pose »³¹⁶), dans un lieu qui évoque la fraîcheur (de l'eau, v. 1 ; de l'air, v. 10), son corps semble allongé sur l'herbe et les fleurs (v. 7-9) ; « l'aere sacro, sereno » n'est pas sans rappeler Zéphyr qui fait flotter les branches autour de Vénus. Dans les vers de Pétrarque ces branches versent une pluie de fleurs sur Laure ; Fenzi³¹⁷ a analysé la symbolique de cette image, qui convoque l'apparition de Béatrice dans le *Purgatoire*³¹⁸, la représentation du printemps dans les *Géorgiques* de Virgile³¹⁹, la fécondation divine et la force régénérante de la nature³²⁰, concluant lui aussi, par d'autres chemins, que Laure se présente ici sous les traits de Vénus, car cette scène ne décrit pas seulement un *locus amœnus*, c'est la demeure même de l'amour (v. 52) :

³¹⁴ Cherchi (2003), p. 100.

³¹⁵ [« Vénus, un jour, pour trouver le sommeil et la fraîcheur, s'était retirée au fond d'une grotte tapissée de vignes ; ses membres divins reposaient étendus sur un épais gazon, et sa tête s'appuyait sur une couche de fleurs. A l'entour, frémit le pampre touffu, et les grappes jaunissantes flottent, balancées par le zéphyr. Le désordre de la parure est favorable au sommeil : la déesse s'est dépouillée de ces voiles importuns que repousse la chaleur, et ses charmes nus brillent à travers le feuillage »].

³¹⁶ Selon les interprétations, explicitées par Santagata (1996), p. 588, Laure pourrait être dans l'eau ou sur la rive ; cependant, en considérant que l'ensemble de la strophe est la description d'un même lieu, où l'on trouve de l'herbe et des fleurs (v. 7), on penchera davantage pour la rive. C'est également l'interprétation qu'en donne Fenzi (2003), p. 67 : « dalla punta massima di quel protendersi in avanti si ricade istantaneamente al punto di massima regressione nel passato : a “quel di” nel quale Laura apparve avvolta da una pioggia di fiori, su quell'erba, presso quelle acque ».

³¹⁷ Fenzi (2003), p. 74-85.

³¹⁸ *Purg.*, XXX, v. 28 et suivants. « E questo rimando, s'intende, va subito allargato ai versi appena precedenti, nei quali gli angeli “fior' gittano e di sopra e dintorno” ricantano il virgiliano “Manibus date lilia plenis” (*Aen.* VI 883), detto da Anchise in lode di Marcello, il nipote di Ottaviano immaturatamente scomparso », Fenzi (2003), p. 74.

³¹⁹ *Géorg.* II, 323-326 : « uer adeo frondi nemorum, uer utile siluis, / uere tument terræ et genitalia semina poscunt./ Tum pater omnipotens fecundis imbribus Æther / coniugis in gremium lætæ descendit » [« Oui, le printemps est utile aux frondaisons des bocages, le printemps est utile aux forêts; au printemps, les terres se gonflent et réclament les semences créatrices. Alors le Père tout-puissant, l'Ether, descend en pluies fécondes dans le giron de sa compagne joyeuse »].

³²⁰ « Quella pioggia è dunque legata in modo delicato ma sicuro alle immagini topiche della forza generativa, nel suo pieno senso cosmico, che scuote e anima la natura primaverile, quando “l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena”, e “ogni anima d'amar si riconsiglia” (si che, per parte mia, ancora in tema di pioggia amorosa e fecondante, non posso non ricordare la concentrata potenza di Dante, nel congedo di *Io son venuto* 66-68) », Fenzi (2003), p. 76-77.

Ecco perciò che l'orizzonte ideale nel quale ricollocare l'immagine della pioggia di fiori *sovra 'l grembo* di Laura e attorno a lei pare dilatarsi sino a comprendere non solo le vittorie di Amore genericamente intese, ma pure il trionfo che le suggella, nella cornice di un *locus amœnus* che finisce per rivelarsi come il regno di Amore, e dunque di Venere.³²¹

Enfin, la pluie de fleurs pourrait être une transposition au domaine amoureux de celle que le corps de l'armée verse sur son général, Stilicon, l'enveloppant ainsi d'un nuage de pourpre (« l'amoroso nembo », v. 45), lors des noces d'Honorius et de Marie³²², pour célébrer sa gloire militaire (« humile in tanta gloria », v. 44).

Cette étude des hypotextes ayant inspiré la représentation de Laure-printemps fait émerger Claudien comme dénominateur commun³²³, nous incitant à soutenir l'hypothèse de Feo³²⁴ : Pétrarque semble avoir une assez bonne connaissance de cet auteur latin, contrairement à ce qu'avait conclu De Nolhac³²⁵. En effet, le manuscrit de Claudien appartenant à Pétrarque que nous avons conservé (*Par.* 8082) contient la plus grande partie de ses œuvres, mais il manque la *Laus Serenæ* (convoquée par Fenzi) et l'*Epithalamium Palladio et Celerinæ* (convoqué par Cherchi) ; il faut donc envisager l'éventualité que Pétrarque ait possédé un autre codex de Claudien, en suivant l'intuition de Pertusi (cité et soutenu par Feo³²⁶). Ajoutons que cette « familiarité » avec les écrits de Claudien qui ne figurent pas dans *Par.* 8082 n'intervient peut-être qu'après 1350, comme le suggère la datation tardive de ce corpus des *RVF*.

Les passages de Claudien que Pétrarque a sélectionnés concernent soit une représentation du printemps sous les traits d'une divinité (Zéphyr, Proserpine, Vénus), soit une personnalité élevée au rang de divinité (Séréna et Stilicon). Ces caractéristiques, qui deviendront des traits déterminants de Laure, se constituent en fait à travers une combinatoire d'hypotextes, qui commence par la lecture précoce des mythes ovidiens, se poursuit par les suggestions émanant de leurs moralisations³²⁷, puis s'amplifie en puisant à des textes qui invitent notamment à reconnaître chez Claudien, auteur « non classique », l'un des modèles privilégiés par le Pétrarque des « formes » du *canzoniere* postérieures à la rédaction Correggio. Les premières images de la femme aimée, qui opèrent une transfiguration

³²¹ Fenzi (2003), p. 78.

³²² Claudien, *Epithalamium de Nuptiis Honorii Augusti*, 295-298 : « Candidus interea positus exercitus armis / exultat socerum circa; nec signifer ullus / nec miles pluviae flores dispergere ritu / cessat purpureoque ducem perfundere nimbo ». [« Cependant l'armée a revêtu la blanche toge et déposé les armes ; toute entière à sa joie, elle s'empresse autour de Stilicon ; il n'est pas un chef, il n'est pas un soldat qui ne fasse pleuvoir les fleurs et, comme un nuage de pourpre, elles retombent sur leur général »].

³²³ Séréna (*Carm. Min.*) dans le sonnet 165 et la chanson 325, Proserpine (*De raptu*) dans la chanson 323, Zéphyr dans le sonnet 194 (*De raptu*), Vénus (*Epithalamium Palladio et Celerinae*) puis Stilicon (*De Nuptiis Honorii*) dans la chanson 126.

³²⁴ Feo (1975), p. 121, note.

³²⁵ « Si l'on s'en tenait au témoignage des œuvres de Pétrarque, on pourrait croire qu'il a lu à peine Claudien, qui n'y est que rarement cité », De Nolhac, p. 202.

³²⁶ Feo (1975), p. 121, note.

³²⁷ Voir les conclusions d'Anne-Marie Telesinski (*passim*) à ce sujet.

poétique d'anecdotes biographiques empruntées à la « prima silloge », connaissent ainsi un processus d'enrichissement progressif à l'aide des nouvelles références littéraires que Pétrarque convoque – et infléchit – à cet effet.

I. A. b. Epiphanie de Laure dans la nature

Souvent, dans les *RVF*, Laure est représentée assise sur l'herbe, la nature formant un trône naturel pour l'accueillir comme une divinité, sans tout à fait l'élever au rang de déesse. Les éléments du paysage permettent avant tout de représenter la féminité de Laure sans allégories.

Depuis la rédaction Correggio (1356-1358) et jusqu'à la forme Chigi (1359-1363), la ballade *Donna mi vène* occupait la place du madrigal 121 ; dans la forme Malatesta, elle avait glissé à la place du numéro 122 (peut-être accidentellement), avant d'être tout à fait enlevée des *RVF*, dans la forme Queriniana (1373).

Donna mi vène spesso ne la mente;
 altra donna v'è sempre:
 onde io temo si stembre il core ardente. (*Estr.*, bl 18, v. 1-3)

Le madrigal 121, qui la remplace actuellement, occupait initialement une autre place : il s'insérait dans la forme Malatesta entre les sonnets *Mira quel colle* et *Fresco, ombroso, fiorito et verde colle*, qui portent les numéros 242 et 243 dans la dernière rédaction des *RVF*.

Tu se' armato, et ella in treccie e 'n gonna
 si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba,
 ver' me spietata, e 'n contra te superba. (md 121, v. 4-6)

Il y a donc dépassement de la représentation allégorique des femmes que propose la ballade *Donna mi véne*, où l'on peut lire des personnifications (de la Gloire, de la Raison, de la Vertu, selon les interprétations) : à leur place, c'est une femme qui survient, à la fois humaine et divine, assise sur l'herbe, pieds nus (v. 5) et sans armes (v. 4) comme pourrait l'être une bergère dans le cadre champêtre typique de la pastourelle, mais impitoyable et superbe (v. 6), à l'image d'une divinité (peut-être Diane, impitoyable avec l'amant, superbe envers Amour).

Le sonnet 243, qui initialement suivait le madrigal 121 dans la forme Malatesta, présente Laure dans la même position, assise sur une colline verdoyante et fleurie (« ov'or pensando et or cantando siede », v. 2). Dans l'agencement actuel, c'est dans la chansons 125 que l'on rencontre une

représentation semblable et proche dans l'espace du livre : « et talor farsi un seggio / fresco, fiorito et verde » (v. 73-74). Bien qu'en apparence rien ne semble rapprocher la chanson 125 et le sonnet 243 (la première était déjà retranscrite dans la rédaction Correggio, le second n'apparaît que dans la forme Malatesta), force est de constater que le trône (« seggio ») et le « colle » ont les mêmes caractéristiques, « fresco, fiorito et verde » le premier (ch 125, v. 74), « fresco, ombroso, fiorito et verde » le second (sn 243, v. 1). Les éléments du paysage sont transfigurés pour être en harmonie avec la présence de Laure de sorte qu'elle puisse s'y asseoir confortablement, rejoignant ainsi la représentation du repos de Vénus chez Claudien ; cependant, Laure reste une figure féminine terrestre dans ces textes, elle n'est pas explicitement associée à une divinité. Dans la chanson 129, l'amant affirme avoir vu Laure sur l'herbe, elle était bien vivante (« sopra l'erba verde / veduto viva », v. 41-42) – non par opposition à une femme morte, mais pour souligner qu'elle était réellement plus belle qu'Hélène (v. 43-44), dont la beauté n'était dépassée que par Vénus –, pourtant il a conscience que cela peut sembler invraisemblable, comme le fait remarquer la parenthèse « or chi fia che mi 'l creda ? », v. 40. Car la femme que ses vers tentent de matérialiser, celle qu'il veut donner à voir au lecteur, est une femme bien réelle, et le choix d'asseoir Laure dans un paysage fait d'herbe et de fleurs permet de lui donner une consistance humaine, de rappeler que c'est une femme terrestre, assise à même la terre.

Cette considération ne saurait être valable *in morte*. Dans le sonnet 281, l'amant voit Laure s'asseoir sur la rive et marcher sur l'herbe « comme si elle était vivante » :

Or in forma di nimpha o d'altra diva
che del più chiaro fondo di Sorga esca,
et pongasi a sedere in su la riva;

or l'ò veduto su per l'erba fresca
calcare i fior' com'una donna viva (sn 281, v. 9-13)

Dans ce texte, c'est bien l'opposition femme vivante / femme morte qui est en jeu. Après la mort de Laure, l'amant assiste partout à ses apparitions fantasmatisques : sur la rive, sur l'herbe – puis sur le bord de son lit (sonnet 342 et chanson 359) –, elle est même plus active que de son vivant, représentée en mouvement « pongasi a sedere » (« s'asside » sn 342, « ponsi » ch 359), tandis que sa position assise est statique dans les textes *in vita*.

Ces vers du sonnet 281 semblent faire écho au sonnet 159 :

Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea,
chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse? (sn 159, v. 5-6)

La nymphe et la déesse sont des figures féminines auxquelles Laure est comparée sans y être identifiée : dans le sonnet 159, aucune nymphe, aucune déesse n'a de chevelure pouvant rivaliser avec celle de Laure ; dans le sonnet 281, elle prend la forme d'une nymphe ou d'une déesse, comme s'il s'agissait d'un masque ou d'une apparence provisoire.

L'apparition de Laure – plus belle qu'Hélène (ch 129, v. 43-44), dont Vénus seule dépassait la beauté, plus belle que toute autre femme, en tout lieu et de tout temps (sn 260, v. 5-8) – est un prodige de la nature, l'un de ses *mirabilia* ; son apparition relève également du merveilleux, voire du miraculeux, dans les sonnets 34 (« si vedrem poi per meraviglia in seme / seder la donna nostra sopra l'erba » (sn 34, v. 12-13) et 160 (« Amor et io sì pien' di meraviglia », v. 1 ; « Qual miracolo è quel, quando tra l'erba / quasi un fior siede, over quand'ella preme / col suo candido seno un verde cespo! », v. 9-11). Au début du sonnet 159, sa beauté est un archétype qui sert d'exemple pour la nature :

In qual parte del ciel, in quale ydea
era l'exempio, onde Natura tolse
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar qua giù quanto lassù potea? (sn 159, v. 1-4)

Cependant, seuls ses cheveux sont décrits dans ce texte : dorés et mouvants, tout comme les cheveux de Vénus qui sont agités par le vent dans les *Seniles* (IV, 5, où Pétrarque propose une lecture allégorique de l'*Énéide*) et dans les *Familiars* (I, 11, 4), ils semblent en effet symboliser la beauté de Laure, non seulement dans le sonnet 159, mais aussi dans le sonnet *L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine* (246, v. 1-2), où, sous l'effet du vent qui les fait bouger à l'unisson, les arbres semblent vouloir incorporer ses cheveux pour imiter leur beauté. Une des fonctions de la nature est donc de souligner la féminité et la beauté de Laure. Dans la sextine 30, les cheveux et les yeux de Laure dépassent en beauté l'or et les topazes au soleil sur la neige : « L'auro e i topacii al sol sopra la neve / vincon le bionde chiome presso agli occhi » (v. 37-38) ; dans le sonnet 200, son front et ses cheveux sont plus lumineux que le soleil en plein été (« et la fronte, et le chiome, ch'a vederle / di state, a mezzo dì, vincono il sole », v. 13-14)³²⁸.

On a vu que Laure est associée à la représentation du printemps, qu'elle trône dans un paysage champêtre, humble par sa posture, au milieu d'une nature qui met en valeur sa beauté terrestre, loin de toute allégorie. Deux textes font exception : les sonnets 45 et 190. Dans le sonnet

³²⁸ « Venendo al Petrarca, troviamo che il *topos* descrittivo è riscontrabile nelle sue poesia in lingua volgare. Cioè, il debito che egli ha nei confronti dello "stilnovismo" e dei poeti siciliani, nei quali le descrizioni sono molto scarse e non riducibili a schema, non toglie che le descrizioni di Laura siano caratterizzate da una maggiore e più esplicita concretezza di quelle delle donne dei poeti della tradizione più raffinata del '200 e del primissimo '300», Poole, p. 13.

45, associé au sonnet 46 sus-mentionné, la lecture moralisée de Laure-Narcisse est explicite :

Certo, se vi rimembra di Narcisso,
questo et quel corso ad un termino vanno,
benché di sì bel fior sia indegna l'erba. (sn 45, v. 12-14)

Pétrarque détourne l'association traditionnelle poète-Narcisse pour mettre en garde Laure contre l'orgueil et la vanité que peut engendrer sa propre beauté³²⁹. Dans ce contexte, la présence du paysage est fondamentale, puisque c'est l'herbe qui porte la rime avec « *superba* ». Si l'herbe se prête à signifier l'humilité, elle serait indigne d'accueillir Laure-fleur-Narcisse, par inadéquation avec l'orgueil de ce personnage. La rime « *erba* » : « *superba* » se rencontre encore dans le madrigal 121 (évoqué plus haut) et dans le sonnet 190. Pourtant, dans le madrigal 121, Laure est assise sur les fleurs, et ses pieds nus (caractéristiques de la pauvreté franciscaine) devraient faire pencher notre lecture vers l'humilité ; on a déjà évoqué la possibilité d'associer cette image de Laure à celle de Diane, et le sonnet 190 semble tendre vers cette interprétation.

Dans la *forme* dite de Giovanni, ce texte terminait la première partie du recueil :

Una candida cerva sopra l'erba
verde m'apparve, con duo corna d'oro,
fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
levando 'l sole a la stagione acerba.

Era sua vista sì dolce *superba*,
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro:
come l'avarò che 'n cercar tesoro
con diletto l'affanno disacerba.

" Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno
scritto avea di diamanti et di topazi – :
libera farmi al mio Cesare parve ".

Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve. (sn 190)

Ce sonnet onirique résume l'histoire d'amour par l'allégorie d'une chasse à Laure, biche assise sur l'herbe, « *candida* » par sa chasteté immaculée et son intangibilité. La symbolique de cette biche est donc directement liée à Diane, divinité chasserresse. Mais la « *cerva* » du *canzoniere* arbore des cornes tout à fait singulières : d'abord parce que les biches n'ont pas de cornes, ensuite parce que ces cornes sont d'or. On peut par ce détail rattacher cet animal atypique au mythe de Cyparisse, relaté dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Cyparisse transperce de son javelot son cerf favori, qui

³²⁹ Pour une interprétation approfondie du mythe de Narcisse dans les sonnets 45 et 46, je renvoie aux travaux d'Anne-Marie Telesinski, p. 155-156.

était orné d'or et d'autres pierres précieuses. Il souhaite alors mourir et demande aux dieux de pouvoir verser des larmes éternelles ; il sera transformé en cyprès, et sa métamorphose deviendra symbole de survie et de renaissance. C'est donc la mort de l'être qu'il chérissait qui lui permet d'atteindre ce stade. Aussi serait-il envisageable de voir, dans la biche aux cornes d'or, un nouveau mythe illustrant la frustration, au même titre que celui de Daphné : ce n'est pas un hasard si « oro » (vers 2) rime avec « alloro » (vers 3). Dans la *sirima*, en effet, le "je", qui avait tout abandonné pour se mettre à la poursuite de *Laura-cerva*, tombe dans l'eau, et l'animal disparaît sans qu'il ait pu l'atteindre. En somme, le sonnet 190 nie l'identification Pétrarque-Cyparisse : le « je » n'est pas exaucé, mais puni par la chute – peut-être parce que l'orgueil (« sua vista [...] superba », v. 5) n'est pas imputable à la femme mais à sa propre vision de Laure.

On pourrait en dire autant de la présence de Méduse dans les *RVF* : Pétrarque n'a peut-être pas voulu opposer Laure-Méduse, symbole d'illusion et d'erreur, à la figure de Marie, Vierge-reine, symbole de pureté absolue ; Laure n'est pas impliquée directement, en tant que créature mortelle à la beauté stupéfiante : le coupable c'est Amour (360, v. 31-32). On le voit également dans le sonnet 341 : Laure n'est pas coupable, elle n'a jamais voulu solliciter la fantaisie érotique de l'amant (v. 13). C'est pourquoi on ne peut pas superposer Laure et Méduse : ce mythe représente avant tout la beauté de la femme, séduisante et attirante, la beauté de Laure mais pas Laure elle-même ; d'ailleurs, dans les *Trionfi*, Laure est représentée armée du bouclier que Minerve avait donné à Persée pour combattre Méduse (*TP*, v.118-119).

À partir de la double identification inaugurale – « je »-Apollon, Laure-Daphné –, la moralisation des mythes, ébauchée dès le sn 45, semblerait donc s'appliquer toujours davantage à la façon dont Pétrarque les réélabore. Il forge progressivement une image de Laure, insérée dans un cadre naturel, qui est de plus en plus tributaire des instances de son propre réel, d'amant et de poète.

I. A. c. Jeunesse éternelle ?

L'identification Laure-Daphné devrait induire la jeunesse éternelle de la femme, puisque le laurier, qui ne subit pas le passage des saisons, est toujours vert. Cependant nous verrons que, là aussi, le processus de réélaboration infléchit la temporalité de Laure vers une perception du temps plus propre au « je » qu'à celle du mythe. Le sonnet 5 semble le confirmer (voire l'annoncer) explicitement :

se non che forse Apollo si disdegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami

lingua mortal presumptüosa vegna. (sn 5, v. 12-14)

Dans l'ordre des textes des *RVF*, il s'agit de la première apparition du mythe de la nymphe-laurier ainsi que de la première mention du nom de la femme³³⁰ : Laure devrait se substituer à Daphné. Pourtant cette louange se solde par un échec, le poète-amant, qui est mortel (« lingua mortal »), ne pouvant pas rivaliser avec Apollon. La mise en garde contre le courroux du dieu (« si disdegna »), qui refuse d'être égalé par les hommes, se retrouve dans d'autres mythes, par exemple celui de Marsyas ou de Midas (le premier écorché vif, le second affublé d'oreilles d'âne). Mais l'originalité de ces vers est de mettre l'accent sur l'*etherna viriditas* comme objet de la louange « presumptüosa » ; en fait, Ovide raconte qu'Apollon donne au laurier cette qualité par analogie avec sa propre chevelure, éternellement jeune : « utque meum intonsis caput est iuuenale capillis, tu quoque perpetuos semper gere frondis honores! » [« et, comme mes cheveux ne doivent jamais sentir les outrages du temps, tes feuilles aussi conserveront une éternelle verdure »]³³¹. Or ce n'est pas le cas du « je », qui en plusieurs lieux des *RVF* se préoccupe de sa chevelure qui blanchit : le feuillage toujours vert est l'indice de l'inadéquation entre l'amant et l'objet de son amour, mais aussi entre le poète et sa poésie.

A la suite de ce premier texte, l'*etherna viriditas* est plus souvent véhiculée par la dissimilation que par l'identification de la chevelure de Laure aux feuilles du laurier. Il y a bien identification dans le sonnet 188, par exemple :

Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo,
tu prima amasti, or sola al bel soggiorno
verdeggia, et senza par poi che l'addorno
suo male et nostro vide in prima Adamo. (sn 188, v. 1-4)

La louange de Laure-laurier est étroitement liée au rapport au temps qui passe : c'est la seule plante qui reste verte en hiver, et aussi la seule qui reste éternellement jeune grâce au soleil *almo* (qui donne la vie et rend fertile). Là aussi ce feuillage est la cause de ses maux (v. 3-4), car le drame, pour le poète-amant qui intervient dans les tercets, c'est la rapidité du temps qui passe, visualisée (« agli occhi tolle / la dolce vista », v. 12-13) par l'ombre et les ténèbres qui vont *crescendo* pendant qu'il parle (« L'ombra che cade da quel' humil colle, / [...] /crescendo mentr'io parlo », v. 9-12).

La seule solution serait donc de réduire l'écart entre l'atemporalité du mythe, à laquelle se conforme la jeunesse éternelle de Laure-laurier, et la mortalité de l'amant, qui subit les effets du temps. Si la « laurification » de l'amant, envisagée avec effroi par le jeune protagoniste de la

³³⁰ Le nom de Laure est absent des *RVF*, si ce n'est dans ce texte sous forme d'acrostiche. Il est présent dans les *Estravaganti* : *Estr.* 10, 3.

³³¹ *Mét.* I 564-565.

chanson 23, n'est pas souhaitable³³², il faut que la temporalité de Laure se rapproche de celle du « je ». Pour cela, Pétrarque a recours à différents processus : sa chevelure, notamment, doit se désolidariser du feuillage mythologique pour que Laure puisse s'identifier à un végétal périssable, la fleur.

La chanson 29 est la seule où la chasteté de la femme est présentée de façon positive, tandis qu'ailleurs, dans les textes *in vita*, cette vertu est un obstacle, associée à la dureté et à l'insensibilité de Laure. La formulation de ces vers, qui relève de la comparaison (« et come in lauro foglia / conserva verde il pregio d'onestade », v. 46-47), permet de distinguer la qualité de Laure (la chasteté) de celle du laurier (*l'etherna viriditas*). Le texte suivant, *Giovene donna sotto un verde lauro*, s'ouvre sur la distinction entre la femme jeune, d'une part, et le laurier vert qui l'abrite ; dans la deuxième strophe de cette sextine, il est même question, sur le mode de l'*adynaton*, de mettre fin à l'immortalité du laurier :

Allor saranno i miei pensier a riva
 che foglia verde non si trovi in lauro;
 quando avrò queto il core, asciutti gli occhi,
 vedrem ghiacciare il foco, arder la neve:
 non ò tanti capelli in queste chiome
 quanti vorrei quel giorno attender anni. (sx 30, v. 7-12)

En paraphrasant : les désirs amoureux de l'amant ne seraient exaucés, et atteindraient leur but, que lorsque les branches du laurier n'auraient plus de feuilles vertes. On peut y lire une allusion à la chasteté de la femme, en rapprochant ces vers de ceux de la chanson 29, mais il serait tout de même surprenant que l'amant formule un souhait aussi hardi. Dans cette strophe, les vers de la *sirma* pourraient éclairer ceux de la *fronte* : pour qu'enfin la temporalité de l'amant (inquiété encore une fois par ses cheveux) rejoigne celle de Laure, il faudrait qu'elle cesse d'être éternellement jeune.

Dans le sonnet 181, il y a dédoublement entre la chevelure et le feuillage :

Amor fra l'erbe una leggiadra rete
 d'oro et di perle tese sott'un ramo
 dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo,
 benché n'abbia ombre più triste che liete. (sn 181, v. 1-4)

La chevelure forme un filet d'or et de perles, tendu sous le laurier toujours vert, qui crée des ombres néfastes pour l'amant. Mais pourrait-on voir dans les ombres tristes du laurier un présage de mort ? De même, dans l'interprétation de la seconde strophe de la sextine 30, doit-on comprendre que l'amant souhaite que Laure devienne mortelle ?

³³² Anne-Marie Telesinski a approfondi cette question dans le chapitre « Pétrification *versus* lauréfication », p. 172-186.

La mort de Laure mettra fin définitivement à son *etherna viriditas*, et la couleur verte, caractéristique de la chevelure/feuillage, sera transposée à l'amour de l'amant : « la qual dì et notte più che lauro o mirto / tenea in me verde l'amorosa voglia, / quando si veste et spoglia / di fronde il bosco, et la campagna d'erba » (ch 270, v. 65-68)³³³ ; c'est désormais le désir du « je » qui reste vert, même en hiver.

D'un côté, la représentation de Laure-laurier *sempervirens* s'affaiblit, de l'autre, on voit naître de nouvelles images de la femme, plus proches du réel du poète-amant. C'est le cas dès le sonnet 12, où la couleur verte, toujours symbole de jeunesse, n'est plus qu'un ornement de sa parure (« e i cape' d'oro fin farsi d'argento, / et lassar le ghirlande e i verdi panni », v. 5-6) : les guirlandes et les vêtements verts, « vestiario e ornamenti adatti all'età giovanile » (Santagata), peuvent être ôtés, les cheveux dorés de Laure peuvent blanchir (la couleur argentée est celle de la vieillesse). Dans ce texte l'amant espère que, dans la vieillesse, Laure sera disposée à l'écouter, que dans ce futur leurs âges comme leurs sentiments seront en harmonie.

Parallèlement à la femme-laurier immortelle on trouve des représentations de Laure comme femme réelle, qui aurait pu vieillir mais qui est morte. *In morte* c'est la seconde qui supplantera la première, avec l'image de la fleur. Un des premiers textes pour Laure morte déplore à la fois la perte de l'espoir et de la femme : « che pur morta è la mia speranza, viva / allor ch'ella fioriva » (ch 268, v. 52-53). Tout en le dissimulant dans l'emploi métaphorique du verbe « fiorire » (dont le sujet, « ella », se rapporte à Laure, puisque « vivere » a pour sujet « speranza »), l'image suggère que la jeunesse de Laure était transitoire, n'étant que l'un des âges de la vie.

La jeunesse *post-mortem* de Laure n'est plus celle qui résiste aux saisons, c'est l'âge des fleurs, le printemps qui passe puisque les fleurs fanent. Pour l'exprimer Pétrarque emploie le syntagme « età fiorita » : on le trouve en latin dans les *Seniles*³³⁴, à deux reprises dans les *Trionfi*³³⁵, seulement *in morte* dans les *RVF*. Et d'abord dans la même chanson 268, v. 39 :

l'invisibil sua forma è in paradiso,
 disciolta di quel velo
 che qui fece ombra al fior degli anni suoi,
 per rivestirsen poi
 un'altra volta, et mai più non spogliarsi,
 quando alma et bella farsi
 tanto più la vedrem, quanto più vale
 sempiterna bellezza che mortale. (ch 268, v. 37-44)

³³³ La renaissance du printemps est désormais impossible (« Passata è la stagione, perduto à l'arme », ch 270, v. 74).

³³⁴ *Sen.* XIII, 2, 2 : « In ipso flore etatis extinctum » [« il a disparu à la fleur de l'âge »].

³³⁵ *TF* II, v. 109 : « nell'età fiorita e fresca » à propos de la beauté de Zenobia; *TE*, 133 « ne l'età più fiorita e verde », où Pétrarque décrit le sort des bienheureux, qui retrouvent leur corps devenu éternellement jeune.

On assiste à une mise en scène proche de celle qui décrit les bienheureux dans les *Trionfi* : le corps de Laure (associé à l'image du voile), qui est morte dans la fleur de l'âge, faisait de l'ombre à sa forme idéale (« l'invisibil sua forma »), son âme qui est désormais au paradis. Elle pourra revêtir à nouveau, lors de la résurrection, cette enveloppe, mais qui, devenue éternellement belle et jeune³³⁶, aura bien plus de valeur que lorsqu'elle était mortelle (v. 40-44).

Le sonnet 278 *Ne l'età sua più bella e più fiorita* – qui marque l'anniversaire des trois ans après la mort de Laure – s'ouvre sur le même constat : la femme aimée est morte jeune, laissant sur terre « la terrena scorza » pour ne garder au ciel que sa véritable forme, « viva e bella e nuda ». Dans la chanson 325, après avoir décrit l'enfance extraordinaire de Laure-printemps (dont on a parlé plus haut, p. 114-115), il fait l'éloge, dans la strophe suivante, de sa beauté pendant sa jeunesse (« Poi che crescendo in tempo et in virtute, / giunse a la terza sua fiorita etate, / leggiadria né beltate / tanta non vide 'l sol, credo, già mai », v. 91-94), avant de conclure, dans l'envoi, sur sa mort, intervenue peu de temps après (« ché dopo non molt'anni, / quella [...] / spense Morte acerba et rea, / che più bel corpo occider non potea. », v. 109-112).

La mort a figé l'image de Laure jeune, qui reste éternelle dans le souvenir de l'amant : « Tornami a la mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per Lethe esser non pò sbandita, / qual io la vidi in su l'età fiorita » (sn 336, v. 1-3). De sorte qu'une nouvelle inadéquation vient se substituer à celle initiale : l'opposition entre Laure morte jeune et l'amant toujours vivant (qui continue de vieillir) a pris la place de l'écart entre Laure éternellement jeune et l'amant mortel qui vieillit ; car entre ces textes il y a sa jeunesse à lui, exprimée avec les mêmes termes dans l'incipit du sonnet 315, qui continuait de s'écouler, contrairement à celle de Laure (v. 12-14), l'accent étant mis sur le verbe « passare », en rejet : « Tutta la mia fiorita et verde etade / passava ».

³³⁶ Pétrarque fait ainsi référence à l'interprétation pauline de la doctrine de la résurrection des corps, exprimée dans *I Cor* 15, 35-53 ; *II Cor* 5, 1-5 et *Phil* 3, 20-21.

I. B. Neiges et aspérités de la femme

I. B. a. Beauté de neige

La représentation de Laure varie subtilement entre la *prima* et la *seconda* parte ; on a vu que l'expression de la “fleur de l'âge” était réservée à Laure morte. A l'inverse, certaines métaphores sont réservées à la description de Laure *in vita*, comme on le verra dans ce paragraphe qui concentre son attention sur la « neve » employée à cet effet.

Métaphoriquement, la neige est le visage de Laure dans le sonnet 131, tandis que les roses sont ses lèvres :

et le rose vermiglie in fra le neve
 mover da l'òra, et discovrir l'avorio
 che fa di marmo chi da presso 'l guarda [...] (sn 131, v. 9-11)

Pétrarque semble reprendre ici un *topos* de la *descriptio mulieris*, que l'on retrouve chez Cino da Pistoia dans la chanson *Oimè, lasso, quelle trezze bionde* (« oimè, lo dolce riso / per lo qual si vedea la bianca neve / fra le rose vermiglie d'ogni tempo », v. 9-11). Remarquons d'abord que Cino l'emploie pour décrire le visage d'une femme qui est morte, contrairement à Laure qui ne l'est pas encore, et que la neige évoque ses dents blanches, par opposition à ses lèvres rouges. De plus, la métaphore de la neige pour signifier le visage de Laure s'inscrit dans un réseau qui s'étend non seulement sur tout le sonnet mais aussi sur le sonnet auquel il répond. En effet, la critique s'accorde à croire que le sonnet de Pétrarque ferait écho à *Messer Francesco*, dont l'attribution à Geri Gianfigliuzzi reste incertaine, puisqu'il en reprend les rimes, voire les mots à la rime. Le premier sonnet de cette correspondance s'adresse à Pétrarque en tant qu'expert des relations amoureuses, pour lui demander conseil : « date consiglio a' miei caldi sospiri / da scaldar lei, che nulla d'amor sente ». De là découle l'image d'une femme froide, qui devient chez Pétrarque, dans la même position (sn 131, v. 4), la « gelata mente »³³⁷. Si l'auteur du sonnet *Messer Francesco* espère simplement que Pétrarque l'aidera à obtenir un sourire de sa bien aimée (« et da' rubini e avorio / veggio uscir quel che spiacime che tarda »), la réponse quant à elle poursuit la métaphore : la femme dont les pensées sont gelées a un visage de neige, et si elle bouge ses lèvres pour découvrir

³³⁷ Le même syntagme « caldi sospiri » et la même image sont réitérés dans l'incipit du sonnet 153 : « Ite, caldi sospiri, al freddo core, / rompete il ghiaccio che Pietà contende ». Je ne crois pas que cela ait été remarqué ; qui cite qui ? A moins que le sonnet *Messer Francesco* ait été écrit par Pétrarque lui-même ?

son sourire (avec reprise de « l'avorio »), elle transforme en marbre celui qui la regarde. Au même titre que les yeux de Méduse, la bouche de Laure a le pouvoir de pétrifier ; cette qualité, ainsi que les associations neige-visage, lèvres-roses et dents-ivoire, se retrouvent dans la description de Sophonisbe de l'*Africa*, laissant à penser qu'il s'agit pour Pétrarque de canons universels de la beauté féminine :

[...] Stabat candore niuali
 Frons alto miranda Ioui, multumque sorori
 Zelotipe metuenda magis quam pellicis ulla
 Forma uiro dilecta uago. Fulgentior auro
 Quolibet, et solis radiis factura pudorem,
 Cesaries spargenda leui pendebat ab aura
 Colla super, recto que sensim lactea tractu
 Surgebant, humerosque agiles effusa tegebat
 Tunc, olim substricta auro certamine blando
 Et placidis implexa modis: sic candida dulcis
 Cum croceis iungebat honos, mixtoque colori
 Aurea condensis cessissent uascula lactis,
 Nixque iugis radio solis conspecta sereni.
 [...] divina quod illis
 Vis inerat radiansque decor, qui pectora posset
 Flectere quo vellet, mentesque auferre tuendo,
 Inque Meduseum precordia vertere marmor,
 Africa nec monstris caruisset terra secundis.
 [...] roseis tectumque labellis
 Splendet ebur serie mira [...] ³³⁸

[Son front, d'une blancheur de neige, aurait excité l'admiration du grand Jupiter et inspiré à sa sœur jalouse plus de craintes qu'aucune des nombreuses maîtresses de cet époux volage. Plus brillante que l'or et faisant honte aux rayons du soleil, sa chevelure, flottant au souffle de la brise, pendait sur son cou blanc légèrement élançé, et recouvrait alors ses épaules agiles. Naguère cette chevelure, retenue par un cercle d'or d'un contraste charmant, était entrelacée avec grâce. Ainsi, le blanc et le jaune formaient un agréable mélange qui eût effacé des vases d'or remplis d'un lait blanc et la neige des montagnes visitée par les rayons d'un soleil serein. [...] Ils³³⁹ auraient rendu jalouses les déesses : il en émanait une force surnaturelle et une beauté irradiante qui pouvait fléchir les cœurs à son gré, ravir les âmes d'un regard et changer les cœurs en pierre comme le faisait Méduse, de sorte que la terre d'Afrique eût abrité un second monstre. [...] Ses dents d'ivoire cachées par des lèvres de roses, resplendissent dans une rangée admirable].

Dans ce cas, Pétrarque semble avoir écrit son propre hypotexte, érigeant ainsi son œuvre en latin à la même hauteur que ses auteurs classiques de prédilection. La chanson 127 pourrait appuyer

³³⁸ *Afr.* V, 22-23 ; 36-40 et 47-48.

³³⁹ Les yeux de Sophonisbe.

ce phénomène, puisqu'on y reconnaît la même source :

Qualor tenera neve per li colli
 dal sol percossa veggio di lontano,
 come 'l sol neve, mi governa Amore,
 pensando nel bel viso più che humano
 che pò da lunge gli occhi miei far molli,
 ma da presso gli abbaglia, et vince il core:
 ove fra 'l bianco et l'aurèo colore,
 sempre si mostra quel che mai non vide
 occhio mortal, ch'io creda, altro che 'l mio;
 et del caldo desio,
 che, quando sospirando ella sorride,
 m'infiamma sì che oblio
 nïente apreza, ma diventa eterno,
 né state il cangia, né lo spegne il verno. (ch 127, v. 43-56)

Les deux textes – la chanson 127 et le sonnet 131 – ont été rédigés dans un laps de temps relativement restreint. On s'accorde à penser que la chanson 127 aurait été composée en 1344 (selon les indications de Wilkins, mais Santagata fait remarquer que les nombreux points communs entre ces vers et ceux du livre V de l'*Africa* laissent penser que Pétrarque aurait pu les écrire au même moment, c'est-à-dire aux alentours de 1341-1342, lors de son séjour à Selvapiana). Pour le sonnet 131, Wilkins propose les années 1345-1347, mais nous n'avons pas d'indices suffisants pour le confirmer. La chanson et le sonnet figurent tous deux dans la rédaction Correggio.

Nous avons vu que les points de contact entre Laure et Sophonisbe dans le sonnet 131 sont la neige (*nivali*), les roses (*roseis*), l'ivoire (*ebur*) et le pouvoir de pétrifier, ou plus précisément de changer en marbre (*in meduseum [...] vertere marmor*). Concernant la quatrième strophe de la chanson 127, on retrouve l'image de la neige qui fond au soleil aux vers 43-45 (« Nixque iugis radio solis conspecta sereni » v. 34), mais aussi le mélange du blanc et de l'or au vers 49 (le blanc du cou et l'or des cheveux de Sophonisbe) et l'évocation de son sourire, sans métaphore, au vers 40. D'autres points de contact peuvent être établis dans les vers suivants : d'abord les vers 57-59³⁴⁰ avec ceux de l'*Africa* V, v. 41-44³⁴¹, où l'on rencontre la même comparaison pour décrire la beauté des yeux de Laure, semblables au scintillement de la rosée après une nuit pluvieuse. Dans le texte latin, ces vers se trouvent entre la description du visage et celle du sourire (dans la citation tronquée plus haut), suivant l'ordre canonique de la description, de haut en bas³⁴² ; dans la chanson 127, ils suivent

³⁴⁰ « Non vidi mai dopo nocturna pioggia / gir per l'aere sereno stelle erranti, / et fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo » (ch 127, v. 57-59).

³⁴¹ *Afr.* V, 41-44 : « Hec, planctu confusa nouo, modo dulce nitebant, / Dulcius ac solito; ceu cum duo lumina iuxta / Scintillant pariter madido rorantia celo, / Imber ubi nocturnus abit. [« Ces yeux, humides de larmes, brillaient d'un éclat plus doux qu'à l'ordinaire : tels deux astres voisins, mouillés dans un ciel pluvieux, scintillent pareillement quand la pluie de la nuit cesse »].

³⁴² Poole, p. 3.

les vers de la quatrième strophe qui nous intéressent plus particulièrement. Plus loin dans le texte, Santagata a remarqué la proximité entre la sixième strophe et le portrait de la reine de Numidie : les « candide rose con vermiglie » (v. 71), qui sont des fleurs au sens propres mais toujours en rapport avec le portrait de Laure, placées dans un « vassel d'oro », rappelant le vase d'or rempli de lait dans les vers latins ; la blancheur du lait encore, comparée à celle du cou de Laure aux vers 77-78. Dans les trois textes (*l'Africa*, le sonnet 131 et la chanson 127), la beauté archétypale de la femme se déploie sur la même gamme chromatique : l'or et le blanc. Le premier revoie à ses cheveux, par comparaison au métal du vase et aux rayons du soleil ; le second évoque la couleur de son cou ou de son visage, par comparaison à la blancheur du lait et de la neige. Toutefois l'association neige-soleil prend une nouvelle tournure, car dans les vers latins les rayons du soleil qui éclairent la neige en exaltent la blancheur, tandis que dans ceux de la chanson 127 ils déclenchent un phénomène de fonte. Il y a donc un dialogue qui s'établit entre ces métaphores, du sonnet *Messer Francesco* – où l'auteur voudrait que la chaleur de ses soupirs réchauffe sa bien aimée – au sonnet 131 – où les pensées de la femme restent gelées et son visage blanc comme neige – à la chanson 127 – où l'amant est celui qui subit la fonte et la chaleur ; de plus, cette météorologie, qui devrait être éphémère puisqu'elle est induite par le changement des saisons, a la capacité extraordinaire d'être intangible et de résister à l'été comme à l'hiver : « ma diventa eterno, / né state il cangia, né lo spegne il verno » (ch 127, v. 55-56).

L'innovation consiste donc à associer le phénomène climatique (qui a pour conséquence un changement de paysage) à la description de la beauté de Laure. On observe encore la nouveauté de ce processus par comparaison aux vers de Dante : dans la sextine *Io son venuto*, la description de la neige qui tombe et forme une nappe (« e cade in bianca falda / di fredda neve » v. 20-21) est indépendante de la beauté de la femme (v. 25). Dans le sonnet 146 des *RVF*, en revanche, le même terme « falda » est employé dans la description du visage de Laure (« o fiamma, o rose sparse in dolce falda/ di viva neve », v. 5-6), où la couleur des joues, associée aux roses, contraste avec la blancheur de neige du visage. La construction syntaxique reprend les vers de Dante, en ne modifiant que les adjectifs, de sorte que la « fredda neve », qui était pléonastique, devient « viva », un attribut permettant de pointer la présence de la métaphore : il ne s'agit pas de neige au sens propre mais bien du visage d'une femme. Dans cette strophe, le poète identifie métaphoriquement le visage de Laure à la nature, mais il s'agit d'une nature en mouvement, vivante, insaisissable, ce qui la rend d'autant plus attirante.

Dans le sonnet 157, Pétrarque semble encore dialoguer avec la sextine *Io son venuto* : « La testa òr fino, et calda neve il volto » (v. 9). Ici c'est par le biais de l'oxymore que la neige devient métaphore du visage, induisant par là-même la question de la liquéfaction (voir *infra* le chapitre 3, I. A. "Liquéfaction de l'amant") ; cette fois c'est bien Laure qui est concernée par la fonte, puisque le texte raconte le souvenir de Laure en train de pleurer, sans décrire l'événement³⁴³ mais en donnant à voir la beauté de la femme lorsqu'elle pleure, grâce à un portrait morcelé. Les sonnets 157 et 219 proposent le même syntagme « neve il volto » (« Quella ch'à neve il volto, oro i capelli », sn 219, v. 5) et, dans cette série, ce sont les deux seuls cas de métaphore *in præsentia*³⁴⁴. En fait, le parcours de cette image aboutit à un nouveau *topos* de la description de Laure, étant donné que le sonnet 219, par l'emploi du déictique, renvoie ouvertement aux mentions précédentes³⁴⁵. Laure devient par antonomase celle qui a le visage blanc comme la neige et les cheveux d'or³⁴⁶, avec le système chromatique identifié dans le sonnet 131, la chanson 127 et *l'Africa*. Si le sonnet suivant semble le répéter, la reprise est en fait originale :

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,
per far due trecce bionde? e 'n quali spine
colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
tenere et fresche, et die' lor polso et lena? (sn 220, v. 1-4)

Au-delà de l'emploi synonymique de « brine »³⁴⁷ pour « neve », l'image est revue sous une forme moderne et inédite, dans un texte construit sur une série de questions et coupé par de fréquents enjambements. Chaque partie du corps de Laure est associé à un élément : les cheveux à l'or, les joues aux roses, le visage au givre (et dans les vers suivants les dents aux perles, le front aux beautés célestes, les yeux à la lumière du soleil), et chaque élément est associé à sa provenance, comme l'a remarqué Poole :

Inoltre, in ciascun caso, dell'elemento che serve da « veicolo » del paragone viene identificato il luogo di provenienza nella natura (tranne per le perle, ove è implicito). Ed è nella successione di questi luoghi di provenienza degli elementi di similitudine che si esprime nel sonetto un concetto di ordine che prende il sopravvento su quello della *descriptio* : l'oro viene da una *vena* sotterranea ; le rose dalle *spine* (cioè dai rosai) ; le brine dalla *piaggia* (prato) ; le perle provengono dal *mare* ; le bellezze dal *ciel*, al quale

³⁴³ Les premiers vers du sonnet 157 suggèrent que la biographie de Laure (la perte d'un proche) est le prétexte de l'écriture poétique.

³⁴⁴ On rencontre un dernier cas de métaphore *in præsentia* dans le sonnet 181, probablement pour éviter toute confusion quant au comparé : non pas le visage mais la main (« era la man ch'avorio et neve avanza », v. 11), les comparants étant les mêmes que pour le visage (« neve ») et les dents (« avorio »).

³⁴⁵ Se pose dès lors la question de la chronologie de l'écriture de ces textes. Il semble du moins évident que le sonnet 219 (probablement composé après la mort de Laure, aux alentours de 1349) a été composé après le sonnet 157.

³⁴⁶ Comme dans la lettre à Giacomo Colonna : « caput auricomum niveique monilia colli » [« sa tête aux cheveux d'or et les bijoux de son cou de neige »], *Ep.* I, 6, v. 113.

³⁴⁷ Un *hapax* dans les *RVF* qui renvoie encore une fois au dialogue avec *Io son venuto*, où l'on trouve la rime « brina » : « spina » (v. 47-48) pour décrire la rigueur de l'hiver.

la fronte è esplicitamente paragonata (« di quella fronte, più che 'l ciel serena ») ; il canto (la voce) dalle *sfere armoniche*, quelle degli angeli ; e finalmente la luce viene dal *sole*. Chiaramente vi è una progressionne sistematica dal basso in alto.³⁴⁸

Laure est donc la chose la plus belle que l'univers puisse créer et elle est en même temps la représentation vivante de cet univers. Grâce au glissement de « neve » à « brine »³⁴⁹, la connotation de froideur que pouvait avoir la neige est atténuée pour faire tendre cette métaphore vers un symbole de beauté absolue. Rappelons enfin que la blancheur, synonyme de beauté pour Pétrarque, n'équivaut pas à la pâleur – qui au Moyen Âge connotait la maladie³⁵⁰.

Exception faite du sonnet 157, cette métaphore qui associe la neige au visage de Laure permet généralement d'associer la beauté de la femme à la blancheur de la neige mais aussi à sa froideur : c'est un choix, puisqu'on trouve bien l'adjectif de couleur sous toutes ses formes possibles dans les *RVF* (*bianca, biancha, bianche, bianchi, biancho, bianco*), et c'est encore plus évident dans la dittologie du sonnet 181 (« la man ch'avorio et neve avanza », v. 11), puisque l'ivoire est déjà blanc. La neige renvoie donc à sa dureté, à sa résistance et à sa persistance de femme de glace.

I. B. b. Femme de glace

Laure est une femme de glace, intérieurement et extérieurement, dès la première strophe de la sextine 30, où elle se présente à l'amant comme une femme glacée.

Giovene donna sotto un verde lauro
vidi più bianca et più fredda che neve
non percossa dal sol molti et molt'anni;
e 'l suo parlare, e 'l bel viso, et le chiome
mi piacquen sì ch' i' l'ò dinanzi agli occhi,
ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva. (sx 30, v. 1-6)

Le deuxième vers met en valeur une double qualité de la neige : non seulement la froideur, mais aussi la blancheur, qui évoquent sa beauté, comme on l'a vu plus haut à propos de son visage, ainsi que la chasteté. Selon Giovanni del Virgilio et Arnoul d'Orléans, le froid renvoie à la vertu de pudeur et à la chasteté, voire à la virginité, « par l'explication morale de la filiation de Daphné, dont

³⁴⁸ Poole, p. 17.

³⁴⁹ Car « brine » a plutôt le sens de givre ou de frimas, rosée ou brouillard transformés en gel.

³⁵⁰ Cet aspect a été étudié par Feo (1975²).

le père est le fleuve Pénée, aux eaux froides »³⁵¹. Elle réapparaît sous la même forme dans la sextine 66, aux vers 22-23 :

Ma, lasso, a me non val fiorir de valli,
 anzi piango al sereno et a la pioggia
 et a' gelati et a' soavi vènti :
 ch'allor fia un dì madonna senza 'l ghiaccio
 dentro, et di for senza l'usata nebbia,
 ch'i' vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi. (sx 66, v. 19-24)

Bien que cette sextine semble, de prime abord, développer essentiellement des images de paysage liées à la nature et aux saisons, il y a une progression dans cette métaphore, qui était tout extérieure dans la sextine 30, car elle se déplace vers l'intériorité de la femme par le biais du rejet « dentro ». À l'extérieur, c'est « l'usata nebbia » qui la voile, pour signifier son dédain – qui peut également être connoté par la froideur, dans le sonnet 217, par exemple (« et l'empia nube, che 'l raffreda et vela », v. 5), où le dédain est représenté sous forme d'un nuage cruel qui refroidit le cœur en le voilant.

Dans la strophe suivante de la sextine 66, Laure a de la glace durcie dans la poitrine (vers 29 : « et nel bel petto l'indurato ghiaccio »). Cette métaphore est introduite par un anti-*adynaton* (v. 25-26), de sorte que cet aspect de la femme est en adéquation avec la nature. Ainsi, la glace devient un trait de caractère de la femme, dure et cruelle parce qu'elle refuse d'aimer le « je » en retour³⁵². Plus loin dans les *RVF*, on retrouve la femme glacée dans la chanson 125, vers 11, mais cette fois il s'agit d'une comparaison à l'intérieur d'une hypothèse – autrement dit d'un irréel – longuement développée :

Se 'l pensier che mi strugge,
 com'è pungente et saldo,
 così vestisse d'un color conforme,
 forse tal m'arde et fugge,
 ch'avria parte del caldo,
 et desteriasi Amor là dov'or dorme;
 men solitarie l'orme
 fôran de' miei pie' lassi
 per campagne et per colli,
 men gli occhi ad ognor molli,
 ardendo lei che come un ghiaccio stassi,
 et non lascia in me dramma
 che non sia foco et fiamma. (ch 125, v. 1-13)

³⁵¹ Je reprends ici les considérations d'Anne-Marie Telesinski à propos de la « vertu gelata et bella » (ch 135, v. 73), p. 195-196.

³⁵² Parmi les cas d'amour non partagé énoncés par la *frottola* 105, la glace est le symptôme de l'amour malheureux de ceux qui aiment une personne insensible : « Alcun è che risponde a chi nol chiama; / altri, chi 'il prega, si delegua et fugge; / altri al ghiaccio si strugge; / altri di et notte la sua morte brama. » (v. 27-30)

Aussi le réseau de la femme glacée s'éloigne-t-il de l'objet (la neige, la glace) pour se rapprocher de la femme et mieux en cerner les contours, en passant par la mémoire poétique de la sextine de Dante *Al poco giorno* (« Similmente questa nova donna / si sta gelata come neve a l'ombra », v. 8) :

Almeno due luoghi della 1a strofa, « per campagne e per colli » e « ... lei che come un ghiaccio stassi », fanno capo a due di *Al poco giorno* 21, « io son fuggito per piani e per colli », e 8, « si sta gelata come neve a l'ombra ». La poetica dell'asprezza servirà insomma all'ideologia, ossia alla definizione della prima concezione petrarchesca del fatto amoroso (secondo l'ampia dimostrazione di Santagata a proposito di XXIII *Nel dolce tempo*, alla quale si rinvia per tutta una serie di organici riscontri), orientando (e mostrando di orientare, nel caso specifico), la dilagante presenza (e diciam pure imponenza) della *Commedia* nel senso di una personalissima ossessione e dell'interpretazione della propria passione : con una precoce (ma puramente intuitiva, proprio perché interna all'atto poetico) operazione di riduzione dell'esperienza 'comica' ai suoi principii, e segnandola indelebilmente di tale scoperta.³⁵³

Dans les *RVF* la définition de la femme par la glace n'est qu'une étape dans la définition du « je », dont l'âme, par opposition, brûle au contact de celle glacée de Laure dans la chanson 135, au vers 68 :

L'anima mia, ch'offesa
 anchor non era d'amoroso foco,
 appressandosi un poco
 a quella fredda, ch'io sempre sospiro,
 arse tutta: et martiro
 simil già mai né sol vide, né stella,
 ch'un cor di marmo a pietà mosso avrebbe [.] (ch 135, v. 65-71)

A l'intérieur de ce réseau, on passe de « più fredda che neve » (sextine 30) à « ghiaccio » (sextine 66 et chanson 125) et à « fredda » (chanson 135). Ce corpus de quatre textes, qui se compose uniquement de sextines et de chansons, construit progressivement un réseau métaphorique qui s'enrichit et se déplace, en partant de l'objet perçu et de ses attributs (sa couleur et sa froideur : « vidi più bianca et più fredda che neve », sx 30, v. 2) pour aboutir au sujet (« quella fredda ») par antonomase. Et lorsque le mot « ghiaccio » réapparaît à la rime dans le premier vers du sonnet 202, ce réseau se concentre en métaphore symbolique :

D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio
 move la fiamma che m'incende et strugge,
 et sì le vène e 'l cor m'asciuga et sugge
 che 'nvisibilmente i' mi disfaccio. (sn 202, v. 1-4)

³⁵³ De Robertis (1997), p. 25.

L'image de la femme glacée a été "polie" à travers ce réseau et peut devenir symbolique parce qu'elle renvoie désormais à une mémoire poétique intratextuelle et intertextuelle. En effet, l'image du feu qui naît de la glace se trouvait déjà chez Guido delle Colonne, aux vers 18-19 de *Ancor che l'aigua per lo foco lassi* ; mais elle ne pouvait pas être récupérée sans transition par Pétrarque puisqu'il s'agissait davantage d'un éloge de l'amour et de ses effets. Or c'est bien la souffrance de l'amant et non l'amour qui sont au centre du réseau métaphorique de la femme glacée dans le sonnet 202, comme en témoigne la rime de « ghiaccio » (v. 1) avec « mi disfaccio » (v. 4).

On la rencontre encore à peu de distance mais dans un texte très différent, unique par sa forme métrique dans le recueil : la chanson 206. Ses six strophes *unissonans* ne comptent que trois rimes, disposées par deux, qui suivent le schéma de la *retrogradatio* – tout comme les mots-rime des sextines. Et tout comme de la sextine, le père de cette répartition métrique très rare est Arnaut Daniel, dont la chanson *Canso do ill mot* est construite sur une rotation de *coblas doblas*³⁵⁴. Chez Dante, la femme au cœur de glace se trouvait également dans un texte à la métrique unique et remontant à la poésie provençale (la chanson *Ai faux ris, pour quoi traï aves* alterne des vers en italien, en latin et en provençal)³⁵⁵. Au-delà de sa forme particulière – la métrique, l'anaphore exhibée –, c'est peut-être l'une des poésies des *RVF* qui comporte le plus de références à l'Ancien Testament ; la forme même peut rappeler l'apologie de Job (*Job* 31). De ce fait, les images de cet *escondit* acquièrent une profondeur particulière, presque prophétique. Dans les vers 21-22, les syntagmes « il fero ardor » et « il fier ghiaccio » se font écho par la paronomase de l'adjectif (*fero / fier*) :

S'i' 'l dissì mai, di quel ch'i' men vorrei
 piena trovi quest'aspra et breve via;
 s'i' 'l dissì, il fero ardor che mi desvia
 cresca in me quanto il fier ghiaccio in costei;
 s'i' 'l dissì, unqua non veggian li occhi mei
 sol chiaro, o sua sorella,
 né donna né donzella,
 ma terribil procella,
 qual Pharaone in perseguir li hebrei. (ch 206, v. 18-27)

De sorte que l'on perçoit d'emblée, par le rapprochement des sonorités des adjectifs, l'opposition entre l'ardeur qui croît chez l'amant et la glace qui croît parallèlement chez la femme. Ce faisant, le réseau métaphorique de la femme glacée s'enrichit d'un nouveau signifié : la fierté.

³⁵⁴ Perugi (1989), p. 201-228 et Billy, p. 267-268.

³⁵⁵ « Ben avrà questa donna cor di ghiaccio / e tant d'aspresse », v. 27. Sur le fait que cette chanson « si possa senza vergogna "restituire a Dante" », v. l'édition des *Rime* par Domenico De Robertis, p. 222.

Enfin, elle est présente une dernière fois dans le premier quatrain du sonnet 217. Tandis que dans les sextines elle se trouvait à proximité de divers *adynata*, ici c'est elle qui devient figure de l'impossible :

Già desīai con sī giusta querela
e 'n sī fervide rime farmi udire,
ch'un foco di pietà fessi sentire
al duro cor ch'a mezza state gela. (sn 217, v. 1-4)

Dans ce texte métapoétique, Laure “reste de glace”, même en plein été, mais la source de chaleur n'est plus l'amour de l'amant, ce sont les vers du poète – « fervide rime » (vers 2), « del mi' ardente dire » (v. 6). Le réseau de la femme glacée n'aboutit pas là de façon anodine : le cœur glacé qui se trouvait chez Dante et qui restait en filigrane dans la chanson 135 en fait désormais partie, associant à la dureté l'insensibilité de la glace par le biais de l'*adynaton* – une insensibilité comme obstacle contre lequel se heurtent l'histoire d'amour et l'écriture poétique.

II. Saisons et paysages de l'amour

II. A. *Amœnitas loci et temporis*

II. A. a. Printemps de l' enamoramento

Paradoxalement, Laure porte à la fois la blancheur et la froideur de la neige, et les attributs du printemps. Cela tient au fait qu'elle est décrite par l'amant, qui la voit tantôt sous ses traits les plus âpres lorsqu'elle se refuse à lui (il exprime son propre malheur de ne pas être aimé), tantôt sous ses traits les plus florissants lorsqu'il s'éprend d'elle (pour manifester son bonheur d'aimer). Ce phénomène se traduit naturellement dans la chronologie de l'histoire d'amour : l'enamoramento correspond à la saison du printemps, au mois d'avril dans le calendrier de la diégèse.

Dans l'écriture des *RVF* on retrouve cette dichotomie, notamment dans les sextines. Sur le modèle de Dante, la sextine 66 est consacrée à l'hiver puisque la femme est de glace – on l'a vu précédemment à propos des vers 22-23 (« ch'allor fia un dì madonna senza 'l ghiaccio / dentro, et di for senza l'usata nebbia »)³⁵⁶. En revanche les sextines 142, 214 et 239 mettent en scène le printemps. De Robertis analyse ainsi les points de contact entre la sextine 142 et la sextine *Al poco giorno* :

In particolare « l'aura amorosa che rinnova il tempo » del v. 5 'converte' entro un'identica struttura i termini di *Al poco giorno* 10, « il dolce tempo che riscalda i colli » ; il relativo predicato del v. 4, « e disgombrava già di neve i poggi » (che mutua il verbo chiave della prima strofa di *Io son venuto*, e con *neve* nell'identica posizione di *Al poco giorno* 8), si attiene, con variante sinonimica (*poggi* per *colli* sempre di *Al poco giorno* 10), al panorama dantesco del seguente v. 11 « e che li fa tornar di banco in verde » (e si tenga presente anche il « bianchir de' colli » del v. 2, che lascerà traccia nel ricordo di « Qualor tenera neve per li colli... veggio » di CVVVII 43-44, e che comunque si riflette qui in 24 « e quando il sol fa verdeggiar i poggi » col contributo di « quando » e del « color de l'erba » del v. 3 di Dante) ; e la chiusa della strofa, « e fioria per le piagge l'erbe e i rami », non fa che infittire (o animare) la corrispondente chiusa di *Al poco giorno* 12, « perché li copre di fioretti e d'erba ».³⁵⁷

³⁵⁶ V., *supra*, p. 133.

³⁵⁷ De Robertis (1997), p.14.

Pourtant il me semble que la situation saisonnière diffère, car le printemps est évoqué *a contrario* dans la deuxième strophe de la sextine de Dante, que l'on pourrait paraphraser ainsi : la femme reste gelée comme la neige à l'ombre, elle résiste même au printemps. Tandis que l'incipit de la sextine 142 est une mise en scène du printemps :

A la dolce ombra de le belle frondi
 corsi fuggendo un dispietato lume
 che'nfin qua giù m'ardea dal terzo cielo;
 et disgombrava già di neve i poggi
 l'aura amorosa che rinova il tempo,
 et fiorian per le piagge l'erbe e i rami. (sx 142, v. 1-6)

La conjonction « et » (v. 4) établit une simultanéité entre la *fronte* et la *sirma*, de sorte que l'amant, qui courait vers le laurier pour y trouver refuge, en est tombé amoureux. Aucun indice dans ce texte ne fait allusion à un printemps présent qui constituerait l'occasion de l'écriture d'un texte d'anniversaire de l' enamorement ; en revanche, les vers 34-36 (« ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo / mostranmi altro sentier di gire al cielo / et di far frutto, non pur fior' et frondi. ») suggèrent une composition liée à une tout autre saison : la fin de l'automne du Jubilé de l'année 1350, lorsque Pétrarque se rendit à Rome en pèlerinage. Les derniers vers de la sextine se lisent donc en rapport avec les premiers, la forme cyclique du mètre induisant celle de la réflexion sur les saisons de la vie ; car le propos qui se cache sous les fruits et les fleurs du vers 36 se décrypte en fait à l'aide des *Seniles* : « tantoque fructuosiore[m] hanc [senectutem] experior quanto erat illa [iuventus] floridior »³⁵⁸. L'automne de l'écriture correspond à l'automne de sa vie : si dans la jeunesse il pensait que les feuilles et les fleurs (de Laure et de l'amour) pouvaient le mettre à l'abri, il constate maintenant que Dieu est le véritable fruit vers lequel il doit se tourner. Dans la rédaction Correggio, ce texte jouxtait la chanson 264 – selon Santagata, il n'y avait pas encore de bipartition ; pour d'autres, la sextine 142 fermait la première partie de cette même rédaction. Quoi qu'il en soit, ce texte marque un moment de crise spirituelle, ancré dans une saison et dans un lieu (l'automne à Rome), par opposition au lieu et à la saison de l' enamorement (le printemps d'Avignon) ; cet aspect s'estompe et disparaît avec les rédactions suivantes.

Par ces aspects pénitentiels, la sextine 142 constitue donc une palinodie de ce genre métrique, dont les contenus étaient traditionnellement sensuels et passionnels. Il en va de même pour la sextine 214, considérée par Vellutello comme une chanson « morale » ; son incipit réitère la même situation, avec un léger glissement vers un discours toujours plus moralisé : la course du « je » pour se mettre à l'abri devient le « fatal suo corso », au sens paulinien et augustinien du cours

³⁵⁸ *Sen.* VIII 1, 8 : [« j'expérimente que cet âge [la vieillesse] est d'autant plus fructueux que l'autre [la jeunesse] était plus florissant »].

de la vie soumis à la Providence. Situé à la suite de deux textes anniversaire (les sonnets 211 et 212), la sextine 214 relate encore une fois ce moment clé de la diégèse des *RVF*, l' enamoragement, assimilé symboliquement à l'entrée dans une forêt : « intrò di primavera in un bel bosco » (v. 6). L'ombre du laurier (sx 142) devient une forêt, symbole de la passion et de la *silva* des amants de Virgile³⁵⁹ ; dans les deux textes, le printemps est à la fois métaphore de l' enamoragement et de la jeunesse. Les trois premières strophes de la sextine 214 proposent un système de mots-refrains internes qui mettent en scène l' enamoragement sous les auspices du printemps (« primavera », « fior », « piacer », « verde », « erbe ») ; l'amant est capturé par « queste seducenti scaglie di realtà »³⁶⁰ dont il tente de se libérer dans la seconde partie du texte, par un champ lexical opposé au premier (« spine », « stecchi », « tenebre »). Dans l'avant-dernière strophe, le cours est de nouveau réorienté, non plus vers la forêt mais vers la lumière d'un soleil divin qui fait fuir les ténèbres (v. 30). La belle forêt verdoyante des trois premières strophes, dans la *confessio* finale, est celle qui éloigne le Lume à cause de son ombre (v. 33)³⁶¹. Le mouvement cyclique que l'on avait pu entrevoir dans la sextine 142 avec le passage des saisons (du printemps à l'automne) est ici déplacé sur la forme du texte : l'entrée dans la forêt s'apparente à l'entrée dans le labyrinthe du sonnet 211, dont la sextine devient emblématique ; en effet, la sextine 214 inaugure dans l'envoi une parfaite *retrogradatio cruciata*, qui semble reproduire au niveau métrique la forme d'un labyrinthe dont on ne peut sortir qu'en revenant au point de départ.

Ce point de départ, le printemps de l' enamoragement, est reproposé dans la sextine 239 : au vers 21 (« et io 'l provai in sul primo aprir de' fiori »), l'amant succombe au printemps à la puissance d'amour, avec une allusion paronomastique au mois d'avril (*aprir/aprile*). Quelques vers plus loin, le printemps est de nouveau présenté comme la saison propice à l'amour (« Ridon or per le piagge herbette et fiori », v. 31), à laquelle même Laure ne saurait résister (« esser non pò che quella angelica alma / non senta il suon de l'amorose note », v. 32-33). Par rapport aux sextines 142 et 214, où le printemps était évoqué de façon isolée, Pétrarque réussit à construire une sextine où le printemps est évoqué dans chaque strophe (notamment grâce au mot-rime « fiori »), renversant ainsi l'une des caractéristiques majeures du modèle dantesque. Toutefois, l'hiver réapparaît dans l'envoi de la chanson avec « ghiaccio » (v. 37, qui redouble « gielo », v. 30), rappelant que Laure reste de glace, de sorte que le printemps est impossible pour l'amant.

Dès son incipit la sextine 239, *Là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura*, met en relation l'aurore

³⁵⁹ *Énéide*, VI, v. 442-444.

³⁶⁰ Bettarini (2005), p. 1001.

³⁶¹ Il y a là une allusion à Augustin, *Conf.* II, 1 : « exarsi enim aliquando satiari inferis in adolescentia, et siluiscere ausus sum uariis et umbrosis amoribus » [« Car je brûlais, dès mon adolescence, de me rassasier de basses voluptés; et je n'eus pas honte de prodiguer la sève de ma vie à d'innombrables et ténébreuses amours »].

et le printemps ; « l'aurora » se présente presque comme un mot-refrain interne qui évoque le nom de Laure, tout comme « l'aura »³⁶². En fait, l'aurore équivaut au printemps, la première dans le cycle d'une journée, le second dans la révolution de l'année. De plus, Pétrarque indique explicitement que son enlèvement est survenu à l'aube, le 6 avril 1327, non seulement dans les *RVF* – « Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il dì sesto d'aprile » (sn 211, v. 12-13) – mais aussi dans la note funéraire du *Virgilio Ambrosiano* :

Laurea, propriis virtutibus et meis longum celebrata carminibus, primum oculis meis apparuit sub primum adolescentie mee tempus, anno Domini MIII CXXXVII die VI mensis aprilis in ecclesia sancte Clare Avinioni hora matutina [...] ³⁶³

Trois sonnets, qui gravitent autour du sonnet anniversaire précité, insistent sur le parallèle entre l'aurore et le printemps : les sonnets 190, 194 et 219. Leur ordre d'entrée dans les rédactions successives des *RVF* est également celui-ci : forma di Giovanni pour le sonnet 190, Pre-Malatesta¹ pour le 194 et Pre-Malatesta³ pour le 219.

Le sonnet 190 contient une double indication temporelle, plus allusive que le sonnet 211, mais équivalente : « levando 'l sole a la stagione acerba » ; le premier hémistiche permet d'indiquer le moment de la journée, c'est-à-dire l'aube³⁶⁴, le second est une périphrase du printemps³⁶⁵. Dans le contexte du songe relaté par ce texte, l'aube pourrait faire allusion à la croyance médiévale que les rêves du matin sont véridiques. Je crois malgré tout que cette indication de temps et de saison a pour finalité première d'ancrer, en la réitérant, cette caractéristique de l'apparition de Laure aux yeux de l'amant³⁶⁶, qui eut pour conséquence l'enlèvement. De plus, ce détail permet de situer l'événement dans la vie de l'amant, avec l'aube et le printemps comme métaphore de sa jeunesse³⁶⁷ dans le premier quatrain, tandis que le midi, dans le dernier tercet, symbolise le milieu de la vie, moment culminant du désir, comme Pétrarque l'explique dans les *Seniles* : « Venus obvia silve medio ipsa est voluptas circa tempus vite medium ferventior atque acrior »³⁶⁸.

Le groupe des sonnets de "l'aura" (194-198) suit la même courbe temporelle, comme l'a écrit Segre :

³⁶² Bettarini (2005), p. 1090.

³⁶³ [« Laure, illustre par ses vertus et longtemps célébrée par mes vers, apparut à mes yeux pour la première fois, à l'époque première de ma jeunesse, l'an du Seigneur 1327, le sixième jour d'avril, dans l'Eglise de Sainte Claire à Avignon, à la première heure du jour »].

³⁶⁴ Notons que l'aube est souvent mentionnée dans les corrections apportées par Pétrarque : il la mentionne chaque fois, par exemple, pour les remaniements apportés au vers 30 de la sextine 66 – « circa ortum solis ». Il s'agit donc d'un moment de la journée privilégié pour l'écriture.

³⁶⁵ On retrouve le syntagme « stagione acerba » dans le sonnet 160, v. 12.

³⁶⁶ Avec reprise du même verbe : « apparve » dans le sonnet 190, « apparuit » dans la note funéraire.

³⁶⁷ « Adolescentie », non métaphorique, dans le *Virgilio Ambrosiano*.

³⁶⁸ *Sen. IV, 5, 16* [« Vénus, qui apparaît au milieu du bois, figure le plaisir, plus brûlant et plus ardent au milieu de la vie »].

In effetti il ciclo sembra andare dall'alba al mezzogiorno, o dalla primavera all'estate : prima si svegliano i fiori nel bosco (194), poi mormorano le fronde degli alberi (196, 197), infine è il pieno sole che fa ondeggiare le chiome d'oro di Laura (198).³⁶⁹

Cela dit, il me semble que ce cycle est déjà reproduit à l'intérieur du sonnet 194 : les deux premiers vers du sonnet 194 réunissent l'aurore et le printemps en un seul et même moment (« L'aura gentil, che rasserena i poggi / destando i fior' per questo ombroso bosco », v. 1-2) par le jeu d'une double lecture, puisque l'image des fleurs qui se lèvent peut à la fois renvoyer à la saison printanière et au lever du jour³⁷⁰ ; puis le premier tercet évoque un soleil éblouissant (v. 11) qui pourrait être celui de midi ou de l'été. Cette révolution temporelle permet à l'amant de mettre en scène sa fuite impossible : le mouvement de « l'aura » détermine son mouvement à lui, il commence à fuir (« fuggo » v. 6) dans une quête vaine, à la recherche de ce printemps initial, tandis que le soleil continue sa course, de sorte que sa fuite est inutile : « poi sì m'abbaglia che 'l fuggir m'è tardo » (v. 11).³⁷¹

L'association aube-printemps permet donc de créer une répétition cyclique de la même situation dans laquelle l'amant reste bloqué. Le sonnet 219 illustre ce phénomène de la façon la plus aboutie :

Il cantar novo e 'l pianger delli augelli
in sul di fanno ritenir le valli,
e 'l mormorar de' liquidi cristalli
giù per lucidi, freschi rivi et snelli.

Quella ch' à neve il vòlto, oro i capelli,
nel cui amor non fur mai inganni né falli,
destami al suon delli amorosi balli,
pettinando al suo vecchio i bianchi velli.

Così mi sveglio a salutar l'aurora,
e 'l sol ch'è seco, et più l'altro ond'io fui
ne' primi anni abagliato, et son anchora.

I' gli ò veduti alcun giorno ambedui
levarsi in seme, e 'n un punto e 'n un' hora
quel far le stelle, et questi sparir lui.

Dans le premier quatrain, le chant du printemps, la mélodie des oiseaux à l'aube et le murmure des eaux réveillent le poète-amant au moment de l'aurore (v. 9). Ce moment d'épiphanie de la nature est

³⁶⁹ Segre (1983), p. 64.

³⁷⁰ Ce quatrain situe l'amant dans le même lieu (la forêt) et le même temps que la sextine 214 (v. 6).

³⁷¹ « 194 è il sonetto più mosso : l'aura mattutina, “destando i fior' per questo ombroso bosco”, stimola un movimento deciso nel poeta : *Per ritrovar... fuggo... cerco*. Il movimento ha coordinate geografiche, oltre che sentimentali : Laura-Valchiusa ; poeta-Toscana. », Segre (1983), p. 61.

semblable à celui de l'apparition de Laure (qui, sans être explicitement mentionnée, se cache sous les traits de l'aube, comme on l'a vu précédemment : « Quella ch'à neve il volto, oro i capelli », v. 5), au printemps de l' enamoragement, de sorte que les sentiments amoureux de l'amant vieillissant – qui s'identifie à Tithon, vieillard aux cheveux blancs (v. 8) – sont sans cesse renouvelés (« ne' primi anni abagliato, et son anchora », v. 11, avec référence intertextuelle à l'éblouissement comme dans le sonnet 194, tandis que dans le sonnet 190 ses yeux sont vaincus par la fatigue). L'aube et le printemps ne sont pas présentés comme des souvenirs mais comme des moments qui se répètent dans la nature³⁷², tous deux porteurs du nom de Laure (“l'aura” et “l'aurora”).

A ce corpus *in vita* fait écho celui *in morte* des textes suivants : les sonnets 291, 279 et 310. Je les cite cette fois dans l'ordre chronologique de rédaction, puisqu'il s'agit de quatre textes datables : le sonnet 291 a été écrit en novembre 1349³⁷³ ; le sonnet 279 appartient à un groupe de textes composés après le retour de Pétrarque à Vaucluse, pendant l'été de l'année 1351 ; enfin le sonnet 310 date probablement de 1352. On voit que la rédaction de ces textes se succède sur un laps d'années relativement court.

Le sonnet 291, *Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora*, est communément désigné comme celui de l'Aurore. Comme le sonnet 219³⁷⁴, il véhicule le nom de la femme, de façon exponentielle : les rimes des quatrains sont presque identiques, elles jouent sur l'assonance entre « oro » et « ora » ; cela permet de faire apparaître le *senhal* de la femme sous différentes formes « Laura ora » (v. 4), « l'ora » (v. 5)³⁷⁵, « l'alloro » (v. 7). Mais aussi de façon dramatique puisque, contrairement à l'aurore, Laure ne reviendra plus. Il y a donc renversement de situation par rapport au sonnet 219 : dans le premier quatrain, lorsque l'amant voit l'aurore (là aussi avec les attributs de Laure : « co la fronte di rose et co' crin' d'oro », v. 2), il ne voit plus Laure en même temps (le double soleil du sonnet 219) mais son absence. Le mouvement de l'aurore est ascensionnel dans le sonnet 219 (v. 13), descendant dans le sonnet 291 (v. 1), comme s'il s'agissait plutôt d'un crépuscule. La luminosité des tercets dans le sonnet 219 est remplacée par l'obscurité quotidienne du sonnet 291 (« i giorni oscuri », v. 12). Par conséquent, il y a dissociation entre le « je » et Tithon : l'amant envie le vieillard, qui retrouvera sa bien aimée (« O felice Titon », v. 5-6), tandis que pour lui la mort de Laure a mis fin à la répétition cyclique – seule sa propre mort pourrait lui permettre de la revoir (« che se 'l vo' riveder, conven ch'io mora », v. 8).

³⁷² Bettarini (2005), p. 1020.

³⁷³ Cette datation est rendue possible par la *postilla* de Pétrarque à propos de la chanson 268.

³⁷⁴ Tout porte à croire que les sonnets 219 et 291 ont été composés en 1349 ; les points de contact qu'ils entretiennent avec la sextine 239 laissent penser qu'il s'agit également d'un texte rédigé après la mort de Laure.

³⁷⁵ « L'òra » peut être une forme monophthongue de « l'aura » (ch 127, v. 80-81 ; sn 280, v. 9).

L'incipit printanier du sonnet 219 semble repris *in morte* dans le sonnet 279 :

Se lamentar augelli, o verdi fronde
mover soavemente a l'aura estiva,
o roco mormorar di lucide onde
s'ode d'una fiorita et fresca riva (sn 279, v. 1-4)

On retrouve une mise en scène sonore identique (propre à la description de Vaucluse), dans la même position à l'intérieur du premier quatrain : la mélodie des oiseaux qui pleurent (« 'l pianger delli augelli », sn 219, v. 1 ; « Se lamentar augelli », sn 279, v. 1), le murmure de l'eau (« 'l mormorar de' liquidi cristalli », sn 219, v. 3 ; « mormorar di lucide onde », sn 279, v. 3) ainsi que la fraîcheur des rivières et des rivages (« freschi rivi », sn 219, v. 4 ; « fresca riva », sn 279, v. 4). Le son de la nature se dédouble et devient *sermocinatio* dans les tercets : d'un côté il recrée le son de la voix de Laure comme si elle était encore vivante, de l'autre il reproduit le désarroi de l'amant, et les lamentations des oiseaux deviennent ses larmes (v. 12), le murmure des eaux se transforme en fleuve de douleur (v. 12). Il semble surprenant que cette évocation du *locus amœnus* (les bords de la Sorgue) ne soit pas associée au printemps mais à l'été, comme l'indique explicitement l'adjectif « estiva » (v. 2). On peut supposer que l'été est ici une indication du temps de l'amant, par opposition au printemps (printemps de Laure morte jeune dans le sonnet précédent, *Ne l'età sua più bella et più fiorita*), puisqu'il n'est plus jeune – l'été symbolise généralement la maturité³⁷⁶.

Enfin le sonnet 310 présente un premier quatrain semblable à ceux des sonnet 219 et 279 : le retour du printemps sous les traits de Zéphyr, la lamentation des oiseaux, incarnée par Procné et Philomèle³⁷⁷, autant d'éléments qui reproposent *in morte* la venue du printemps.

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia. (sn 310, v. 1-4)

En réalité, tout comme les textes précédents, ce dernier incipit printanier permet encore une fois à l'amant de s'isoler, les tercets réitérant une dernière fois l'adage du sonnet 9 (« primavera per me pur non è mai ») :

et cantar augelletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge. (sn 310, v. 12-14)

³⁷⁶ « Au demeurant, la précision de la saison dans le syntagme "l'aura estiva" (279, 2) lors de ce "retour" de Laure, correspond sans doute à la période du retour de Proserpine sur terre au printemps et en été (l'été est également la saison de son enlèvement par Pluton). », Telesinski, p. 235, n. 302.

³⁷⁷ La première est métamorphosée en rossignol, la seconde en hirondelle (*Met.* VI, v. 424 et suiv.).

Le paysage printanier des quatrains, qui expose une nature régénérée par le souffle de Zéphyr, contraste en fait de façon dramatique avec le paysage désert du « je », qui n'est bercé que par le vent de ses propres soupirs (« Ma per me, lasso, tornano i più gravi / sospiri », v. 9-10).

La dichotomie selon laquelle le « je » est exclu du printemps induit une opposition chromatique dans les *RVF* : d'un côté le vert du printemps, de l'amour, de Laure-laurier *sempervirens* ; de l'autre le blanc de l'amant – de ses cheveux, puisqu'il vieillit. Ces couleurs symbolisent les temps de la vie de Laure et de l'amant ; aussi le vert de l' enamoragement devrait-il correspondre à la jeunesse des protagonistes. On a évoqué plus haut la question de la jeunesse éternelle de Laure. Mais qu'en est-il de l'amant ? Sa passion pour Laure est-elle un amour de jeunesse ?

A deux reprises le printemps et la jeunesse sont désignés par un même syntagme : « stagione acerba ». Il s'agit des sonnets 160 et 190, évoqués précédemment : « Qual dolcezza è ne la stagione acerba / vederla ir sola coi pensier' insieme » (sn 160, v. 12-13), « levando 'l sole a la stagione acerba » (sn 190, v. 4). La lecture de ces vers est sans équivoque, pourtant Pétrarque opère ici un tour de force puisque l'hypotexte se trouve dans une des poésies “petrose” de Dante, *Io son venuto*, où « stagion forte ed acerba » (v. 45) est une périphrase de l'hiver. De ce fait, la valeur négative de « acerba » est déplacée : ce n'est plus la saison qui est âpre (l'hiver, par l'absence d'herbe et de fleurs dans la chanson dantesque), c'est la jeunesse qui est immature. On rencontre une variation de ce syntagme sous la forme « etate acerba » dans la chanson 127 (v. 21), qui rend encore plus évidente l'interprétation morale de ce premier temps de l'amour :

onde s'io veggio in giovenil figura
 incominciarsi il mondo a vestir d'erba,
 parmi vedere in quella etate acerba
 la bella giovenetta, ch'ora è donna [...] (ch 127, v. 19-22)

Il y a distinction entre la jeunesse de Laure, indiquée deux fois par le même lexème – « giovenil » et « giovenetta » –, et le printemps de l' enamoragement, la jeunesse de la vision qui est celle de l'amant (« vestir d'erba » v. 20 et « etate acerba » vers 21). C'est le syntagme « stagion contraria » qui permet d'exprimer l'inadéquation de ses désirs et de son âge :

In questa passa 'l tempo, et ne lo specchio
 mi veggio andar ver' la stagion contraria
 a sua impromessa, et a la mia speranza. (sn 168, v. 9-11)

Ce texte se conclut sur le thème de la *fuga temporis* : il oppose l'invariabilité positive des sentiments de l'amant à l'invariabilité négative de la brièveté de la vie.

On voit bien que cette jeunesse immature n'est pas tant celle de Laure que celle de l'amant, comme il est énoncé au début de la chanson 23 : « Nel dolce tempo de la prima etade, / che nascer vide et anchor quasi in herba / la fera voglia » (v. 1-3). La position à la rime de « prima etade » et de « in herba » permet d'associer à distance la jeunesse et la couleur verte au moment de l'irruption du désir et des maux de l'amant (« che per mio mal crebbe », v. 3). Il en va de même dans le madrigal 54, où l'herbe est à la fois l'ornement du genre bucolique et l'indication temporelle de la jeunesse du « je » (« Et lei seguendo su per l'erbe verdi », v. 4).

A la jeunesse immature de l'amant s'oppose celle de Laure, dont les mœurs sont pleines de maturité bien qu'elle soit jeune par l'apparence. Ainsi dans la troisième strophe de la chanson 127 :

dove oggi alberga l'anima gentile
 ch'ogni altro piacer vile
 sembiar mi fa: sì forte mi rimembra
 del portamento humile
 ch'allor fioriva, et poi crebbe anzi agli anni [...] (ch 127, v. 37-41)

Les mœurs de Laure n'ont pas attendu la vieillesse pour devenir matures (v. 41), dans ces vers où l'« aller » du printemps-jeunesse s'oppose à l'« oggi » de la maturité-automne³⁷⁸.

A l'inverse, les mœurs de l'amant restent vertes, dans la jeunesse comme dans la vieillesse, la passion initiale ne décroît pas, en dépit du temps et de la mort de Laure. C'est même l'effet contraire qui est observé dans le sonnet 271 :

Et se non fosse esperientia molta
 de' primi affanni, i' sarei preso et arso,
 tanto più quanto son men verde legno. (sn 271, v. 9-11)

Dans ce texte, qui compte parmi les premiers *in morte*, cette idée est exprimée à la fois au sens propre – le bois est plus sec donc plus inflammable – et de façon métaphorique – l'amant est moins jeune donc il succombe plus facilement à la passion. Ces vers rappellent la condamnation de l'amour sénile dans le livre III du *Secretum*.

Ces considérations nous amènent à l'interprétation controversée du premier quatrain du sonnet 288 :

I' ò pien di sospir' quest'aere tutto,
 d'aspri colli mirando il dolce piano
 ove nacque colei ch'avendo in mano
 meo cor in sul fiorire e 'n sul far frutto [...] (v. 1-4)

³⁷⁸ Bettarini (2005), p. 605.

En effet, le parcours que nous avons effectué dans les *RVF* permet d'affirmer que le vers 4 se réfère à l'amant (et non à Laure, selon certaines interprétations) : Laure a tenu entre ses mains le cœur de l'amant de la jeunesse à la vieillesse.

Les textes sélectionnés dans cette partie nous ont permis de constater que l'emploi des saisons dans les *RVF* va au-delà de l'indication temporelle dans la diégèse, elles ont une valeur morale qui permet de cerner l'amant et le drame qui se joue dans sa relation avec Laure. Cela dit, les saisons ne sont que l'aspect temporel du chronotope de l' enamoragement, qui se déploie également sur l'axe des paysages.

II. A. b. *Dolci colli, ombrosa valle*

Comme on a pu l'évoquer auparavant (à propos du sonnet 279, par exemple), le scénario de l' enamoragement se caractérise par ses coordonnées temporelles – le printemps et l'aube – et spatiales – Vaucluse. La rencontre avec Laure a figé non seulement le temps mais aussi le lieu de la vision de l'amant : nous pouvons l'appréhender dans la chanson 126, notamment grâce à la lecture qu'en a donnée Gordon Poole. Dès la première strophe, Pétrarque établit implicitement des rapports métaphoriques entre Laure et les éléments qui l'entourent, créant ainsi une identification, presque une fusion de Laure dans le paysage et inversement. C'est la présence de la femme qui rend le lieu amène. Bien que les éléments de la nature et les attributs de Laure ne soient reliés syntaxiquement que par la contiguïté (« dolci acque » et « belle membra », par exemple), leur rapprochement implique en fait de subtils rapports analogiques qui fonctionnent réciproquement : les eaux claires et fraîches sont *comme* ses membres et vice versa ; les fleurs et les herbes sont *comme* « l'angelico seno ». De sorte que les beautés de Laure et celles du paysage deviennent inséparables dans l'esprit et dans la mémoire du poète-amant :

poiché quel paesaggio esiste nell'intimo del poeta, idealizzato nella sua memoria e proiettato in un futuro ardentemente sospirato, il risultato è di legarlo al mondo terreno ancor più indissolubilmente in quanto tale mondo esiste per lui nella sua carnale o naturale concretezza attuale ma come realtà astratta e ideale che domina la sua memoria e le sua aspettative.³⁷⁹

³⁷⁹ Poole, p. 18.

Dès lors, le « je » n'aura de cesse de tenter de retrouver ce lieu, point de départ et point de fuite³⁸⁰, dans une quête impossible puisque c'était la présence de Laure à ce moment précis qui en déterminait les coordonnées. La chanson 126 conclut ainsi sa dernière strophe : « Da indi in qua mi piace / questa herba sì, ch'altrove non ò pace » (v. 64-65). Enrico Fenzi a pointé la « leggera ma significativa eco » des vers de la sextine dantesque, *Al poco giorno* (« che mi torrei dormire in petra / tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba, / sol per veder do' suoi panni fanno ombra », v. 34-36) ; à la différence que les vers de Dante mettent en scène un amant téméraire qui s'accommode de l'aliénation pour pouvoir regarder les seins de la femme-*petra*. Pétrarque conserve l'intensité du désir et l'aliénation tout en les rapportant à son histoire personnelle, en faisant de « questa herba » – *pars pro toto* de Vaucluse – la concrétisation fétichiste du *locus amœnus*, théâtre de sa frustration dans le passé (strophes 4 et 5) et dans le futur (strophes 2 et 3).

Questa osservazione sottolinea qualcosa di ovvio e di importante insieme, e cioè che Petrarca non desume alcuno schema astratto da Agostino, ma (fedele in ciò al suo insegnamento) fonda la propria costruzione poetica sull'analisi esaustiva di un fatto d'esperienza, su una verità personale.³⁸¹

La chanson 126 est probablement un texte d'adieu à Vaucluse, que Pétrarque aurait écrit alors qu'il s'apprêtait à effectuer un voyage (à Rome ou à Naples, selon les hypothèses) ; la première strophe est en fait une apostrophe aux éléments du paysage auxquels il s'adresse pour en prendre congé (v. 12-13). Dans la diégèse des *RVF*, elle forme une séquence narrative avec la chanson 127 qui est une chanson d'éloignement. C'est pourquoi le drame de la séparation, qui est imminente, ne se déploie pas tant sur l'axe spatial que sur l'axe temporel. Enrico Fenzi a mis ce phénomène en lumière :

Lo spazio è immobile e perfetto. Le acque, i rami, i fiori, le erbe sono rimasti, attraverso il tempo, gli stessi. Così è rovesciato il tema tipico della lontananza : non lo stesso *tempo* in luoghi diversi ('che sarà *ora* della mia donna, mentre io sono qui, lontano da lei...?'), ma l'identico *luogo*, di un'identità puntuale, insistita, assoluta, in tempi diversi.³⁸²

En effet Vaucluse, *locus amœnus* de Laure, n'est pas tant associé à un paysage qu'à une saison, le printemps, comme on a pu le voir précédemment à propos de l'épiphanie dans la nature.

³⁸⁰ Vaucluse devait lui permettre de fuir Avignon, comme il l'explique dans la *Posteritati*, *Sen.* XVIII, 22 : « Inde etiam reversus, cum omnium sed in primis illius tediosissime urbis fastidium atque odium, naturaliter animo meo insitum, ferre non possem, diverticulum aliquod quasi portum querens, repperi vallem perexiguam sed solitariam atque amenam, que Clausa dicitur, quindecim passuum milibus ab Avinione distantem, ubi fontium rex omnium Sorgia oritur. » [« Revenu de nouveau à Avignon comme je ne pouvais plus supporter le dégoût et la haine, naturellement inscrits en moi, de tout mais surtout de cette ville odieuse, cherchant un refuge, un port pour ainsi dire, je trouvai une vallée étroite mais solitaire et aimable qu'on appelle Vaucluse, à 1.500 pas d'Avignon, là où naît la Sorgue, reine de toutes les fontaines. »]

³⁸¹ Fenzi (2003), p. 72, fait référence à la nature du temps et la perception de la durée selon Augustin (*Conf.* XI 20 26 et XI 28 37) : c'est l'esprit qui permet de mesurer le temps et qui fait cohabiter le passé et le futur dans le présent.

³⁸² Fenzi (2003), p. 67.

Paradoxalement, la chanson 126 ne compare pas ce lieu à une vallée mais à une île, celle de Chypre où règne Vénus car elle en a les mêmes attributs : (« Qui regna Amore », v. 52) ; Laure ne se trouve nulle part ailleurs (sn 226, v. 12-14) ; avec le sonnet 280 la comparaison est explicite : des demeures où réside Amour, Vaucluse dépasse Chypre : « né credo già ch'Amore in Cipro avessi / o in altra riva sì soavi nidi » (v. 7-8)³⁸³. Dans les *Trionfi*, le *locus amœnus* peut être associée tantôt à une île, tantôt à une vallée : les syntagmes « chiuso loco » (*TC*, I, v. 8) et « chiuso colle » (*TC* IV, v. 103) se rapportent à l'île de Chypre, « isoletta delicata e molle » (*TC* IV, v. 101), où règne Vénus³⁸⁴. Dans la chanson 323 il s'agit plutôt d'une forêt³⁸⁵ : « In un boschetto novo, i rami santi / fiorian d'un lauro giovenetto et schietto » (v. 25-26) ; l'adjectif « novo » connote la jeunesse, tandis que le verbe « fiorian » évoque le printemps.

Le quattro successive [strofe] sono invece strettamente legate fra di loro, se non altro dalla unità di luogo, e formano in sostanza un quadro unico in cui si muovono successivamente più vicende. Siamo in un « boschetto novo » (v. 25), in un *locus amœnus* come si verrà chiarendo dalle successive precisazioni. [...] Innanzitutto la terza visione (vv. 25-36) è un vero e proprio rivaleggiamento col sogno di Cercere. Il Petrarca ha aggiunto gli uccelli fra i rami, ma Claudiano è chiaramente il modello.³⁸⁶

En revanche, nous verrons que lorsque Vaucluse se configure comme une vallée dans le paysage des *RVF*, ce n'est pas le *locus amœnus* de Laure mais le lieu intérieur du « je » qui est une *vallis clausa*.

Aucune entité n'est univoque dans les *RVF*, même Vaucluse est un lieu bivalent : c'est à la fois le lieu de l' enamoragement et le lieu de la frustration, le jardin d'amour et la grotte de l'ermite qui recherche la solitude : « spesso è una cosa ma anche il suo contrario, *locus amœnus*, luogo dell' innamoramento e luogo della solitudine in cui si ripara e ci si difende dall'amore per Laura »³⁸⁷. En effet, la configuration de ce lieu est inscrite dans son nom : c'est un espace fermé. La première apparition du nom de Vaucluse se trouve dans le sonnet 116 : « In una valle chiusa d'ogni 'ntorno / ch'è refrigerio de' sospir' miei lassi, / giunsi sol cum Amor, pensoso et tardo » (v. 9-11)³⁸⁸. Il me semble que l'aspect orographique du lieu est déterminant : contrairement à l'île, la vallée se caractérise par les reliefs qui l'entourent, lui conférant ainsi un apport d'ombre propice au « refrigerio » (sn 116, v. 10) ; le pléonasme « valle chiusa » insiste particulièrement sur ce point.

³⁸³ Dans la chanson 50, la « chiusa valle » (v. 43) est un latinisme pour désigner une anse, lieu où les marins trouvent le repos.

³⁸⁴ Fenzi (2003), p. 79.

³⁸⁵ C'est le *locus amœnus* de la ballade de Cavalcanti, *In un boschetto trova' pasturella*.

³⁸⁶ Feo (1975¹), p. 136-138

³⁸⁷ Calitti, p. 17.

³⁸⁸ L'étiologie du nom de Vaucluse est expliquée dans les premiers vers du sonnet suivant : « Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle, / di che 'l suo proprio nome si deriva » (sn 117, v. 1-2).

Si l'ombre chérie par Dante était celle des collines (métaphore de la poitrine) de la femme-*petra*, celle que recherche Pétrarque est elle-même métaphore de l'écriture poétique : « quell' "ombra" che è simbolo del fare poetico e della sua *suavitas*, secondo la chiusa della canz. 23 : "né per nova figura il primo alloro / seppi lassar, che pur la sua dolce ombra / ogni men bel piacer del cor mi disgombrà" »³⁸⁹. Nous verrons que cette affirmation ne concerne pas seulement l'ombre du laurier³⁹⁰ mais aussi celle des reliefs.

Les descriptions de Vaucluse dans les *RVF* s'inspirent du paysage réel cher à Pétrarque ; cependant, ce point de départ lui permet de recréer un paysage mental, de sorte que l'ombre convoitée par le poète-amant se situe dans un espace intérieur³⁹¹. Dans le sonnet 116, la première apparition de « valle chiusa » est indissociable de la fermeture des yeux du sujet ; il s'agit probablement d'un texte composé à Vaucluse lors de son premier ou deuxième séjour (1337-1341 ou 1342-1343), lorsque Pétrarque choisit de se retirer pour mener une vie solitaire³⁹².

In una valle chiusa d'ogni 'ntorno,
ch'è refrigerio de' sospir' miei lassi,
giunsi sol cum Amor, pensoso et tardo.

Ivi non donne, ma fontane et sassi,
et l' imagine trovo di quel giorno
che 'l pensier mio figura, ovunque io sguardo. (sn 116, v. 9-14)

L'*adnominatio* de « chiusa » avec « chiusi » (à propos des yeux de l'amant, v. 3) met en évidence l'introspection de la situation décrite. Les éléments du paysage, « fontane et sassi », connotent la solitude abrupte du lieu : c'est parce qu'il n'y a aucune présence humaine que ce paysage est propice à la réactivation de l'image de Laure dans les "choses" qui le constituent – Santagata fait justement remarquer que le « et » du vers 10 a une valeur adversative (bien qu'il n'y ait pas de femmes mais seulement les sources de la Sorgue et des parois rocheuses, l'amant trouve l'image de Laure partout où il regarde). La présence de Laure est recréée dans les éléments de ce paysage qui est la projection mentale de son souvenir, le seul lieu de repos pour ses peines. Le « refrigerio » du vers 10 est une référence biblique au soulagement de la lassitude dans un endroit qui reste indéterminé (« hoc »)³⁹³ : Pétrarque assigne à cela le lieu qui lui est propre. La fermeture de la vallée ouvre ainsi

³⁸⁹ Stroppa, p. 74.

³⁹⁰ Telesinski, p. 210-211.

³⁹¹ « Ogni luogo reale finisce però presto o tardi per perdere di attrattiva e, sebbene appaia inizialmente come una possibilità di salvezza dalla molteplicità del reale, non è in grado di affermarsi contro di essa », Stierle, p. 234.

³⁹² Les adjectifs qui caractérisent la disposition de l'amant en ces lieux au vers 11 – « sol », « pensoso et tardo » rappellent l'incipit du sonnet 35, *Solo et pensoso i più deserti campi*.

³⁹³ *Isaïe* XXVIII, 12 : « Hæc est requies mea reficite lassum et hoc est meum refrigerium » [« Voici le repos, laissez reposer celui qui est fatigué ; voici le lieu du repos ! »].

un double espace : de *refrigerio* pour ses soupirs, d'omniprésence de l'image mentale pour le *pensiero* qui la façonne.

Le premier tercet du sonnet 116 n'est pas sans rappeler la première strophe de la chanson 129 (tous deux apparaissent dans la rédaction Correggio) : parmi les lieux où son âme aime à s'isoler, on trouve la vallée en position de rime ; mais ici la vallée n'est pas seulement « chiusa », elle est aussi « ombrosa ».

Se 'n solitaria spiaggia, rivo, o fonte,
se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle,
ivi s'acqueta l'alma sbigottita [...] (ch 129, v. 4-6)

L'âme du poète-amant ne trouve refuge et apaisement que dans les lieux solitaires, en particulier dans une vallée ombragée située entre deux collines³⁹⁴. L'ombre de la colline est une innovation dans la chanson 129, pourtant Pétrarque l'adopte presque comme un *leitmotiv* dans ce texte, puisqu'on la retrouve aux vers 27 et 53, mais aussi au vers 48 sous la forme verbale « adombra ». Dans l'occurrence qui se trouve au centre du texte (v. 27), l'ombre du relief et celle de la plante produisent le même effet sur le promeneur, qui aussitôt s'arrête pour que son esprit puisse reproduire encore une fois la seule image qui le hante. La puissance de cette image mentale est telle qu'elle en acquiert une sorte de matérialité incisive, puisqu'elle se dessine non pas *sur* mais « dans » le premier *sasso* qui tombe sous ses yeux :

Ove porge ombra un pino alto od un colle
talor m'arresto, e pur nel primo sasso
disegno co la mente il suo bel viso. (ch 129, v. 27-29)

C'est la protection de l'ombre qui stimule la projection mentale et la créativité, portée par le verbe « disegno », comme dans le *De vita solitaria* – cité dans l'introduction de cette thèse³⁹⁵ – « l'ombra creativa dà spazio all'immaginazione e all'illusione »³⁹⁶. Le paysage évoqué pourrait alors se dédoubler : tantôt Vaucluse lorsqu'il s'agit de l'ombre du relief, tantôt Selvapiana, son équivalent italien, lorsqu'il s'agit de l'ombre des arbres³⁹⁷. Il semblerait en effet que la chanson 129 ait été composée à Selvapiana entre 1341 et 1342. Ce dernier lieu semble suggéré plus précisément dans la

³⁹⁴ Encore une fois, il me semble entrevoir une allusion à l'ombre des collines “petrose” de Dante.

³⁹⁵ V. *supra*, p. 17-18. *De vita solitaria* (I, 7) : « qui philosophiam ac maxime qui poeticam meditantur, quibus acuta potius et arguta, quam multa conquirere mens est, eos libertati proprie relinquendos censeo : impetum ingenii sequantur, considant ubicunque est animus, ubi locus tempusque suaserint, aut ubi se stimulis maioribus adigi senserint, seu celo aperto, seu clause teco domus, seu solide rupis obtentu, seu patule pinus umbraculo. » [« Pour ceux qui étudient la philosophie, et principalement la poésie – ceux qui doivent acquérir un esprit aigu et ingénieux plus qu'abondant –, je suis d'avis qu'il faut les laisser à leur propre liberté : qu'ils suivent la fougue de leur talent, qu'il s'établissent là où se trouve leur esprit, où le lieu et l'heure leur auront conseillé de s'établir ou bien là où ils auront jugé qu'ils sont le plus violemment stimulés, soit à ciel ouvert ou sous le toit d'un logis clos, soit à l'abri d'une solide paroi de rocher, soit à l'ombre d'un pin à large frondaison »].

³⁹⁶ Bettarini (2005), p. 627.

strophe suivante, avec l'adjectif « selvaggio » (par le même jeu d'*adnominatio* que pour « valle chiusa ») :

et quanto in più selvaggio
loco mi trovo e 'n più deserto lido,
tanto più bella il mio pensiero l'adombra. (ch 129, v. 46-48)

Ici l'ombre s'est transformée non seulement en verbe mais aussi en métaphore de la créativité puisqu'« adombra » (ayant pour sujet la pensée du poète-amant) est synonyme de « disegno » (v. 29). Plus le lieu dans lequel se trouve l'amant est solitaire, plus la projection de l'image de Laure est belle, situation que l'on peut transposer à l'écriture poétique : plus le poète s'isole pour écrire, plus ses vers sont beaux. Dans le sonnet 259³⁹⁸, qui s'ouvre sur la quête de solitude du « je » (« Cercato ò sempre solitaria vita », v. 1), les collines ombragées de Vaucluse sont explicitement désignées comme lieu propice à la création poétique : « anchor m'avria tra' suoi bei colli foschi / Sorga, ch'a pianger et cantar m'aita » (v. 7-8)³⁹⁹.

Ce mouvement créatif qui va du paysage à l'imagination est réversible : dans le sonnet 192, le paysage est d'abord intérieur dans les quatrains puis projeté dans les tercets. En effet, les huit premiers vers, construits sur l'anaphore du verbe « vedere », forment un dialogue intérieur avec Amour, qui s'achève sur le paysage mental de Vaucluse que le « je » s'est approprié : « che dolcemente i piedi et gli occhi move / per questa di bei colli ombrosa chiostra » (v. 7-8). Les vers suivants reproposent la même situation dans la réalité :

L'erbetta verde e i fior' di color' mille
sparsi sotto quel' elce antiqua et negra
pregan pur che 'l bel pe' li prema o tocchi [...] (sn 192, v. 9-11)

L'allusion à Vaucluse ne permet pas de dater ce texte aussi aisément que les précédents, car le substantif « chiostra » comme synonyme de vallée est un *unicum*. On trouve dans des textes bien plus tardifs des *RVF* le masculin « chiostro » (synonyme de « grembo » dans la chanson 366) et le pluriel « chiostri » (synonyme de « giri » dans le sonnet 309) ; on peut donc penser que le sonnet 192 n'a pas été composé lors d'un des premiers séjours de Pétrarque à Vaucluse (1342-1343).

³⁹⁷ *Ep.* II 16, 15-18 : « me... / nunc reducem exspectant Planeque umbracula Silve » [« les recoins ombragés de Selvapiana attendent maintenant que je sois de retour »].

³⁹⁸ Ce sonnet a probablement été composé aux alentours des années 1342-43 à Avignon, Pétrarque étant contraint de s'éloigner de Vaucluse pour accomplir une mission professionnelle. Il s'agit de la dernière allusion à Avignon dans la partie *in vita*.

³⁹⁹ Dans sa poésie latine, l'ombre de Vaucluse est son Hélicon transalpin ; dans *Fam.* XIII, 8, 14 : « Hunc Elicona nostrum transalpinum vocitare soleo. Est enim alter umbrosus solique studio aptus et nostro sacer Apollini ». [« J'ai l'habitude d'appeler l'endroit mon Hélicon transalpin. L'un des jardinets est ombragé, approprié seulement à l'étude et consacré à notre cher Apollon »].

On y retrouve les pieds de Laure, l'ombre de la colline est transposée sous l'yeuse ; initialement on pouvait même lire au vers 10 : « sparsi a l'ombra d'un'elce antiqua et negra »⁴⁰⁰. Pétrarque fait ici référence à l'yeuse antique⁴⁰¹ sous laquelle peut se reposer le campagnard, dans l'éloge de la rusticité et de la vie solitaire que dresse Horace dans les *Épodes*⁴⁰². Mais l'amant des *RVF* ne chérit pas ce paysage pour sa solitude, bien au contraire : c'est le souvenir de la présence de Laure en ces lieux qui fait leur attrait. Dès lors, l'éloge classique du lieu solitaire glisse vers celui de l'*hortus conclusus*, un jardin fermé, reproduction symbolique du Paradis dans une société tourmentée. Dans la culture médiévale du jardin – à laquelle Pétrarque n'était pas étranger⁴⁰³ – la typologie de l'*hortus conclusus* s'opposait à celle de l'*hortus deliciarum*, représentation terrestre de l'Eden qui pouvait impliquer la soif de désirs. Leur opposition tient aussi à la figure féminine qu'ils hébergent : Eve pour l'*hortus deliciarum*, la fiancée du Cantique des cantiques⁴⁰⁴ et par extension la Vierge Marie, symbole alors de chasteté, pour l'*hortus conclusus*⁴⁰⁵. L'amant se fourvoie donc doublement dans sa représentation de l'espace clos : la solitude y est impossible, puisque ce paysage est hanté par un personnage féminin ; de plus Laure, incarnation des désirs terrestres de l'amant, occupe la place réservée au divin. Cela se confirme dans l'envoi de la chanson 135 :

Chi spïasse, canzone
 quel ch'i' fo, tu pôi dir: Sotto un gran sasso
 in una chiusa valle, ond'esce Sorga,
 si sta; né chi lo scorga
 v'è, se no Amor, che mai nol lascia un passo,
 et l'immagine d'una che lo strugge,
 ché per sé fugge tutt'altre persone. (ch 135, v. 91-97)

Dans ces vers, la description de Vaucluse correspond à celle que Pétrarque en fait dans sa prose latine⁴⁰⁶, avec la Sorgue nommée pour la première fois dans les *RVF*. On assiste à un dédoublement

⁴⁰⁰ Lorsque les tercets, qui avaient été d'abord conçus pour le sonnet 191, furent échangés avec ceux du sonnet 192, Pétrarque dut effacer l'ombre de l'yeuse afin d'éviter la répétition avec celle de la "chiostra" dans les quatrains. Il en résulte néanmoins que l'ombre du relief a été privilégiée à celle de la plante.

⁴⁰¹ C'est aussi une référence au feuillage noir de l'yeuse sous lequel Byblis – dont les larmes évoquent par comparaison la fonte des neiges sous le souffle du Zéphyr printanier – s'est transformée en fontaine, (*Mét.* IX, 661-665).

⁴⁰² *Epod.* II, 23 : « libet iacere modo sub antiqua ilice » [« Il lui plaît de se coucher tantôt sous une antique yeuse »].

⁴⁰³ Voir le chapitre de Battisti intitulé "Non chiare acque" (p. 71-105) et Mann (1991).

⁴⁰⁴ *Cantique* 4, 12 : « Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus » [« Tu es un jardin fermé, ma sœur, ma fiancée ; un jardin fermé, une fontaine scellée »].

⁴⁰⁵ Notamment dans ses représentations iconographiques ultérieures, de la fin du Moyen Âge à la Renaissance.

⁴⁰⁶ *Fam.* VIII, 3, 6 : « Si enim ista sufficerent, posset utique Clausa Vallis, unde Sorgie fons erumpit, nobis omnibus abunde rivulos nitentes et frondosas domos et herbosa cubilia ministrare; sed plus aliquid exigit natura. Philosophos quidem et poetas duros ac saxeos vulgus existimat, sed in hoc fallitur ut in multis; carnei enim sunt, humanitatem retinent, abiciunt voluptates. Est autem certa vel philosophice vel poetice meta necessitatis, quam preterire suspectum sit. » [« Si cela suffisait, Vaucluse, d'où sort la source de la Sorgue, pourrait en tout cas fournir à nous tous en abondance des clairs ruisseaux, des demeures ombragées et des couches heurbeuses; mais la nature exige quelque chose de plus. Il est vrai que la foule estime les philosophes et les poètes durs et insensibles, mais elle se trompe en cela comme en beaucoup d'autres choses, car ils sont faits de chair, ils possèdent la nature humaine même s'ils rejettent les plaisirs. Pour les uns comme pour les autres, il y a une borne fixée par la

du protagoniste : le poète s'adresse à sa chanson pour se décrire à la troisième personne pendant sa permanence à Vaucluse, vallée surplombée par le relief (« gran sasso », v. 92) – où ce qu'il *fait* (« quel ch'io fo ») se résume à « si sta ». Dans la syntaxe des vers 94-95, le rejet et l'incise marquent deux temps : d'abord la solitude (« né chi lo scorga / v'è »), perturbée ensuite par l'omniprésence d'Amour (« se no Amor, che mai nol lascia un passo ») et par l'image de Laure qui l'obsède (« et l'immagine d'una che lo strugge »). La chanson se conclut sur un cercle vicieux : l'amant fuit toute présence (v. 97, où « fugge » forme une rime interne avec « strugge »), espérant trouver la solitude, mais où qu'il aille – dans la chanson 135 il parcourt un certain nombre de lieux exotiques (« in qual che stranio clima » v. 2 ; « là per l'indico mar » v. 17 ; « Ne l'estremo occidente » v. 31 ; « fuor tutti i nostri lidi » v. 76) – son esprit réside toujours dans ce même paysage intérieur où Amour et Laure l'accompagnent.

On a vu que l'orographie de la vallée, associée à l'image de l'ombre, renvoie toujours à un paysage intérieur, où l'amant cherche le refuge et l'apaisement bien qu'il ne puisse se soustraire à l'omniprésence de Laure. C'est pourquoi le cas des vallées de la sextine 66 me semble singulier :

Et io nel cor via più freddo che ghiaccio
 ò di gravi pensier' tal una nebbia,
 qual si leva talor di queste valli,
 serrate incontra agli amorosi vènti,
 et circundate di stagnanti fiumi,
 quando cade dal ciel più lenta pioggia. (sx 66, v. 7-12)

Le syntagme « valli / serrate » pourrait-il préfigurer l'*adnominatio* de Vaucluse ? Rappelons que ce texte met en scène la froideur de la femme, par analogie avec le paysage hivernal. Dans la *fronte* de la deuxième strophe, cette correspondance s'étend à l'amant : sur ses pensées pèse un brouillard semblable à celui qui s'élève de « queste valli » (la comparaison est portée par la construction « tal... qual »). Je crois que ces vallées – avec un pluriel qui d'emblée les distingue de Vaucluse, la vallée par antonomase – ne sont pas celles de l'amant mais celles de Laure, imperméables aux vents de l'amour, étant donné que dans la vallée du « je » l'amour et Laure sont toujours présents, malgré sa fermeture. D'ailleurs, les similitudes que ce texte entretient avec la chanson 37, le sonnet 38 et la chanson 50 portent à croire que la sextine se rapproche de ce groupement de textes écrits à Capranica au début de l'année 1337⁴⁰⁷ : soit elle a été composée juste après, au début du séjour en Provence, soit elle appartient à la même phase rédactionnelle, qui précède le premier séjour de Pétrarque à Vaucluse. Cette deuxième hypothèse expliquerait que, malgré la possibilité que lui

nécessité, qu'il serait dangereux de dépasser. »].

⁴⁰⁷ Santagata (1996), p. 330 : « L'insieme dei dati a disposizione sembra suggerire una continuità fra i testi di Capranica e i primi di Valchiusa, continuità poggiante su oggettive somiglianze della situazione biografico-esistenziale (lontananza da Laura, ambiente agreste e collinare, e persino la stessa stagione autunnale e invernale) e sul ricorso ai modelli poetici nei quali Dante aveva fissato in termini di omologia il rapporto tra amata e natura ».

offrait Dante de choisir entre deux verbes et leurs dérivés – dans *Al poco giorno* on trouve à la fois *serrare* (« che m'ha serrato in piccioli colli », v. 17) et *chiudere* (« chiuso intorno d'altissimi colli », v. 30) –, le second n'ait été privilégié que plus tard pour évoquer la *vallis clausa*.

Si la vallée de Vaucluse était effectivement imperméable aux vents amoureux (comme celles de la sextine 66), elle pourrait véritablement devenir un lieu de refuge et d'apaisement ; pourtant ce ne sera jamais le cas, *in vita* comme *in morte*. Dans le sonnet 280, Laure morte le prie de dédaigner Vaucluse, lieu des séductions mondaines (avec l'hendiadyn du vers 14) :

L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami
et gli augelletti et i pesci e i fiori et l'erba,
tutti in seme pregando ch'i' sempre ami.

Ma tu, ben nata, che dal ciel mi chiami,
per la memoria di tua morte acerba
pregghi ch'i' sprezzi 'l mondo e i suoi dolci hami. (sn 280, v. 9-14)

Mais il est impossible pour le « je » de se plier à cette volonté, puisque cet espace intérieur est à la fois celui où se concrétise avec le plus de clarté le désir de sa vision réelle (« Mai non fui in parte ove sì chiar vedessi / quel che veder vorrei poi ch'io nol vidi », v. 1-2) et celui qui, lorsqu'il le voit, offre le plus de lieux ombragés propices à ses épanchements (« né già mai vidi valle aver sì spessi / luoghi da sospirar riposti et fidi », v. 5-6). Dans le premier tercet, le paysage décrit est celui de ses plaintes, qui résonnent dans chacun des éléments dont il se compose comme autant d'appels à la persistance de l'amour (« L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami / et gli augelletti et i pesci e i fiori et l'erba, / tutti in seme pregando ch'i' sempre ami », v. 9-11).

Puisque Laure est morte, le poète-amant est le seul à pouvoir encore profiter de la nature. Elle ne peut plus intervenir pour célébrer Laure – sinon par l'intermédiaire du souvenir du poète. La nature lui rappelle de façon dramatique un bien qu'il n'a jamais eu et qu'il a définitivement perdu.

Dans la seconde partie des *RVF*, où la mort de Laure oblige le poète-amant à repenser sa conception de l'amour et sa vision d'elle, la nature semble plutôt ralentir cette démarche, car elle lui rappelle des moments heureux, d'extase et d'espoir, qui l'empêchaient – mais qui l'empêchent encore – de se détacher des biens terrestres. On pense alors aux pages du *Secretum* (livre III), où Augustinus exhorte Franciscus à abandonner ces lieux qui ne font que rouvrir ses blessures puisqu'ils nourrissent ses souvenirs⁴⁰⁸.

Si hoc potes salvus eris. Quid ergo aliud dicam, nisi virgilianum versiculum paucis
immutatis:

Heu fuge dilectas terras, fuge litus amatum?

⁴⁰⁸ Fenzi (2003), p. 232.

Quomodo enim unquam his in locis tutus esse poteris, ubi tam multa vulnerum tuorum extant vestigia, ubi et presentium conspectu et preteritorum recordatione fatigaris? Ut igitur idem ait Cicero :

*loci mutatione, tanquam egroti non convalescentes, curandus eris.*⁴⁰⁹

Désormais le regard que le « je » porte sur le monde va des pentes arides de Vaucluse à la douce plaine, de son âpre solitude au lieu chéri de la *dulcedo*, où son cœur aurait pu fleurir et fructifier :

I' ò pien di sospir' quest'aere tutto,
d'aspri colli mirando il dolce piano
ove nacque colei ch'avendo in mano
meo cor in sul fiorire e 'n sul far frutto,

è gita al cielo, ed àmmi a tal condotto,
col sùbito partir, che, di lontano
gli occhi miei stanchi lei cercando invano,
presso di sé non lassan loco asciutto. (sn 288, v. 1-8)

Selon la lecture géographique de cet incipit, il contemple la plaine des alentours d'Avignon depuis les hauteurs de Vaucluse. Mais on peut également proposer une lecture métaphorique : le lieu réel (« il dolce piano ») est contemplé depuis le lieu intérieur (« dolci colli », « ombrosa valle » dans les textes *in vita*) que la mort de Laure a rendu aride (« aspri colli ») ; son regard y cherche en vain celle qui avant était omniprésente.

En observant la plaine où Laure est née, le poète ressent douloureusement son absence. Et puisqu'elle ne s'y trouve plus, le regard posé sur Vaucluse, qui était caractéristique des textes d'éloignement, se rencontre maintenant dans un sonnet écrit à Vaucluse :

Amor, che meco al buon tempo ti stavi
fra queste rive, a' pensier' nostri amiche,
et per saldar le ragion' nostre antiche
meco et col fiume ragionando andavi;

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
valli chiuse, alti colli et piagge apriche,
porto de l'amorose mie fatiche,
de le fortune mie tante, et sì gravi;

⁴⁰⁹ [« Si tu le peux, tu seras sauvé. Que te dirai-je donc, sinon ce vers de Virgile, à deux variantes près : "Ah! fuis cette terre chérie! fuis ce rivage aimé!" Car comment pourras-tu jamais être en sûreté dans ces lieux où il existe tant de traces de tes blessures, où la vue du présent et le souvenir du passé t'obsèdent? Ainsi que l'indique le même Cicéron, "il faudra te guérir par le changement de lieu, comme les malades qui ont peine à se remettre" »].

o vaghi habitator' de' verdi boschi,
o ninphe, et voi che 'l fresco herboso fondo
del liquido cristallo alberga et pasce:

i dì miei fur sì chiari, or son sì foschi,
come Morte che 'l fa; così nel mondo
sua ventura à ciascun dal dì che nasce. (sn 303)

Dans ce sonnet constitué d'une seule phrase, l'énumération des éléments du paysage forme une longue apostrophe (qui reste « en suspens ») à tout ce qui a peuplé sa poésie des « dì chiari » et sur quoi maintenant ne plane que l'ombre de la mort, comme le dit le dernier tercet, qui devrait leur être destiné, mais qui semble énoncé dans l'absolu, presque dans le vide. L'omniprésence d'Amour dans le premier quatrain est remplacée par celle de la Mort dans les tercets ; l'ombre amène de Vaucluse *in vita* n'est plus que l'*umbra mortis* (« i dì miei fur sì chiari, or son sì foschi », v. 12).

Enfin, avec le sonnet 320, Pétrarque semble réécrire *in morte* le sonnet 194, transfigurant à la fois les temps et les lieux de l' enamoragement, dans un retour à Vaucluse qui est uniquement mental. L'« aura gentil » (sn 194, v. 1) appartient désormais à un passé révolu (« l'aura mia anticha », sn 320, v. 1) ; l'ardeur de Laure-soleil qui brûle l'amant dans le sonnet 194 (« ardo » v. 14) est aussi exprimée au passé dans le sonnet 320 (« m'ann'arso » v. 10, « arsi » v. 13) ; l'eau et l'herbe réveillée par le printemps-aurore (sn 194, v. 2) sont désormais veuves et tourmentées (sn 320, v. 6 : l'adjectif « torbido », qui caractérisait les pensées du « je » dans le sonnet 194, est maintenant l'attribut des eaux personnifiées). Le paysage intérieur du poète-amant, qui n'a jamais été un lieu solitaire, est désormais dramatiquement vide (« et vòto et freddo il nido in ch'ella giacque », sn 320, v. 7) : d'où la resémantisation de « freddo », ne désignant plus que l'absence de Laure.

II. B. *Impedimenta*

II. B. a. Obstacles de la vision

Dans les textes étudiés précédemment, Vaucluse est à la fois le lieu de Laure et d'Amour (par leur omniprésence *in vita*, par leur absence *in morte*) et le paysage intérieur du « je », qui offre l'ombre la plus propice à l'expression des soupirs et à la créativité, alors même qu'il n'y est jamais seul⁴¹⁰. Mais lorsque l'amant s'éloigne en laissant son cœur à Vaucluse, qu'advient-il de son paysage intérieur ?

Un certain nombre de textes des *RVF* mettent en scène la situation topique du *cuore diviso* : bien que l'amant soit séparé du lieu réel, son cœur reste à Vaucluse. L'incipit du sonnet 209, *I dolci colli ov'io lasciai me stesso*, en propose une variante :

I dolci colli ov'io lasciai me stesso,
partendo onde partir già mai non posso,
mi vanno innanzi, et émmi ognor adosso
quel caro peso ch'Amor m'à commesso.

Meco di me mi meraviglio spesso,
ch'i' pur vo sempre, et non son anchor mosso
dal bel giogo più volte indarno scosso,
ma com più me n'allungo, et più m'appresso. (sn 209, v. 1-8)

⁴¹⁰ On en trouve une transposition, mais des effets d'amour aux bienfaits de l'amitié, dans les écrits latins de Pétrarque : dans cette vallée exigüe, qui est ainsi devenue sa vraie patrie, il recrée mentalement tous les temps et tous les lieux en s'entourant des amis les plus illustres. *Fam.* XV, 3, 14-15 : « Interea equidem hic michi Romam, hic Athenas, hic patriam ipsam mente constituo; hic omnes quos habeo amicos vel quos habui, nec tantum familiari convictu probatos et qui mecum vixerunt, sed qui multis ante me seculis obierunt, solo michi cognitos beneficio literarum, quorum sive res gestas atque animum sive mores vitamque sive linguam et ingenium miror, ex omnibus locis atque omni evo in hanc exiguam vallem sepe contraho cupidiusque cum illis versor quam cum his qui sibi vivere videntur, quotiens rancidum nescio quid spirantes, gelido in aere sui halitus videre vestigium. Sic liber ac securus vagor et talibus comitibus solus sum; ubi volo sum; quotiens possum mecum sum; sepe etiam tecum et cum illo viro optimo maximo, quem cum nunquam viderim, – dictu mirum – omnibus horis video, apud quem, queso, nomen meum dum tu secum loqui poteris, non senescat. » [« Entre-temps, c'est ici que j'ai établi ma Rome, mon Athènes, ma patrie elle-même; c'est ici que je rassemble souvent tous les amis que j'ai maintenant ou que j'ai déjà eus, non seulement ceux qui ont été avec moi en relations étroites et familières et ont vécu avec moi, mais également ceux qui sont morts plusieurs siècles avant moi, que je connais grâce à leurs écrits et dont j'admire soit les actes et le caractère, soit les mœurs et la vie, soit l'éloquence et le talent ; je les rassemble de tous les pays et de toutes les époques dans cette étroite vallée et avec eux je parle avec plus d'empressement qu'avec ceux qui croient être vivants parce que, chaque fois qu'ils émettent de leur poitrine leur souffle fétide, ils en voient la trace dans l'air glacé. C'est ainsi que je me promène ça et là, libre et exempt de soucis, et avec de tels compagnons je suis seul. Je suis où je veux être; chaque fois qu'il m'est possible, je suis seul avec moi-même ; souvent aussi je suis avec toi [*i. e.* Zanobi da Strada] et avec cet homme excellent et illustre que, chose étrange à dire, je vois à toute heure, même si je ne l'ai jamais vu [*i. e.* Niccolò Acciaiuoli] ; quand tu pourras parler avec lui, fais en sorte, je te prie, qu'auprès de lui mon renom ne puisse s'affaiblir. »]

Vaucluse est toujours devant ses yeux, l'amour est toujours dans son cœur, et cet immobilisme contraste avec ses déplacements (v. 6). Bien que ce sonnet s'apparente à un texte d'éloignement (certains ont émis l'hypothèse qu'il évoque un retour), il s'agit en fait d'un texte de non-mouvement, ou de mouvement contrarié : il est impossible pour l'amant de quitter tout à fait Vaucluse (v. 2) puisqu'il est comme attaché aux collines, qui le suivent (v. 3) tel un poids (v. 4) auquel il resterait enchaîné – ainsi, plus il tente de s'éloigner plus le joug se rapproche (v. 7-8). Dans le sonnet *Mira quel colle, o stanco mio cor vago* (242), il prie son cœur de regarder Vaucluse avant de l'y envoyer dans le deuxième quatrain (« torna tu in là » v. 5) ; mais les tercets corrigent l'énonciation des quatrains : en fait le cœur est resté auprès de Laure (« e' si rimase seco », v. 13). Le sonnet suivant, *Fresco, ombroso, fiorito et verde colle* (243), reprend la même mise en scène : son cœur est resté auprès de Laure (« il mio cor che per lei lasciar mi volle », v. 5), à Vaucluse (« ove da quel bel piede / segnata è l'erba »⁴¹¹, v. 7 ; « sacro, avventuroso et dolce loco », v. 14).

Le sonnet 188 reprend⁴¹² également le motif topique du *cuore diviso*, mais innove en conférant à l'ombre un rôle singulier : sa projection n'est plus symbole de protection, au contraire, elle matérialise la labilité.

Stiamo a mirarla: i' ti pur prego et chiamo,
o Sole; et tu pur fuggi, et fai d'intorno ombrare i poggi, et te ne porti il giorno,
et fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo.

L'ombra che cade da quel' humil colle,
ove favilla il mio soave foco,
ove 'l gran lauro fu picciola verga,

crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle
la dolce vista del beato loco,
ove 'l mio cor co la sua donna alberga. (sn 188, v. 5-14)

L'amant s'adresse au soleil (*Almo sol*), pour le prier de ralentir sa course, car en effectuant sa révolution il fait croître les ombres des collines alentours (v. 6-7) ; le paysage devient indirectement un obstacle qui empêche l'amant de voir ce qu'il désire (v. 8), c'est-à-dire le lieu où résident à la fois Laure (« quel humil colle » v. 9, avec la même connotation que le « picciol borgo » du sonnet 4, v. 12 ; « beato loco » v. 13) et son propre cœur (v. 14). L'ombre représente de façon emblématique la rapidité du temps qui passe et l'impuissance de la parole poétique (v. 12) qui ne peut la retenir, pour résumer l'analyse de Martellotti :

⁴¹¹ « Erba e *vestigia pedum*, reliquie d'una donna che con passi tremanti circoscrive il paesaggio dell'anima », Bettarini (2005), p. 1101.

⁴¹² Malgré son antériorité syntagmatique par rapport aux textes que l'on vient de citer, son insertion dans la forme de Giovanni correspondrait en effet à une date de composition plus tardive.

A proposito dell'ombra che « cade » dal colle, il Petrarca aveva scritto : « crescendo a poco a poco agli occhi tolle / la dolce vista » poi, attraverso tentativi intermedi, giunse alla redazione definitiva : « crescendo mentr'io parlo agli occhi tolle » in cui esprime, sono parole ancora del Contini, la « miracolosa contemporaneità addirittura all'azione di lui che parla la sua parola poetica ». Anche in questa correzione non vedrei tanto un miglioramento, come si sarebbe tentati di fare, quanto un mutamento di tono, sempre nella direzione indicata dal Contini. L'espressione, « crescendo a poco a poco », tutt'altro che impoetica in sé, anche se in contrasto con il precedente « or fuggi », ben si addiceva al quadro concepito naturalisticamente, con più riguardo al paesaggio reale che simbolico. E anche il verso di Virgilio (*Buc.*, I 83) che il Petrarca ebbe certo presente (« maioresque cadunt altis de montibus umbrae ») suggerisce nella sua solennità un crescer lento delle ombre.⁴¹³

Le sonnet 188 n'est pas un texte d'éloignement à proprement parler⁴¹⁴, mais c'est un texte de la vision empêchée par l'ombre de la nuit qui tombe – et que le v. 5 semble vouloir conjurer, comme pour arrêter le soleil qui s'enfuit : d'où le « retour » du mythe daphnéen dans ce texte apparemment tardif. Le verbe « togliere » est répété deux fois, pour deux privations différentes : pour le soleil qui, en s'enfuyant (v. 8), le prive de l'objet de son amour (privation imaginaire) et pour l'ombre qui, en croissant, le prive de la vision oculaire du lieu réel – mais désigné par un emprunt à Cino et par la reprise du motif lyrique du *cuore diviso*. C'est pourtant cette ombre réelle qui grandit en même temps que le sonnet se construit : si elle empêche la vision, elle favorise l'écriture.

Dès le premier texte d'éloignement des *RVF*, la chanson 37, les éléments du paysage se dressent devant son regard, bloquant ainsi la perception de Laure, mais pas sa vision mentale, au contraire : la mémoire n'en est que réactivée (v. 46) :

Quante montagna et acque,
quanto mar, quanti fiumi
m'ascondon que' duo lumi,
che quasi un bel sereno a mezzo 'l die
fer le tenebre mie,
a ciò che 'l rimembrar più mi consumi [...] (ch 37, v. 40-46)

Les montagnes et les fleuves s'interposent dans la distance créée par le voyage, ils cachent les yeux de Laure (« duo lumi ») ; quant à la sérénité de l'amant (évoquée au passé dans le vers 45), elle dépend de la vision de Laure, selon une lecture moralisée qui voit dans ces deux lumières le *dulce lumen* de la sagesse (*Ecl.* XI, 7 ; *Isaïe*, 58, 10). Pourtant ces obstacles sont inefficaces ; ce que les yeux ne peuvent pas voir physiquement est représenté mentalement dans la sixième strophe de la chanson : après cette énumération des lieux qui empêchent la vision de l'*idolus absconditus*, on

⁴¹³ Martellotti, p. 583.

⁴¹⁴ Contrairement à la chanson 37 dont on parlera ensuite.

trouve la première description de Laure (*descriptio puellae* des v. 81-88). Encore une fois, le paysage, en étant un l'obstacle pour la vision, stimule l'écriture.

Dans le sonnet suivant, la liste des « *impedimenti* »⁴¹⁵ (sn 38, v. 5) naturels est régie par une syntaxe négative : aucun élément du paysage ne constitue réellement un obstacle à la vision puisque c'est Laure elle-même qui interpose son voile puis sa main. En somme, son amour pour Laure est le seul responsable de cette frustration ; c'est parce qu'il la désire qu'elle se dérobe à sa vision :

Orso, e' non furon mai fiumi né stagni,
né mare, ov'ogni rivo si disgombrà,
né di muro o di poggio o di ramo ombra,
né nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni,

né altro impedimento, ond'io mi lagni,
qualunque più l'umana vista ingombra,
quanto d'un vel che due begli occhi adombra,
et par che dica: Or ti consuma et piagni.

Et quel lor inchinar ch'ogni mia gioia
spagne o per humiltate o per argoglio,
cagion sarà che 'n anzi tempo i' moia.

Et d'una bianca mano ancho mi doglio,
ch'è stata sempre accorta a farmi noia,
et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio. (sn 38)

Dans cette liste⁴¹⁶ l'ombre des reliefs (v. 3), comme le brouillard (v. 4), ne sont que des ersatz du voile (v. 7) et de la main (v. 12) de Laure ; par la construction en chiasme, l'un est sujet du verbe « *adombrare* », l'autre se dresse contre l'amant avec la dureté du rocher (v. 14)⁴¹⁷. Ainsi dans l'envoi de la chanson 28, c'est explicitement Amour qui, en le retenant, l'empêche de se tourner vers l'Italie :

Tu vedrai Italia et l'onorata riva,
canzon, ch'agli occhi miei cela et contende
non mar, non poggio o fiume,
ma solo Amor che del suo altero lume

⁴¹⁵ Au singulier dans le texte. C'est un *hapax* dans les *RVF* (ce mot était déjà employé par Dante et Cavalcanti) : la pluralité des obstacles est toujours figurée métaphoriquement dans les *RVF* grâce aux éléments du paysage.

⁴¹⁶ À propos de cette liste Stella parle de « *tecnica di costruzione dello spazio per enumeratio e partitio di elementi geografici, fiumi venti poli zone nazioni popoli e mostri, che in Petrarca costituiscono un vero e proprio repertorio e forniscono la chiave di una cultura poetica finora in parte insospettata. Nel canzoniere volgare questa tecnica emerge in rare occasioni, come il sonetto 148 sui fiumi o il 38 a Orso* », Stella, p. 286.

⁴¹⁷ « *su quell'intensissima rima in ombra, e con la concentrazione anche qui in un verso, che ne è quasi reso estatico, del contenuto di due (23-24) di *Al poco giorno*, “e dal suo lume non mi può far ombra / poggio né muro mai né fronda verde”, e tutt'intorno la presenza dei segni dell'inverno di *Io son venuto*, “fiumi”, “stagni” (li “aqua morta”), “rivo”, “nebbia” (che lì, “questo universo chiude tutto e salda”) : a dir l'effetto “d'un vel che due begli occhi adombra” (così, alla fine, la mano frapposta agli occhi “s'è fatta scoglio”) », De Robertis (1983), p. 18, note.*

più m'invaghisce dove più m'incende:
né Natura può star contra'l costume. (ch 28, v. 101-111)

Encore une fois la liste des éléments du paysage est négative : ce ne sont pas les océans, les reliefs ou les fleuves qui l'empêchent de voir Rome, c'est son amour pour Laure qui le retient. Si l'épiphonème du vers 111 reprend « il concetto stoico dell'innata bontà dell'uomo corrotta dalla vita sociale »⁴¹⁸, sa tournure négative le transforme en l'énoncé d'une loi inexorable dès lors que, chez lui, sujet lyrique et poète-moraliste, l'agent corrupteur, responsable de ses mauvaises mœurs, ne saurait être qu'Amour. Le concept de « Natura », est à la fois externe et interne : ni les éléments du paysage, ni les bonnes habitudes ne peuvent « star contra 'l costume »⁴¹⁹.

On a évoqué plus haut le sonnet 117 à propos de l'*adnominatio* de Vaucluse, en binôme avec le sonnet 116. Plusieurs lieux sont nommés dans ce texte : Vaucluse, Rome (implicite dans la chanson 28) et Babel-Avignon :

Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle,
di che 'l suo proprio nome si deriva,
tenesse vòlto per natura schiva
a Roma il viso et a Babel le spalle,

i miei sospiri più benigno calle
avrian per gire ove lor spene è viva:
or vanno sparsi, et pur ciascuno arriva
là dov'io il mando, che sol un non falle. (sn 117, v. 1-8)

Il me semble que l'*impedimento* n'est pas Vaucluse (certaines lectures voient dans ces vers Vaucluse comme obstacle de la vision qui empêche le « je » de tourner le dos à Avignon) – ni la Nature de la conception stoïcienne –, mais la « natura schiva » du protagoniste. Bettarini l'a très justement formulé dans son commentaire :

L'ostacolo ai sospiri che vanno *sparsi* non sembra pertanto da cercare nella natura del terreno, come pensano commentatori ed esegeti con ampie dissertazioni corografiche (D'Ovidio, *Questioni di geografia petrarchesca*, pp. 36-37 ; Flamini, *Tra Valchiusa e Avignone*) ; il cammino verso Roma è benigno di per sé (e *più benigno* sarebbe se il monte guardasse verso oriente, verso le Alpi), perché Roma è regina e santa, è l'Italia degli amici, la Gerusalemme della Cristianità, mentre la via non augusta (*Mt VII 14*) e naturalmente facile conduce alla dannazione della *tristis Avinio*. L'ostacolo è la « natura schiva » del personaggio-poeta (cfr. CXXIV, 1), che vorrebbe volgere le spalle ad

⁴¹⁸ Santagata (1996), p. 153.

⁴¹⁹ Dans d'autres textes il peut s'agir de sa propre nature, d'après Augustin, c'est le cas par exemple de « nostra natura » (ch 360, v. 4).

Avignone e che non può, perché con duplice sensazione contraddittoria Avignone è l' « empia Babilonia » (CXIV, 1) e insieme il luogo dei suoi pensieri d'amore.⁴²⁰

Car quelle que soit la configuration de Vaucluse, tournée vers Rome ou vers Babel, les soupirs de l'amant arrivent malgré tout là où ils le désirent, c'est-à-dire auprès de Laure. Les tercets exposent de nouveau l'opposition entre le regard extérieur – les yeux de l'amant ne peuvent pas voir ce lieu (v. 13) – et la vision intérieure qui ne connaît aucun obstacle, imposant aux soupirs et aux pieds un parcours éprouvant (v. 14). Ses soupirs, bien que « sparsi », parviennent plus aisément jusqu'à Laure que ses yeux (la nuit et même le jour) et que ses pieds (le jour), harcelés par le « gran desio ».

Pour résumer le parcours de ces quatre textes qui portent sur le rôle du paysage comme obstacle de la vision de l'amant⁴²¹, on peut distinguer différentes facultés du regard : le regard extérieur est limité – par le temps qui passe, par l'orgueil de Laure qui se cache, par la distance – et ces obstacles exacerbent un amour qui vit davantage de mémoire-imagination que de vision directe. Toutefois la vision intérieure, loin de le rendre heureux, le consume (ch 37, v. 46 ; sn 38, v. 8), car ce n'est pas la clairvoyance qui éclaire son regard mais Amour, qui l'empêche de voir d'autres horizons : comme l'énonce l'envoi de la chanson 28, où le « regard » introspectif du moraliste, en détournant l'adage stoïcien, désigne le véritable promoteur de ses propres visions, que l'introjection transforme en « mal costume » (ch 264, v. 105).

II. B. b. Pièges dans la nature

La question de la responsabilité morale du « je » se pose également lorsqu'il est emprisonné ou piégé par la nature. On en trouve un premier exemple dans la sextine 66, où la fermeture du *locus amœnus* est plutôt assimilée à l'enfermement de l'amant dans ses propres *phantasmata* :

Ben debbo io perdonare a tutti vènti,
per amor d'un che 'n mezzo di duo fiumi
mi chiuse tra 'l bel verde e 'l dolce ghiaccio,
tal ch'i' depinsi poi per mille valli
l'ombra ov'io fui, ché né calor né pioggia
né suon curava di spezzata nebbia. (sx 66, v. 31-36)

⁴²⁰ Bettarini (2005), p. 541.

⁴²¹ Par leur histoire rédactionnelle, ces textes sont tous étroitement liés à Rome, tantôt lieu d'écriture (la chanson 37, selon Cochin et Chiòrboli, aurait été composée chez Orso dell'Anguillara), tantôt lieu de résidence des destinataires : Giovanni Colonna entre 1333 et 1334 dans la chanson 28 (Santagata, p. 141), Orso dell'Anguillara (sn 38).

Les vents du vers 31 renvoient à ceux du vers 10 (« amorosi vènti »), évoqués précédemment à propos de la vallée dans la seconde strophe de la sextine, dont nous avons dit qu'il s'agissait du lieu de Laure, imperméable aux vents de l'amour (*supra*, p. 153). Dans la dernière strophe, la situation se retourne contre l'amant : il se retrouve enfermé dans la *vallis clausa* qu'est Laure – nous avons vu que la couleur, « bel verde », et le « dolce ghiaccio » (la seule occurrence oxymorique de « ghiaccio » dans les *RVF*) sont des caractéristiques de la femme⁴²². De sorte que l'herbe et les cours d'eau, qui devraient être des agréments du *locus amœnus*, deviennent les coordonnées d'Avignon, située entre le Rhône et la Durance. La vallée se transforme en lieu où l'amant est attiré par l'image de la femme pour y être paralysé et emprisonné⁴²³ ; l'ombre n'est plus celle, réfrigérante, de la colline mais la projection de l'image de Laure dans cette vallée, qu'il dépeint (ou chante) dans toutes les autres vallées.

Ce lieu que l'amant prenait pour le paradis terrestre était en fait sa prison, bien qu'il ne le reconnaisse qu'à demi-mot, même dans un sonnet *in morte* :

Mira 'l gran sasso, donde Sorga nasce,
et vedra'vi un che sol tra l'erbe et l'acque
di tua memoria et di dolor si pasce. (sn 305, v. 9-11)

Dans ces vers l'amant exhorte Laure à regarder vers le bas (en empruntant la même direction que le regard du « je » a si souvent prise, mais d'un ailleurs qui lui est inaccessible), en direction de Vaucluse, donc, où l'amant, seul, se nourrit de mémoire et de douleur, entre les herbes et les eaux. Il

⁴²² L'interprétation du sens de « ghiaccio » dans ces vers n'est pas arrêtée. La plupart des critiques s'accordent pour le paraphraser ainsi : « entre les rives vertes et les eaux fraîches du fleuve ». Or, ce serait surprenant que le réseau de « ghiaccio » évoque la fraîcheur de l'eau, d'abord parce que ce serait un cas unique, incohérent avec le reste de ce réseau métaphorique, ensuite parce que cela le dénaturerait – la glace n'y est pas fraîche (à une exception près), elle est surtout paralysante ; et si le « je » était enfermé entre l'eau et la rive, quelle réalité (voire quel réel) cela évoquerait-il pour le lecteur ? Le syntagme « dolce ghiaccio » est effectivement un *unicum*, mais ce n'est pas la première fois que « ghiaccio » est adjectivé : dans la ballade 59 « freddo ghiaccio » renvoie au cœur glacé du poète-amant, à la fois par la peur et par l'amour ; dans la sextine 66, vers 29, « l'indurato ghiaccio » évoque le cœur de Laure, sa dureté, sa cruauté, sa résistance, sa persistance dans son refus d'aimer le « je » en retour, tout comme dans le sonnet 202 (« polito et vivo ghiaccio ») et dans la chanson 206 (« fier ghiaccio ») ; « dolce ghiaccio » est donc le seul cas d'oxymore. Il me semble que cette occurrence se rapporte aux symptômes d'un amour aliénant plutôt qu'à un lieu – de plus, le lieu de l'enfermement est déjà délimité dans le vers précédent : « n mezzo di duo fiumi » (le Rhône et la Durance). C'est pourquoi le sens le plus plausible est celui qui se rapproche de l'occurrence de « ghiaccio » dans le texte où il apparaît précédemment, le « freddo ghiaccio » (peur et amour) de la ballade 59 ; via l'adjectif, on peut également le relier au syntagme « dolce affanno » (sn 61, v. 5 : « et benedetto il primo dolce affanno »). Mais il pourrait également y avoir une allusion aux attributs de Laure, dont le visage est « dolce falda / di viva neve » (sn 146) et « calda neve » (sn 157). Dans les deux cas cette métaphore oxymorique est l'expression d'un amour aliénant, puisque le « je » est attiré et paralysé par l'image de la femme. Quant au « bel verde », cette couleur, qui est une des plus présentes dans les *RVF*, évoque à la fois Laure-laurier, dont Pétrarque vante l'*etherna viriditas* dans la *Collatio laureationis*, et la frustration ovidienne de l'amour d'Apollon pour Daphné-laurier.

⁴²³ Ces vers reprennent le vocabulaire et la situation de *Al poco giorno*, v. 16-17 : « si bel, ch' Amor li viene a stare a l'ombra, / che m'ha serrato intra piccioli colli ».

me semble que l'on retrouve la même situation que dans la sextine 66, avec ces deux éléments de la nature qui, dans d'autres contextes, sont caractéristiques du *locus amœnus*, mais qui servent ici à exprimer l'aliénation, par l'intermédiaire du verbe « pascere », autre référence au Dante des « petrose »⁴²⁴ : l'aliment ici métaphoriquement explicité, à la place de « l'erba », est la douleur⁴²⁵, absorbée au moyen d'un verbe qui convient aux ruminants. Car dans ce sonnet, *Anima bella da quel nodo sciolta*, la liberté est réservée à Laure, bien que les adjectifs « sciolta » (v. 1) et « sicura » (v. 7) rappellent ceux que Pétrarque emploie en latin pour parler de lui-même (« liber ac securus »)⁴²⁶. En fait, Vaucluse n'est un espace mental aliénant que pour le poète-amant, qui, obsédé par l'image de Laure, y projette les temps et les lieux de l' enamoragement, mais c'est tout le contraire pour l'humaniste écrivant en latin, puisqu'il recrée dans la vallée les espaces et les temps de la connaissance et qu'il y dialogue avec les auteurs de sa bibliothèque, de sorte que là seulement il peut se sentir libre.

La chanson 325 met encore en scène l'amant emprisonné, dans un environnement tout à fait symbolique :

A le pungenti, ardenti et lucide arme,
 a la vittoriosa insegna verde,
 contra cui in campo perde
 Giove et Apollo et Poliphemo et Marte,
 ov'è 'l pianto ognor fresco, et si rinverde,
 giunto mi vidi: et non possendo aitarne,
 preso lassai menarme
 ond'or non so d'uscir la via né l'arte. (ch 325, v. 31-38)

Il s'agit de la troisième strophe, dans laquelle l'amant se retrouve emprisonné, vaincu par les armes d'Amour – qui l'y ont conduit. Aucun autre amant, même divin (v. 34), ne saurait triompher d'un adversaire si bien armé. Le lieu de l'emprisonnement n'est pas mentionné, mais on peut le déduire de la strophe précédente : il s'agit du corps de Laure, décrit comme un édifice dans lequel l'amant se retrouve désormais enfermé. C'est une image analogue à la vallée de Laure de la sextine 66, avec une condensation de la métaphore puisque la vallée devient l'élément *in absentia*. Par transposition, le printemps éternel du *locus amœnus* – qui apportait la fraîcheur et l'*etherna viriditas* – est remplacé par les larmes toujours renouvelées de l'amant – qui acquièrent à leur tour les attributs de la saison (v. 35).

⁴²⁴ *Al poco giorno*, v. 35 : « et gir pascendo l'erba ».

⁴²⁵ La douleur est l'aliment de l'inconsolable Orphée chez Ovide : *Mét.* X, 75 « cura dolorque animi lacrimæque alimenta fuere. » [« ne se nourrissant que de ses larmes, du trouble de son âme, et de sa douleur »].

⁴²⁶ Dans la lettre *Fam.* XV, 3, 15, citée plus haut, p. 157. Bettarini (2005), p. 1340.

On voit bien que l'amant se présente toujours comme une victime passive, dont la chanson 325 dit qu'il assiste, impuissant et de l'extérieur (« *giunto mi vidi*, v. 36), à son propre emprisonnement. Il en va de même pour les pièges vers lesquels Amour le pousse et dans lesquels il tombe sans opposer la moindre résistance.

Le premier piège tendu sous ses pieds est un élément constitutif du *locus amœnus*, puisqu'il s'agit du cours d'eau dans le sonnet 67⁴²⁷.

Amor, che dentro a l'anima bolliva,
per rimembranza de le treccie bionde
mi spinse, onde in un rio che l'erba asconde
caddi, non già come persona viva.

Solo ov'io era tra boschetti et colli
vergogna ebbi di me, ch'al cor gentile
basta ben tanto, et altro spron non volli. (sn 67, v. 5-11)

Ce texte est extrait d'un « cahier de voyage » – qui contenait également le sonnet 38 – composé lors d'un déplacement de Pétrarque à Rome vers 1336-1337 ; ce contexte biographique est exposé dans l'incipit (« *Del mar Tirreno a la sinistra rive* », v. 1), où le paysage extérieur est immédiatement personnifié pour incarner les sentiments de l'amant (« *dove rotte dal vento piangon l'onde* », v. 2). Tandis qu'il s'éloigne des rivages de Vaucluse le protagoniste voit au loin « *quella altera fronde* » et se retrouve projeté dans son paysage intérieur, celui où il peut s'isoler – on a fait allusion aux bois comme indice de la *Selvapiana* mentale (« *boschetti* » v. 9) et aux collines pour son équivalent provençal, Vaucluse (« *colli* » v. 9). C'est parce qu'il est poussé par Amour (« *mi spinse* ») dans cet espace intérieur, recréé par le souvenir (v. 5-6), que l'amant trébuche et tombe dans un ruisseau qui se cachait sous l'herbe.

Petrarca rovescia i rapporti mentali : non l'amante è strappato al reale per essere trascinato nella memoria dominante, ma al contrario, « il mondo della memoria viene strappato dalla sua lontananza e imposto nel luogo e nel tempo del presente con una violenza tale che le immagini del passato vengono a sovrapporsi al mondo circostante » (Cherchi 1991). La vista dell'oggetto non trascina al ricordo delle trecce, ma la « *rimembranza* » delle trecce « *spinge* » verso l'oggetto.⁴²⁸

Le « je » se retrouve dans l'eau, un élément qui connote la limite entre *visibilia* et *invisibilia*, comme dans le sonnet 190 où la vision de la « *cerva* » disparaît lorsque l'amant tombe dans l'eau (v. 14). Cependant ce n'est pas une chute physique (« *caddi, non già come persona viva* », v. 8) mais une chute mentale, puisque la scène se déroule dans l'esprit de l'amant. La chute dans le *locus*

⁴²⁷ Cela semble paradoxal pour une seconde raison : selon le proverbe mentionné dans la *frottola* 105, le cours d'eau – désigné par le même terme *rio* (v. 21) – permet au merle qui le traverse d'échapper au chasseur, et par analogie à l'amant de se soustraire aux menaces d'Amour.

⁴²⁸ Stroppa, p. 132.

amœnus intériorisé est un corollaire du *locus amœnus* prison (dans le texte précédent, la sextine 66) : l'esprit de l'amant s'y fourvoie et n'en réchappe pas, parce qu'il ne peut pas (ch 325, v. 38) ou parce qu'il ne veut pas (sn 67, v. 11). On peut lire dans le sonnet 67 une référence à la traversée de l'Achéron, avec reprise lexicale de *rio* et de *sprona* : « e pronti sono a trapassar lo rio, / ché, la divina giustizia li sprona, / sì che la tema si volve in disio » (*Enfer* III, v. 124-126). L'amant des *RVF*, quant à lui, ne veut pas d'autre éperon que celui d'Amour, et bien qu'il souhaite changer, qu'il espère dans le dernier tercet faire face à un mois d'avril plus clément, où ses yeux comme ses pieds ne seront pas mouillés, rien ne laisse penser qu'il abandonnera l'objet de son amour (« in realtà niente è cambiato »⁴²⁹) – le sonnet suivant expose le dilemme non résolu entre l'amour et la « via de salir al ciel » (sn 68, v. 4).

Si le cours d'eau comme piège fait implicitement allusion au choix problématique qui se pose au « je », entre amour terrestre et voie divine, cela est encore plus évident avec le serpent qui se cache dans l'herbe, étant donné la forte connotation négative chrétienne de cet animal. En effet, il symbolise la duperie mortifère qui se cache derrière les beautés terrestres (le syntagme « tra' fiori et l'erba ») – bien que, comme Laure, elles puissent paraître aussi belles qu'innocentes. On le trouve ainsi exprimé dans le sonnet 99 :

Questa vita terrena è quasi un prato,
che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace;
et s'alcuna sua vista agli occhi piace,
è per lassar più l'animo invescato. (sn 99, v. 5-8)

Dans ce texte de correspondance⁴³⁰, le poète-moraliste indique avec lucidité la bonne conduite à tenir, suivant la métaphore filée qui présente d'abord la vie terrestre (métaphore *in præsentia*), presque semblable à une prairie – il ne s'agit pas du paradis terrestre mais du jardin des orgies, tout aussi biblique, loué par les impies dans le livre de la Sagesse⁴³¹ –, puis les pièges qui s'y cachent (métaphore *in absentia*) derrière l'image du serpent⁴³². Les derniers vers du quatrain expliquent comment les âmes se retrouvent piégées lorsque les yeux s'attardent sur ces beautés. Dans les quatrains le locuteur et le destinataire sont associés (v. 1), mais ils ne le sont plus dans les tercets, puisque le « je » est incapable de suivre la voie qu'il a indiquée (v. 12-14).

Le serpent incarne de façon emblématique les pièges tendus par Amour depuis Virgile : *Buc.*

⁴²⁹ Bettarini (2005), p. 336.

⁴³⁰ Probablement adressé à Giovanni Colonna di Galliciano, prédicateur à Rome à partir de l'année 1324.

⁴³¹ *Livre de la sagesse*, II, 8 : « Coronemus nos rosis antequam marcescant nullum pratum sit quod non pertranseat luxuria nostra. » [« Couronnons-nous de roses, avant qu'elles se flétrissent : qu'il n'y ait point de pré, où notre intempérance ne se signale »].

⁴³² Sur la symbolique du serpent et la métaphore de la chute dans les *RVF* on pourra se rapporter à l'article de Sturm-Maddox (1983).

III, v. 93-94, « Qui legitis flores et humi nascentia fraga, / frigidus – o pueri, fugite hinc – latet anguis in herba. » [« Vous qui cueillez des fleurs et les fraises qui naissent à terre, fuyez d'ici, enfants; un froid serpent est caché sous l'herbe »]. Cette image avait déjà fait l'objet de nombreuses reprises, de sorte qu'elle était devenue proverbiale, en latin comme en langue vernaculaire⁴³³. Pétrarque la reprend en figeant le syntagme « tra' fiori et l'erba »⁴³⁴ (dans les versions précédentes on pouvait avoir l'herbe seule ou les fleurs seules⁴³⁵). Il le réemploie à l'identique dans les *Trionfi* (« Cleopatrà legò tra' fiori e l'erba », *TC I*, v. 90⁴³⁶) pour symboliser à la fois le printemps et les illusions terrestres, et dans la chanson 323 des *RVF* :

Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba
 pensosa ir sì leggiadra et bella donna,
 che mai nol penso ch'i' non arda et treme:
 humile in sé, ma 'ncontra Amor superba;
 et avea indosso sì candida gonna,
 sì texta, ch'oro et neve parea in seme;
 ma le parti supreme
 eran avolte d'una nebbia oscura:
 punta poi nel tallon d'un picciol angue,
 come fior colto langue,
 lieta si dipartio, nonché secura.
 Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura! (ch 323, v. 61-72)

Cependant la situation énoncée dans ce texte *in morte* n'est pas comparable au piège-serpent que l'on vient de voir dans les textes *in vita*, puisque l'on a, d'un côté, l'amant qui sait que le serpent se cache dans l'herbe de la prairie terrestre mais n'arrive pas à l'éviter, trop attiré par les séductions (sn 99 ; *TC III*, v. 157) ; de l'autre, Laure qui se promène insouciant parce qu'elle ne sait pas le danger qui la guette⁴³⁷, contrairement au poète qui voit la scène se dérouler de l'extérieur. Au vers 61 le syntagme « entro i fiori et l'erba » ne figure pas la luxure biblique (sn 99) mais un paradis terrestre ; plus loin (v. 70), Laure elle-même est comparée à la fleur cueillie, faisant cette fois référence à la caducité de l'existence⁴³⁸.

Dans les textes *in vita*, le serpent est donc un obstacle qui se dresse sur la « diritta via » du poète-amant, un piège dans le *locus amœnus*, au même titre que les « reti », de la chasse ou de la

⁴³³ Pacca, p. 168.

⁴³⁴ On le trouve inversé chez Dante, *Purg.* VIII, v. 100 « Tra l'erba e ' fior venia la mala striscia ».

⁴³⁵ André le Chapelain, *De am.* I XIV, p. 70 : « si anguis hic non lateret in herbis » ; Dante, *Enf.* VII, v. 83-84 : « seguendo lo giudicio di costei, / che è occulto come in erba l'anguie. »

⁴³⁶ Sans l'herbe dans *TC III*, v. 157 : « So come sta tra' fiori ascoso l'anguie ».

⁴³⁷ Ici le serpent renvoie à la tradition classique : Laure assume les traits d'Eurydice, et parallèlement le poète est potentiellement un nouvel Orphée : comme lui, le poète n'arrive pas à soustraire Laure à la mort.

⁴³⁸ La réminiscence virgilienne (*Æn IX*, 435-6) n'exclut pas un écho du *Livre de Job* 14, 2 : « quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra et nunquam in eodem statu permanet » [« Comme la fleur, l'homme naît, il est cueilli, il fuit comme l'ombre, et jamais il ne demeure dans le même état »].

pêche, qui renvoient au tourment d'être capturé et aux vertus libératrices du Seigneur⁴³⁹. Ce *laqueum* des *Psaumes* est tendu par Amour dans le madrigal 106, où le « je » se met en scène seul dans son paysage mental (« la fresca riva », v. 2) suivant le thème du *facilis captus*⁴⁴⁰ ; corollaire de la chaîne de diamants du *Secretum*, ce lacs de soie est aussi résistant que précieux (« un laccio che di seta ordiva / tese fra l'erba, ond'è verde il camino ») et, au bout du compte, l'amant n'est pas mécontent de s'être fait prendre (« et non mi spiacque poi », v. 7).

Le sonnet 181 renverse de façon positive la situation traditionnelle qui voit Amour oiseleur tendre ses filets pour capturer les amants⁴⁴¹ : les lacs changent de matière mais sont toujours aussi solides et précieux, puisqu'ils sont constitués d'or et de perles (« Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro et di perle tese sott'un ramo », v. 1-2). On retrouve l'image de la prairie du sonnet 99, une étendue d'herbe trompeuse, dont l'amant ne se méfie pas puisqu'elle a les attributs du *locus amœnus*.

L'ostacolo maggiore allo sperare bene è, quasi paradossalmente, la facilità con cui si spera. Ecco, dunque, l'immagine del prato dove pare che gli amici, come tutti gli uomini, si siano smarriti. La constatazione è a prima vista sorprendente perché una lunga tradizione associa lo smarrimento al bosco, alla foresta, alla selva, dove cavalieri e peccatori in genere perdono la diritta via. Però nel prato e non nel bosco late il serpente, emblema archetipo delle tradizioni mondane. [...] Lo smarrimento non è la letterale “perdita della strada”, bensì la frequenza dello sperare, la facilità con cui si tende verso il possesso di beni mondani. [...] La pianura e la dolcezza del prato assopiscono i sensi lusingandoli.⁴⁴²

De plus, il me semble que dans le dernier tercet la prairie devient explicitement une projection de Laure, au même titre que la vallée enserrante : « Così caddi a la rete, et qui m'àn colto / gli atti vaghi et l'angeliche parole, / e 'l piacer e 'l desire et la speranza. », v. 12-14). Dans le vers précédent, ce sont les mains de Laure qui resserrent les filets autour de leur proie (v. 11).

D'ailleurs, lorsqu'*in morte* Amour tente de tendre de nouveau ses filets dans une prairie qui n'a plus les attributs de Laure, l'amant ne se laisse pas prendre :

Non volendomi Amor perdere anchora,
ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso,
et di nova é sca un altro foco acceso,

⁴³⁹ *Ps* 91, 3 : « Car c'est lui qui te délivre du filet de l'oiseleur, de la peste et de ses ravages. »

Ps 140, 6 : « Des orgueilleux me tendent un piège et des filets, ils placent des rets le long du chemin, ils me dressent des embûches. »

Ps 141, 10 : « Que les méchants tombent dans leurs filets, et que j'échappe en même temps. »

Ecl. 9, 12 : « L'homme ne connaît pas non plus son heure, pareil aux poissons qui sont pris au filet fatal, et aux oiseaux qui sont pris au piège; comme eux, les fils de l'homme sont enlacés au temps du malheur, lorsqu'il tombe sur eux tout à coup ».

⁴⁴⁰ Stroppa, p. 201.

⁴⁴¹ Par exemple dans le *canzoniere Palatino*, la chanson anonyme *Amor fa come 'l fino uccellatore* (P 16), citée par Bettarini (2005), p. 837.

⁴⁴² Cherchi (2008), p. 64-65.

tal ch'a gran pena indi scampato fôra. (sn 271, v. 5-8)

Dans ce premier sonnet après la prise de conscience de la mort de Laure, l'amant devrait être libre, mais Amour continue de le harceler : ici le réseau métaphorique de la chasse (« lacciuol », v. 6) croise celui de la pêche (« éscà », v. 7), se déployant ainsi sur deux paysages, celui du chemin qui mène au ciel et celui de la mer qui mène au port⁴⁴³. Maintenant que la Mort a mis en évidence la labilité de ces pièges, qu'ils se trouvent dans l'herbe ou dans l'eau, le « je » se retrouve immobilisé, abattu et terrassé face à ce nouvel ennemi contre lequel il ne sert à rien de se battre (« contra la qual non val forza né 'ngegno », v. 14)⁴⁴⁴.

Qu'il s'agisse d'une vallée, d'une prairie ou d'un cours d'eau, tous correspondent à des paysages métaphoriques, créés ou recréés mentalement dans l'esprit du poète-amant. Il ne se contente pas d'y projeter ses pensées et ses sentiments, il s'y projette lui-même, et plus précisément les obstacles auxquels il se heurte, de sorte que les éléments de la nature, dépourvus de toute connotation autonome, qui ne les saisisait que de l'extérieur, deviennent la continuation intériorisée du réel du protagoniste.

⁴⁴³ Dans la *frottola* 105, c'est le rocher qui a ce rôle d'obstacle : « non è gioco uno scoglio in mezzo l'onde » (v. 23).

⁴⁴⁴ Le dernier vers, dédié à la Mort, renverse le triomphe d'Amour dans le dernier vers de la ballade de Cavalcanti *Fresca rosa novella* : « ché solo Amor mi sforza, / contra cui non val forza – né misura » (v. 43-44), Bettarini (2005), p. 1236.

III. Saisons et paysages de l'erreur

III. A. Cristallisation de l'amant

III. A. a. Le cœur glacé

Nous avons vu que la nature peut être une prison ou un piège qui immobilise l'amant ; dans cette configuration, la cause de ses tourments reste extériorisée, de sorte que la faute est déplacée sur les éléments du paysage (vallée, rivière, prairie). La question morale de la responsabilité de l'amant se pose en d'autres termes lorsqu'il s'agit des saisons : si l'amant est immobilisé par la glace, la cause n'est-elle pas toute intérieure ?

« Ghiaccio » se trouve pour la première fois en position de rime dans la ballade 59 au vers 6. Il inaugure une nouvelle métaphore : l'amour a pour effet de glacer le cœur du poète-amant.

Tra le chiome de l'òr nascose il laccio,
al qual mi strinse, Amore;
et da' begli occhi mosse il freddo ghiaccio,
che mi passò nel core,
con la virtù d'un subito splendore,
che d'ogni altra sua voglia
sol rimembrando anchor l'anima spoglia. (bl 59, v. 4-10)

Ce texte occupait une place particulière déjà dans la rédaction Correggio, puisqu'il est situé au centre d'un groupement de 9 textes, encadré par les ballades 55 et 63. Dans toutes les ballades des *RVF* on retrouve un certain mélange de stilnovisme avec des réminiscences des rimes "petrose" des Dante. Celle-ci semble presque constituer un archétype du genre, car Pétrarque y traduit l'incipit de la célèbre chanson *Lo ferm voler* d'Arnaut Daniel (« del mio fermo voler già non mi svoglia », v. 3). En effet, la ballade est construite sur l'opposition entre la « colpa » d'Amour et la *voluntas firma* de l'amant⁴⁴⁵ ; les torts semblent partagés, entre Amour d'une part, qui l'a capturé grâce aux cheveux et aux yeux de Laure (v. 4-5) avant de les lui cacher (« altrui colpa mi toglia », v. 2), et sa propre

⁴⁴⁵ Bettarini (2005), p. 303.

volonté d'autre part, qui ne cesse d'aimer (v. 3 et 17)⁴⁴⁶. Les deux armes qui ont permis de le capturer se déploient sur deux réseaux métaphoriques : celui de la chasse pour les cheveux, qui forment des lacs enserrants (« laccio », « strinse ») ; celui de la glace pour les yeux, qui le touchent directement au cœur, suivant les préceptes du stilnovisme déjà énoncés par André le Chapelain dans le *De Amore*. On en déduit que le cœur de l'amant est glacé par la froideur de la femme, sans que cela soit explicite. Les deux réseaux sont unis par la rime « laccio » : « ghiaccio », associant ainsi le motif de la glace à celui de l'enserrement. La glace est donc une manifestation de son amour aliénant, qui le paralyse en atteignant son cœur. Cette métaphore renvoie au Dante du *Purgatoire* : dans le chant XXX, vers 97, on peut lire « lo gel che m'era intorno al cor ristretto » ; cette référence est particulièrement intéressante puisque, dans cette scène, Beatrice apparaît (prenant la place de Virgile) et regarde très sévèrement Dante, c'est pourquoi l'angoisse entoure son cœur de gel ; s'ensuivent les reproches de Beatrice : après sa mort, il s'est fourvoyé en convoitant des biens terrestres. Par rapport à la métaphore dantesque du *Purgatoire*, Pétrarque exploite le réseau métaphorique de « ghiaccio » pour rendre pleinement compte de son expérience personnelle, car la métaphore, après avoir contribué à évoquer le point de départ de l'histoire d'amour, affecte indirectement sa réactivation par la mémoire, qui paralyse non seulement son cœur mais « ogni altra sua voglia » (v. 9) – il ne lui reste que le « fermo voler » (v. 3) dont l'explicit précise : « non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia » (un verbe qui pourrait aussi comporter le refus de consentir à la liquéfaction de la glace).

Dans la chanson dite de la Gloire, également présente dans la rédaction Correggio, l'image du cœur glacé de l'amant est bien plus explicite que dans la ballade 59, puisque la glace se forme dans son cœur (l'enjambement permet de mettre en relief aussi bien la glace que le cœur).

I'dico che pur dianzi
 qual io non l'avea vista infin allora,
 mi si scoverse: onde mi nacque un ghiaccio
 nel core, et èvvi anchora,
 et sarà sempre fin ch'i' le sia in braccio. (ch 119, v. 26-30)

Au vers 28, « mi si scoverse » fait allusion au couronnement poétique qui se déroula en avril 1341, puisque sous les traits de la femme qui dévoile son visage se cache la Gloire. En accord avec la voix d'Augustinus dans le *Secretum*, l'aliénation du « je » est causée par une double chaîne : celle de l'amour pour Laure et celle de l'amour pour la Gloire. Par l'intermédiaire du réseau métaphorique de « ghiaccio », ces deux chaînes ne forment plus qu'une. La glace et le cœur sont repris immédiatement au début de la strophe suivante :

⁴⁴⁶ Or c'est bien le second qui s'affirme sur le premier dans le vers conclusif (« non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia », v. 17) et dans le corps de la ballade, grâce au déploiement de la *figura etymologica* qui répète le verbe *volere* à quatre reprises (« voler » et « svoglia » v. 3, « voglia » v. 9, « non vo' » v. 17).

Ma non me 'l tolse la paura o 'l gielo
 che pur tanta baldanza al mio cor diedi
 ch' i' le mi strinsi a' piedi
 per più dolcezza trar de gli occhi suoi [...] (ch 119, v. 31-34)

Il me semble que la dittologie disjonctive permet d'identifier deux causes qui ont un même effet, la cristallisation du cœur : l'amour (l' "amoroso gielo" du madrigal 52) et la peur. Cependant la cristallisation et l'enserrement sont ici dissociés, car ni l'amour ni la peur n'ont été suffisants pour l'immobiliser : c'est l'amant lui-même qui, par sa « baldanza », a attaché son cœur aux pieds de la femme-Gloire.

De l'image du cœur glacé découle ainsi un double mouvement : peur et hardiesse, *metus* et *spes*, caractéristiques des *fluctus animi* de l'amant. Cette image est surtout exploitée dans la rédaction Correggio et ne se limite pas au cœur de l'amant : la cristallisation peut affecter le « je » tout entier⁴⁴⁷. Dans le sonnet 134, cette métaphore métamorphosante renvoie à la fois aux symptômes opposés qui affligent l'amant (« et temo, et spero ; et ardo et son un ghiaccio », v. 2 ; le chiasme associe la glace à la peur), à l'aliénation enserrante par le jeu des rimes (« abbraccio » v. 4, « laccio » v. 6, « impaccio » v. 8), mais aussi à l'immobilité par la paronomase « ghiaccio » - « giaccio » (v. 3) ; le vers 5 est tout à fait explicite : « Tal m'à in pregion, che non m'apre né serra ». De façon inavouée, en filigrane de ce sonnet, il y a la question de l'objet de son amour, c'est-à-dire de son erreur : en effet le modèle de ces antithèses paradoxales – dont Pétrarque se sert pour construire ce *topos* de l'*oxymoron Amoris* des *RVF*⁴⁴⁸ –, se trouve dans le texte mystique de Jacopone da Todi, *Amor de caritate* (où le verbe « abbracciare » signifie l'impossibilité de contenir l'amour pour Dieu)⁴⁴⁹.

Ce fourvoiement – l'amour pour une créature et non pour le Créateur – a pour conséquence la métamorphose aliénante en glace, traduisant l'immobilisme de l'anti-conversion, qui va bien au-delà des *perturbationes animi* : il s'agit d'une phénoménologie amoureuse contre nature. On le

⁴⁴⁷ L'image évolue par l'introduction de la glace dans le cœur d'abord (chez Dante, le gel restait autour), puis par la transformation du cœur en glace, et en dernier lieu par la transformation du sujet en glace.

⁴⁴⁸ Les symptômes de l'amour peuvent s'opposer : tantôt l'amant s'enflamme ou fond, tantôt il tremble de froid ou se glace : « chi 'n un punto m'agghiaccia et mi riscalda » (ch 105, v. 90), « che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca » (sn 152, v. 11), « arde et agghiaccia » (sn 178, v. 2). La liste est longue et le plus souvent portée par le verbe « agghiacciare », non par le substantif ; il s'agit en fait d'une opposition traditionnelle que l'on trouvait déjà chez d'autres auteurs, portée plus souvent par le substantif que par le verbe : Giacomo da Lentini (« e foco arzente ghiaccia diventare », *A l'aire claro ò vista ploggia dare*, v. 3), Guittone d'Arezzo (*Eo sono sordo e muto ed orbo fatto*), Guido Guinizzelli (« che meve agghiaccia e fiamma lo core », *Ch'eo cor avesse, mi potea laudare*, v. 14), Cino da Pistoia (« E mi fai dimorar in ghiaccio e 'n foco », *O giorno di tristizia e pien di danno*, v. 12).

⁴⁴⁹ Le sonnet *I' non so ch'io mi dica*, initialement attribué à Cecco d'Ascoli mais probablement postérieur aux textes de Pétrarque, semble superposer l'antithèse du sonnet 134 et le syntagme de la ballade 59 : « sì m'arde e strugge sempre il freddo ghiaccio » (v. 8).

constate dans le texte suivant, dernière présence de la métamorphose en glace dans la rédaction Correggio :

tutto dentro et di for sento cangiarme,
et ghiaccio farne, così freddo torno. (ch 135, v. 59-60)

Le quatrième tableau de cette chanson voit l'amant se transformer en une fontaine qui a la singularité de bouillir la nuit et d'être froide le jour. Pétrarque reprend ici la description de la fontaine du Soleil qu'il avait pu lire chez Pomponius Mela⁴⁵⁰. Ces *mirabilia* sont déjà contre nature, puisque le refroidissement et le réchauffement des eaux suivent un cycle inverse à celui du soleil. De plus, Pétrarque y introduit la métamorphose en glace, qui s'ajoute au refroidissement (v. 60) ; bien que l'on ne puisse identifier le substrat qui a pu inspirer la métamorphose de la glacification⁴⁵¹, il me semble que l'on trouve chez Ovide une image relativement proche, dans un contexte tout à fait éloquent : il s'agit du récit de Byblis⁴⁵², où la glace envahit son corps lorsqu'elle apprend la réponse de son frère. Sa métamorphose en fontaine, son corps glacé, mais aussi son amour contre nature, non payé de retour, sont autant d'éléments qui rapprochent l'amant de ce personnage malheureux.

III. A. b. *Fluctuatio animi : metus*

Dans la forme Chigi, la métamorphose en glace contre nature se concrétise en se rapprochant davantage de la problématique de la *fluctuatio animi* :

- Che pro, se con quelli occhi ella ne face
di state un ghiaccio, un foco quando inverna?
- Ella non, ma colui che gli governa.
- Questo ch'è a noi, s'ella s'el vede, et tace? (sn 150, v. 5-8)

Les textes insérés dans cette rédaction entre la sextine 142 et la chanson 264 prolongent et accentuent la crise morale du poète-amant ; désormais les contradictions sont au centre de la

⁴⁵⁰ *La description de la terre*, I, 8, 39 : « Fons media nocte feruet; mox et paulatim tepescens, fit luce frigidus; tunc, ut sol surgit, ita subinde frigidior, per meridiem maxime riget: sumit dein tepores iterum; et prima nocte calidus, atque, ut illa procedit, ita calidior, rursus cum est media, perferuet. » [« L'eau de la fontaine, bouillante au milieu de la nuit, s'attédie peu à peu; et, déjà fraîche au point du jour, elle se refroidit de plus en plus à mesure que le soleil s'élève, de sorte qu'elle est tout à fait glacée à midi; puis, à partir de cette heure, elle se réchauffe de nouveau par degrés, et, déjà tiède au déclin du jour, sa chaleur augmente de plus en plus jusqu'au milieu de la nuit, où elle bout encore à gros bouillons. »]

⁴⁵¹ Telesinski, p. 223, n. 263.

⁴⁵² *Mét.* IX, 581-582 : « pallas audita, Bybli, repulsa, / et pauet obsessum glaciali frigore corpus. » [« Byblis pâlit en l'écoutant. Un froid glacé s'empare de son sein. »]

narration – tandis que dans la rédaction Correggio l'amour pour Laure avait la part belle. Le sonnet 150 est entièrement construit sur un dialogue intérieur, qui illustre l'oscillation de l'âme du protagoniste, entre l'amant téméraire et le « je » craintif. Derrière le vers 6 se côtoient deux sources : l'Ancien Testament⁴⁵³ et Arnaut Daniel⁴⁵⁴. La référence aux *Proverbes* permet de rappeler l'inadéquation de son amour ; celle aux vers provençaux se concentre davantage sur ses effets néfastes. Toutefois, Pétrarque complète le modèle « mi ten caut on plus iverna » en le redoublant par son contraire ; en passant du verbe au substantif, de la comparaison biblique à la métaphore métamorphosante personnelle (l'empathie qui se crée ainsi entre le sujet et la nature est une innovation pétrarquienne), en disposant les termes selon un chiasme (après avoir corrigé la première version qui se limitait à de simples antithèses : « ghiaccio di state e foco quando iverna ») à la suite d'un enjambement, Pétrarque met au premier plan son conflit intérieur et sa résistance-persistance dans l'erreur. La faute est d'abord attribuée à la femme, puis à Amour, mais il n'y a toujours pas de remise en cause du « je ».

Cela explique-t-il peut-être le choix d'une image contre nature ? S'il y a tout un parcours du « ghiaccio » contre nature dans les *RVF*, qui se conclut avec l'envoi de la sextine 239 (« In rete accolgo l'aura, e'n ghiaccio i fiori », v. 37), c'est parce qu'en somme le « je » s'obstine dans ce qu'il sait être « un lungo error in cieco laberinto » (sn 224, v. 4) – mais ne veut pas admettre qu'il est responsable de son aliénation. Pourtant ce sonnet de la forme Malatesta n'aboutit toujours pas à un changement de perspective :

s'arder da lunge et agghiacciar da presso
son le cagion ch'amando i' mi distempre,
vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno. (sn 224, v. 12-14)

Cette antithèse est la dernière d'une énumération des « cagion » construite sur une seule phrase, et dont l'amant serait la victime, accusant Laure d'être la seule responsable. Il s'agit d'une auto-citation puisque l'on retrouve ce vers à l'identique à la fin du *Triumphus Cupidinis* III (« arder da lunge ed agghiacciar da presso », v. 168)⁴⁵⁵, également dans une énumération des *fluctus* caractéristiques de celui qui est amoureux.

La glaciation contre nature croise ici la thématique de l'éloignement (« presso » / « lunge ») ; déjà en filigrane dans la chanson 135 (v. 58), elle est maintenant condensée et

⁴⁵³ *Liber proverbiorum* XXVI, 1 : « Quomodo nix in aestate et pluviae in messe sic indecens est stulto gloria. » [« Comme la neige en été, et la pluie pendant la moisson, ainsi la gloire ne convient pas à un insensé. »]

⁴⁵⁴ *Ab gai so*, v. 13-14 : « l'amor qu'ins el cor mi pleu / mi ten caut on plus iverna ».

⁴⁵⁵ « La presenza, nel codice degli abbozzi, di postille con rimandi al Canzoniere [...] evidenzia l'intertestualità operativa di *TC* III e *RVF* : clamorosa, in tal senso, l'autocitazione del v. 168, che affida al paradosso del fuoco-ghiaccio una funzione di *senhal* allusivo del repertorio tecnico adottato » (Ariani, p. 134). Le sonnet 224 est dit « non datable » par Santagata (p. 934), tandis que, d'après les *postille*, P. a travaillé au *TC* III en septembre 1357, puis à nouveau en septembre 1358 (Ariani, p. 137).

directement associée à l'antithèse (« arder » / « agghiacciar ») – tandis que dans le sonnet 150 la distance du soleil-Laure avait été remplacée par l'alternance des saisons (v. 6). Ainsi Pétrarque renverse explicitement la loi énoncée dans le *Roman de la Rose*, selon laquelle l'amant brûle lorsqu'il se trouve en présence de l'objet de son amour : « qui plus est dou feu plus art » (v. 2346). Le verbe « agghiacciar » fait toujours écho à la peur, mais aussi à la honte (« or da paura, or da vergogna offese », v. 7) – tandis que, dans le sonnet 194, la formulation qui diffère subtilement (« ché da lunge mi struggo et da presso ardo », v. 14) substitue « struggere » à « agghiacciare », les larmes à la glaciation, la nostalgie à l'effroi.

Le sentiment qui sous-tend la glaciation semble bien être la peur. Explicite dans la chanson 119 (« la paura o 'l gielo », v. 31), elle est probablement implicite dès le madrigal 59 puisque la cristallisation induite par les yeux de Laure (v. 6) semble une adaptation toute pétrarquienne de la pétrification par le regard de Méduse. En effet, les yeux coupables de la métamorphose du « je » sont un point commun que l'on retrouve encore dans les sonnets 150 (déjà cité) et 220 :

Di qual sol nacque l'alma luce altera
di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace,
che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n fuoco? (sn 220, v. 12-14)

L'image condensée dans ces vers dépasse en complexité et en vivacité les précédentes : les yeux de Laure ne cristallisent pas le cœur de l'amant, ils le cuisent dans la glace et dans le feu. On retrouve le même *oxymoron Amoris* que dans les sonnets 134 et 150, l'innovation tient au verbe « cuocere », sans doute une référence à Virgile, *Énéide* VII, v. 345 : « femineæ ardentem curæque iræque coquebant » [« soucis et colères brûlaient dans son âme de femme »]. Ce vers latin se rapporte à un personnage féminin de la mythologie, Alecto, l'une des trois Érinyes, souvent associée aux Gorgones – comme ces dernières, elles ont une apparence effrayante et des serpents à la place des cheveux. Dans le chant IX de l'*Enfer*, elles invoquent l'arrivée de Méduse afin de pétrifier Dante («Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto», v. 52) et le verbe conjugué au pluriel pourrait laisser entendre qu'elles ont les mêmes pouvoirs. Quoi qu'il en soit, ce sont bien les yeux de Laure qui sont en cause dans le dernier tercet du sonnet 220.

L'étude de ces textes met donc en évidence une réappropriation pétrarquienne du mythe de Méduse pétrifiante, qui devient Laure cristallisante, dont la version la plus aboutie me semble celle du sonnet 197 :

L'aura celeste che 'n quel verde lauro
spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo,
et a me pose un dolce giogo al collo,
tal che mia libertà tardi restauro,

pò quello in me che nel gran vecchio mauro
 Medusa quando in selce transformollo;
 né posso dal bel nodo omai dar crollo,
 là 've il sol perde, non pur l'ambra, o l'auro:

dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
 che sì soavemente lega et stringe
 l'alma che d'umiltate e non d'altr'armo.

L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
 et di bianca paura il viso tinge;
 ma li occhi àno virtù di farne un marmo. (sn 197)

Il s'agit du troisième des sonnets de *l'aura*, qui se distingue d'emblée des précédents par ses rimes âpres. Par rapport au mythe méduséen – s'agissant du seul texte où il est explicitement cité en présence de la glacification –, l'innovation réside dans la distinction entre deux éléments constitutifs du visage : d'un côté les yeux de Méduse qui transforment l'amant en « marmo », par comparaison avec Atlas métamorphosé en « selce » ; de l'autre les cheveux de Laure⁴⁵⁶, qui occupent le centre du texte avec le réseau sémantique de l'enserrement (« nodo », « giogo », « laccio »)⁴⁵⁷. Dans le dernier tercet, l'« ombra » de Laure-laurier se superpose, par le jeu de la paronomase, à l'« ambra » de ses cheveux (v. 8). C'est donc le feuillage-chevelure qui, par le seul effet de son ombre, transforme son cœur en glace et fait pâlir de peur son visage, tandis que les yeux le pétrifient. La vision de Laure, qu'elle soit directe ou médiatisée par son ombre, est donc plus terrifiante que celle de Méduse, car celui qui regarde la Gorgone n'a pas le temps d'être effrayé par sa laideur, étant donné qu'il est immédiatement pétrifié : « hoc habet infelix, cunctis inpune, Medusa, / quod spectare licet. nam rictus oraque monstri / quis timuit? » [« Méduse a cela de terrible, qu'on peut la regarder sans effroi. Car, qui jamais eut le temps de craindre la gueule et la face du monstre ? »] (*Pharsale* IX, 636-638) – ces vers suivent la description de sa chevelure serpentine). L'amant en revanche est effrayé par la beauté de la chevelure et pétrifié malgré tout par son regard.

Les trois derniers vers du sonnet 197 tendent vers un même aspect de l'aliénation amoureuse, la paralysie, mais « ghiaccio » sous-tend l'aliénation enserrante par la rime avec « laccio » et le sentiment d'effroi. Associé au cœur, le réseau de « ghiaccio » évoque des images fortes, par lesquelles le « je » tente de rendre compte de son tourment en le « matérialisant », car cette métaphore est une image presque palpable des *perturbationes animi* dont il est question dans le premier livre du *Secretum*.

⁴⁵⁶ Qui ne sauraient être les cheveux de la Gorgone *saxifera*, dont on a dit que ses cheveux sont des serpents. Lucain, *Pharsale*, IX, 634-635 : « surgunt aduersa subrectæ fronte colubræ / uipereumque fluit depexo crine uenenum. » [« Sur le devant de son front se dressent des couleuvres, et leur affreux venin coule sous le peigne ».]

⁴⁵⁷ Bettarini (2005), p. 913.

III. B. Persistence

III. B. a. *Fluctuationes et impossibilia*

Vers la fin du premier livre du *Secretum*, Augustinus met en garde Franciscus contre les passions de l'âme, qui sont au nombre de quatre, en citant Virgile⁴⁵⁸ :

A. Nempe passiones ex corporea commistione subortas oblivionemque nature melioris, divinitus videtur attingisse Virgilius, ubi ait: Igneus est illis vigor et celestis origo seminibus, quantum non noxia corpora tardant terrenique hebetant artus, moribundaque membra. Hinc metuunt cupiuntque dolent gaudentque, neque auras respiciunt, clausæ tenebris et carcere ceco. Discernis ne in verbis poeticis quadriceps illud monstrum nature hominum tam adversum?

F. Discerno clarissime quadripartitam animi passionem, que primum quidem, ex presentis futurique temporis respectu, in duas scinditur partes; rursus quelibet in duas alias, ex boni mali que opinione, subdistinguitur; ita quattuor velut flatibus aversis humanarum mentium tranquillitas perit.

[*A.* Virgile me semble avoir retracé admirablement les passions qui naissent de l'union de l'âme avec le corps et l'oubli de la plus noble partie de nous-mêmes lorsqu'il a dit : "Les âmes ont une vigueur de la nature du feu et un principe d'une origine céleste, tant qu'elles ne sont point alourdies par des corps nuisibles, ni émoussées par des membres terrestres et périssables. De là viennent chez les mortels la crainte, le désir, la douleur et la joie. L'âme ne tourne plus ses regards vers le ciel, enfermée qu'elle est dans les ténèbres d'une obscure prison". Ne discernes-tu pas dans les paroles du poète, ce monstre à quatre têtes si hostile à la nature humaine?

F. Je discerne très clairement la quadruple passion de l'âme, que l'on divise d'abord en deux parties eu égard au présent et à l'avenir, et que l'on subdivise ensuite en deux autres d'après l'idée du bien et du mal. Ainsi battue en quelque sorte par quatre vents contraires, la tranquillité de l'âme humaine est détruite.]

Les passions du *quadriceps monstrum* (peur, désir, douleur et joie) peuvent se regrouper par deux, d'après l'enseignement de Cicéron et des Stoïciens, selon qu'elles sont positives ou négatives, et selon qu'elles se rapportent au présent ou au futur :

⁴⁵⁸ Pétrarque reprend ici l'enseignement d'Augustin (qui commente Virgile, *Énéide*, VI, 730-734) dans *La cité de Dieu*, XIV, 3 : « omnesque illas notissimas quattuor animi perturbationes, cupiditatem timorem, lætitiā tristitiā, quasi origines omnium peccatorum atque vitiorum volens intellegi ex corpore accidere subiungat et dicat: "Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, nec auras / suspiciunt, clausæ tenebris et carcere cæco". » [« En vain ces quatre passions de l'âme bien connues, désir et crainte, joie et tristesse, d'où il fait dériver la source de tout désordre et de tout vice, il prétend les attribuer au corps, quand il ajoute : "Et de là, tour à tour leurs craintes et leurs désirs, leurs douleurs et leurs joies; elles ne peuvent élever leur regard vers le ciel, captives des ténèbres, dans leur prison aveugle" »].

Partes autem perturbationum volunt ex duobus opinatis bonis nasci et ex duobus opinatis malis; ita esse quattuor, ex bonis libidinem et lætitiā, ut sit lætitiā præsentium bonorum, libido futurorum, ex malis metum et ægritudinem nasci censerent, metum futuris, ægritudinem præsentibus; quæ enim venientia metuuntur, eadem adficiunt ægritudine instantia.

[Les Stoïciens divisent les passions en quatre genres : deux, qui regardent les biens; deux, qui regardent les maux. Par rapport aux biens, la cupidité et la joie : la cupidité, qui a pour objet le bien futur; la joie, qui a pour objet le bien présent. Par rapport aux maux, la tristesse et la crainte : la tristesse, qui a pour objet les maux présents; la crainte, qui a pour objet les maux futurs.]⁴⁵⁹

Ces quatre passions qui empêchent la tranquillité de l'esprit sont au centre du sonnet 57 :

Mie venture al venir son tarde et pigre,
la speme incerta, e 'l desir monta et cresce,
onde e 'l lassare et l'aspectar m'incresce;
et poi al partir son più levi che tigre.

Lasso, le nevi fien tepide et nigre,
e 'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce,
et corcherassi il sol là oltre ond'esce
d'un medesimo fonte Eufrate et Tigre,

prima ch'i' trovi in ciò pace né triegua,
o Amore o madonna altr'uso impari,
che m'anno congiurato a torto incontra. (sn 57, v. 1-11)

Dans le premier quatrain les « venture » prennent l'aspect de la joie et de la douleur, les deux affections qui vont à l'encontre du présent (« al venir », v. 1 ; « al partir », v. 4) ; quant à l'espoir et à la crainte, on peut les identifier conjointement dans le syntagme « la speme incerta » (v. 2). C'est pourquoi l'amant ne peut connaître la paix intérieure, qui lui est refusée, sous forme d'un *adynaton* également *quadriiceps*, dans le deuxième quatrain : les neiges seront tièdes et noires, la mer n'aura plus d'eau, les poissons seront sur les montagnes, le soleil se couchera en orient. Contrairement aux trois derniers *adynata* qui s'inspirent de Virgile (*Ecl.* I, 59-63, sur l'impossibilité d'oublier une image), l'*adynaton* concernant la neige pourrait être une invention de Pétrarque – tous tendent en tout cas vers une même illustration : la persistance de ses passions est contre nature.

Comme le rappellent les textes anniversaires des *RVF*, « l'amore dura ma dura in negativo »⁴⁶⁰. La première de ces poésies clés est la sextine 30, qui développe ce thème en plusieurs points. L'impossibilité de trouver la paix est d'abord énoncée dans la deuxième strophe : « quando avrò queto il core, asciutti gli occhi, / vedrem ghiacciare il foco, arder la neve » (v. 9-10). Par rapport à la neige tiède du sonnet 57, l'*adynaton* de la sextine est renforcé (la neige est ardente) et

⁴⁵⁹ *Tusc.* IV, VI, 11-12.

⁴⁶⁰ Bettarini (2005), p. 328.

redoublé (la neige brûle, le feu glace)⁴⁶¹. Dans la tradition provençale, cet *adynaton* est inauguré par le troubadour Peire Vidal :

E poiran s'en conortar
e mi tug l'autr'amador,
qu'ab sobresforciu labor
trac de neu freida fuec clar
et aigua doussa de mar.⁴⁶²

En passant de l'adjectivation (froid-clair de Peire Vidal) au couple de verbes *ghiacciare-arder*, Pétrarque parvient, en l'espace d'un seul vers, à dédoubler un syntagme redondant. De plus, les deux verbes, « si trovi » (v. 8), « vedrem » (v. 10), permettent de donner une consistance objective à ces situations impossibles : il est impossible que l'esprit du « je » trouve la tranquillité, que son cœur soit en paix, que ses yeux soient secs, comme il est impossible que la neige brûle et que le feu glace.

Cette persistance contre nature des *perturbationes animi* induit chez l'amant un comportement tout aussi contre nature, qui traverse les saisons les plus inopportunes et les paysages les moins accueillants :

seguirò l'ombra di quel dolce lauro
per lo più ardente sole et per la neve,
fin che l'ultimo di chiuda quest'occhi. (sx 30, v. 16-18)

En apparence, ces vers opposent le soleil et la neige afin de mettre en scène la course inépuisable de l'amant qui suit l'ombre de Laure-laurier, son image intériorisée, partout et en toute saison, inlassablement et jusqu'à la mort. Pourtant il me semble que dans cette troisième strophe de la sextine *l'adynaton* des vers précédents se fait encore ressentir ; car il paraît surprenant que cette image demeure douce dans n'importe quelle circonstance, intérieure ou extérieure. C'est pourquoi il me semble que l'opposition *sole-neve*, dans ce cas, alimente plutôt une image de l'impossible selon laquelle l'amant en proie aux passions doit subir les situations les plus extrêmes (comme le souligne le superlatif « lo più », v. 17).

Le sonnet 145 expose de façon analogue la persistance de l'amant dans son erreur : quel que soit le paysage ou la saison, le « je » ne change pas et continue de soupirer.

⁴⁶¹ Déjà dans la poésie de la *scuola siciliana* du Duecento : « e foco arzente ghiaccia diventare, / e freda neve rendere calore » (Giacomo da Lentini, *A l'aire claro*) ; « che fa lo foco nascere di neve » l'amour embrase tout, même la neige (Guido delle Colonne, *Ancor che l'aigua*).

⁴⁶² *Pus tornatz sui em Proensa* : « En moi pourront se réconforter tous les autres amants, car avec un labeur surhumain je tire de la neige froide un feu clair et de l'eau douce de la mer ».

Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba,
o dove vince lui il ghiaccio et la neve;
ponmi ov'è 'l carro suo temprato et leve,
et ov'è chi ce 'l rende, o chi ce 'l serba;

ponmi in humil fortuna, od in superba,
al dolce aere sereno, al fosco et greve;
ponmi a la notte, al di lungo ed al breve,
a la matura etate od a l'acerba;

ponmi in cielo, od in terra, od in abisso,
in alto poggio, in valle ima et palustre,
libero spirito, od a' suoi membri affisso;

ponmi con fama oscura, o con ilustre:
sarò qual fui, vivrò com'io son visso,
continüando il mio sospir trilustre. (sn 145)

Le texte s'adresse à un « tu », probablement Amour, capable de placer l'amant dans les situations les plus paradoxales. On a vu dans le premier chapitre (*supra*, p. 91) que les trois premiers vers de ce sonnet ne font pas tant allusion aux saisons (l'été et l'hiver)⁴⁶³ qu'à des régions, suivant la cosmologie antique et médiévale qui divisait la terre en trois parties : torride (vers 1), glaciale (vers 2) et tempérée (vers 3). Le texte est construit sur une seule phrase, qui accumule, par la succession des anaphores, les exemples des situations extrêmes que le poète-amant a vécues tout au long de son existence : malgré la variation des paysages (les collines et les vallées dans le vers 10) et des saisons – dont le sens est assurément davantage métaphorique que biographique –, il réaffirme, dans le tercet final, la « continuité » de sa fidélité amoureuse, non seulement depuis quinze ans (« sospir trilustre », v. 14) mais aussi pour le futur⁴⁶⁴.

La position apparemment erronée de ce sonnet dans l'ordre chronologique des textes anniversaires pourrait bien être volontaire et illustrer son contenu⁴⁶⁵ : s'il revient en arrière, à la quinzième année des souffrances amoureuses (déjà célébrée dans le sonnet 107, v. 7-8 : « ch'al

⁴⁶³ Et par là même à Virgile, *Buc.* X, v. 65-69 : « nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus, / Sithoniasque niues hiemis subeamus aquosæ, / nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo, / Æthiopum uersemus ouis sub sidere Cancri. / Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori. » [« non, quand même je boirais les eaux glacées de l'Hèbre, quand au fort des hivers pluvieux j'endurerais les neiges de la Sithonie; quand même, à l'heure où l'écorce desséchée des grands ormeaux meurt sous les feux du midi, je conduirais mes brebis dans les plaines de l'Éthiopie, brûlées par le Cancer: l'Amour soumet tout; et toi aussi, cède à l'Amour. »]

⁴⁶⁴ Le futur « sarò » de Pétrarque (v. 13) correspond au futur « amabo » des vers d'Horace qui constituent l'hypotexte du sonnet 145 (*Odes*, I, XXII, 17-24) : « Pone me pigris ubi nulla campis / arbor æstiuâ recreatur aura, / quod latius mundi nebulæ malusque / Iuppiter urget; / pone sub curru nimium propinqui / solis in terra domibus negata: / dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem. » [« Posez-moi en des champs paresseux où nul arbre n'est recréé par la brise d'été, qu'enveloppent les nuées et qu'opprime Jupiter irrité ; ou posez-moi sous le char du soleil trop rapproché, sur la terre que nul n'habite, et j'aimerai partout Lalagé au doux rire et à la voix douce »].

⁴⁶⁵ Le sonnet 145 est un des premiers à entrer dans la forme Chigi. À l'exception de celui-ci et de la chanson 207, tous les textes abordés dans cette partie sous l'intitulé « Persistances » appartiennent à la rédaction Correggio.

quintodecimo anno / m'abbaglian più che 'l primo giorno assai »), c'est, justement, parce que « sarò qual fui, vivrò com'io son visso ». Le « sospir trillustre » comporterait alors, plutôt que le rappel d'une date précise, son insertion dans le flux d'une temporalité personnelle aussi immuable que ses soupirs et l'acceptation de leur omniprésence. Tout le sonnet joue d'ailleurs sur l'opposition entre la répétition obsédante de la même invite anaphorique (« Ponmi ») et l'extrême diversité des conditions et circonstances (surenchérisant sur le modèle horacien) où elle pourrait trouver sa réalisation fantasmatique.⁴⁶⁶

La chanson 207 développe également la question des situations paradoxales : l'amant se compare à la salamandre (v. 41) et aux Astomes (v. 58), pour leurs coutumes extraordinaires (la première vit dans les flammes, les seconds se nourrissent d'odeurs). Cependant Pétrarque choisit ici de renverser la configuration des exemples précédents : pour l'amant, ces *mirabilia* ne sont pas des *adynata* mais bien des phénomènes naturels (« ma miracol non è »), induits par la toute-puissance qu'Amour exerce sur lui.

Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme:
stranio cibo, et mirabil salamandra;
ma miracol non è, da tal si vòle.
Felice agnello a la penosa mandra
mi giacqui un tempo; or a l'extremo famme
et Fortuna et Amor pur come sòle:
così rose et vïole
à primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio. (ch 207, v. 40-47)

Il semblerait que la différence tienne à la configuration temporelle : il est naturel que l'amant passe de la joie d'autrefois (« un tempo ») à la tristesse dans le présent de la vieillesse (« or a l'extremo »), se mettant ainsi en conformité, cette fois-ci, avec la comparaison topique entre les âges de la vie et le passage des saisons⁴⁶⁷. Mais sa condition actuelle continue, ce nonobstant, de défier les lois de la nature, parce que la pensée de la mort et la brûlure du désir n'ont pas cessé d'« alimenter » conjointement l'hiver de sa vie qui, au lieu de ne connaître que « neve et ghiaccio », ne parvient pas à se soustraire à l'emprise d'Amour.

Ainsi son rapport aux saisons, tantôt antithétique, tantôt paradoxal, est placé sous le signe d'un double mouvement : d'un côté, la météorologie métaphorique des *perturbationes animi* qui l'agitent le met constamment en contradiction avec les données saisonnières ; de l'autre, la persistance de ses soupirs s'oppose à la variation des saisons, et par conséquent des paysages.

⁴⁶⁶ Dans la *Familiaris* adressée à Giovanni Colonna, bien qu'il fasse l'éloge positif de son amitié, il reprend la même accroche et ajoute à l'immuabilité l'aliénation méduséenne (*Fam.* VI, 3, 64) : « Pone me in supremo Atlantis meduseis luminibus durato vertice » [« Pose-moi tout au sommet de l'Atlas, pétrifié par le regard de Méduse »].

⁴⁶⁷ De sorte que la joie, l'une des *perturbationes* initialement établies par Cicéron sur deux axes temporels (le présent et le futur), est déplacée sur l'axe du passé. Il s'agit probablement de l'une des premières formulations du sentiment que les modernes appelleront la nostalgie.

La sextine 66 illustre ce double mouvement :

Ma, lasso, a me non val fiorir de valli,
anzi piango al sereno et a la pioggia
et a' gelati et a' soavi vènti [...] (sx 66, v. 19-21)

Au vers 19, le printemps qui fait fleurir les vallées (variation extérieure des saisons) n'atteint pas l'amant (immutabilité des soupirs) ; celui-ci cependant, dans son non-printemps intérieur, traverse en pleurant le beau temps et la pluie, les vents froids et chauds – l'*irrequietudine* des *perturbationes animi*, qui contraste avec l'uniformité de ses manifestations extérieures (pleurs ou soupirs), est ainsi répartie encore une fois en quatre temps. En définitive, ce sont les mouvements intérieurs des *perturbationes animi*, dont le *Secretum* rappelle la définition stoïcienne, qui dictent, et partant moralisent, l'instabilité permanente de son rapport à l'alternance naturelle et régulière des saisons.

III. B. b. Variabilité des saisons, constance de l'amant

Le syntagme « a' gelati et a' soavi vènti » propose sous forme binaire une alternance climatique, proche de la variabilité des saisons, que l'on rencontre à six reprises dans les *RVF*, mais seulement à partir de la rédaction Correggio (bl 11, sx 30, ch 72, sx 142, sn 265, ch 270), d'après laquelle la persistance de l'amant dans son amour pour Laure se manifeste par tout temps, en hiver comme en été.

Les deux premières apparitions de ce binôme, les plus allusives, sont condensées dans un hémistiche :

sì mi governa il velo
che per mia morte, et al caldo et al gielo,
de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra. (bl 11, v. 12-14)

ché s'al contar non erro, oggi à sett'anni
che sospirando vo di riva in riva
la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve. (sx 30, vers 28-30)

Dans les deux cas Pétrarque reprend une formulation inscrite dans la *Genèse*, 31, 40 : « die noctuque æstu urebar et gelu » [« La chaleur me dévorait pendant le jour, et le froid pendant la nuit »]⁴⁶⁸. Dans la ballade 11, les termes *æstu* et *gelu* sont conservés, mais séparés du couple jour-

⁴⁶⁸ Pour une traduction qui respecterait davantage la syntaxe latine, c'est-à-dire l'association jour-nuit et chaud-froid conservée par Pétrarque : [« Le jour et la nuit j'étais brûlé par la chaleur et transi par le froid, et le sommeil fuyait de mes yeux »]. Serait-ce le rapprochement des termes « aestu urebar et gelu » qui a inspiré le double *adynaton* « vedrem ghiacciare il foco, arder la neve » (sx 30, v. 9-10) ?

nuit, que son vers incipitaire reformule par le syntagme « o per sole o per ombra » (v. 1). Dans la sextine 30, l'association jour-nuit et chaud-froid est exhibée dans le même vers, mais *gelu* est remplacé par « neve », de sorte que le binôme, qui restait climatique dans la ballade, comporte désormais une allusion à la saison hivernale. Les vers 28-30 de la sextine-anniversaire opposent donc la constance des soupirs à l'alternance cyclique des journées⁴⁶⁹ et des saisons, mais aussi à la progression linéaire des sept années écoulées, ajoutant ainsi un vecteur temporel qui transforme le cercle en spirale ; quant à la dittologie « di riva in riva », elle traduit dans l'espace ce phénomène, puisque la répétition suggère à la fois le déplacement sur différentes rives et le retour sur les mêmes rivages.

Dans les textes suivants le binôme se déploie sur deux vers, qui comportent la même reprise anaphorique de « quando » :

e quando 'l verno sparge le pruine,
et quando poi ringiovenisce l'anno
qual era al tempo del mio primo affanno. (ch 72, v. 13-15)

Però più fermo ognor di tempo in tempo,
seguendo ove chiamar m'udia dal cielo
e scorto d'un soave et chiaro lume,
tornai sempre devoto ai primi rami
et quando a terra son sparte le frondi
et quando il sol fa verdeggiar i poggi. (sx 142, v. 19-24)

Dans la chanson 72 et dans la sextine 142, l'alternance cyclique des journées disparaît au profit de celle des saisons. Le cas de la deuxième *cantilena oculorum* est analogue à celui de la sextine 30, puisqu'il souligne la dimension cyclique du temps qui passe par rapport à un point de départ, « qual era al tempo del mio primo affanno » – une périphrase pour l'anniversaire de l' enamorement. La première saison, l'hiver, est nommée, la seconde, le printemps, est suggérée par la *renovatio* du verbe « ringiovenire » ; elles font toutes deux écho au modèle, sémantique et anaphorique, proposé par la chanson de Peire Vidal *Gel pel temps* : « Quan vei la neu sus en l'auta montanha, / Que quan las flors s'espandon per la planha ». Cependant la situation énoncée en provençal est bien distincte : le mauvais temps ne change pas les désirs de l'amant dont les pensées sont pleines de joie, l'hiver le rend même plus heureux que le printemps, tandis que, dans la chanson 72, l'« affanno » de l'amant est invariable, quelle que soit la saison. Cette constance est mise en valeur dans la sextine 142 par l'adjectif « fermo » : si c'est encore un écho de l'incipit de la sextine *Lo ferm voler* d'Arnaut Daniel, il y a même surenchère – par rapport autant à celle-ci qu'à la chanson 72 –, puisque sa persistance

⁴⁶⁹ Dans les deux premières strophes de la sextine 22, le cycle journalier permet aux animaux de jouir de la protection et du repos nocturnes, contrairement à l'amant (« non ò mai triegua di sospir' col sole », sx 22, v. 10).

va en s'affirmant au fur et à mesure que le temps passe (« più fermo ognor di tempo in tempo », v. 19). La persistance statique qu'évoque l'adverbe « sempre » est animée par le mouvement cyclique des saisons. Aussi l'énoncé dessine-t-il une nouvelle spirale entre la figure du retour (« tornai sempre », v. 22) et le passage des saisons (v. 23-24). Cette fois-ci, cependant, la saison froide n'a pas les attraits de l'hiver mais plutôt ceux de l'automne, autrement dit il ne s'agit plus tant d'une alternance chaud-froid que de la révolution de la vie et de la mort observable dans la nature.

Ces remarques tendent à démontrer que Pétrarque resémantise les images de la tradition provençale (tout autant que *petrosa*) pour rendre compte de sa propre histoire d'amour, dont la spécificité s'inscrit, depuis le sonnet incipitaire, dans la problématique de la *mutatio animi* : puisque c'est sa constance en amour qui est en réalité une persistance dans l'erreur. Il n'est donc pas surprenant que la reformulation de ces images s'accompagne de leur resémantisation dans « un testo cruciale, dalle forti implicazioni etiche e strutturali, come la sestina 142 » – et quelle qu'ait pu être la fonction qui lui était dévolue dans la rédaction Correggio :

Le due temporali successive « e quando 'l verno sparge le pruine, / et quando poi ringiovenisce l'anno / qual era al tempo del mio primo affanno » (vv. 13-15) presentano il confronto fra invarianza dello *status amantis* e ciclicità delle stagioni : *topo*, come è noto, di lunghissima tradizione, ma che, con le petrose dantesche, aveva ormai assunto una connotazione per così dire specializzata di durezza, di ostinazione, insomma di atteggiamento moralmente riproverevole e rovinoso. E le petrose sono qui di nuovo presenti in filigrana, visto che la « pruina », ricorrente nei *RVF* solo qui e nella sestina 66, è elemento di paesaggio invernale di *Io son venito al punto de la rota*. Fra i diversi casi dell'uso petrarchesco di questo motivo (265, 5-6 ; 270, 67-68) spicca una formulazione analoga in un testo cruciale, dalle forti implicazioni etiche e strutturali, come la sestina 142, che nella forma Correggio chiudeva la prima parte del Canzoniere (vv. 23-24).⁴⁷⁰

Le sonnet 265, qui dans la rédaction Correggio n'était séparé de la sextine 142 que par la chanson 264, confirme encore une fois, par la persévérance des larmes, la fidélité immuable de l'amant – chaque jour et en toute saison – à son amour tourmenté :

ché quando nasce et mor fior, herba et foglia,
quando è 'l dì chiaro, et quando è notte oscura,
piango ad ognor [...] (sn 265, v. 5-7)

L'obstination de l'amant est à l'image de la dureté de la femme, également immuable dans son « impreso rigor » (v. 3). L'ensemble est une parfaite illustration du vers conclusif de la chanson précédente : « et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio » (ch 264, v. 136). L'alternance des saisons dans le sonnet (v. 5), qui se concentre sur la régénération des végétaux, s'apparente plutôt à celle de la sextine 142 – là aussi il pourrait s'agir du printemps et de l'automne, qui voit les feuilles

⁴⁷⁰ Berra (2010), p. 249-250.

mourir ; l'« ognor » du sonnet équivaut à l'adverbe « sempre » de la sextine. Toutefois le sonnet concentre la mention des saisons dans un seul vers, puis le « quando » anaphorique réintroduit l'alternance jour-nuit dans le vers suivant, faisant ainsi écho aux premiers textes, la ballade 11 et la sextine 30, où l'on a vu apparaître la référence biblique sous-jacente (*die-noctu, æstu-gelu*).

La dernière présence de ce *topos* se trouve dans la chanson 270, dont on a parlé plus tôt à propos de l'*etherna viriditas* de « l'amorosa voglia » :

tenea in me verde l'amorosa voglia,
quando si veste et spoglia
di fronde il bosco, et la campagna d'erba. (ch 270, v. 66-68)

Le passage des saisons y est la plus raffinée, qui se déploie sur un enjambement et inclut une personnification portée par les verbes antithétiques « vestire » et « spogliare »⁴⁷¹. De plus, l'alternance des saisons est enrichie par « bosco » et « campagna », qui permettent de dédoubler l'image en dessinant deux paysages en mouvement : d'un côté la forêt qui perd ses feuilles à l'automne et les retrouve au printemps, de l'autre campagne dont l'herbe disparaît en hiver (sous la neige) et réapparaît au printemps – il se pourrait alors que ce tableau évoque non plus deux mais trois saisons. La différence substantielle tient au verbe « tenea » qui est au passé, laissant ainsi entendre que la mort de Laure a enfin permis au « je » de se libérer de ses passions. Mais il n'en est rien : la conclusion de la chanson 270, « lasciando trista et libera mia vita » (v. 108), fait comprendre qu'au moins l'une d'entre elles, la tristesse, persiste. Et dès le sonnet 272, qui introduit un groupe de sonnets ayant en commun le thème de la douleur, le monstre à quatre têtes réapparaît tout entier (« et le cose presenti et le passate / mi danno guerra, et le future anchora », v. 3-4).

Que la sextine 142 soit ou non un texte de bilan – dans un recueil apparemment doté d'une architecture plus linéaire⁴⁷² que la dernière rédaction des *RVF*, qui devrait prendre la forme d'un parcours éthique –, on y rencontre à nouveau le *topos* de « l'invarianza dello *status amantis* ». Ce *topos* est en fait un symptôme de toute la rédaction Correggio, qui n'arrive pas à résoudre la question de la *mutatio animi* : aussi, lorsque Pétrarque entreprend d'étoffer cette première rédaction, l'un des premiers textes qu'il y ajoute est-il le sonnet 145, *Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba* (145), dont on a dit plus haut qu'il saborde la chronologie de la rédaction Correggio et réitère la persistance de l'amant dans son erreur.

⁴⁷¹ Sur la métaphore vestimentaire et l'emploi des verbes «spogliare» ou «avvolgere» en rapport avec les ténèbres dans d'autres textes des *RVF*, voir Finazzi, p. 55-64.

⁴⁷² « La «forma Correggio» si presenta secondo una *dispositio* molto meditata e calibrata, sia nella varietà di forme e contenuti, sia negli equilibri interni, cronologia diegetica compresa, ove i componimenti in cui Petrarca scandisce gli anniversari dal suo incontro con Laura o dalla morte della donna sono ordinati in rigorosa progressione », Antonelli, p. 20.

Conclusion

Dans la *narratio* de l'histoire d'amour, on a pu voir à quel point paysages et saisons se prêtent à des formes différentes de contextualisation narrative. Par exemple à l'égard de Laure, dont l'identification au printemps est déjà en puissance dans la "prima silloge". Mais, dans l'agencement des *RVF*, Laure prend tour à tour des allures de Daphné, de Vénus, de Sophonisbe, s'éloignant progressivement des mythes et des sources classiques : autant pour acquérir la consistance de femme réelle que le poète-amant lui confère (et notamment en variant ses rapports au paysage), que pour les supplanter par de nouveaux archétypes – la glacification de Laure prend ainsi la place de la pétrification de Méduse.

Il en va de même pour le *locus amœnus*, qui n'est pas seulement le règne de Laure, bercé par un printemps éternel, mais aussi la *vallis clausa* du « je », le lieu de l'enserrement, où se cachent les pièges d'Amour. Cette vallée-prison, qui métaphorise l'enferment de l'amant dans ses propres obsessions, est cependant, voire par là-même, l'espace qui s'ouvre le mieux à l'écriture lyrique, dont le poète constate, dans le sonnet 188, qu'elle « croît » en même temps que, sous ses yeux, l'ombre grandit et recouvre la vallée.

Il en ressort avec force la présence hégémonique du regard qui transforme l'environnement naturel – et bien souvent saisonnier – en paysage. *Des regards*, en fait, dont il n'est pas toujours aisé de déterminer s'il s'agit d'une perception oculaire ou bien d'une vision mentale-mémorielle. Dans ce dernier cas, le regard rétrospectif est *ipso facto* moraliste, comme nous l'apprend d'emblée le poète dans le sonnet incipitaire, où il annonce la valeur éthique du parcours mémoriel qu'il va entreprendre dans son « vaneggiar » : visions fantasmées de Laure, reproduite en tout lieu et recréée par l'imagination ou par la mémoire ; regard intériorisé sur ses propres passions qu'il tente de projeter dans le paysage-obstacle ; concrétisation du *quadriiceps monstrum* des *perturbationes animi* dans les référents saisonniers.

Les reprises des mêmes images et les variations (fussent-elles apparemment minimales) que la réécriture leur imprime, tant d'un point de vue intra- que intertextuel, témoignent de la continuité et de la vigilance d'un travail poétique s'exerçant tout au long de la double diachronie (la construction par étapes du recueil, des *fragmenta* au *liber* ; la composition de chaque texte) qui sous-tend la structuration (par ailleurs non linéaire) du livre.

Il nous reste maintenant à analyser, dans le dernier chapitre, les deux réalisations de ce travail poétique : d'un côté, les modalités par lesquelles passe le processus d'appropriation touchant plus précisément à la réécriture de certaines occurrences métaphoriques des paysages et saisons ; de

l'autre, la portée méta-poétique que celles-ci acquièrent, aussi bien indirectement, du fait même de leurs reprises et remaniements, qu'explicitement, lorsque la réflexion sur soi, sur ses propres erreurs et hantises, en vient à questionner la raison d'être de son écriture, les voies qu'elle emprunte, les obstacles auxquels elle se heurte.

CHAPITRE 3

PAYSAGES ET SAISONS DU POÈTE

En toute saison, de jour comme de nuit, l'amant verse des larmes (« piango ad ognor », sn 265, v. 7). Par leur omniprésence, le « je » exprime son amour tourmenté ; mais elles sont aussi son seul espoir (« vivo sol di speranza », v. 9), celui qu'un jour, par leur écoulement, il puisse atteindre le cœur de Laure qui lui résiste, car comme la goutte d'eau est capable de consumer les pierres les plus dures (v. 10-11), la volonté de glace de la femme devrait fondre (v. 14). La consistance de Laure s'oppose donc à celle du poète-amant, de sorte que tous les éléments liquides finissent par le définir.

Dans le *Cantique des Cantiques*, la femme est « fontaine des jardins, source d'eau vivante » et ces qualités furent attribuées à Marie dans les hymnes du XI^{ème} au XIII^{ème} siècles – « rivus mellifluus », « fons irriguus », « puritatis fons signatus », « fons hortorum et piscina aqua vitae irrorata » ; mais il n'en est rien dans les vers de Pétrarque, qui abandonne cette symbolique religieuse de l'eau. Lorsque l'eau intervient dans l'environnement de la femme, c'est un élément du décor qui souligne sa beauté, comme a pu l'écrire Sturm-Maddox :

Bien qu'il s'agisse, on le sait, d'un fleuve connu, la Sorgue près de Vaucluse, comme tout autre élément "naturel" dans les *Rime* il n'existe qu'en tant que décor pour la présence animatrice de la dame. C'est la limpidité exceptionnelle de cette eau qui révèle la forme nue de l'aimée aux yeux du poète émerveillé : « I' l'ò più volte (or chi fia chi mi 'l creda ?)/ ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde/ veduto viva » se la rappelle-t-il rêveur dans une autre *canzone* très célèbre (129 : 40-42). Dans la mythologie personnelle du poète, ces vers reprennent l'incident déjà évoqué dans la *canzone* des métamorphoses, où la dame désirée joue le rôle de Diane : se trouvant « in una fonte ignuda » et exposée au regard fixe d'un poète-Actéon, elle se dérobe tout comme la chaste déesse ovidienne : « et per farne vendetta o per celarse/ l'acque nel viso co le man mi sparse » (23 : 154-55). Ces eaux dans les poèmes du recueil acquièrent une douceur parfois légèrement sensuelle ; de même, un autre fleuve reçoit du poète éloigné de Laure la commission de lui baiser « 'l piede o la man bella et bianca » (208 : 12). La qualité de l'eau ne dépend que d'elle : « torbide son l'acque » constatera tristement le poète après la disparition de la dame (320 : 6).⁴⁷³

⁴⁷³ Sturm-Maddox (1985), p. 336.

En fait, l'eau ne concerne pas directement Laure mais plutôt l'amant ; dans tous les exemples proposés par Sturm-Maddox, l'eau est avant tout un élément de la vision de l'amant, qu'elle soit limpide (ch 126, v. 1 ; ch 129, v. 41) ou qu'elle s'interpose en le forçant à fermer les yeux par ses éclaboussures (ch 23, v. 155). Dans le dernier exemple cité (sn 320, v. 6), comme on a pu le voir précédemment⁴⁷⁴, l'adjectif qui qualifie les eaux "troubles" exprime en fait l'état d'âme du « je » dont les yeux sont troublés par les larmes (« or vo piangendo il suo cenere sparso », v. 14). Il y a donc une correspondance qui s'établit dans ce texte *in morte* entre la saison (l'hiver, puisqu'il n'y a plus de fleurs sur l'herbe), le paysage (les eaux troublées) et les yeux de l'amant qui pleure.

Des quatre passions qui taraudent l'amant, la tristesse qui se manifeste par les larmes est sans doute la plus présente. Les métaphores qui en découlent jouent sur l'élément liquide qui se décline sous différentes formes – les cours d'eau et la pluie sont les plus évidents. Les paragraphes précédents nous ont permis d'évoquer de façon transversale les eaux des *RVF* : le paysage marin et ses rochers, le ruisseau qui fait trébucher l'amant, la « fresca riva » de Vaucluse. Cependant, l'eau est aussi un élément constitutif des saisons, pas seulement quand il pleut (ce qui relève plus du phénomène climatique que d'une saison en particulier), mais surtout lorsqu'en hiver elle se cristallise en glace ou tombe sous forme de flocons qui fondent ensuite au printemps.

⁴⁷⁴ Le même adjectif est employé par l'amant pour qualifier ses pensées : « per far lume al penser torbido et fosco », sn 194, v. 7.

I. Saisons et paysages des larmes

I. A. Liquéfaction de l'amant

I. A. a. « M'abbaglia et mi distrugge »

On a vu dans le premier chapitre les différents hypotextes dans lesquels Pétrarque puise l'image de la neige qui fond au soleil, un *topos* que l'on trouve déjà chez Ovide⁴⁷⁵. Cependant cette image ne se limite pas à la description naturaliste de l'arrivée du printemps : elle entre dans un vaste système de comparaisons qui permet au « je » de matérialiser ses larmes dès les premiers textes de la rédaction Correggio, en commençant par un texte de jeunesse, la chanson 23 :

né già mai neve sotto al sol disparve
com'io senti' me tutto venir meno,
et farmi una fontana a pie' d'un faggio. (ch 23, vers 115-117)⁴⁷⁶

Bien qu'il s'agisse de la chanson dite des métamorphoses, le couple neige-soleil n'est pas l'élément actif de la transformation, c'est une comparaison semblable à celle que l'on trouve dans la description de la métamorphose de Byblis en source⁴⁷⁷. Non seulement l'image de la neige qui fond au soleil se limite à une comparaison annexée à la métamorphose en fontaine, mais c'est encore une comparaison en négatif, introduite par « né già mai » : jamais la liquéfaction produite par la fonte de la neige au soleil (neige est le sujet de « disparve ») ne pourrait être comparée à la liquéfaction engendrée par cette transformation en fontaine. Tandis que la neige fond sous l'effet du souffle tiède de Zéphyr dans les *Métamorphoses*, le rapport que la neige entretient avec le soleil dans ces vers de Pétrarque est tout à fait surprenant : en effet, il semblerait que ce soit l'absence de Laure-soleil, identifiée comme « il fuggitivo raggio » (v. 112), qui soit à l'origine de la liquéfaction⁴⁷⁸.

Dans la sextine 30, Pétrarque revient sur ce mythe et sur le couple neige-soleil :

Non fur già mai veduti sì begli occhi
o ne la nostra etade o ne' prim'anni,
che mi struggon così come 'l sol neve;
onde procede lagrimosa riva

⁴⁷⁵ Dans le paragraphe intitulé «Neve», p. 82-89.

⁴⁷⁶ Mais nous savons que ces vers ont été ajoutés plus tard, la première rédaction de la chanson 23 s'arrêtant au vers 89.

⁴⁷⁷ Déjà citée dans le premier chapitre (Ovide, *Mét.* IX 661-62), p. 83.

⁴⁷⁸ Rappelons que Byblis se transforme en fontaine à force de pleurer la fuite de son bien aimé Caurus.

ch'Amor conduce a pie' del duro lauro
 ch'à i rami di diamante, et d'òr le chiome. (sx 30, v. 19-24)

La première variation réside dans la substitution de « disparve » par « mi struggon » : un verbe plus proche du « liquere » ovidien, et qui permet de rendre la comparaison active en la déplaçant sur le « je ». Toutefois il ne s'agirait pas d'une innovation, si Pétrarque s'inspirait des vers de Ruggerone da Palmero (*Oi lasso ! Non pensai*, v. 25 « e sc[i]oglio come neve »), dans une chanson qui déplore l'éloignement de sa bien aimée⁴⁷⁹.

On reconnaît dans la « lagrimosa riva » du vers suivant le sort malheureux de Byblis, mais ici il n'y a pas de métamorphose directe, le fleuve de larmes est une conséquence naturelle (au sens du phénomène climatique) de la fonte des neiges. Enfin, la situation diffère considérablement, puisque ce n'est pas la fuite de Laure qui provoque la fonte mais bien sa présence : la métaphore s'étend donc aux yeux de la femme qui sont associés à la source lumineuse, avec un rappel implicite du « raggio » de la chanson 23 (v. 112).

Ces deux premiers textes, qui en apparence proposent la même image, contiennent en fait différents noyaux qui vont permettre à Pétrarque de développer sur plusieurs axes le réseau de la neige qui fond, comme nous le verrons dans les textes suivants : la comparaison ou la métamorphose, l'absence ou la présence de Laure, la disparition ou la liquéfaction, la gouvernance d'Amour.

Dans la chanson 127 par exemple, l'image reste sur l'axe de la comparaison mais se déploie à la fois sur l'absence et la présence de Laure :

Qualor tenera neve per li colli
 dal sol percossa veggio di lontano,
 come 'l sol neve, mi governa Amore,
 pensando nel bel viso più che humano
 che pò da lunge gli occhi miei far molli,
 ma da presso gli abbaglia, et vince il core [.]. (ch 127, v. 43-48)

La chanson 127 contient deux fois le mot « neve » dans la *fronte* de sa quatrième strophe, la première est une description du printemps, la seconde est une projection de ses sentiments. De cette façon, Pétrarque établit une corrélation entre le paysage que le « je » voit – la neige au soleil – et ce qu'il ressent. Par un effet de zeugma, le verbe « governa » régit à la fois le rapport entre le soleil et la neige et celui entre Amour et le « je » ; on en déduit que l'Amour produit un effet de fonte. Or les vers suivants suggèrent bien plus : non seulement il y a un effet de « struggimento », lorsque Laure est loin, affectant les yeux qui pleurent, mais il y a aussi l'éblouissement de ces mêmes yeux, qui se

⁴⁷⁹ Bettarini (2005), p. 171.

transmet au cœur du « je » ; on pourrait alors rapprocher – et la disposition des rimes semble y inviter – le vers 45 et l'hyperbate du vers 48 : comme le soleil pour la neige, de même le visage de Laure fait fondre les yeux de l'amant lorsqu'il est loin, mais éblouit ses yeux et fait fondre son cœur lorsqu'il est proche.

A propos du cœur de l'amant qui fond comme la neige, Ariani (cité par Pacca, p. 111) écrit en se référant aux *RVF* : « manca l'immagine di un cuore niveo al sole » ; il me semble qu'elle n'est pas tout à fait absente, mais que son parcours ne se limite pas aux *RVF*. La source est sans doute celle des *Héroïdes* d'Ovide⁴⁸⁰, où la neige qui fond est comparée aux larmes. Pétrarque la reprend de façon très visible dans le *Triumphus Cupidinis* II, « pareami al sol aver un cor di neve » (v. 75), où seul le verbe *madere* est implicite. Or il s'agit probablement d'un texte de jeunesse, d'après ce que Pacca en dit⁴⁸¹ : « *TC* II sembra mostrare i segni di un'ispirazione ancora poco sicura di sé, timorosa di allontanarsi troppo dalle fonti a cui attinge ». Dans les *RVF* en revanche, Pétrarque s'approprie ce *topos* tant et si bien que l'hypotexte s'efface au profit de l'intratextualité, comme on a pu le voir avec la chanson 127, et c'est peut-être la même image qui réapparaîtra dans le sonnet 328 : « et facto 'l cor tepida neve » (v. 3) ; à propos de ce vers, on peut se reporter à la paraphrase proposée par l'édition de Carducci et Ferrari (p. 455) : « cioè non mi poteva rallegrare, ed il cuore si disfaceva come neve rattepidita o dal sole o dal fuoco. E forse vuol dire che il cuore quasi fosse tepida neve gli struggeva in lagrime per la via degli occhi ». Aussi le sonnet 328 permettrait-il de théoriser un mouvement inverse à celui de la chanson 127 : ce n'est plus l'amour qui suit un chemin allant des yeux vers le cœur de l'amant (déjà théorisé par André le Chapelain, comme on a pu le voir à propos du cœur glacé⁴⁸²), mais c'est la tristesse qui va du cœur vers les yeux du « je ». Il s'agit d'une resémantisation tardive (ce texte, qui intègre la forme Pre-malatesta³ fut probablement rédigé entre 1353 et 1366) de l'image de la neige qui fond au soleil : la seule que l'on trouve *in morte*, puisque dans le sonnet 328 les larmes ont une connotation funèbre, annonciatrice du malheur à venir (« forse presago de di tristi et negri », v. 4) pour l'amant, resté seul sur terre (et par opposition au vers 9 « li occhi belli, or in ciel chiari et felici »), tandis que *in vita* elles renvoient généralement au chagrin d'amour.

La comparaison de la neige qui fond au soleil n'est pas seulement une matérialisation des larmes, elle peut même être considérée comme l'un des *impossibilia* propres au *status amantis* : c'est parce qu'il est gouverné par Amour (« come 'l sol neve, mi governa Amore », ch 127, v. 45) qu'il subit les situations les plus extrêmes. Comme le *quadriiceps monstrum* des passions, elles sont

⁴⁸⁰ Ovide, *Héroïdes*, XIII (Laodamie à Protésilas), v. 52 : « More nivis lacrimae sole madentis eunt » [« Mes larmes coulent comme neige fondant au soleil »].

⁴⁸¹ Pacca, p. 96.

⁴⁸² Dans le chapitre précédent, p. 170-173.

au nombre de quatre dans le sonnet 133 :

Amor m' à posto come segno a strale,
 come al sol neve, come cera al foco,
 et come nebbia al vento; et son già roco,
 donna, mercé chiamando, et voi non cale. (sn 133, vers 1-4)

En réalité, il s'agit d'autres *topoi* moins réemployés dans les *RVF* : la cible pour la flèche reprend les *Lamentationes* de Jérémie⁴⁸³, une image véhiculée dans la poésie en langue vernaculaire par Iacopone da Todi (*Que farai, Pier dal Morrone ?* : « come segno a saetta », v. 11) et Cavalcanti (*S'io fosse quelli* : « ch'un prest'arcier di lui ha fatto segno / e tragge l'arco, che li tese Amore », v. 8-9). La cire qui fond est également une image biblique⁴⁸⁴, qui a été reprise au XIII^e siècle par Guido delle Colonne (*La mia vit'è si fort'e dura e fera*, v. 3 : « anzi distruggo come al foco cera »), Iacopone (*Amor de caritate*, v. 5 : « sì se consuma come al foco cera » ; *Sopr'onne lingua Amore*, v. 307 : « como cera desfatto — a gran foco mostrata ») et Guittone d'Arezzo (*Padre dei padri miei e mio messere*, v. 38 : « quasi n'è cera a foco »). En ce qui concerne l'image du brouillard dispersé par le vent, cette image biblique⁴⁸⁵ n'est que rarement portée par le substantif « nebbia » (« nebula » en latin, qui se trouve seulement dans *Sap.* 2, 3) : le *topos* réside davantage dans le vent qui disperse, tandis que l'élément dissipé est plus souvent la poussière, la paille ou la fumée ; en latin,

⁴⁸³ III, 12 : « tetendit arcum suum et posuit me quasi signum ad sagittam. » [« Il a tendu son arc, et il m'a placé comme un but pour sa flèche »].

⁴⁸⁴ *Psaumes* 67, 3 [*iuxta Heb.*] : « sicut deficit fumus deficiant sicut tabescit cera a facie ignis pereant impii a facie Dei » [« Comme la fumée se dissipe, tu les dissipes ; comme la cire se fond au feu, les méchants disparaissent devant Dieu. »]. Toutes les éditions citent cette source ; en ce qui concerne la liquéfaction, il me semble opportun de rappeler celle de *Psaumes* 21, 15 [*iuxta Heb.*] : « sicut aqua effusus sum et separata sunt omnia ossa mea factum est cor meum sicut cera liquefacta in medio ventris mei » [« Je suis comme de l'eau qui s'écoule, et tous mes os se séparent ; mon cœur est comme de la cire, il fond dans mes entrailles »].

⁴⁸⁵ *Sap.* 2, 3 : « et transiet vita nostra tamquam vestigium nubis et sicut nebula dissolvetur quae fugata est a radiis solis et a calore illius adgravata. » [« si elle s'éteint, le corps s'en ira en cendres, et l'esprit se dissipera comme l'air léger. »]

Sap. 5, 15 : « quoniam spes impii tamquam lanugo est quae a vento tollitur et tamquam spuma gracilis quae a procella dispergitur et tamquam fumus qui a vento diffusus est et tamquam memoria hospitis unius diei praetereuntis » [« L'espoir de l'impie est comme un brin de paille emporté par le vent, comme l'écume légère chassée par l'ouragan ; il se dissipe comme fumée au vent, il passe son chemin comme le souvenir de l'hôte d'un jour. »]

Ps. 1, 4 [*iuxta Heb.*] : « non sic impii sed tamquam pulvis quem proicit ventus » [« Il n'en est pas ainsi des méchants : ils sont comme la paille que le vent dissipe. »]

Ps. 17, 43 [*iuxta Heb.*] : « delebo eos ut pulverem ante faciem venti ut lutum platearum proiciam eos » [« Je les broie comme la poussière qu'emporte le vent, je les foule comme la boue des rues. »]

Ps. 82, 14 [*iuxta Heb.*] : « Deus meus pone eos ut rotam quasi stipulam ante faciem venti » [« Mon Dieu ! rends-les semblables au tourbillon, au chaume qu'emporte le vent »]

Iob 21, 18 : « erunt sicut paleae ante faciem venti et sicut favilla quam turbo dispergit » [« Qu'ils soient comme la paille emportée par le vent, comme la balle enlevée par le tourbillon ? »]

Is. 17, 13 : « sonabunt populi sicut sonitus aquarum inundantium et increpabit eum et fugiet procul et rapietur sicut pulvis montium a facie venti et sicut turbo coram tempestate » [« Les nations grondent comme grondent les grandes eaux... Il les menace, et elles fuient au loin, chassées comme la balle des montagnes au souffle du vent, comme la poussière par un tourbillon. »]

Pétrarque reste au plus proche des citations de la Bible,⁴⁸⁶ en donnant la préférence à la fumée et à la poussière⁴⁸⁷. Il appert que ces quatre images – la cible, la neige, la cire et le brouillard – ne jouissent pas d'une présence égale dans les *RVF* : mis à part le sonnet 133, le binôme cire-feu ne se trouve que dans la chanson 207 (« et io, che son di cera, al foco torno », v. 32) ; tandis que le couple *nebbia-vento* ne réapparaît que dans le sonnet 316 (« come nebbia al vento si dilegua », v. 5) et dans la chanson 331 (« Nebbia o polvere al vento, / fuggo per più non esser pellegrino », v. 22-23)⁴⁸⁸. De plus, contrairement au sonnet 133 qui appartient à la rédaction Correggio, les chansons 207 et 331 ainsi que le sonnet 316 n'entrent que plus tardivement dans les *RVF* (dans la forme de Giovanni pour le sonnet 316 ; dans la forme Pre-Malatesta² pour la chanson 207 ; dans la forme Pre-Malatesta³ pour la chanson 331). On en conclut que la comparaison de la neige qui fond au soleil a été affectée par Pétrarque dès les premiers temps et qu'il a déjà eu l'occasion de l'employer, voire de la travailler dans d'autres textes, peut-être même avant ceux de la rédaction Correggio, comme en atteste la postposition du second terme dans le syntagme « come al sol neve », qui diffère de l'ordre syntaxique des trois autres binômes⁴⁸⁹.

Pétrarque emploie ici une comparaison de son répertoire, la neige qui fond au soleil, et l'entoure de trois images similaires puisées dans les Écritures afin de donner à la situation énoncée une portée universelle ; puis, dans le second quatrain, les maux d'Amour sont de nouveau ramenés au plan personnel, puisque Laure est en fait la cause unique de ces quatre images, reprises dans le même ordre bien que le flèche soit séparée des trois suivants : « l' colpo mortale » (v. 5) ; « da voi sola procede, et parvi un gioco / il sole e l' foco e l' vento ond'io son tale » » (v. 7-8). L'énigme de ces quatre images – le sonnet 133 est un *devinhal* – se résout dans les tercets selon un nouveau découpage, tout en conservant la même succession : les trois premiers éléments se suivent dans les vers 8-10 (« I pensier' son saette, e 'l viso un sole, / e 'l desir foco ») tandis que le vent devient « l'aura » dans le dernier tercet (v. 14). Le vers 11 (« mi punge Amor, m'abbaglia et mi distrugge ») confirme ce que nous avons dit à propos de la chanson 127 : l'effet du soleil sur la neige n'est pas

⁴⁸⁶ Seule l'image de la neige qui fond au soleil ne serait pas d'origine biblique ? Il y a bien une comparaison avec la glace qui fond, mais pas de soleil dans *Sap.* 16, 29 : « Ingrati enim spes tanquam hibernalis glacies tabescet et disperiet tanquam aqua supervacua. » [« L'espoir de l'ingrat fondra comme le givre hivernal, il s'écoulera comme une eau qui se perd »].

⁴⁸⁷ *Ps. pen.* VII, 16 « Limus, et umbra tenuis sum, et fumus ante impetum ventorum » [« Je suis fange et ombre ténue, et fumée exposée à la violence des vents »].

Afr. II 347-50 : « Facili labuntur secula passu : / Tempora diffugiunt ; ad mortem curritis ; umbra, / Umbra estis pulvisque levis vel in ethere fumus / Exiguus, quem ventus agat. » [« Les siècles s'écoulent d'un pas rapide ; le temps fuit ; vous courez à la mort ; vous êtes vous-mêmes une ombre, une poussière légère, une petite fumée dans l'air que le vent chasse. »]

⁴⁸⁸ La cible et la flèche sont présentes dans un même texte, le sonnet 87, mais dissociées dans les quatrains et les tercets (« fede ch'al destinato segno tocchi », v. 4 ; « Ecco lo strale onde Amor vòl che mora », v. 11).

⁴⁸⁹ Dans les *Trionfi* on trouve des solutions avec préposition interposée entre les deux substantifs : *TC* IV 163 « rimirando er'io fatto al sol di neve » ; *TT* 129 « vidi ogni nostra gloria al sol di neve ».

seulement celui de la liquéfaction (si la disposition des éléments est respectée, le verbe « *distruggere* » vaut pour le couple cire-feu) mais aussi celui de l'éblouissement – comme dans la chanson 127, le visage de Laure est comparé au soleil.

I. A. b. De la comparaison à la métamorphose

Dans les textes de la rédaction Correggio étudiés jusqu'à présent (ch 23, sx 30, ch 127 et sn 133), la neige qui fond au soleil reste dans le domaine de la comparaison, comme c'était le cas chez Ovide ; tous les éléments du trope sont *in praesentia* (les yeux ou le visage de Laure sont comme le soleil ou les rayons ; le « je » est comme la neige). L'effet produit sur le « je » est également explicite : « *venir meno* » (ch 23), « *struggon* » (sx 30), « *gli occhi miei far molli* » et « *abbaglia* » (ch 127), « *m'abbaglia et mi distrugge* » (sn 133).

Si la comparaison devient métaphore dans les *cantilene oculorum* (ch 71, v. 24 et ch 73, v. 15), il faut supposer que ce corpus de chansons a été composé plus tardivement, peut-être lorsque Pétrarque avait déjà envisagé de regrouper ses textes sous une forme qui deviendra la rédaction Correggio, comme Santagata a pu en formuler l'hypothèse avec d'autres arguments⁴⁹⁰.

Je crois en effet que l'intertextualité permet d'élucider la métaphore de la chanson 71, qui s'inscrit dans la continuité de la comparaison de la neige qui fond au soleil :

Quando agli ardenti rai neve divegno,
vostro gentile sdegno
forse ch'allor mia indignitate offende.
Oh, se questa temenza
non temprasse l'arsura che m'incende,
beato venir men! ché 'n lor presenza
m'è più caro il morir che 'l viver senza. (ch 71, v. 24-30)

L'interprétation selon laquelle le « je » se transforme en neige sous les yeux-rayons de Laure (soutenue par Zingarelli et Giannarelli) me semble peu pertinente : si l'on considère tous les exemples de cristallisation de l'amant étudiés plus haut (voir *supra*, chapitre 2, III. A.

⁴⁹⁰ Santagata (1996), p. 359 : « è certo invece che la terza canzone era in fase di profonda revisione nei primi anni Cinquanta [...]. Il carattere unitario del ciclo impone di considerare unitariamente anche le vicende redazionali: da qui l'ipotesi che le testimonianze di V² possano essere interpretate non come tracce di un lavoro redazionale, ma come indizi di una gestazione in corso. Se così fosse, ancora più stretto risulterebbe il legame con la canz. 70 ». À propos de cette dernière, il fait remarquer qu'il semble peu probable que Pétrarque ait pu citer la chanson 23 dans la chanson 70 avant d'avoir tout à fait achevé la première ; or la chanson 23 fut encore profondément remaniée en 1350-1351 et ne fut insérée "in ordine" qu'en 1356.

“Cristallisation de l'amant”), l'élément invoqué est toujours « ghiaccio » (et ses dérivés) ; et dans ce cas l'association Laure-rayons du soleil n'est possible que dans le contexte très spécifique de la métamorphose en fontaine merveilleuse de la chanson 135 (la fontaine du Soleil qui refroidit le jour). Or, dans la chanson 71, l'association *rai-neve* est bien une métaphore *in absentia* du *struggimento amoroso* : les rayons figurent les yeux de Laure, la transformation subie par le « je » a pour effet sa liquéfaction, qui se propage aux vers 29 (« beato venir men »), 31 (« mi sfaccia ») et 41 (« mi strugge »). Retenons également que dans le sonnet 133 et dans la chanson 71 on peut voir en filigrane le dédain de la femme comme cause de sa transformation (« donna, mercé chiamando, et voi non cale », sn 133, v. 4 ; « vostro gentile sdegno » ch 71, v. 25).

Le dernier texte des *cantilene oculorum* repropose cette métaphore en la rapprochant de celle de la cristallisation :

Poi che per mio destino
 a dir mi sforza quell'accesa voglia
 che m'è sforzato a sospirar mai sempre,
 Amor, ch'a ciò m'invoglia,
 sia la mia scorta, e 'n signimi 'l camino,
 et col desio le mie rime contempre:
 ma non in guisa che lo cor si stempre
 di soverchia dolcezza, com'io temo,
 per quel ch'i' sento ov'occhio altrui non giugne;
 ché 'l dir m'infiamma et pugne,
 né per mi' 'n gegno, ond'io pavento et tremo,
 sì come talor sòle,
 trovo 'l gran foco de la mente scemo,
 anzi mi struggo al suon de le parole,
 pur com'io fusse un huom di ghiaccio al sole. (ch 73, v. 1-15)

Tandis que dans le sonnet 134 le « je » était métamorphosé (« et son un ghiaccio », v. 2), il se compare ici à un homme de glace qui fond au soleil⁴⁹¹. L'image est tout à fait singulière et fait penser à un bonhomme de neige : se pourrait-il que Pétrarque fasse référence à la *Vita secunda* de Saint François d'Assise⁴⁹² ? Thomas de Celano raconte que le saint, en proie à une violente tentation de luxure, façonne sept bonshommes de neige – représentant les vices, soit les sept péchés capitaux.

⁴⁹¹ Peut-être y a-t-il encore une allusion à la femme, qui elle reste de glace même au soleil ou en été, contrairement au « je » ? Rappelons que dans le sonnet 202, étudié dans le paragraphe sur la “Femme de glace” (p. 134-135), elle provoque la liquéfaction de l'amant : « D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incende et strugge, / et sì le vène e 'l cor m'asciuga et sugge / che 'nvisibilmente i' mi disfaccio. » (v. 1-4). On retrouve le couple “ardere” - “struggere” à maintes reprises dans les *RVF* : ch 72, v. 39 ; sn 112, v. 3 ; sn 194, v. 14 ; sn 202, v. 2 ; sn 330, v. 8.

⁴⁹² Thomas de Celano, *Vita secunda*, LXXXII : « foras exiit in hortum, et in magnam nivem demersit se nudum. Accipiens autem nivem plenis conficit manibus, et ex ea in modum pilae septem glebas compingit » [« Il sortit alors dans le jardin et se roula tout nu dans l'épaisse neige puis, la ramassant à pleines mains, il en façonna sept tas en forme de mannequins »].

La question des vices viendrait alors s'ajouter à celle des larmes. Cependant il n'y a point de fonte dans cet épisode hagiographique. Dans les vers de la chanson 73, l'image est bien celle de la liquéfaction, pourtant elle n'est plus portée par la neige mais par la glace. Il y a peut-être là un effet de contamination de la liquéfaction avec la cristallisation du « je » : on a vu précédemment⁴⁹³ que le terme « ghiaccio » sous-tend la réflexion sur les *perturbationes animi* et la responsabilité de l'amant, en véhiculant la paralysie, l'enserrement et la peur. Dans la première strophe, en effet, les deux réseaux se côtoient : « temo » (v. 8), « pavento et tremo » (v. 11) alimentent le *metus* ; « l'accesa voglia » (v. 2), « m'infiamma et pugne » (v. 10) se rangent du côté de la *spes / cupiditas*. Cependant la question de la responsabilité n'est plus tournée vers l'amant mais vers le poète : s'il est vrai qu'Amour le force à pleurer et à écrire (v. 2-3), c'est sa propre poésie qui redouble ses larmes. Car l'excès de douceur fait fondre son cœur (« ma non in guisa che lo cor si stempre / di soverchia dolcezza », v. 7-8), c'est pourquoi dans le groupe des *cantilene oculorum* il prend ses distances par rapport au *Dolce stil novo* et à l'idéologie afférente qu'il avait suivie dans les premiers temps. Il pensait que l'intellect, par le travail de l'écriture, pourrait soulager ses tourments, mais à cause de l'excès d'ardeur de ses vers ce remède est inefficace, c'est même l'effet inverse à celui escompté qui se produit (« anzi mi struggo al suon de le parole », v. 15).

L'image de la neige qui fond au soleil peut donc receler une réflexion métapoétique : dans la chanson 73 sur le style des « parole », dans le sonnet 32 sur le temps du « parlare » :

I' dico a' miei pensier': « Non molto andremo
d'amor parlando omai, ché 'l duro et greve
terreno incarco come frescha neve
si va struggendo; onde noi pace avremo » (sn 32, v. 4-8)

Ce texte se configure comme un dialogue intérieur dans lequel le poète compare son corps terrestre à la neige fraîchement tombée qui fond aussitôt. Le *struggimento* n'est plus celui des larmes – la source de chaleur, Laure-soleil, yeux-rayons ou Amour, est absente – mais celui de la labilité de l'existence, de la vie qui se consume, de son enveloppe charnelle qui vieillit inexorablement⁴⁹⁴. Il met sur le même plan la parole et la fonte (« d'amor parlando » et « struggendo » sont tous deux au gérondif et régis par le semi-auxiliaire « andare ») afin d'indiquer la contemporanéité des deux processus : pendant qu'il parle son corps vieillit, et la processus de désagrégation de son corps pourrait bien mettre un terme à la poésie d'amour. L'approche de la mort, accueillie avec soulagement au vers 8, laisse planer le doute sur la datation de ce texte appartenant à la rédaction Correggio (Amaturo et Balduino supposent une rédaction avant 1335) : il se pourrait qu'il ait été

⁴⁹³ Voir *supra*, p. 176-177.

⁴⁹⁴ La fraîcheur de la neige ne me semble pas connoter la jeunesse mais la fragilité et l'évanescence.

considérablement remanié et que ces considérations éthiques (qui rappellent des passages du *Triumphus Temporis* et du *Triumphus Eternitatis*⁴⁹⁵) aient été ajoutées plus tard, aux alentours des années 50 (comme le sonnet 1 et la chanson 264)⁴⁹⁶.

En revenant sur la comparaison du brouillard dispersé par le vent dans le sonnet 316 (rédigé après 1352 ?), il appert que dans ce texte – au centre d'un triptyque consacré à un amour de vieillesse rendu impossible par la mort – la dispersion est aussi une métaphore de la *fuga temporis* portée par les références bibliques à la cendre et à la poussière :

ché, come nebbia al vento si dilegua,
così sua vita subito trascorse
quella che già co' begli occhi mi scorse,
et or conven che col penser la segua. (sn 316, v. 5-8)

C'est la rapidité avec laquelle Laure a traversé la vie qui est comparée à l'action subite du vent qui dissipe les nuées. Dans la chanson 331 (composée entre 1353 et 1366 selon Ponte⁴⁹⁷), le « je » s'identifie au brouillard et à la poussière dispersés par le vent, alimentant à la fois l'image de la liquéfaction et celle de la dispersion :

Nebbia o polvere al vento,
fuggo per più non esser pellegrino:
et così vada, s'è pur mio destino. (ch 331, v. 22-24)

Cette métaphore illustre un état de fuite permanent qui est la définition même de la vie, et que le poète-moraliste accepte, voire désire, car la fuite du pèlerinage et de l'exil terrestre le rapproche du ciel où se trouve Laure⁴⁹⁸.

Quant à la chanson 207 (Pre-Malatesta²), l'image de la cire qui fond permet d'illustrer l'opposition entre l'âme qui court vers « l'angeliche faville » (v. 31) et le « je » qui retourne à ses tourments terrestres : « et io, che son di cera, al foco torno » (v. 32) ; si la première s'élève vers le règne céleste, ce sont peut-être les flammes de l'enfer qui le menacent.

La cristallisation et la liquéfaction de l'amant, bien que toutes deux se construisent autour de phénomènes climatiques liés à l'hiver (la glace pour le premier, la neige pour le second, sauf exception), ne supportent pas les mêmes enjeux : tandis que la cristallisation véhicule les questions de l'aliénation et de la *fluctuatio animi*, on découvre derrière la liquéfaction des problématiques qui touchent à l'écriture et à la *fuga temporis*.

⁴⁹⁵ TE, v. 106-120.

⁴⁹⁶ Santagata (1996), p. 177.

⁴⁹⁷ Cité par Santagata (1996), p. 1266.

⁴⁹⁸ *Fam.* XI, 3, 10 : « video eam ipsam que vita dicitur, fugacis umbram nebule vel fumum ventis impulsam denique vel confusum somnium esse vel fabulam inexpletam vel siquid inanius dici potest; video in rebus mortalium preter virtutem solidi nichil esse » [« Je vois que ce qu'on appelle la vie n'est que l'ombre fugace d'un nuage, fumée poussée par le vent, sommeil agité, conte inachevé, ou enfin tout ce qu'on peut imaginer de plus vain ; je vois que dans les choses humaines il n'y a rien de solide à part la vertu »].

I. B. Fleuve de larmes et larmes dans la vallée

I. B. a. *Lacrimarum rivus, vallis lacrimarum*

On a vu que l'image de la neige qui fond au soleil prend sa source dans la métamorphose de Byblis, lorsque dans son récit Ovide compare la liquéfaction du personnage à ce phénomène climatique⁴⁹⁹. Quelques vers plus tôt, la corrélation entre la tristesse de la jeune femme et sa métamorphose est expliquée par le biais d'une métaphore (*Mét.* IX, 655-656) : « Muta iacet uiridesque suis tenet unguibus herbas / Byblis et umectat lacrimarum gramina rivo. » [« Byblis reste couchée, muette, serrant du bout des doigts les herbes vertes et mouillant le gazon d'un ruisseau de larmes »]⁵⁰⁰. Puisqu'elle est atterrée et que ses larmes sont un cours d'eau, elle est métamorphosée en fontaine – un cours d'eau qui jaillit de la terre.

Nous avons pu apercevoir l'association de ces deux images dans la sextine 30 : « che mi struggon così come 'l sol neve; / onde procede lagrimosa riva » (v. 21-22). La seconde est une image qu'Ovide fait intervenir avant la transformation : donc, en la privilégiant, Pétrarque choisit de mettre en valeur la douleur plutôt que la transformation – délivrance que Byblis obtient grâce à la pitié des Nymphes mais qui lui est refusée par le « duro lauro » (« onde procede lagrimosa riva / ch' Amor conduce a pie' del duro lauro », v. 23). En fait, seule la chanson 23 voit le « je » aboutir à la transformation en fontaine de larmes comme Byblis⁵⁰¹ : dans tous les autres cas, le processus s'arrête à la liquéfaction, portée tantôt par la comparaison de la neige qui fond, tantôt par la métaphore du ruisseau de larmes⁵⁰².

Lorsque Pétrarque retravaille la métaphore du *lacrimarum rivus* dans les textes ultérieurs, il semble prendre ses distances par rapport à l'hypotexte ovidien pour se rapprocher de sources bibliques : ce *topos* réapparaît dans les sonnets 230, 242 et 279. L'emploi du verbe « trar », dans les sonnets 230 (« onde e' suol trar di lagrime tal fiume », v. 5) et 242 (« or vorria trar de li occhi nostri un lago », v. 4), semble traduire l'« exitus » des *Psaumes* dans la Septante : 118, 136 [*iuxta Septuaginta*] « exitus aquarum deduxerunt oculi mei quia non custodierunt legem tuam » [« Mes

⁴⁹⁹ Ovide, *Mét.* IX, v. 661-662.

⁵⁰⁰ Ce vers connaît aussi la variante « umectat lacrimarum gramina rivus ».

⁵⁰¹ Voir Telesinski, p. 370, à propos des « *fragmenta*, qui ne la nomment jamais, mais qui réitèrent les emprunts aux éléments constitutifs du personnage ovidien : sa posture, ses pleurs et la source qui en jaillit ».

⁵⁰² La plupart des commentateurs voient dans la *frottola* 105 les yeux-sources du poète se transformer en fleuve (« et di duo fonti un fiume in pace vòlto », v. 67) ; pour Bettarini et Santagata, ces deux sources sont celles d'Amour et Jalousie (v. 69), qui alimentent le fleuve de la passion.

yeux ont répandu des torrents d'eaux, parce qu'ils n'ont point observé ta loi »] – mais c'est dans la Vulgate de Jérôme que l'on trouve « rivi »⁵⁰³, qui porte la métaphore. Tandis que, dans les sonnets 242 et 279 (« a che pur versi / degli occhi tristi un doloroso fiume ? », v. 10-11), les yeux du « je » font écho à la fois à ce même *Psaume* (« oculi mei ») et aux *Confessions* d'Augustin (VIII, XII, 28) :

Ego sub quadam fici arbore strauī me nescio quomodo, et dimisi habenas lacrimis, et proruperunt flumina oculorum meorum, acceptabile sacrificium tuum.

[Et moi j'allai m'étendre, je ne sais comment, sous un figuier, et je lâchai les rênes à mes larmes, et les sources de mes yeux ruisselèrent, comme le sang d'un sacrifice agréable].

Contrairement aux apparences, la rivière de larmes initiale, dans la sextine 30, se distingue des suivantes à plus d'un titre. Les sources d'abord, mais aussi le contexte, qui n'est pas anodin puisqu'elle apparaît dans une sextine, tandis qu'elle sera portée ensuite par trois sonnets. Le choix des termes ensuite, puisque « riva », qui joue à la fois sur l'*æquivocatio* du mot-rime et sur la synecdoque (voir le premier chapitre, p. 48), reste au plus proche de la citation d'Ovide, contrairement à « fiume » et à « lago » dans les autres cas. Si « fiume » rappelle le « flumina » d'Augustin, le lac de larmes est une invention de Pétrarque. Enfin, bien qu'elle ne soit pas datable, on peut parler d'antériorité de la sextine 30 sur les autres textes : sur les sonnets 230 et 242 (insérés respectivement dans la forme Pre-Malatesta³ et dans la forme Malatesta), parce qu'elle apparaît dès la rédaction Correggio ; sur le sonnet 279 dans la chronologie de la diégèse, puisque la sextine 30 est le premier texte anniversaire et marque la septième année d'amour, tandis que le sonnet 279⁵⁰⁴ semble se rattacher au précédent, l'avant-dernier texte anniversaire qui décompte les années passées depuis la mort de Laure (« oggi è terzo anno ! », sn 278, v. 14).

Dans le sonnet 279, Laure réapparaît *in morte* comme actrice du scénario intratextuel : elle s'adresse au « je » au discours direct dans les tercets.

"Deh, perché inanzi 'l tempo ti consume?
– mi dice con pietate – a che pur versi
degli occhi tristi un doloroso fiume?"

Di me non pianger tu, ché' miei di fersi
morendo eterni, et ne l'interno lume,
quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi". (sn 279, v. 9-14)

La situation de la sextine 30 est presque renversée : la beauté des yeux de Laure y était la cause de la liquéfaction à laquelle la femme-laurier restait insensible. Ici le « je » pleure la disparition des

⁵⁰³ Ps. 118, 136 [*iuxta Heb.*] « rivi aquarum fluebant de oculis meis quia non custodierunt legem tuam ».

⁵⁰⁴ Probablement composé après son retour à Vaucluse, été 1351.

yeux de Laure, qui fait enfin montre de pitié (v. 10) et le console avec deux questions rhétoriques⁵⁰⁵, n'en formant qu'une en réalité : il se consume en pleurant et cette consommation le rapproche de la mort avant l'heure. Non seulement Laure n'est pas à l'origine de ses larmes, mais elle lui donne une raison supplémentaire de ne pas pleurer dans le dernier tercet : la mort, en fermant ses yeux, les a ouverts à la vision de Dieu (« l'interno lume », v. 13). Dans ces vers, la référence à Ovide devient secondaire⁵⁰⁶, laissant apparaître au premier plan un nouvel hypotexte : le sonnet *Era venuta ne la mente mia* de Dante.

Piangendo uscivan for de lo mio petto
con una voce che sovente mena
le lagrime dogliose a li occhi tristi.

Ma quei che n'uscian for com maggior pena,
venian dicendo: "Oï nobile intelletto,
oggi fa l'anno che nel ciel salisti". (*Era venuta*, v. 10-14)

On trouve dans le sonnet 278 des réminiscences du vers 14 (« al ciel salita », sn 278, v. 5 ; « oggi è terzo anno », sn 278, v. 14) ; cependant le sonnet 279 y fait écho par la forme – le discours direct (la voix des larmes chez Dante, celle de Laure chez Pétrarque) –, les termes – « piangendo », « dogliose », « occhi tristi » – et le contenu – l'abondance des larmes pour la mort de l'être aimé. Par ce biais, Laure se rapproche davantage du modèle de la “*donna angelicata*” que de celui de la « *donna petra* » (figure propre à la sextine). De plus, la formule consolatoire qu'elle prononce se rapproche des paroles que le Christ adresse aux femmes qui pleurent⁵⁰⁷, laissant ainsi supposer que Laure pourrait avoir une fonction christique dans le parcours de conversion du « je ».

La pitié, qui se profile comme remède à ses larmes torrentielles, est portée par Laure dans ce sonnet *in morte*. Dans le sonnet 230, qui intègre les *RVF* plus tardivement (Pre-Malatesta³), la question de la pitié de Laure commence à mûrir : la paix qu'elle lui procure est illusoire.

I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume
quel vivo sole alli occhi miei non cela,
nel qual honesto Amor chiaro revela
sua dolce forza et suo santo costume;

onde e' suol trar di lagrime tal fiume,

⁵⁰⁵ Il y a peut-être une réminiscence du fleuve d'éloquence attribué à Virgile, également sous forme interrogative : « Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume? » (*Inf*I, v. 79-80).

⁵⁰⁶ Telesinski, p. 235, a mis en évidence ces relations qui s'étendent au tryptique 279-281 : le verbe « consume » (sn 279, v. 9) évoque le « *consumpta* » de Byblis (Ovide, *Mét.*, IX, 663) ; l'expression « vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto » (sn 281, v. 2) rappelle à la fois le verbe « *umectat* » et le substantif « *gramina* ».

⁵⁰⁷ *Lc* 23, 28 : « *conversus autem ad illas Iesus dixit filiae Hierusalem nolite flere super me sed super vos ipsas flete et super filios vestros.* » [« Jésus se tourna vers elles, et dit : filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous et sur vos enfants. »]

per accorciar del mio viver la tela,
che non pur ponte o guado o remi o vela,
ma scampar non potienmi ale né piume.

Sì profondo era et di sì larga vena
il pianger mio et sì lunge la riva,
ch'i' v'aggiungeva col penser a pena.

Non lauro o palma, ma tranquilla oliva
Pietà mi manda, e 'l tempo rasserena,
e 'l pianto asciuga, et vuol anchor ch'i' viva. (sn 230)

Les deux premiers vers portent la tension entre passé et présent, parfaitement inversée par rapport au sonnet précédent (« Cantai, or piango », sn 229, v. 1), laissant supposer un mouvement d'alternance des larmes qui vont et viennent. Dans le sonnet 230, les larmes sont reléguées au passé puisque Laure-soleil ne cache plus ses yeux (« celeste lume ») : la lumière de son regard a la vertu météorologique de sécher ses larmes (« e 'l pianto asciuga ») et de ramener le beau temps (« e 'l tempo rasserena ») dans le dernier tercet – comme dans le triptyque de sonnets 41-43. Et comme dans le sonnet 279, on retrouve l'idée que ces larmes raccourcissent sa vie et le rapprochent de la mort (v. 6). La métaphore de la rivière de larmes se déploie sur toute la partie centrale du texte. Formulée dans l'association *fiume-lagrima* au vers 5, elle est continuée dans les vers suivants : le fleuve de ses larmes était si vaste que ni pont, ni gué, ni bateau armé de voiles ou de rames (v. 7) ne pouvaient lui être d'aucun secours pour le traverser⁵⁰⁸ ; même des ailes (v. 8) n'auraient pas pu lui permettre de passer d'une rive à l'autre, car ce fleuve était si profond et les eau si abondantes⁵⁰⁹ (v. 9) que même sa pensée n'en voyait pas la rive lointaine – c'est-à-dire qu'il n'arrivait pas à imaginer quand ses larmes cesseraient. La métaphore du fleuve de larmes croise donc celle du fleuve-obstacle, redoublant l'*impedimentum* physique par l'obstacle intellectuel : le fleuve de larmes est infranchissable extérieurement (constructions et transports) et intérieurement (la pensée). Dans cette métaphore qui devient descriptive, ce n'est plus un simple cours d'eau qui est représenté mais bien un torrent, comme celui que l'on trouve dans les *Lamentations*⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ Dans le *Triumphus Eternitatis*, composé par Pétrarque à la fin de sa vie, la traversée du fleuve est allégorie de la vie (TE, 47) : « O felice colui che trova il guado / di questo alpestro e rapido torrente / ch'a nome vita ed a molti è sì a grado ! ».

⁵⁰⁹ L'adjectif « larga » qualifiant le fleuve pourrait être emprunté à Virgile, *Aen.* I, 464-465 (décrivant les larmes d'Énée lorsqu'il voit une fresque qui raconte l'histoire de Troie) : « Sic ait, atque animum pictura pascit inani, / multa gemens, largoque umectat flumine uoltum. » [« En parlant ainsi, il se repaît l'esprit de ces vaines images, / poussant force gémissements, le visage tout inondé de larmes. »].

⁵¹⁰ *Lam.* 2, 18 : « clamavit cor eorum ad Dominum super muros filiae Sion deduc quasi torrentem lacrimas per diem et per noctem non des requiem tibi neque taceat pupilla oculi tui » [« Leur cœur crie vers le Seigneur : muraille de la fille de Sion, répands jour et nuit des torrents de larmes ! Ne te donne aucune relâche, et que ton œil n'ait point de repos ! »]

Cependant l'apaisement-assèchement de ce fleuve n'est pas pérenne, puisqu'il est suscité par Laure dont la nature est changeante, tantôt laurier tantôt olivier, tantôt montrant tantôt voilant ses yeux, comme le démontre le sonnet suivant, où ils sont de nouveau recouverts par un brouillard, « una *nebbia* di separazione, di non-comunicazione, di rifiuto »⁵¹¹ (sn 231, v. 5-8).

En effet les larmes reviennent dans le sonnet 242, avec une métaphore amplifiée du torrent au lac⁵¹² :

– Mira quel colle, o stanco mio cor vago:
ivi lasciammo ier lei, ch'alcun tempo ebbe
qualche cura di noi, et le ne 'ncrebbe,
or vorria trar de li occhi nostri un lago. (sn 242, v. 1-4)

Les sentiments de Laure à son égard sont changeants (v. 3), mais la cause de ce lac devrait plutôt être recherchée dans l'instabilité de son cœur – « lago » rime avec « cor vago ». Ce point le distingue ultérieurement de Byblis : les larmes du « je » n'aboutissent pas à la métamorphose – même quand Laure a pitié de lui – et les flots qu'il verse sont fluctuants, aussi variables que les *fuctuationes* de son cœur, tandis que ceux de la nymphe sont pérennes.

Les larmes de Byblis converties en source s'écoulent dans une vallée (*Mét.* IX, 664-665) : « uertitur in fontem, qui nunc quoque uallibus illis / nomen habet dominae, nigraque sub ilice manat. » [« Sa source est au pied d'un vieux chêne ; et dans le vallon où s'épanche son onde, elle conserve le nom qu'elle portait jadis »]. On peut donc s'attendre à retrouver une configuration similaire dans les *RVF*, les larmes de l'amant se propageant dans la vallée.

Valle che de' lamenti miei se' piena,
fiume che spesso del mio pianger cresci,
fere selvestre, vaghi augelli et pesci,
che l'una et l'altra verde riva affrena [...] (sn 301, v. 1-4)

La métaphore initiale est transposée dans le paysage : le fleuve de larmes est associé à la Sorgue, tandis que la vallée remplie de ses lamentations est celle de Vaucluse. D'un côté les larmes du « je » pour la mort de Laure alimentent le cours d'eau qui grossit, de l'autre les rives – de cette Sogue de larmes, à priori – sont un *locus amœnus* enserrant (v. 4). Les éléments du paysage sont invoqués verticalement, du bas vers le haut (« valle » v. 1, « fiume » v. 2, « riva » v. 3, puis « dolce sentier » v. 6, « colle » v. 7), car ils reproduisent le parcours emprunté par Laure. Comme dans le sonnet 279, elle pourrait avoir une fonction christique dans le sonnet 301 :

⁵¹¹ Bettarini (2005), p. 1064.

⁵¹² Une nouveauté dans la littérature en langue d'oïl, puisque les lacs métaphoriques chez Dante sont constitués de sang : « una saetta, che m'asciuga il lago / del cor pria che sia spenta [...] » (*Donne, i' non so di ch'i' mi prieghi Amore*, v.8 ; « Corsi al palude, e le cannuce e 'l braco / m'impigliar sì ch'i' caddi; e li vid'io / de le mie vene farsi in terra laco » (*Purg.* V, v. 83-84).

Come il fedele giungeva nei luoghi evangelici per calcare le orme di Cristo, 'riconoscendo' ciò che già conosceva per averlo letto nelle Scritture (il viaggio, scrive Petrarca nell'*Itiner. ad sepulcrum Domini*, 56, si compie « ut ... videres oculis, que animo iam videbas » ; e cfr. anche 58, « omnia ... fixa mente cernentis »), così l'amante torna nei luoghi ove Laura è vissuta per ritrovarne le « orme » ; e come la visita alla Terrasanta indirizza il credente alla contemplazione dei luoghi ove si è compiuta la parabola terrena di Cristo e dai quali egli è asceso in cielo (cfr. *Itiner.*, 57 : « unde in celum ascendit »), così lo sguardo dell'uomo si posa sui luoghi dai quali madonna si è innalzata verso la patria celeste.⁵¹³

De plus, la vallée de larmes est non seulement une référence aux *Psaumes*⁵¹⁴, mais aussi une évocation de la litanie *Salve regina*⁵¹⁵ ; dans ces deux textes, la vallée de larmes est une métaphore de la vie terrestre qui n'est que tourments, mais que l'homme doit traverser pour trouver le salut. Mais contrairement à Laure, qui emprunte ce parcours pour monter au ciel (« ond'al ciel nuda è gita », v. 13), le « je » continue à errer, car au lieu d'emprunter ce chemin ascensionnel il recherche sur terre les traces de Laure (« quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra », sn 302, v. 2). Non loin, dans le sonnet 303, ces mêmes éléments du paysage sont développés horizontalement, dans une énumération plurielle et désordonnée (« fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / valli chiuse, alti colli et piagge apriche, / porto de l'amorose mie fatiche, » sn 303, v. 5-7 ; voire aussi « rive » v. 2, « fiume » v. 4, « boschi » v. 9, « herboso fondo » v. 10).

On trouve bien dans les *RVF* deux renvois à la *vallis lacrimarum* de la Bible, voire à la *vallis plorationis* d'Augustin⁵¹⁶, pourtant ce n'est jamais un lieu marqué par la présence du protagoniste. La première allusion se trouve dans une chanson morale (la première du *canzoniere*) au contenu politique, puisque ce texte célèbre la croisade de 1333 :

lo qual per mezzo questa oscura valle,
ove piangiamo il nostro et l'altrui torto,
la condurrà de' lacci antichi sciolta,
per dritissimo calle,

⁵¹³ Stroppa, p. 469.

⁵¹⁴ Ps. 83, 7 [*iuxta Septuaginta*] « in valle lacrimarum » ([*iuxta Heb*] : « in valle fletus »).

⁵¹⁵ « Salve, Regina, Mater misericordiae, / ita, dulcedo, et spes nostra, salve. / Ad te clamamus, exsules filii Evae, / ad te suspiramus, gementes et flentes / in hac lacrimarum valle. » [« Salut, Reine, Mère de Miséricorde, Vie, Douceur, et notre espérance, salut. Vers toi nous élevons nos cris, pauvres enfants d'Ève exilés. Vers toi nous soupignons, gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes »].

⁵¹⁶ *Conf.* IX, 2. Selon Augustin, la vallée des larmes est le premier degré de l'ascension du chrétien dans son *Discours sur le Psaume* 119 (Les ascensions du chrétien) : « Est enim, sicut eius titulus praenotatur: Canticum graduum. Graece scriptum est, ἀναβαθμῶν. Gradus vel descenduntium sunt vel ascenduntium: sed gradus quomodo in his psalmis positi sunt, ascendentes significant. Intellegamus ergo tamquam ascensuri: nec ascensiones pedibus corporalibus quaeramus, sed sicut in alio psalmo scriptum est: Ascensiones in corde eius disposuit, in convalle plorationis, in locum quem disposuit. Dixit ascensiones. Ubi? Id est, in corde. Unde? A convalle plorationis. [« Comme l'indique son titre, c'est un cantique des degrés, en grec anabatmon. Des degrés s'élèvent ou descendent, mais les degrés, dans le langage des psaumes, désignent une ascension. Comprendons-les afin de monter, et ne nous effrayons pas de monter avec nos pieds et d'une manière charnelle, mais comme il est dit dans un autre psaume: "Il a préparé des ascensions dans son cœur, dans cette vallée des larmes, dans le lieu qu'il a marqué". Où sont donc ces ascensions? dans le cœur. D'où faut-il nous élever? de la vallée des pleurs »].

al verace orïente ov'ella è volta. (ch 28, v. 11-15)

Le sujet de cette strophe, « Anima che di nostra humanitade / vestita vai, non come l'altre carca », n'est pas l'âme du poète mais celle du destinataire de cette chanson, l'évêque Giacomo Colonna, ou plus probablement (selon Santagata) le frère dominicain Giovanni Colonna. La croisade qu'il mènera sera donc l'occasion pour lui de traverser cette vallée de larmes⁵¹⁷ et de se diriger sans ambages sur le « drittissimo calle » qui mène au ciel (« verace orïente », v. 15).

De même dans la chanson 128, il s'adresse aux Seigneurs italiens lorsqu'il écrit :

Signor', mirate come 'l tempo vola,
et sì come la vita
fugge, et la morte n'è sovra le spalle.
Voi siete or qui; pensate a la partita:
ché l'alma ignuda et sola
conven ch'arrive a quel dubbioso calle.
Al passar questa valle
piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno,
vènti contrari a la vita serena; (ch 128, v. 97-105)

Comme dans le texte précédent, « valle » rime avec « calle », car Pétrarque les invite à emprunter le chemin ascensionnel qui leur procurera le salut (« et la strada del ciel si trova aperta. », v. 112) : puisque la « vita fugge » (v. 98-99) emportant avec elle ses illusions et que la mort est imminente (v. 99, c'est le thème de la *mors impendens* emprunté à Cicéron et à Sénèque), les Seigneurs ont tout intérêt à abandonner leurs discordes au profit de la paix de l'Italie, car au moment du jugement ils se trouveront seuls devant Dieu, tout princes qu'ils sont (v. 100-102).

À la lumière de ces deux textes où le poète se positionne en moraliste, il appert que la vallée du poète-amant n'est pas la vallée des larmes biblique mais un paysage réceptacle de ses larmes, au même titre que le ciel et les champs dans le sonnet 311 :

Quel rosignol, che sì soave piagne,
forse suoi figli, o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo et le campagne
con tante note sì pietose et scorte [...] (sn 311, v. 1-4)

Le poète identifie ses larmes à celles de cet oiseau, qui fait référence aux larmes-chant de Philomèle pour la perte de ses enfants (« forse suoi figli », v. 2) dans les *Géorgiques* de Virgile⁵¹⁸,

⁵¹⁷ C'est l'allégorie de la vallée dans laquelle se perd Dante, *Inf.* XV, 50 : « “Là sù di sopra, in la vita serena”, rispuos'io lui, “mi smarri' in una valle, avanti che l'età mia fosse piena” ».

⁵¹⁸ *Géorg.* 511-515 : « qualis populea mærens philomela sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / obseruans nido implumes detraxit; at illa / flet noctem ramoque sedens miserabile carmen / integrat et mæstis late

elle-même élément d'une comparaison multiple qui décrit les larmes-chants d'Orphée pour la perte d'Eurydice (« sua cara consorte », v. 2).

I. B. b. Les fleuves du poète

Le sonnet 301 nous a permis de cerner un des mécanismes de transposition de la métaphore chez Pétrarque, du *topos* (la vallée des larmes, le fleuve de larmes) à son paysage personnel : la vallée de Vaucluse emplie de ses lamentations, le fleuve de la Sorgue alimenté par ses larmes.

L'appropriation des cours d'eau peut se faire de différentes façons : tantôt par la métaphore, tantôt par la personnalisation. Ces processus interviennent dans des textes rédigés plus tardivement : c'est un élément passif du *locus amœnus* dans l'envoi de la chanson 129, qui deviendra allocutaire dans la chanson 125. Composée à Selvapiana aux alentours de 1344-45⁵¹⁹, la première se conclut sur le *topos* du *cuore diviso* :

Canzone, oltre quell'alpe
là dove il ciel è più sereno et lieto
mi rivedrai sovr'un ruscel corrente,
ove l'aura si sente
d'un fresco et odorifero laureto.
Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola;
qui veder pò l' imagine mia sola. (ch 129, v. 66-72)

La chanson verra son cœur près du « ruscel corrente » qui coule depuis les Alpes, là où résident « l' aura » et le « laureto » (Vaucluse, son Hélicon transalpin), tandis qu'en Italie elle ne trouvera que l'image du « je ». A propos de la chanson 125, Fenzi a démontré que la composition de ce texte avait sans doute connu deux phases, identifiant dans la seconde partie (les trois dernières strophes) les signes d'une rédaction postérieure à la mort de Laure, probablement aux alentours des années 50⁵²⁰.

loca questibus implet. » [« Telle, sous l'ombre d'un peuplier, la plaintive Philomèle gémit sur la perte de ses petits, qu'un dur laboureur aux aguets a arrachés de leur nid, alors qu'ils n'avaient point encore de plumes, elle passe la nuit à pleurer, et, posée sur une branche, elle recommence son chant lamentable, et de ses plaintes douloureuses emplie au loin l'espace »].

⁵¹⁹ Si l'on considère que Pétrarque y fait allusion dans le *De vita solitaria*, I, 7 : « Unde sepe montanum carmen quasi hedum e toto grege letissimum atque lectissimum vidi et, nitore insito admonitus originis, dixi mecum: "Gramen alpinum sapis, ex alto venis" ». [« J'ai souvent vu ainsi un chant composé dans la montagne, comme s'il était le chevreau le plus charmant et le mieux choisi de tout le troupeau et, averti de l'origine de sa beauté naturelle, je me suis dit intérieurement : "tu as le goût de l'herbe des Alpes, tu viens des hauteurs." »], Santagata (1996), p. 627.

⁵²⁰ Fenzi (2003), p. 90-91.

Se forse ogni sua gioia
 nel suo bel viso è solo,
 et di tutt'altro è schiva,
 odil tu, verde riva,
 e presta a' miei sospir' sì largo volo,
 che sempre si ridica
 come tu m'eri amica. (ch 125, v. 46-52)

La Sorgue, désignée par une métonymie propre au paysage de Vaucluse (« verde riva », v. 49), est invoquée non seulement pour entendre le « je » (puisque Laure ne l'écoute pas, « così il desir mi mena / a dire e vo' che m'oda », v. 44-45), mais aussi pour véhiculer ses soupirs⁵²¹, autrement dit ses vers (sn 1, v. 1-2 et sn 293, v. 2 : « le voci de' sospir' miei in rima »), afin qu'ils soient entendus de tous et restent dans les mémoires (v. 50-51). Dans les *Trionfi*⁵²², le même syntagme est employé avec le verbe « udire » pour désigner les sources « Castalia ed Aganippe », situées sur le mont Parnasse, qui entendent les amants chanter le long de leurs rives ; elles symbolisent les histoires d'amour qui ont fait l'objet de transpositions en vers.

Le cours d'eau est à la fois son ami (v. 52) et celui qui est capable de propager sa poésie – le « largo volo » de ses « sospir' » (ch 125, v. 50) qui se répandent en « sì larga vena » dans le sonnet 230 (v. 9). Dans le sonnet 303 (rédigé peu de temps après, été 1351, à Vaucluse), où le fleuve est à la fois l'ami du poète et d'Amour, l'amant lui confie ses peines :

Amor, che meco al buon tempo ti stavi
 fra queste rive, a' pensier' nostri amiche,
 et per saldar le ragion' nostre antiche
 meco et col fiume ragionando andavi [...] (sn 303, v. 1-4)

Les associations entre les trois personnages (Amour, amant et cours d'eau) s'entremêlent : Amour et amant sont ensemble entre les rives du cours d'eau (v. 1-2) ; les rives sont amies des pensées de l'amant et d'Amour (v. 2) ; Amour parle avec l'amant et le fleuve (v. 3), ce qui n'exclut pas la possibilité qu'Amour soit le sujet de la conversation entre le « je » et le fleuve. La répétition de « meco » est assez voyante pour laisser penser qu'elle est nécessaire : peut-être pour suggérer un rapport si étroit du « je » avec le fleuve qu'il frôlerait l'identification, au vers 4 ? Ou bien le cours d'eau est-il simplement la voie fluviale empruntée par le protagoniste, mais dont le flux s'accorde à son « ragionare » ? Probablement les deux, comme c'est le cas dans la conclusion du sonnet 177

⁵²¹ Le verbe “mormorare” s'applique toujours aux eaux de Vaucluse (à l'exception du sn 196, v. 2) : « e 'l mormorar de' liquidi cristalli », sn 219, v. 3 ; « sfogando vo col mormorar de l'onde » sx 237, v. 27 ; « o roco mormorar di lucide onde » sn 279, v. 3 ; « et acque fresche et dolci / spargea, soavemente mormorando » ch 323, v. 38-39. De Robertis (1986), p. 226.

⁵²² *TC II*, v. 185-186 : « le mille che Castalia ed Aganippe / udi cantar per la sua verde riva ».

(forme Chigi, probablement composé aux alentours des années 50 bien qu'il relate un voyage dans les Ardennes que Pétrarque effectua en juillet 1333⁵²³).

Ma 'l bel paese e 'l dilectoso fiume
con serena accoglienza rasecura
il cor già vòlto ov'abita il suo lume. (sn 177, v. 12-14)

Le cœur du poète se tourne vers les éléments du paysage qui l'accueillent et le rassurent : la Provence (« bel paese ») et le Rhône (« dilectoso fiume »)⁵²⁴. La descente du fleuve est en harmonie avec les pulsions de l'amant qui voudrait se diriger vers le lieu de Laure. Il en va de même dans le dernier tercet du sonnet 227 (composé entre juin 1348 et les années 1356-1357) :

Aër felice, col bel vivo raggio
rimanti; et tu corrente et chiaro gorgo,
ché non poss'io cangiar teco viaggio? (sn 227, v. 12-14)

Le poète s'adresse au cours d'eau (« gorgo » est un *hapax* dans les *RVF*) par une question rhétorique, car il voudrait changer son itinéraire pour emprunter celui du fleuve qui se rend auprès de Laure – le sonnet fut composé à l'occasion d'un voyage fluvial au départ d'Avignon vers une destination qui nous est inconnue. L'adjectif « corrente », qui qualifiait déjà le cours d'eau de la chanson 129 (v. 68), semble évoquer la rapidité de ses flots, et donc suggérer qu'il s'agit encore du Rhône et non de la Sorgue. En effet Pétrarque écrit en latin que la Sorgue est « placidissimus fluviorum » (*Fam.* VI, 3, 68) [« la plus paisible des rivières »] ; on peut donc s'interroger sur l'attribution des cours d'eau précédents : les métonymies « riva » (ch 125) et « acque » (ch 126) – accompagnées des adjectifs « dolce », « fresca », « verde », « amate » – sont peut-être celles qui désignent le mieux la Sorgue, par dissemblance avec « fiume », « gorgo » et « ruscel » qui correspondraient mieux au Rhône ou à la Durance. Pétrarque rappelle dans les *Trionfi*, grâce à une périphrase, que le lieu de naissance de Laure se trouve à la confluence de ces trois cours d'eau :

Ove Sorga, e Durenza in maggior vaso
congiungon le lor chiare, e torbide acque;

⁵²³ « Per quanto riguarda i sonetti, De Robertis ritiene che i loro rapporti con le epistole, da un lato, e con alcuni componimenti tardi, dall'altro, siano rivelatori di una composizione più recente, posteriore alla morte di Laura e, forse, anche alla (ri)scrittura delle due 'familiari'. », Santagata (1996), p. 782.

⁵²⁴ Dans une lettre écrite à Lyon et adressée à Giovanni Colonna, Pétrarque décrit ainsi le confluent du Rhône et de la Saône (*Fam* I, 5, 16) : « Duo hic noti amnes in nostrum mare currentes, Rodanus Ararque, conveniunt ; sonam incole appellant. Sed de his nichil amplius: iuncti enim ad te properant, alter cogenti alter coacto similis, et Avinionem, ubi te nunc ac genus humanum Romanus Pontifex detinet, permixtis vadis abluunt. » [« Deux fleuves bien connus, qui se déversent dans notre Mer s'y réunissent : le Rhône et l'Arar que les habitants de la région appellent la Saône. Mais je ne dirai rien de plus à leur sujet, car ils se hâtent vers toi dans une union où l'un semble contraindre l'autre et, de leurs eaux mélangées, ils arrosent Avignon où le Pontife Romain te retient maintenant ainsi que tout le genre humain. »]

la mia Accademia un tempo, e'l mio Parnaso;
 ivi, ond'a gli occhi miei il bel lume nacque
 che gli volse a bon porto, si rattenne
 quella per cui ben far prima mi piacque. (*Triumphus Mortis* Ia, v. 16-21)

La Sorgue (dont les eaux sont claires) et la Durance (aux eaux troubles) confluent dans un fleuve plus ample, le Rhône : Pétrarque donne ainsi les indications géographiques du territoire qui se trouve à l'est d'Avignon⁵²⁵. A la différence de ces vers des *Trionfi* qui sont explicatifs, les *RVF* proposent une solution bien plus ramassée de cette transposition du mythe au réel dans la chanson 23 : « non di Peneo, ma d'un più altero fiume » (v. 48). Là encore l'adjectivation permet de déterminer qu'il s'agit du Rhône, quoiqu'ailleurs le « superbo altero fiume » soit le Pô ; il s'agit de deux fleuves particuliers dans les *RVF* puisque Pétrarque dédie à chacun d'eux un sonnet allocutif : le sonnet 208 pour le Rhône, le sonnet 180 pour le Pô.

Santagata formule l'hypothèse que la rédaction de ces deux textes soit liée au retour du poète en Provence après sa fuite de Parme en 1345⁵²⁶. D'après Rizzi, Pétrarque aurait navigué de Ferrara à Rovigo, puis de Rovigo à Verona sur l'Adige. Le sonnet 180 (forme de Giovanni) évoquerait alors le voyage entre Parme et Ferrare (sur le Pô)⁵²⁷, tandis que le sonnet 208 (forme Pre-Malatesta³) ferait référence à la dernière partie du voyage, de Vérone à Avignon. Notons que, si cela est exact, dans les deux cas Pétrarque aurait suivi le sens du courant. Selon une autre hypothèse, le sonnet 208 ferait référence au même voyage que les sonnets 176 et 177 (« dilectoso fiume », sn 177, v. 12) : Pétrarque, lors de son retour d'un voyage en Europe septentrionale en 1333, aurait fait escale à Lyon. Cependant, on a vu plus haut que la composition de ces textes était probablement plus tardive (1350), d'après sa lettre au cardinal Giovanni Colonna (*Fam.* I, 5, 18) où il évoque effectivement la possibilité de rentrer par voie fluviale.

Toutefois la lecture attentive par Bettarini du sonnet 208, et notamment de l'adverbe « meco » au vers 3, nous porte à croire qu'il relate un voyage n'ayant pas été effectué sur le Rhône mais à côté du fleuve, par voie terrestre : « indica la compagnia del viaggiatore, il quale non è, come si crede, *super flumina* navigando sul Rodano come sul Po (CLXXX), non usa il fiume *pro vehiculo* verso Avignone, come in *Fam.* I, 5, 18, ma scende col fiume per via di terra »⁵²⁸. Cette

⁵²⁵ Pareillement en latin dans le *BC X*, 11-13 : « fuit alta remotis / silua locis, qua se, diuersis montibus acti, / Sorga nitens Rodano pallensque Ruentia miscent. » [« Il était une haute futaie, en ce pays écarté, où, descendues de sommets fort distants l'un de l'autre, la Sorgue aux eaux claires et la blême Durance se confondent avec le Rhône. »]

⁵²⁶ « Se così fosse, il Po e il Rodano sarebbero celebrati congiuntamente. », Santagata (1996), p. 888.

⁵²⁷ Le voyage de Parme à Vérone, qui est en fait une fuite aventureuse, se déroula en partie sur terre, au moins jusqu'à Ferrare, d'après la description qu'en fait Pétrarque (*Fam.* V, 10).

⁵²⁸ Bettarini (2005), p. 975. Voir aussi l'article de Bettarini (1998), p.87-103.

lecture nous permet alors d'affirmer que le sonnet 208 n'est pas lié au retour de son voyage en Europe (sn 177 et *Fam.* I, 5, 18 : voie fluviale), mais à son retour chaotique de Parme (sn 180 et *Fam.* V, 10 : voie fluviale et terrestre). Il convient donc d'aborder successivement le sonnet 180 puis le sonnet 208, respectant ainsi l'ordre du voyage – et de leur intégration dans les *RVF*.

Po, ben puo' tu portartene la scorza
di me con tue possenti et rapide onde,
ma lo spirto ch'iv'entro si nasconde
non cura né di tua né d'altrui forza;

lo qual senz'alternar poggia con orza
dritto per l'aure al suo desir seconde,
battendo l'ali verso l'aurea fronde,
l'acqua e 'l vento e la vela e i remi sforza.

Re degli altri, superbo altero fiume,
che 'ncontri 'l sol quando e'ne mena 'l giorno,
e 'n ponente abbandoni un più bel lume,

tu te ne vai col mio mortal sul corno;
l'altro coverto d'amorose piume
torna volando al suo dolce soggiorno. (sn 180)

La périphrase astrologique des tercets permet de confirmer l'itinéraire emprunté par Pétrarque : le cours du Pô s'écoulant d'ouest en est, le fleuve va à la rencontre de l'aurore (v. 10) ; mais l'esprit, qui voit Laure-soleil de l'autre côté, s'envole vers l'ouest. En effet, bien que le poète se dirige également vers Avignon, sa fuite l'a contraint à emprunter une route bien plus longue, qui l'en éloigne dans un premier temps (Ferrare se trouve à l'est de Parme). Tout le sonnet illustre en fait cette opposition entre l'esprit d'une part, porté par les ailes de l'amour, qui peut se rendre directement auprès de Laure, et le corps d'autre part (« la scorza », v. 1), qui devient par synecdoque le bateau sur lequel il est transporté. Le premier, grâce à la métaphore des ailes (et des plumes par métonymie), se trouve sur *l'iter* le plus propice, « dritto » (v. 7), porté par le souffle toujours favorable des « aure » printanières (v. 6). Le second doit affronter la puissance des flots (v. 2), manœuvrer les voiles pour combattre les vents (dans le langage marin, « andare a poggia » signifie se rapprocher du lit du vent, tandis que « a orza » signifie aller dans le sens du vent), pousser sur les rames (toutes ces difficultés sont réunies au vers 8) ; malgré tous ses efforts, sa barque navigue en zigzag, oblique par rapport à la direction du vent (v. 5)⁵²⁹.

La situation énoncée renverse donc celle de l'envoi de la chanson 129 (« mi rivedrai sovr'un ruscel corrente, [...] Ivi è 'l mio cor, [...] qui veder pò l' imagine mia sola ») : ici son corps

⁵²⁹ Cette opposition entre le zigzag et la ligne droite n'est pas sans rappeler l'ascension du mont Ventoux dont on parlera plus loin (p. 258-264).

est sur le fleuve tandis que son esprit s'envole auprès de Laure. Les hypotextes dans lesquels Pétrarque a puisé les attributs du Pô se trouvent essentiellement chez Virgile : le roi des fleuves (v. 9)⁵³⁰, sa violence et ses cornes (v. 12)⁵³¹ sont celles qu'il attribue au dieu-fleuve Éridan dans les *Géorgiques*⁵³² ; Pline l'Ancien rapporte la tradition hellénophile des Romains consistant à l'identifier au Pô⁵³³. Cela dit, Pétrarque avait déjà réemployé ces sources dans ses écrits en latin, de manière à construire ses propres hypotextes, où il nommait déjà le Pô plutôt que l'Éridan⁵³⁴ ; surtout, le passage du latin à l'italien lui permet de créer une allitération remarquable qui fait résonner le nom du Pô dans tout le texte (« po », « puo' », « portartene », « possenti », « poggia », « ponente »).

Ainsi il confère au Pô le *sonorum nomen*⁵³⁵ qui devrait faire sa renommée ; il en va de même pour le Rhône dans le sonnet 208 :

Rapido fiume che d'alpestra vena
rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi,
notte et dì meco disioso scendi
ov' Amor me, te sol Natura mena,

vattene innanzi: il tuo corso non frena
né stanchezza né sonno; et pria che rendi
suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi
l'erba più verde, et l'aria più serena.

Ivi è quel nostro vivo et dolce sole,

⁵³⁰ *Géorg.* I 481-483 : « proluit insano contorquens uertice siluas / fluuiorum rex Eridanus camposque per omnis / cum stabulis armenta tulit. » [« Le roi des fleuves, l'Éridan, entraîne et fait tourner les forêts dans un fol tourbillon, et roule à travers toutes les plaines les grands troupeaux avec leurs étables ! »]

⁵³¹ *Géorg.* IV, 367-373 : « Phasimque Lycumque / et caput, unde altus primum se erumpit Enipeus / unde pater Tiberinus et unde Aniena fluentia / saxosusque sonans Hypanis Mysusque Caicus, / et gemina auratus taurino cornua uultu / Eridanus, quo non alius per pinguis culta / in mare purpureum uiolentior effluit amnis. » [« le Phasim et le Lycus, et la source d'où jaillissent d'abord le profond Énipée, et l'Hypanis qui fait retentir les rochers, et le Caïque de Mysie, puis celle d'où s'élance le vénérable Tibre, et l'Anio aux doux flots, et, portant sur un front de taureau deux cornes d'or jumelles, l'Éridan doré, le plus violent des fleuves qui, à travers les cultures fertiles, se précipitent dans la mer vermeille »].

⁵³² L'association de ces deux caractéristiques sera retenue par l'Arioste dans le *Roland Furieux* pour décrire Ferrare (XXXV, 6) : « Del re de' fiumi tra l'altiere corna / or siede umil (diceagli) e piccol borgo: / dinanzi il Po, di dietro gli soggiorna / d'alta palude un nebuloso gorgo; »

⁵³³ *Hist. Nat.* XXXVII, 11, 31 : « lacrimis electrum omnibus annis fundere iuxta Eridanum amnem, quem Padum uocauimus. » [« et tous les ans leurs larmes produisent l'ambre sur les bords de l'Éridan, que nous nommons le Pô »].

⁵³⁴ *Ep.* III, 6, 16-17 : « [...] Alpes, / cui pater Apenninus arat, cui ditia rura / rex Padus ingenti spumans intersecat amne » [« [...] les Alpes, pour lesquelles le père Appennin laboure et dont le roi Pô à l'ample cours sillonne en bouillonnant les plaines fertiles »]. *Ep.* II, 16, 15-16 (à Barbato da Sulmona) : « dextera regis / ripa Padis » [« la rive droite du roi Pô »].

⁵³⁵ *BC* I, 105-109 : « Jure igitur, patriis primum celebratus in arvis, / attingit et vestros saltus, lateque sonorum / nomen habet : que rura Padus, que Tiberis et Arnus, / que Rhenus Rhodanusque secant, queque abluit equor / omnia jam resonant pastoris carmina nostri. » [« Ben a ragione dunque, dopo essere stato celebrato in patria, ha raggiunto i vostri monti, e il suo nome risuona in lungo e in largo. Le terre attraversate dal Po, dal Tevere e dall'Arno, e quelle attraversate dal Reno e dal Rodano, e tutte quelle lambite dall'oceano, tutte ormai risuonano dei canti del nostro patore »]. Traduction extraite de Fenzi (2013), p. 35.

ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca:
forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole.

Basciale 'l piede, o la man bella et bianca;
dille, e 'l basciar sie 'nvece di parole:
Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca. (sn 208)

Le fleuve n'est pas nommé, comme dans les *Amours* d'Ovide, où le poète s'adresse à un fleuve anonyme qui devrait être propice aux amants (il évoque auparavant tous les fleuves qui ont été sensibles à l'impatience des amants, *Am.* III, VI, v. 23-24) mais qui se dresse contre lui⁵³⁶. Cependant Pétrarque parvient à identifier le Rhône grâce au jeu parétymologique du verbe « rodere » ; les attributs du Rhône étaient déjà établis dans la littérature latine : sa force (*inpiger* chez Florus⁵³⁷), sa rapidité (*celer* chez Tibulle⁵³⁸, *velocibus* chez Lucain⁵³⁹, *velox* chez Claudien⁵⁴⁰, *rapidus* chez Virgile⁵⁴¹) ; c'est également de Virgile que découle sa provenance, mais surtout de Pline – *ex Alpibus*⁵⁴² (v. 1) ; Pétrarque connaît bien ces hypotextes, devenus des clichés dont il fait usage en latin⁵⁴³.

Cependant il réussit à s'approprier ce fleuve de deux façons : d'abord grâce à l'*interpretatio nominis* sonore⁵⁴⁴, qu'il expérimente dans sa prose latine⁵⁴⁵ et dans ces vers du *canzoniere* ; ensuite par l'identification partielle du « je » au fleuve : le Rhône est à la fois différent et semblable au

⁵³⁶ *Am.* III, VI, 87-91 : « quid mecum, furiose, tibi? quid mutua differs / gaudia? quid coeptum, rustice, rumpis iter? / quid? si legitimum flueres, si nobile flumen, / si tibi per terras maxima fama foret / nomen habes nullum » [« Qu'ai-je à démêler avec toi, fleuve furieux ? Pourquoi différer les plaisirs de deux amants ? Pourquoi interrompre aussi brutalement ma course ? Si au moins, fleuve orgueilleux, tu ne devais qu'à toi les eaux que tu roules ; si tu pouvais justement vanter ton nom connu de l'univers. Mais un nom, tu n'en as point »] Un peu plus haut il emploie également les cornes comme attribut du dieu-fleuve Achelous (III, VI, 35) : « cornua si tua nunc ubi sint, Acheloe, requiram » [« Si je te demande, Achéloüs, ce que sont devenues tes cornes »].

⁵³⁷ Florus, *Abrégé de l'histoire romaine* III, 3 : « inpiger fluminum Rhodanus » [« le Rhône, le plus rapide des fleuves »].

⁵³⁸ Tibulle, I 7, 11 : « Testis Arar Rhodanusque celer magnusque Garunna » [« témoins la Saône et le Rhône rapide, et la grande Garonne »].

⁵³⁹ Lucain, I 433-434 : « qua Rhodanus raptum uelocibus undis / in mare fert Ararim » [« celui du Rhône, qui entraîne l'Arare dans ses flots rapides »].

⁵⁴⁰ *In Rufinum*, II 110-114 « Inde truces flavo comitantur vertice Galli, / quos Rhodanus velox, Araris quos tardior ambit, / Et quos nascentes explorat gurgite Rhenus/ quosque rigat retro pernicios unda Garumnae. / Oceani pleno quotiens impellitur aestu. » [« Et là l'escortent les Gaulois farouches à têtes blondes / Qu'entoure le Rhône rapide ou la Saône plus lente, / qu'éprouve à leur naissance le tourbillon du Rhin / Ou qu'arrose le flot de la Garonne à refluer si prompte / À chaque fois que la pleine marée de l'Océan la chasse »].

⁵⁴¹ *Énéide*, II 305 : « aut rapidus montano flumine torrens » [« lorsque le torrent d'un fleuve dévalant de la montagne »].

⁵⁴² Pline, *Hist. Nat.*, III, 4 : « Galliarum fertilissimus Rhodanus amnis, ex Alpibus se rapiens per Lemannum lacum segnemque deferens Ararim nec minus se ipso torrentes Isaram et Druantiam. » [« Rhône, le plus riche fleuve de la Gaule. Se précipitant du haut des Alpes, il traverse le lac Léman, et emmène la Saône paresseuse, ainsi que l'Isère et la Durance, non moins rapides que lui. »]

⁵⁴³ *Collatio inter Scipionem romanum*, 25 : « Hiberno, Rodano, rapidissimis amnibus » [« à l'Ebre et au Rhône, les plus rapides des fleuves »].

⁵⁴⁴ Stroppa, p. 350.

⁵⁴⁵ *Sine nomine*, 2 : « O Rodanus rodens omnia ! » [« Ô Rhône qui érode tout ! »]. *Var.* 36, 32 : « cuncta rodens Rhodanus vorat ». [« le Rhône, en l'érodant, dévore tout »].

poète. Ils empruntent en principe la même route – dans le parcours qui conduit le fleuve de la montagne à la mer, le « je » effectue son propre voyage vers Avignon, guidé par Amour, tandis que le Rhône suit le cours établi par la Nature (v. 4) –, mais se séparent au vers 5 (« vattene innanzi ») ; cette séparation physique est compensée par l'assimilation des deux protagonistes puisque les attributs initiaux du Rhône se mêlent aux attributs du « je » : « disioso » (v. 3), « stanchezza », « sonno » (v. 6, anticipant le dernier vers, « la carne è stanca », v. 14)⁵⁴⁶ ; enfin, dans les tercets, le fleuve et le poète ne font plus qu'un dans l'adjectif « nostro » (v. 9) et leurs fonctions s'intervertissent : le fleuve est capable de parler à Laure et le « je » de l'embrasser (v. 13).

Comme le sonnet 180, le sonnet 208 se conclut sur la scission du « je » : son esprit est disposé à courir avec le fleuve, mais son corps est las⁵⁴⁷. Les vers précédents s'éclairent alors d'une nouvelle lecture : la fatigue a contraint son corps à rester à terre tandis que son esprit s'en est allé avec le Rhône vers le *locus amœnus* de Laure, « verso quella indeterminata “riva manca”, [...] che guarda la valle della Sorgue e della Durenza »⁵⁴⁸, paysage du printemps éternel (sn 208, v. 10) où l'herbe est plus verte et le ciel plus bleu (« l'erba più verde, et l'aria più serena », sn 208, v. 8) – il reprend ainsi la situation de l'envoi de la chanson 129 (« là dove il ciel è più sereno et lieto », ch 129, v. 67).

Dans tous ces textes, le fleuve est plus qu'allocutaire, c'est un personnage à part entière qui a plus souvent le rôle d'adjuvant (ch 125, sn 177, sn 208, sn 303) que celui d'opposant (sn 180). Sa liquidité convient à la fois à l'épanchement des larmes et à la profusion verbale du poète.

⁵⁴⁶ Bettarini (2005), p. 974.

⁵⁴⁷ *Mc* 14, 38 : « spiritus quidem promptus caro vero infirma » [« l'esprit est bien disposé, mais la chair est faible »].

⁵⁴⁸ Bettarini (2005), p. 973.

II. Chemins de la *mutatio animi*

II. A. Itinéraires navigables

II. A. a. Vers la rive

Les textes que nous avons étudiés en nous concentrant sur les cours d'eau ont mis en évidence le rapport étroit qu'ils entretiennent avec la question de l'itinéraire. Nous verrons maintenant que, dans les *RVF*, c'est essentiellement le réseau métaphorique de « riva » qui porte cette problématique, car les rives sont à la fois les bords du fleuve – nous avons vu celles que la pensée du « je » n'arrive pas à traverser (sn 230, v. 10), celles de Vaucluse (ch 125, v. 49 ; sn 303, v. 2 ; sn 208, v. 10) – et son point de départ ou d'arrivée. Quels développements suivent ces itinéraires dans le livre-*canzoniere* ? Afin de répondre à cette question, ma démarche devra quelque peu se modifier, prenant davantage en compte la synchronie des textes (leur disposition dans les *RVF*) que la double diachronie (la chronologie de l'entrée progressive des poésies dans les différentes formes du livre et la chronologie de leur écriture réelle). Dans le cas de « riva », on distinguera trois parcours sémantiques : celui de la dittologie, celui du substantif seul ou adjectivé, et celui de la tournure verbale.

Le lecteur rencontre ce terme pour la première fois au pluriel, « rive », dans le “prologo allargato”, et plus précisément au vers 6 du sonnet 9⁵⁴⁹, qui, comme le sonnet 8, reprend la tradition classique des *xenia* épigrammatiques accompagnés d'un don – qui serait ici une truffe noire, probablement destiné à Agapito di Stefano Colonna.

et non pur quel che s'apre a noi di fore,
le rive e i colli, di fioretti adorna,
ma dentro dove già mai non s'aggiorna
gravido fa di sé il terrestre humore [...] (sn 9, v. 5-8)

⁵⁴⁹ Si l'on accepte l'hypothèse que ce texte est destiné à Agapito (mort en 1344), il aurait été composé aux alentours de 1337-1338.

Le terme s'intègre dans une longue comparaison en négatif destinée à poser un décor (le comparant occupe les douze premiers vers de ce sonnet, tandis que le comparé est condensé sur les deux derniers) ; il s'agit donc d'une rive non métaphorique : l'expression « che s'apre a noi di fore » désigne ces rives comme une réalité extérieure qui s'offre au regard (« la terra che s'apre ai nostri occhi, spalancati sul mondo esterno »⁵⁵⁰). Le paysage extérieur, touché par le printemps, se couvre de fleurs, par opposition à l'intériorité du « je » (« ma dentro », v. 7).

Dans la sextine 30, on voit que le mot « riva » peut avoir deux sens : soit il s'agit de la rive, soit il s'agit d'un endroit sans relief, par opposition à « poggio » ; c'est peut-être aussi le cas pour « rive » dans le sonnet 9, par opposition à « colli ». Rappelons que, chez Dante, cette opposition se faisait entre « piani » et « colli »⁵⁵¹, tandis que Pétrarque enrichit le réseau sémantique du terme « riva » qui se substitue à « piani », occurrence tout à fait absente des *RVF*.

Giovene donna sotto un verde lauro
vidi più bianca et più fredda che neve
non percossa dal sol molti et molt'anni;
e 'l suo parlare, e 'l bel viso, et le chiome
mi piacquen sì ch'i' l'ò dinanzi agli occhi,
ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva. (sx 30, v. 1-6)

L'image géographique de la dittologie « in poggio o 'n riva » (v. 6) renforce l'idée de persistance de l'image de la femme, en la rattachant à des lieux ; le « je » la revoit partout, c'est pourquoi le mot-rime « occhi » est associé à « riva ». La tournure « l'ò dinanzi agli occhi » est particulièrement éloquente dans ce contexte : l'obsession réelle devient d'autant plus perceptible pour le poète-amant qu'elle se manifeste, où qu'il soit, sous son regard. La présence de « poggio » et la dittologie géographique nous disent aussi que le poète a « devant les yeux » le Dante « petroso » de la sextine *Al poco giorno* :

La sua bellezza ha più virtù che petra,
e 'l colpo suo non può sanar per erba;
ch'io son fuggito per piani e per colli,
per potere scampar da cotal donna;
e dal suo lume non mi può far ombra
poggio né muro mai né fronda verde. (*Al poco giorno*, v. 19-24)

Dans cette strophe, quelques vers seulement séparent la dittologie « per piani e per colli » (vers 21) de « poggio » (vers 24). Toutefois, leur valeur dans les vers de Pétrarque est sensiblement différente : chez Dante l'amant tente de fuir partout la beauté de la femme, tandis que le « je » des

⁵⁵⁰ Bettarini (2005), p. 42.

⁵⁵¹ Dans *Al poco giorno*, v. 19-24, comme cela a été déjà relevé *supra*, p. 44.

RVF bute contre cette image, toujours et partout, mais n'évoque pas dans cette strophe la possibilité de fuir ; ni il ne se pose comme victime, car, au contraire, cela lui plaît (« mi piacquen sì »).

Dans la sextine *Al poco giorno*, « poggio » est associé à « ombra » par l'enjambement, autrement dit c'est un élément du décor auprès duquel l'amant cherche refuge dans sa fuite, où il ne fait que traverser « piani » et « colli » ; dans la sextine 30, en revanche, « poggio » et « riva » ne sont pas seulement des éléments du décor mais sont investis par l'image de la femme. L'accent est mis sur « sia » par sa position d'une part (à l'hémistiche), et par l'assonance avec les voyelles de « riva » en fin de vers. Il s'agit de tous les rivages qui pourraient être réels pour le « je », pas seulement de ceux de l' enamorement : tout rivage (comme d'ailleurs tout relief) peut potentiellement recéler l'image fantasmée de Laure.

La dernière dittologie faisant intervenir « riva » se trouve dans un autre texte anniversaire, le sonnet 212, qui marque la vingtième année de tourments pour le poète-amant, et où la rive reste liée aux affres de l'amour :

Beato in sogno et di languir contento,
d'abbracciar l'ombra et seguir l'aura estiva,
nuoto per mar che non à fondo o riva,
solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento [.]. (sn 212, v. 1-4)

D'une part « riva » s'insère dans un *adynaton* en négatif pour rendre l'image d'une mer qui n'a ni fond ni rive ; il n'est pas adjectivé, il n'entre pas dans une tournure verbale mais dans une dittologie disjonctive. D'autre part, il ne rime plus avec « viva » et/ou « scriva », mais avec « estiva », « visiva » et « fuggitiva ». Son réseau métaphorique est-il mis au service d'une prise de conscience ? De toute évidence, le « je » l'exploite pour exprimer son désarroi, l'*adynaton* étant figure de l'obstacle insurmontable par excellence. Ces vers font référence à l'envoi de la célèbre *tornada* d'Arnaut Daniel intitulée *Ab gai so*, dans lesquels le troubadour occitan définit son art et lui-même par une suite d'*impossibilia* qui se concentrent sur trois vers :

Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura
e cas la lebre ab lo bueu
e nadi contra suberna. (*Ab gai so*, v. 43-45)

Ici, Pétrarque ne reprend qu'en partie la dernière image : il ne s'agit plus de nager contre courant mais de nager dans une mer sans limites, tant dans l'horizontalité (« riva ») que dans la verticalité (« fondo »). La tradition provençale sert donc de substrat pour véhiculer une double métaphore : celle de l'infini (sans rive) et celle du néant (sans fond). L'*adynaton* d'Arnaut Daniel relève plutôt de l'exploit, c'est l'action entreprise (nager contre le courant) qui est impossible ; en revanche,

l'adynaton de Pétrarque propose une subversion de la réalité, car il n'existe pas de mer sans fond ou sans rivage. Ce qui pouvait être ressenti comme une prouesse dans les vers d'*Ab gai so* se transforme en désespoir dans le sonnet pétrarquien.

Lors de sa deuxième occurrence dans le *canzoniere*, au pluriel et adjectivée dans la chanson 23, la rive commence à s'inscrire dans un itinéraire qui est loin d'être linéaire, puisque c'est une errance dans le *locus amœnus* :

Così lungo l'amate rive andai,
che volendo parlar, cantava sempre
mercé chiamando con estrania voce [...] (ch 23, v. 61-63)

Dans cette chanson clé⁵⁵², « rive » reste à l'intérieur du vers ; toutefois, il s'enrichit d'un adjectif révélateur : « amate » projette le réseau métaphorique de « riva » dans l'histoire d'amour du « je » – et non pas le contraire, comme on pourrait le croire de prime abord. Plus précisément, dans le contexte de la chanson 23, le « je » métamorphosé en cygne (animal emblématique du poète-amant qui pleure) parcourt ces rivages aimés parce qu'ils renvoient au lieu de sa première métamorphose, en laurier, autrement dit au commencement de l'histoire d'amour – mieux, de sa *narratio* consignée dans cette chanson. La rive, lieu propice à l'épanchement lyrique, pourrait donc en venir à symboliser la poésie d'amour pour Laure. Contrairement aux apparences, il en est de même pour le sonnet 26, qui semble pourtant décrire une scène qui se déroule sur une rive tout extérieure :

Più di me lieta non si vede a terra
nave da l'onde combattuta et vinta,
quando la gente di pietà depinta
su per la riva a ringratiar s'atterra ; (sn 26, v. 1-4)

Ce texte s'inscrit dans la tradition stilnoviste de la prise de distance du poète par rapport à l'amour et à la poésie d'amour, sur le modèle du sonnet adressé par Dante à Cino da Pistoia⁵⁵³ : l'image du navire en difficulté sur laquelle s'ouvre le sonnet 26⁵⁵⁴ y fait peut-être allusion. Le « je » se compare à cette embarcation et à son équipage : il est plus joyeux qu'un bateau qui voit la terre proche après être réchappé du naufrage⁵⁵⁵. Cette joie s'explique par son retour à la poésie d'amour après avoir

⁵⁵² Les dates de composition proposées s'étendent de 1327 à 1334.

⁵⁵³ « Io mi credea del tutto esser partito / da queste nostre rime, messer Cino, / ché si conviene omai altro cammino / a la mia nave più lungi dal lito » (*Io mi credea*, v. 1-4). Rappelons que, dans l'Antiquité comme au Moyen-Âge, les naufrages advenaient le plus fréquemment près des côtes.

⁵⁵⁴ « Non esistono indicazioni cronologiche, ma è assai probabile che si tratti di testi giovanili, cioè avignonesi », Santagata (1996), p. 128.

⁵⁵⁵ Cette comparaison est empruntée à Stace, *Theb.* II 193-195 : « nec minus hæc læti trahimus solacia, quam si / præcipiti conuulsa Noto prospectet amicam / puppis humum. » [« Nous ne sommes pas moins joyeux de ce qui nous arrive que le navire battu des vents, à l'aspect du rivage sauveur »].

traversé un moment d'égarément (v. 9-11) ; la rive pourrait alors être une allégorie de la poésie d'amour, évoquant une scène où les poètes d'amour, qui rendent hommage au retour de celui qui s'était perdu (premier tercet), se substitueraient aux habitants qui se prosternent sur la rive au retour du bateau sauvé.

La quatrième occurrence de « riva » se trouve dans l'envoi d'un texte qui sort du contexte de l'histoire d'amour : la chanson 28 fait référence – comme le sonnet 27 – à un projet de croisade en 1333. Dans l'envoi de cette chanson, l'*hendiadyn* « Tu vedrai Italia et l'onorata riva » permet de construire une périphrase qui se rapporte à un lieu précis : le Tibre ; mais ce lieu réel ne relève pas encore de son vécu, puisque Pétrarque ne se rendra pour la première fois à Rome qu'en 1337.

Tu vedrai Italia et l'onorata riva,
 canzon, ch'agli occhi miei cela et contende
 non mar, non poggio o fiume,
 ma solo Amor che del suo altero lume
 più m'invaghisce dove più m'incende :
 né Natura può star contra 'l costume.
 Or movi, non smarrir l'altre compagne,
 ché non pur sotto bende
 alberga Amor, per cui si ride et piange. (ch 28, v. 106-114)

Cette fois « riva » se déplace dans le vers et se trouve en position de rime⁵⁵⁶, mais, du fait du schéma métrique de l'envoi, il ne rime avec aucun autre vers, ni de celui-ci, ni de la chanson. Et lorsqu'on le retrouve à peu de distance dans la sextine 30, on ne peut pas non plus parler de rime *stricto sensu*, puisqu'il s'agit d'un mot-rime. Dans la chanson 28, l'écriture lui donne accès à ce qu'il ne peut pas voir physiquement : sa chanson pourra voir la rive du Tibre, tandis qu'Amour l'en empêche.

Dans le sonnet 67, « la sinistra riva » fait de nouveau référence à Rome, comme dans la chanson 28, mais cette fois au cours du voyage que Pétrarque a réellement effectué en 1337⁵⁵⁷ ; en effet, la rive se trouve à gauche pour le voyageur qui navigue du Nord vers le Sud, en venant de la Provence⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ Les quatre premières occurrences de ce réseau (ch 29, ch 23, sn 26, ch 28) suivent une progression, tant par leur sens que par leur disposition formelle. Ainsi, les deux premières occurrences sont au pluriel, mais la deuxième est directement liée à l'histoire d'amour. La troisième et la quatrième occurrence sont au singulier et à peu de distance l'une de l'autre. Les trois premières occurrences ne se trouvent pas à la rime, contrairement à la dernière.

⁵⁵⁷ « Il sonetto è un frammento d'un disperso *cahier de voyage*, al quale appartengono anche i sonetti XXXVIII (il primo a Orso dell'Anguillara) e XLIX [...], strategicamente allontanato nello spazio del *Liber*. Del viaggio a Roma del 1336-'37, un po' una fuga un po' una *quête* da cavaliere pellegrino, è raccontato qui un momento di perdita di coscienza, di oblio di sé (quartine), seguito da un risveglio (terzine), dove l'eroe *désvoiyé* vede quel rapimento come trasgressione ("vergogna ebbsi di me"). », Bettarini (1998), p. 145.

⁵⁵⁸ « È probabile che la sinistra riva del mar Tirreno, incipitaria di LXVII, sia compresa in quel tratto di mare « tra... l'Elba et Giglio » del sonetto LXIX. [...] Insomma la sinistra riva toscana tra l'Elba e il Giglio sarà isolabile, se uno volesse cercare un alloro sulla costa, tra Castiglione della Pescaia e Orbetello. [...] Tali passaggi di geografia

Del mar Tirreno a la sinistra riva,
dove rotte dal vento piangon l'onde,
sùbito vidi quella altera fronde
di cui conven che 'n tante carte scriva. (sn 67, v. 1-4)

Dans ce texte, le « je » ne peut pas fuir l'histoire d'amour ; comme l'exprime le vers 4, c'est là son destin d'amant mais aussi de poète. Entre la « riva » du sonnet 67 et celle du sonnet 69⁵⁵⁹, qui matérialise, dans l'errance terrestre du « je », le parcours de son histoire d'amour, il y a « la via de salir al ciel » du sonnet 68 (v. 4), qui, par opposition, devrait représenter le cheminement vers la conversion. L'adjectif qui l'accompagne n'est plus éthique (« honorata », dans la chanson 28) mais spatial ou géographique (« sinistra »⁵⁶⁰ dans le sonnet 67, « toscana » dans le sonnet 69⁵⁶¹); de plus, à la mention approximative du pays (« Italia » dans la chanson 28) se substitue une réalité maritime plus précise (« mar Tirreno » dans le sonnet 67, « l'Elba et Giglio » dans le sonnet 69). Les sonnets 67 et 69 marquent d'autant mieux un tournant dans l'enrichissement sémantique du réseau qu'ils précèdent, dans l'agencement du livre, les *cantilene oculorum* : pour la première fois « riva » est à la rime avec « scriva », de sorte que le destin de ce mot dans les *RVF* est désormais lié à la problématique de l'écriture et de la conversion.

Par les avatars du réseau métaphorique de « riva », le madrigal 106⁵⁶², qui lors de sa composition ne rentrait peut-être pas dans le cycle de l'histoire d'amour pour Laura, le rattache au *locus amœnus* de la chanson 23 :

Nova angeletta sovra l'ale accorta
scese dal cielo in su la fresca riva,
là 'nd'io passava sol per mio destino. (md 106, v. 1-3)

L'adjectif « fresca », qui renverra plus tard à Vaucluse (par exemple dans la chanson 126 *Chiare, fresche et dolci acque*), n'évoque pas ici des eaux réelles. La « fresca riva » est plutôt une référence littéraire à un environnement pastoral, imposée par le genre du madrigal. Qu'il soit dédié à Laure ou à une autre, ce texte voit le « je » emprisonné sur cette rive : il s'y promenait sans escorte et fut pris par les lacs d'Amour oiseleur ; c'est donc une mise scène de l'enfermement dans le *locus amœnus*, une cage dorée qui pourrait lui faire envier « l'altra riva ». L'occurrence suivante de « riva » n'est

poetica potrebbero gettar luce, un po' più chiara di quanto sia stata fin qui, sul destinatario del sonetto LXVIII. », Bettarini (1998), p. 147-148.

⁵⁵⁹ « Ma novamente, ond'io mi meraviglio / (diròl, come persona a cui ne calse, / et che 'l notai là sopra l'acque salse, / tra la riva toscana et l'Elba et Giglio), // i' fuggia [...] » (sn 69, v. 5-9).

⁵⁶⁰ Dans le sonnet 208, « la tua riva manca » évoque Avignon, étant donné que ce sonnet met en scène le Rhône.

⁵⁶¹ Le tryptique des sonnets 67, 68 et 69 a été composé en 1337.

⁵⁶² Probablement un texte de jeunesse, si l'on en croit « l'arcaismo stilnovistico del linguaggio (che può ma non necessariamente, significare data antica) », Santagata (1996), p. 502.

pas sans rappeler Dante (*Inferno* III, v. 86) et Virgile (*Énéide*, VI, 314) :

Amor, Fortuna et la mia mente, schiva
di quel che vede e nel passato volta,
m'affligon sì, ch'io porto alcuna volta
invidia a quei che son su l'altra riva. (sn 124, v. 1-4)

Ceux qui se trouvent sur l'autre rive – de l'Achéron – sont morts : vivre est un combat permanent pour le « je », c'est une souffrance qui lui fait parfois envier les morts.

Dans la poésie suivante, la chanson 125, la rive allocutaire (voir *supra* p. 207) est désormais explicitement associée à Vaucluse grâce à l'adjectif de couleur « verte ». Elle est de nouveau allocutaire dans le sonnet 226, au vers 13, où le poète-amant s'adresse aux « verdi rive fiorite », relayées ensuite par le pronom personnel « voi ».

Solo al mondo paese almo, felice,
verdi rive fiorite, ombrose piagge,
voi possedete, et io piango, il mio bene. (sn 226, v. 12-14)

La construction en hyperbate permet de mettre en relief l'opposition « voi » / « io », afin de marquer non seulement la distance (il s'agit d'un texte d'éloignement), mais aussi la séparation qui le prive de l'être cher. Sur le modèle du *Psaume* 101⁵⁶³, la lamentation du poète-oiseau (le *passer solitario* du vers 1) oscille entre le *gemitus* causé par l'éloignement et la *laus* de Vaucluse, pays nourricier (« almo »).

Les rivages de Rome semblent s'éloigner de l'horizon du poète-amant au fil de l'agencement des textes : dans le sonnet 148, le Tibre (« Tebro »), bien qu'à la rime, est noyé dans une énumération de 24 fleuves, tandis que la « fresca riva » (de Vaucluse ou d'Avignon), mise en scène dans le sonnet 208, est à la rime avec « viva » et « scriva » et placée au centre du premier tercet :

Ivi è quel nostro vivo et dolce sole,
ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca :
forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole. (sn 208, v. 9-11)

Ces vers rappellent au lecteur ceux qui évoquaient la « sinistra riva » romaine (sn 67), tout en les renversant. Ici l'adjectif est postposé, de sorte que « riva » n'est plus à la rime. Surtout, il ne s'agit plus de « sinistra » mais de « manca »; bien qu'il s'agisse dans les deux cas du côté gauche, l'étymologie de « manca » recèle le sens de « mutilé », « défectueux ». En effet, la « manca riva »

⁵⁶³ Ps. 101, 8 : « vigilavi et factus sum sicut passer solitarius in tecto » [« Je n'ai plus de sommeil, et je suis comme l'oiseau solitaire sur un toit. »]

s'oppose à l'idéal romain : le texte est entièrement dédié à un autre fleuve, le Rhône, que le « je » parcourt cette fois-ci pour se rapprocher de Laure. Dans la chanson 29, la cinquième strophe nous rappelle que le côté gauche est celui du cœur⁵⁶⁴ :

Lagrime dunque che dagli occhi versi
per quelle, che nel mancho
lato mi bagna di primier s'accorse [...] (ch 29, v. 29-31)

Aussi le cœur est-il indirectement considéré comme défectueux et mutilé. Dans cette chanson, c'est le côté qui est baigné par les larmes du poète-amant. Plus explicitement, dans le texte qui suit le sonnet 208, il s'agit d'une véritable blessure : « tal io, con quel stral dal lato manco, / che mi consuma, et parte mi diletta, / di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco. » (sn 209, v. 12-14).

En somme le côté gauche, qu'il s'agisse d'un rivage géographique ou du corps du poète, est le lieu de l'amour, des larmes et de la douleur. L'adjectif « manca » inaugure en fait un triptyque : « manca riva » dans le sonnet 208, « lato manco » dans le sonnet 209, « manca cornice » dans le sonnet 210 (v. 5). Le chant de la corneille qui arrive de la gauche devrait être de bonne augure, mais la strophe l'évoque dans une question rhétorique : pour le « je » il n'y a pas de chant positif ou de bonheur possible du côté gauche.

L'image de la blessure au côté gauche est de plus en plus extraordinaire, comme exacerbée, et occupe une place prédominante, puisqu'elle sert d'incipit au sonnet 228 :

Amor co la man dextra il lato manco
m'aperse, et piantòvi entro in mezzo 'l core
un lauro verde sì che di colore
ogni smeraldo avria ben vinto et stanco. (sn 228, v. 1-4)

Le côté gauche du poète-amant était d'abord bordé de larmes (ch 29), puis blessé par une flèche (sn 209) ; enfin, Amour ouvre son flanc de sa main droite pour planter un laurier au milieu de son cœur. La précision apportée par « dextra », « manco » et « mezzo » n'en rend la métaphore que plus réelle pour le « je » – et visuelle pour le lecteur.

Dans la mythologie, la route de gauche est celle qui conduit au Tartare (les enfers), tandis que celle de droite mène à l'Élysée. Pétrarque conserve cette dichotomie :

I' da man manca, e' tenne il camin dritto ;
i' tratto a forza, et e' d'Amore scorto ;

⁵⁶⁴ La main gauche est également celle du cœur dans un sonnet d'occasion adressé à Agapito Colonna : « Coll'altro richiudete da man manca / la strada a' messi suoi ch'indi passaro » (sn 58, v. 5-6). Ces vers font allusion à un don, éventuellement un livre de prière, qui, tenu par la main gauche et placé sous les yeux, doit empêcher Amour de passer par le regard et d'arriver jusqu'au cœur, selon la phénoménologie déjà présentée dans les sonnets 2 et 3.

egli in Ierusalem, et io in Egipto [...] (sn 139, v. 9-11)

Dans les vers de ce sonnet écrit à Avignon, il y a identification entre Avignon, la « man manca », vers laquelle se dirige le « je » parce qu'il y est forcé (vers 10) et la Babylone d'Égypte (vers 11), s'opposant toutes deux à Jérusalem, associée au « camin dritto ». Au centre de la bipartition du livre, la chanson 264 réitère ce concept (« da la man destra, ch'a buon porto aggiunge ») ; *a contrario*, la voie de gauche est celle de l'erreur et de la perdition.

In morte, il espère que Laure le conduira sur le bon chemin⁵⁶⁵, mais lorsqu'en rêve elle lui rend visite dans la chanson 359, elle s'assoit sur son lit du côté gauche⁵⁶⁶ :

Quando il soave mio fido conforto
per dar riposo a la mia vita stanca
ponsi del letto in su la sponda manca
con quel suo dolce ragionare accorto [...] (ch 359, v. 1-4)

La « sponda manca » de son lit *in morte* semble remplacer la « manca riva » d'Avignon *in vita* ; la métaphore, au fil des textes, s'est éloignée du rivage géographique pour mieux évoquer son sens profond dans le parcours des *RVF* – l'amour, la blessure, la perdition ; Laure vient ici panser les premiers, conjurer la dernière.

La « riva » du sonnet 208 semble s'être éloignée dans le passé au point d'être devenue inatteignable, fût-ce par la pensée : le fleuve de larmes dont il ne voyait pas la fin (la rive est métaphorique) serait derrière lui, relégué au passé.

Sì profondo era et di sì larga vena
il pianger mio et sì lunge la riva,
ch'i' v'aggiungeva col penser a pena. (sn 230, v. 9-11)

En réalité il ne s'agit que d'une courte trêve (voir *supra*, p. 203) : la poésie *cignea* ne s'arrête pas là, et la rive en sera le témoin :

Cercato ò sempre solitaria vita
(le rive il sanno, et le campagne e i boschi)
per fuggir questi ingegni sordi et loschi,
che la strada del cielo ànno smarrita [...] (sn 259, v. 1-4)

Ici les rives sont presque personnifiées en devenant sujet du verbe savoir ; on peut y lire un clin

⁵⁶⁵ Voir aussi le sonnet 286, v. 8-9 : « mi stanchi, o 'ndietro o da man manca giri. / Ir dritto, alto, m'insegna ».

⁵⁶⁶ On remarquera que c'est là une précision absente de l'hypotexte boécien, cité par Santagata (1996), p. 1356, *Philos. cons.* I, 1 : « in extrema lectuli mei parte consedit », où la Philosophie vient s'asseoir à l'extrémité de son lit.

d'œil au lecteur, un renvoi intratextuel à la rive de Vaucluse, allocutaire dans la chanson 125 et dans le sonnet 226. D'après l'interprétation de Santagata qui se base sur *Triumphus Cupidinis* IV (« da tardi ingegni rintuzzati e sciocchi », v. 90), elles ont assisté à la tentative du « je » de fuir les habitants d'Avignon (les « ingegni » du v. 3) qui ont perdu la voie du ciel. Je pense que “habitants d'Avignon” n'est pas le seul sens possible d' « ingegni ». Considérons les autres occurrences de « ingegni » dans les *RVF* : dans la chanson 37, c'est un latinisme qui signifie “dispositions naturelles” (au vers 65 : « umani ingegni »). On pourrait tout à fait envisager que, dans le vers 3 du sonnet 259, « ingegni » ait également ce sens : le « je » n'a pas seulement tenté de fuir les habitants d'Avignon, mais aussi ce qui, chez eux, rejoint sa propre nature sourde et aveugle, qui lui a fait perdre la voie du ciel.

La « riva » de Vaucluse n'est jamais tout à fait abandonnée : il y revient par le souvenir après la mort de Laure dans le sonnet 279 où il entend son écho au vers 4.

Se lamentar augelli, o verdi fronde
mover soavemente a l'aura estiva,
o roco mormorar di lucide onde
s'ode d'una fiorita et fresca riva (sn 279, v. 1-4)

Le bruit des eaux de la « fresca riva » est important, puisque le verbe “udire” est répété dans le deuxième quatrain, au vers 7 : « veggio et odo et intendo ch'anchor viva ». C'est la première fois dans ce réseau que la « riva » éveille le sens de l'ouïe, et c'est par ce biais que la voix de Laure morte est véhiculée : dans le sonnet 279, Laure prend la parole pour consoler le poète-amant.

Non seulement le réseau de « riva » est de plus en plus significatif au niveau métaphorique, mais aussi au niveau structurel puisqu'il apparaît dans les deux sonnets suivants, comme pour former un fil conducteur entre ces trois poésies, qui ont également en commun une particularité métrique (dans les quatrains, les rimes ne sont pas embrassées mais croisées). Dans le sonnet 280 (« né credo già ch'Amor in Cipro avessi, / o in altra riva, sì soavi nidi. », v. 7-8), aucune autre rive n'a le pouvoir de réminiscence exposé dans le sonnet 279. Et dans le sonnet 281 (« et pongasi a sedere in su la riva », v. 11), elle est investie par le fantôme de Laure qui s'y assoit, « com'una donna viva » (v. 12), lui donnant une consistance à la fois plus réelle que jamais et totalement fantasmagorique.

Il incombe au « je » de se tourner vers « miglior riva », celle qu'enfin Laure lui montre, *in morte* :

Benedetta colei ch'a miglior riva
volse il mio corso, et l'empia voglia ardente

lusingando affrenò perch'io non pèra. (sn 290, v. 12-14)

On a vu que, dans le sonnet 301, « l'altra verde riva » est un lieu que le poète-amant définit comme aliénant. Après avoir suivi la réorientation possible du réseau de « riva » vers un parcours de conversion, c'est sans surprise que l'on rencontre sa dernière occurrence dans la chanson 366. Or ce n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, pour arriver, enfin, à bon port – ce point est laissé en suspens –, mais pour retracer le parcours en partant du point de départ, la rive de la naissance, encore jamais évoquée : « la riva d'Arno » (v. 82). En fin de compte, c'est la seule rive qui constitue un point de repère réel pour le « je », dans la mesure où le regard rétrospectif embrasse toute son existence réelle, et pas seulement ses hypostases, et c'est aussi la seule qui est concrètement associée à un nom de fleuve. Si l'on revient sur toutes les autres rives des *RVF*, celles que l'on peut identifier par périphrase sont la rive de Vaucluse – le lieu de commencement de l'histoire d'amour qu'il tente de fuir – et la rive de Rome – un idéal jamais atteint. La seule rive que le « je » atteindra un jour avec certitude, c'est celle de la mort, qui se construit sur les tournures verbales que nous allons voir.

On constate que, dans la répartition des mots-rimes de la sextine 30, « riva » est le dernier mot de la première strophe et le premier de la deuxième, ce qui le met en quelque sorte en position de « chiave » entre les deux premières strophes. Au vers 7, « riva » n'a plus le sens propre de rivage mais devient métaphore du but (les désirs du « je » atteindront leur but, « Allora saranno i miei pensieri a riva », v. 7). Cette image est véhiculée dans la strophe suivante par ce que l'on pourrait appeler une anomalie : au vers 14, le mot-rime « riva » laisse place à « s'arriva », qui pourrait être une rime inclusive, pour exprimer la fatalité de la mort, but inéluctable de la vie. Dans la première sextine des *RVF*, on trouve une anomalie proche mais moins exhibée : dans l'envoi, le mot-rime « terra » laisse place à « sotterra » mais il se trouve à l'intérieur du vers 37, et non en position de rime : le point commun de ces deux anomalies est l'expression d'une mort future – la mort du « je » dans la sextine 22 (« Ma io sarò sotterra in secca selva »), la mort inéluctable de tout être vivant dans la sextine 30 (« sì ch'a la morte in un punto s'arriva », sx 30, v. 14). Ces deux anomalies sont peut-être l'indice d'un obstacle contre lequel l'écriture de Pétrarque se heurte inexorablement : quel obstacle est-il plus difficile à cerner que la mort ? C'est justement par le mot-rime « riva » que se conclut l'envoi de la sextine 30, où il signifie la mort : « che menan gli anni miei sì tosto a riva » (v. 39). Après la sextine 30, on rencontrera « riva » dans la chanson 37⁵⁶⁷ avec le même sens :

⁵⁶⁷ Le sonnet 37 formerait avec les chansons 38 et 50 un groupement de textes composés à Capranica, début 1337.

Si è debile il filo a cui s'attene
 la gravosa mia vita
 che, s'altri non l'aita,
 ella fia tosto di suo corso a riva; (ch 37, v. 1-4)

Seul l'espoir de revoir Laure le maintient en vie – le pronom « ella » reprend « la gravosa mia vita ». A partir du moment où « riva » signifie explicitement le point d'arrivée de la vie, c'est-à-dire la mort, il rime avec « viva » ; la mort est donc définie par rapport à la vie, par l'intermédiaire métaphorique de la « riva ».

Dans le sonnet 82, la rime de « riva » avec « scriva » et « viva » rend d'autant plus évident le fourvoiement terrestre du « je » : son amour ne l'amène pas seulement à se condamner au sens figuré mais au sens propre, puisqu'il imagine qu'il meurt prématurément et que sur sa tombe on écrira que sa perte a été causée par Laure :

Io non fu' d'amar voi lassato unquanco,
 madonna, né sarò mentre ch'io viva;
 ma d'odiar me medesmo giunto a riva,
 et del continuo lagrimar so' stanco;

et voglio anzi un sepolcro bello et bianco,
 che 'l vostro nome a mio danno si scriva
 in alcun marmo, ove di spirto priva
 sia la mia carne, che pò star seco ancho. » (sn 82, v. 1-8)

Le syntagme « giunto a riva », avec le sens de but, d'extrémité, se rapproche du vers 7 de la sextine 30. Il véhicule une déclaration qui devrait faire évoluer l'histoire d'amour ; en effet, si dans la sextine 30 le « je » voyait l'image de la femme en tous lieux et pleurait de rive en rive, dans le sonnet 82 il s'en est lassé. La rime « viva » - « riva » marque une subtilité : de son vivant, il ne se lassera pas d'aimer Laure, mais il n'en peut plus de se détester et de pleurer sans cesse. On voit bien que le réseau sémantique de « riva », qui avait d'abord permis de définir des lieux plus ou moins réels pour le « je », et ensuite de définir la mort par rapport à la vie, sert maintenant à définir le « je », notamment l'image négative qu'il a de lui-même. Dans la mesure où « riva » avait précédemment été chargé de véhiculer le sens de la mort (ch 37, v. 4), ce signifié continue de façon subreptice à alimenter les vers du sonnet 82 : autrement dit, le « je » commence à réaliser qu'il court à sa perte.

Enfin la rime avec « scriva », qui porte l'enjeu de l'écriture, introduit l'image de la mort du « je ». Une lecture en chiasme de ces rimes permet de faire correspondre « mentre ch'io viva » et « di spirto priva / sia la mia carne » ; « riva » et « scriva », parcours et écriture se trouvent ainsi au

centre du binôme vie-mort du « je ». Ces strophes désignent le paradoxe qu'entraîne le fourvoiement dans l'écriture d'amour : lorsque le poète sera mort le nom qui sera écrit sur sa tombe, qui restera dans les mémoires et aura toute la gloire, ne sera pas le sien mais celui de Laure.

La même rime se retrouve dans le sonnet 104, destiné à Pandolfo Malatesta⁵⁶⁸, dans lequel le réseau métaphorique de « riva » s'élargit progressivement :

L'aspectata virtù, che 'n voi fioriva
quando Amor cominciò darvi bataglia,
produce or frutto, che quel fiore aguaglia,
et che mia speme fa venire a riva.

Però mi dice il cor ch'io in carte scriva
cosa, onde 'l vostro nome in pregio saglia,
ché 'n nulla parte sì saldo s'intaglia
per far di marmo una persona viva. (sn 104, v. 1-8)

En effet, on observe une variation de l'expression à travers le verbe « venire a riva » qui ne signifie plus arriver au but de la vie (la mort), comme c'était le cas depuis la sextine 30. Dans un premier temps, on avait l'expression « essere a riva » (sx 30, v. 7), qui signifiait atteindre un but, sans notion de mort ; puis « menare a riva » (sx 30, v. 39), qui exprimait la mort ; puis « giungere a riva » (sn 82, v. 3 et sn 164, v. 12), où il ne s'agit plus de la mort, mais on conserve l'aspect négatif – dans le sonnet 164 le martyr du poète-amant ne finit jamais (« e perché il mio martir non giunga a riva »). Dans le sonnet 104, le « je » sort de l'histoire d'amour et donne à l'expression « venire a riva » une portée historico-politique : « l'aspectata virtù » du premier vers renvoie à la vertu guerrière de Pandolfo Malatesta, et l'auteur se réjouit d'avoir cru en lui dès le début, puisque ses espoirs sont confortés par la réussite de cet ami cher. Le sonnet 104 établit explicitement une connexion entre la gloire (de Pandolfo Malatesta) et l'écriture qui a le pouvoir de l'enterrer.

La rime avec « ch'io in carte scriva », bien que très proche du sonnet 67, permet de marquer une différence fondamentale : dans le sonnet 67 l'écriture est une contrainte, tandis que dans le sonnet 104, c'est la voie que lui indique son cœur. Les occurrences de « riva » permettent alors de saisir la tension qui se crée pour le « je » : l'écriture de l'histoire d'amour est obsédante, il ne peut s'y soustraire, bien que ce soit un obstacle à sa conversion ; de même il ne fait que s'approcher des rivages de Rome, sans les accoster dans le sonnet 67 – qui se conclut sur la référence anniversaire au mois d'avril. Derrière le réseau de « riva » on peut lire tout ce que l'écriture pour Laure a d'obsédant.

⁵⁶⁸ Plus tardif que les textes portant les occurrences précédentes : selon les hypothèses, il aurait été composé soit en 1343, soit en 1348, soit vers 1356-1357.

La rive de Vaucluse et de l'histoire d'amour est un lieu d'aliénation dans la chanson 135, où ce réseau croise celui de l'aimant (« viva dolce calamita ») :

(...) O cruda mia ventura,
che 'n carne essendo, veggio trarmi a riva
ad una viva dolce calamita! (ch 135, v. 28-30)

La comparaison avec l'aimant rejoint la métaphore de la navigation et du naufrage. Lorsque « riva » se rapportait au naufrage dans le sonnet 26, il s'agissait de l'image d'un navire rescapé. Dans la chanson 135, le navire est une métaphore du cœur et de l'âme du poète-amant ; de même que l'aimant attire le fer, qui se dissocie du bois, et fait couler le navire, de même Laure-aimant attire le cœur du « je », qui se dissocie de son âme, ce qui l'entraîne vers sa perte. Quelques vers plus haut, dans la même strophe, Laure est identifiée comme responsable de ce naufrage : c'est le « bello scoglio » (ch 135, v. 21) – corollaire de l'orgueil sur le plan psychologique (v. 22) – qui fait obstacle à sa navigation.

II. A. b. À travers les écueils

Il s'agit probablement d'une réminiscence de la métamorphose de Scylla, transformée en monstre puis en rocher⁵⁶⁹ pour avoir repoussé l'amour du dieu Glaucos⁵⁷⁰. Il se pourrait alors que « scoglio » sous-tende une métamorphose métamorphosante en d'autres lieux des *RVF*, par exemple dans les mots-rimes de la sextine 80. Il me semble que cette interprétation serait plausible au vers 10 : « poi mi condusse in più di mille scogli » ; en effet, les mille rochers pourraient représenter l'image démultipliée de Laure-obstacle qui l'empêche d'atteindre le *salutis portus*. La responsabilité de la *navigatio* et de son naufrage est donc partagée au début de cette strophe, qui s'ouvre sur le *senhal* de Laure (« L'aura soave », sx 80, v. 7), avant d'être rectifiée : la cause de ses déboires ne se trouvait pas à l'extérieur mais en lui (« et le cagion' del mio doglioso fine / non pur d'intorno avea,

⁵⁶⁹ *Mét.* XIV, 73-74 : « ni prius in scopulum, qui nunc quoque saxeus exstat, / transformata foret: scopulum quoque nauita uitat. » [« lorsqu'elle fut changée en rocher, écueil redoutable qu'on voit encore dans cette mer, et que le nautonnier évite d'approcher. »]

⁵⁷⁰ Cela dit, si Laure est capable d'attirer les bateaux par les fonds (« che' navighi affonde », ch 135, v. 19), elle incarne aussi Charybde, nymphe métamorphosée en gouffre marin « sur la gauche » (*laeuum [latus]*), d'après *Énéide*, III, 420-424 : « Dextrum Scylla latus, laeuum implacata Charybdis / obsidet, atque imo barathri ter gurgite uastos / sorbet in abruptum fluctus, rursusque sub auras / erigit alternos et sidera uerberat unda. » [« Scylla occupe le côté droit; sur la gauche, l'implacable Charybde veille, et au fond d'un abîme tourbillonnant, par trois fois, elle engloutit dans les profondeurs des vagues énormes, puis indéfiniment les soulève, et ses flots vont frapper les astres. »]

ma dentro al legno », v. 11-12).

La sextine 80 rend hommage au premier chapitre du *De beata vita* d'Augustin, en reprenant la métaphore filée de la vie comme navigation. Contrairement aux apparences, il ne s'agit pas d'un texte pénitentiel, mais plutôt du récit de l'échec de sa réorientation qui s'accompagne d'une auto-analyse spirituelle (comme dans les sonnets 76 et 89). La première strophe de cette sextine, par sa tournure syntaxique, annonce un *exemplum* à tous ceux qui se sont abandonnés à l'amour et dont le « je » devrait représenter le modèle à ne pas suivre. Le voyage périlleux qu'ils entreprennent ne peut les entraîner que vers une mort proche et certaine, puisqu'ils naviguent « su per l'onde fallaci et per gli scogli » (sx 80, v. 2). L'adjectif « fallaci », qui s'entend au sens religieux, associé à peu de distance à « scogli », renvoie à Augustin, qui emploie exactement le terme « scopulis » pour décrire les rochers qui se trouvent aux pieds d'une montagne, allégorie de « l'amour orgueilleux d'une vaine gloire » :

His autem omnibus, qui quocumque modo ad beatæ uitæ regionem feruntur, unus immanissimus mons ante ipsum portum constitutus, quo etiam magnas ingredientibus gignit angustias, uehementissime formidandus, cautissimeque uitandus est. Nam ita fulget, ita mentiente illa luce uestitur, ut non solum peruenientibus, nondumque ingressis incolendum se offerat, et eorum uoluntati pro ipsa beata terra satisfactorum polliceatur; sed plerumque de ipso portu ad sese homines inuitat, eosque nonnunquam detinet ipsa altitudine delectatos, unde cæteros despiciere libeat. Hi tamen admonent sæpe uenientes, ne aut occultis subter scopulis decipiantur, aut ad se ascendere facile putent; et qua sine periculo ingrediantur propter illius terræ uicinitatem, beneuolentissime docent. Ita cum eis inuidet uanissimam gloriam, locum securitatis ostendunt. Nam quem montem alium uult intellegi ratio propinquantibus ad philosophiam ingressisue metuendum, nisi superbum studium inanissimæ gloriæ, quod ita nihil intus plenum atque solidum habet, ut inflatos sibi superambulantes succrepante fragili solo demergat ac sorbeat, eisque in tenebras reuolutis, eripiat luculentam domum, quam pene iam uiderant ?⁵⁷¹

[Cependant, devant les yeux de tous ces hommes, qui se portent, de quelque manière que ce soit, vers le séjour de la vie bienheureuse, se dresse une montagne gigantesque située devant le port même. A ceux qui entrent dans ce port, elle ne laisse qu'un passage très étroit ; elle doit leur inspirer la plus vive terreur et il faut qu'ils l'évitent avec la plus grande précaution. Car cette montagne est si brillante, elle est revêtue d'un éclat si mensonger que ce n'est pas seulement à ceux qui arrivent, à ceux qui ne sont pas encore entrés dans le port qu'elle s'offre pour demeure, en leur promettant de satisfaire leurs vœux et de remplacer pour eux la terre bienheureuse. Mais le plus souvent au port même, les hommes sont l'objet de ses séductions et quelquefois elle les retient par l'attrait de ce sommet élevé, d'où ils pourront voir à leurs pieds les autres hommes. Pourtant ils avertissent plus d'une fois les nouveaux arrivants de se défier des écueils cachés au pied de ce mont, et de ne pas croire qu'il soit facile de s'élever jusqu'à eux. Ils leur montrent, avec une bienveillance extrême, le lieu où ils peuvent aborder sans péril ; car la terre bienheureuse est proche. Ainsi, tout en leur refusant une gloire des plus

⁵⁷¹ *De beata vita*, I, 1, 3.

vaines, dont ils sont eux-mêmes jaloux, ils leur indiquent l'asile de la sécurité. En effet, si l'on consulte la raison, qu'est-ce que ce mont si redoutable à ceux qui approchent de la philosophie, ou qui y abordent, si ce n'est l'amour orgueilleux d'une vaine gloire ? Loin d'offrir rien de substantiel ou de solide, il s'écroule sous les pas de ces hommes superbes qui en ont atteint le sommet, pour les laisser tomber dans un gouffre dévorant et pour leur dérober, au milieu des ténèbres dans lesquelles ils retombent, cette demeure éclatante qu'ils avaient été sur le point d'apercevoir.]

Pétrarque reprend la métaphore des écueils qui symbolisent l'erreur et le danger dans toute la sextine 80⁵⁷². Dans la troisième strophe, le poète-amant doit essayer de faire demi-tour pour y échapper (« chiamarme tanto indietro da li scogli », sx 80, v. 17). Ces rochers rappellent encore une fois le mythe de Charybde et Scylla, qui représentent « l'amour impur provoquant le naufrage »⁵⁷³, d'après la lecture moralisée de Giovanni del Virgilio. Dans ces vers le poète nourrit l'espoir que Dieu prendra la barre et le sauvera de ces dangers ; cette métaphore recèle donc de fortes implications morales, associée à la navigation elle symbolise l'existence et ses choix éthiques.

Dans les *RVF*, les deux monstres marins ne sont nommés que dans le sonnet 189⁵⁷⁴, dont le thème central est également celui de la navigation comme métaphore de la vie⁵⁷⁵. Cependant, ces rochers mythologiques ne sont que l'incarnation passive du danger, puisqu'en réalité la difficulté de la navigation est causée par la mer agitée : « Passa la nave mia colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno, / enfra Scilla et Caribdi » (sn 189, v. 1-3). Ici « verno » ne fait pas allusion à la saison hivernale mais à la tempête, comme dans les vers de Virgile, *Énéide*, VI, 355-356 « Tris Notus hibernas immensa per aequora noctes / uexit me uiolentus aqua » [« Pendant trois nuits tempétueuses, le violent Notus m'emporta à travers l'immensité des mers »] ou dans le sonnet 235 (v. 11). Dans le *Secretum* (fin du livre I), la métaphore de la navigation périlleuse se fait d'ailleurs sans écueils :

Et ego, in mari magno sevoque ac turbido iactatus, tremulam cimbam fatiscentemque et rimosam ventis obluantibus per tumidos fluctus ago. Hanc diu curare non posse certe scio nullamque spem salutis superesse michi uideo, nisi miseratus Omnipotens prebeat ut gubernaculum summa vi flectens antequam peream litus apprehendam, qui in pelago vixerim moriturus in portu.

[Moi aussi, jeté sur une mer vaste, cruelle et orageuse, je conduis à travers les flots irrités, en luttant contre les vents, ma barque tremblante, qui fait eau de toutes parts. Je sais bien qu'elle ne peut durer longtemps, et je vois qu'il ne me reste aucun espoir de

⁵⁷² Également dans sa prose latine (*Fam.* IV, 12, 30) : « scopuli undique innumerabiles, inter quos difficilis et prorsus ambigua navigatio est ». [« innombrables les écueils qui se dressent de tous côtés, et qui rendent la navigation difficile et tout à fait incertaine »].

⁵⁷³ Telesinski, p. 217.

⁵⁷⁴ D'autres occurrences dans *Estr.* 1, v. 12-14 : « Et pur fui in dubbio fra Caribdi et Scilla / et passai le Sirene in sordo legno, / over come huom ch'ascolta et nulla intende » et *TP*, v. 27 : « Scilla e Caribdi, quando irate sono ».

⁵⁷⁵ Comme l'a examiné l'article de Guérin (2014), la figure du « je » se définit aussi par rapport à celle d'Ulysse : le voyage du nocher est moralisé par rapport à son histoire personnelle. Il se comparera même au « nocchier » expert (sn 235).

salut si le Tout-Puissant, dans sa miséricorde, ne m'aide à diriger le gouvernail d'une main vigoureuse et à aborder le rivage avant de périr, afin qu'après avoir vécu en pleine mer, je puisse mourir dans le port.]

Pétrarque associe donc deux métaphores : celle des écueils-erreurs et celle de la tempête existentielle⁵⁷⁶. On peut l'observer dans la sextine 80, au vers 21 « « se non gliel tolse o tempestate o scogli », où la dittologie disjonctive associe la tempête et les rochers sous le signe de l'obstacle, tous deux empêchant la vision des lumières du port et de la vie éternelle (« quell'altra vita », v. 23). Au vers 30, « del vento che mi pinse in questi scogli », la tempête est explicitement animée par les vents de l'Amour : initialement coupables de l'avoir poussé dans ces rochers, ils continuent de gonfler sa voile. Vents et rochers configurent ainsi un paysage dangereux et sans issue (« S'io esca vivo de' dubbiosi scogli », v. 31), qui alimente une double réflexion, morale et religieuse : celle du fourvoiement – il se laisse pousser par Amour et subit une situation aliénante – et celle de la vie terrestre qui n'est que tourments – c'est l'exil chrétien de la véritable patrie céleste⁵⁷⁷ (« et arrive il mio exilio ad un bel fine », v. 32). Les sources bibliques auxquelles se rattache cette métaphore mettent l'accent sur la fugacité de l'existence⁵⁷⁸ ; Pétrarque la personnalise dramatiquement puisque la vie risque d'être trop courte (« è gran viaggio in così poca vita », v. 27) pour lui permettre d'accomplir le voyage vers le salut qui est long et fatigant :

Signor de la mia fine et de la vita,
prima ch'i' fiacchi il legno tra gli scogli
drizza a buon porto l'affannata vela. (sx 80, v. 37-39)

Tous les éléments qui alimentaient la métaphore de la navigation dans la sextine 80 et le sonnet 189 sont à nouveau concentrés dans ce texte :

Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio,
et ben m'accorgo che 'l dever si varcha,
onde, a chi nel mio cor siede monarcha,

⁵⁷⁶ *Var. XIII* : « mihi undique ventorum rabies, undique fluctus et scopuli, celum undique et undique pontus, postremo mors undique, et peius morte vite presentis tedium, et venture metus ante oculos. » [« devant mes yeux, c'est partout la fureur des vents, partout des flots et des écueils, le ciel partout et partout la mer, enfin la mort partout, et, pire que la mort, le dégoût de la vie présente, et la crainte de l'avenir. »]

⁵⁷⁷ Métaphore corollaire de la vallée de larmes biblique.

⁵⁷⁸ *Job* 9, 25-26 : « dies mei velociores fuerunt cursore fugerunt et non viderunt bonum pertransierunt quasi naves poma portantes sicut aquila volans ad escam » [« Mes jours sont plus rapides qu'un courrier ; ils fuient sans avoir vu le bonheur. Ils passent comme les navires de jonc, comme l'aigle qui fond sur sa proie »].

Sap. 5, 9-10 et 13 : « transierunt omnia illa tamquam umbra et tamquam nuntius percurrens / et tamquam navis quae pertransit fluctuantem aquam cuius cum praeterierit non est vestigium invenire neque semitam carinae illius in fluctibus [...] sic et nos nati continuo desivimus esse et virtutis quidem signum nullum valuimus ostendere in malignitate autem nostra consumpti sumus. » [« Tout cela a passé comme une ombre, comme une rumeur fugace. Comme le navire traverse une mer agitée sans qu'on puisse retrouver la trace de son passage, ni le sillage de sa coque sur les vagues [...] Ainsi de nous : à peine nés, nous avons disparu, nous n'avons pu montrer aucun signe de vertu et, dans notre malice, nous nous sommes consumés. »]

sono importuno assai più ch'i' non soglio;

né mai saggio nocchier guardò da scoglio
nave di merci preciose carcha,
quant'io sempre la debile mia barcha
da le percosse del suo duro orgoglio.

Ma lagrimosa pioggia et fieri vènti
d'infiniti sospiri or l'anno spinta,
ch'è nel mio mare horribil notte et verno,

ov'altrui noie, a sé doglie et tormenti
porta, et non altro, già da l'onde vinta,
disarmata di vele et di governo. (sn 235)

Les écueils-dangers ont pour pendant psychologique le « duro orgoglio » de Laure (sn 235, v. 5 et 8, comme dans la chanson 135, v. 21-22) ; la mer démontée est associée à « notte et verno » pour signifier la tempête (sn 235, v. 11, comme dans le sonnet 189, v. 2) ; les vents de la passion déterminent sa trajectoire (v. 3 et v. 9-10, comme dans la sextine 80 et le sonnet 189). La nouveauté réside dans la dissociation de la métaphore des écueils et de celle de la tempête : d'un côté il se compare au nocher qui prend soin de son embarcation (d'autant plus fragile que sa cargaison est précieuse) en évitant les rochers (v. 5-8) ; de l'autre, il déplore son manque de volonté qui le condamne à subir Amour (v. 1), matérialisé par la pluie de ses larmes et le vent de ses soupirs (v. 9-11).

La voix du poète-amant se distingue considérablement de celle du poète-moraliste des *Trionfi*, qui réemploie la même métaphore au profit de Laure pour faire l'éloge de sa volonté :

Ma virtù che da' buon non si scompagna
mostrò a quel punto ben come a gran torto
chi abbandona lei d'altrui si lagna,
ché già mai schermidor non fu sì accorto
a schifar colpo, né nocchier sì presto
a volger nave dagli scogli in porto,
come uno schermo intrepido et onesto
subito ricoverse quel bel viso
dal colpo, a chi l'attende, agro e funesto. (*TP*, v. 46-54)

Laure est un exemple de vertu, qui prouve à ceux qui en manquent combien ils ont tort de se plaindre que la faute incombe aux autres, puisqu'elle a su se soustraire aux attaques d'Amour – cruelles et fatales pour celui qui est passif (v. 54) – avec une adresse comparable à celle du timonier qui évite les écueils et mène sa barque à bon port. L'embarcation de Laure est celle qui navigue sur

une mer calme, sans vent et sans nuages ; pour elle, ce n'est pas la vie mais la mort qui sera synonyme de tempête et écueils (ch 323, v. 13-21).

Ce qui vaut pour Laure dans les *Trionfi* ne saurait être valable pour lui dans les *RVF* : au début de la *seconda parte*, les écueils font une dernière fois obstacle à l'embarcation du « je » :

Che giova dunque perché tutta spalme
 la mia barchetta, poi che 'nfra li scogli
 è ritenuta anchor da ta' duo nodi?
 Tu che dagli altri, che 'n diversi modi
 legano 'l mondo, in tutto mi disciogli,
 Signor mio, ché non togli
 omai dal volto mio questa vergogna?
 Ché 'n guisa d'uom che sogna,
 aver la morte inanzi gli occhi parme;
 et vorrei far difesa, et non ò l'arme. (ch 264, v. 81-87)

Comme dans le sonnet 235, il se présente en bon capitaine de navire, qui enduit sa coque de poix pour qu'elle fende les flots plus facilement ; mais cette opération est vaine puisque deux nœuds la retiennent entre les écueils. Il s'agit des deux chaînes du *Secretum*, l'Amour et la Gloire, qu'Augustinus lui intime d'abandonner ; mais le dialogue se conclut sur un échec, et puisqu'il refuse de s'en défaire, il ne lui reste plus qu'à s'en remettre à Dieu.

A : In antiquam litem relabimur, voluntatem impotentiam vocas. Sed sic eat, quando aliter esse non potest, supplexque Deum oro ut euntem comitetur, gressusque licet vagos, in tutum iubeat pervenire.

F : O utinam id michi contingat, quod precaris; ut et duce Deo integer ex tot anfractibus evadam, et, dum vocantem sequor, non excitem ipse pulverem in oculos meos; subsidantque fluctus animi, sileat mundus et fortuna non obstrepat.⁵⁷⁹

[A : Nous retombons dans notre ancienne discussion. Tu traites la volonté d'impuissance ; eh bien! soit, puisqu'il ne peut en être autrement. Je supplie Dieu qu'il t'accompagne et qu'il fasse parvenir en lieu sûr tes pas errants.

F : Plaise au ciel que vos vœux se réalisent, afin que, guidé par Dieu, je sorte sain et sauf de tant de détours ; qu'en suivant la voix qui m'appelle, je ne soulève point la poussière devant mes yeux ; que l'agitation de mon âme se calme, que le monde se taise et que la fortune ne me trouble pas !]

Dans la cinquième strophe de la chanson 264, il arrive à la même conclusion : il demande au Seigneur de lui ôter ses chaînes étant donné qu'il en est incapable – les armes dont il est dépourvu (v. 90) symboliseraient alors son manque de volonté.

⁵⁷⁹ Sec. III, p. 189.

Dans tous ces textes *in vita*, le poète-amant craint que sa propre mort ne mette un terme prématurément à son itinéraire de reconversion. Mais c'est la mort de Laure qui aura pour effet de rompre le navire sur les rochers :

Amor, tu 'l senti, ond'io teco mi doglio,
 quant'è il damno aspro et grave;
 e so che del mio mal ti pesa et dole,
 anzi del nostro, perch'ad uno scoglio
 avem rotto la nave,
 et in un punto n'è scurato il sole. (ch 268, v. 12-17)

La disparition du soleil a causé le naufrage de l'embarcation, qui n'est plus seulement celle du « je » mais aussi celle d'Amour (« anzi del nostro », v. 15), qui a coulé par la même occasion. Etant donné que le naufrage est avéré, les écueils ne constituent plus tant un obstacle, ils deviennent le point d'arrivée d'un voyage qui a échoué.

II. B. *Silvescere*

Le voyage sur les flots est dangereux, mais il a le mérite d'avoir un point d'arrivée idéal, le *salutis portus*. C'est pourquoi la métaphore de la vie comme navigation, bien qu'elle soit une variante de l'exil sur terre, est relativement positive, si on la compare à la métaphore de la vie comme forêt :

Silva vero vita hec, umbris atque erroribus plena perplexisque tramitibus atque incertis et feris habitata, hoc est difficultatibus et periculis multis atque occultis, infructuosa et inhospita, et herbarum virore et cantu avium et aquarum murmure, id est brevi et caduca specie et inani ac fallaci dulcedine rerum pretereuntium atque labentium accolarum oculos atque aures interdum leniens ac demulcens, lucis in finem horribilis ac tremenda, adventuque hyemis ceno feda, solo squalida, truncis horrida, frondibus spoliata. Venus obvia silve medio ipsa est voluptas circa tempus vite medium ferventior atque acrior.⁵⁸⁰

[La forêt représente cette vie, toute d'ombres et de pièges, de sentiers sinueux et peu sûrs, peuplée de bêtes sauvages (autrement dit de difficultés et de dangers multiples et invisibles), stérile et inhospitalière, mais sachant, de temps à autre, charmer et apaiser les yeux et les oreilles de ceux qui l'habitent par la verdure de son herbe, le chant des oiseaux et le murmure des eaux (c'est-à-dire l'apparence fugace et périssable et la vaine et trompeuse douceur des choses qui passent et disparaissent) ; à la tombée du jour, elle devient effrayante et redoutable, et à l'approche de l'hiver, la voilà recouverte de fange,

⁵⁸⁰ Sen. IV, 5, 15-16.

le sol raboteux, hérissée de troncs et dépourvue de feuillage. Vénus, qui apparaît au milieu du bois, figure le plaisir, plus brûlant et plus ardent au milieu de la vie ; elle revêt une apparence et une allure virginales afin de tromper les ignorants.]

Il n'y a point de sortie au bout de la forêt qui se configure comme le labyrinthe des tentations. Ce n'est pas un lieu de traversée, mais celui d'une chute dès sa première apparition dans les *RVF*, la sextine 22. Sur les six mots-rime, « selva » et « terra » (en assonance) sont les seuls indicateurs spatiaux, contre quatre substantifs qui appartiennent au temps (« sole », « giorno », « stelle », « alba »). Le protagoniste et le lecteur plongent ainsi dans une forêt qui occupe tout le paysage du texte, où elle est non seulement le lieu de perdition de la vie, mais aussi le lieu de damnation après la mort :

Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle,
o tomi giù ne l'amorosa selva,
lassando il corpo che fia trita terra [...] (sx 22, v. 25-27)

Si la mort ne lui apporte pas le salut (le paradis est symbolisé par une allusion au mythe platonicien de l'âme qui retourne à l'étoile d'où elle venait, v. 25), il tombera dans la forêt d'Amour, condamné à errer sans cesse d'aimer Laure après la mort, comme les esprits des amants dans les enfers virgiliens⁵⁸¹. Ce souhait fait suite à celui de ne voir qu'un seul jour la *pietà* chez Laure :

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se trasformasse in verde selva⁵⁸²
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra. (sx 22, v. 31-36)

Par synecdoque, cette forêt se compose d'un seul arbre (la « verde selva » du vers 34), qui n'est pas le myrte virgilien, mais le laurier, l'arbre emblématique du mythe de Daphné, symbole de la frustration amoureuse (*Mét.* V, v. 548-567). Il espère passer une nuit en tenant Laure dans ses bras, sans que celle-ci se transforme comme Daphné pour lui échapper. Mais cela relève de l'impossible, comme l'affirme l'*adynaton* de l'envoi : s'il pouvait la serrer dans ses bras, les étoiles constelleraient le ciel en plein jour, hypothèse aussi invraisemblable que celle de finir « in secca selva » (v. 37), de mourir en ayant cessé d'aimer Laure.

⁵⁸¹ *Énéide*, VI, v. 442-444 « Hic, quos durus amor crudeli tabe peredit, / secreti celant calles et myrtea circum / silua tegit; curae non ipsa in morte relinquunt. » [« Voici ceux qu'un dur amour a rongés d'une langueur cruelle ; ils se cachent dans des chemins secrets, protégés de tous côtés par une forêt de myrtes ; même la mort ne les délivre pas de leurs soucis. »]

⁵⁸² Le syntagme « uiridem[...] siluam » désigne par synecdoque un seul arbuste, le myrte, dans *Énéide*, III, v. 24 : « Accessi, uiridemque ab humo conuellerem siluam » [« Je m'approchai et tentai d'arracher du sol ces branches vivaces »].

En dépit de la synecdoque du vers 34, la forêt peut apparaître comme une démultiplication de l'image de Laure (« Solo d'un lauro tal selva verdeggia », sn 107, v. 12) qui refuse son amour ; le *silvescere* de Laure peut désigner à la fois son devenir forêt et sa cruauté présente, puisque Laure-*fiera* est aussi l'animal sauvage qui rôde dans la « selva » pour y chercher de quoi se nourrir : « Non credo che pascesse mai per selva / sì aspra fera »⁵⁸³.

Pourtant c'est plus souvent le « je » qui se présente comme un habitant de la forêt ; de façon symptomatique, cela advient systématiquement dans les sextines : d'abord dans la sextine 22 (« e che mi fa in vista un huom nudrito in selva », v. 18), puis dans la sextine 214 (« m'àn fatto habitador d'ombroso bosco », v. 33), enfin dans la sextine 237 (« poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi », v. 15). Amour le pousse à rechercher la solitude, en fuyant la ville il devient sauvage dans la forêt ; cette forêt pourrait aussi bien être un corollaire de Vaucluse, puisqu'elle est caractérisée par l'adjectif « ombroso », comme les collines et la vallée (voir *supra*, p. 150-155), et comme les « ombrose selve » (sn 162, v. 7) ou encore l'« ombroso bosco » printanier du sonnet *L'aura gentil* (sn 194, v. 2).

Uno spazio ove, come nel sonetto *Solo e pensoso* e nella canzone *Di pensier in pensier*, le interferenze sociali rischiano di disturbare il suo colloquio col paesaggio prossimo come proiezione delle proprie visioni interiori. Si delinea quella polarità positiva che ha come contraltare necessario la mitografia negativa dello spazio urbano.⁵⁸⁴

Selon l'adage horacien, « amat nemus et fugit urbes »⁵⁸⁵, le poète fait l'éloge des forêts (« Le città son nemiche, amici i boschi », sx 237, v. 25). Pourtant cette chanson écrite dans la forêt n'est pas le produit d'une saine méditation solitaire, mais d'une nuit tourmentée (« canzon nata di notte in mezzo i boschi », sx 237, v. 38) ; les chansons qu'il écrit dans les bois ne sont pas dignes d'en sortir (« O poverella mia, come se' rozza! / Credo che tel conoschi: / rimanti in questi boschi. », ch 125, v. 79-81 ; « Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia, / poresti arditamente / uscir del boscho, et gir in fra la gente. », ch 126, v. 66-68).

En fait la forêt, comme la vallée, ne devient jamais tout à fait le lieu de la quiétude, étant donné qu'il y projette toujours l'image de Laure : « Solo d'un lauro tal selva verdeggia »⁵⁸⁶ (sn 107, v. 12). Le « je » erre dans la forêt, retenu par les images de Laure que sa mémoire recrée en tout

⁵⁸³ Dans la chanson 323, c'est la demeure de Laure-phœnix (« vedendo per la selva altera et sola », v. 51).

⁵⁸⁴ Stella, p. 288.

⁵⁸⁵ Horace, *Epist* II, II, 77 : « Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem » [« Tout le chœur des écrivains aime les bois et fuit la ville »]; *Sec.* II, p.120 et *Epyst* II 3, 43 : « silua placet Musis, urbs est inimica poetis » [« Tout le chœur des écrivains aime les bois et fuit les villes »].

⁵⁸⁶ Ce phénomène magique est attribué à une fleur par Virgile, *Géorg.* IV 273 : « namque uno ingentem tollit de cæspite siluam » [« car d'une seule motte elle pousse une énorme forêt de tiges »].

lieu⁵⁸⁷. Amour le pousse à s'y réfugier pour mieux le piéger (« poi ch' Amor femmi un cittadin de' boschi », sx 237, v. 15) : c'est dans la forêt qu'il est métamorphosé en cerf comme Actéon (« di selva in selva ratto mi trasformo », ch 23, v. 159). Dans le madrigal 54, l'herbe verte du *locus amœnus* se transforme en paysage moral : la forêt symbolise l'enchevêtrement des erreurs et des passions.

Et lei seguendo su per l'erbe verdi,
udi' dir alta voce di lontano:
Ahi, quanti passi per la selva perdi! (md 54, v. 4-6)

Contrairement à Dante, ce n'est pas tant le symptôme d'un égarement collectif que celui d'un égarement personnel. Ce n'est pas une forêt allégorique mais celle bien réelle des Ardennes qui sert de point de départ à la métaphore dans le sonnet *Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi*. Cependant le lieu ne sera révélé que dans le texte suivant de ce diptyque (« la famosa Ardenna », sn 177, v. 2), de sorte que la forêt du sonnet 176 reste générique et archétypale, comme celle où se déroulent les aventures magiques de Chrétien de Troyes (« forest aventureuse » au début d'*Erec et Enide*)⁵⁸⁸.

Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi,
onde vanno a gran rischio uomini et arme,
vo sicuro io, ché non pò spaventarme
altri che 'l sol ch'à d'amor vivo i raggi;

et vo cantando (o penser' miei non saggi!)
lei che 'l ciel non poria lontana farme,
ch'i' l'ò negli occhi, et veder seco parme
donne et donzelle, et son abeti et faggi.

Parme d'udirla, udendo i rami et l'òre
et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'acque
mormorando fuggir per l'erba verde.

Raro un silentio, un solitario horrore
d'ombrosa selva mai tanto mi piacque:
se non che dal mio sol troppo si perde. (sn 176)

Il se présente d'emblée comme un héros, qui avance sûr de lui au milieu de la forêt, là où les

⁵⁸⁷ *Afr.* VI 41-47 : « Hic latis eterna silentia campis / Mirteaque umbriferos vetus ambit silva recessus. / Non hic armorum strepitus studiumve frementum / Cornipedum, non cura canum pecudumque boumque, / Sed labor et lacrimae et longo suspiria tractu, / Et macies odiumque sui, pallorque ruborque / Et malesuadus amor [...] » [« Là règne au loin dans les champs un éternel silence, et une antique forêt de myrtes forme des retraites ombreuses. On n'y entend ni le bruit des instruments de travail, ni les hennissements des chevaux ; on n'y soigne ni chiens, ni brebis, ni boeufs. Là habitent les soucis, les larmes, les longs soupirs, la maigreur, la haine de soi-même, la pâleur, la rougeur, l'amour qui est un mauvais conseiller »].

⁵⁸⁸ Bettarini (2005), p. 817.

chevaliers courent les plus grands risques. L'adjectif « selvaggio » rappelle la pérégrination du poète solitaire accompagné par Amour dans le sonnet *Solo et pensoso* (« Ma pur sì aspre vie né sì selvage / cercar non so ch'Amor non venga sempre / ragionando con meco, et io co'llui. » sn 35, v. 12-14). Mais ce lieu menaçant évoque davantage la forêt inhospitalière de la Sabine, où le poète, qui la traverse insouciant en chantant son amour pour Lalage, croise un loup⁵⁸⁹. Paradoxalement, le « je » ne craint pas d'être mis en déroute par un animal féroce mais par la femme-soleil⁵⁹⁰, l'élément lumineux et positif qui est mis en relation, tout au long du texte, avec l'obscurité, réelle ou métaphorique, de la forêt.

Laure est à la fois éloignée – dans la réalité, puisque le poète se trouve dans la forêt des Ardennes – et proche, étant donné que son image, qui reste dans les yeux du « je », est projetée dans la forêt, grâce à la capacité hallucinatoire de son regard, qui transforme les arbres en jeunes femmes (v. 8). Cette capacité à réduire la distance qui le sépare de Laure est attribuée conjointement au regard et à la pensée dans la chanson *Di penser in penser* (« alor ch'i' miro et penso, / quanta aria dal bel viso mi diparte / che sempre m'è sì presso et sì lontano. », v. 59-61). Ces deux textes sont également en commun la projection des images intérieures sur les éléments du paysage (« Ove porge ombra un pino alto od un colle / talor m'arresto, e pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso. », ch 129, v. 27-29).

Entre le premier quatrain et le dernier tercet du sonnet 176 on voit deux forêts s'opposer, et par conséquent deux conceptions de la solitude : d'un côté, dans le tercet conclusif, la forêt de son réel qu'il apprécie, parce qu'il peut y recréer les images de Laure par le biais d'une réappropriation hallucinatoire du paysage (il croit même entendre sa voix, v. 9-11) ; de l'autre, dans le quatrain initial, celle de la réalité qu'il redoute, parce que forêt et solitude sont synonymes d'éloignement. L'espace textuel est en quelque sorte la concrétisation de ce décrochage fantasmatique : qui finit par gommer la forêt réelle, mais qui est d'abord déclenché par la présence des vers d'Horace dans sa mémoire poétique.

Dans le sonnet 176, comme dans le madrigal 54, la préposition « per » suggère que le « je » se trouve déjà dans la forêt, de sorte qu'elle pourrait être une métaphore de l'existence, un parcours inévitable, au même titre que la navigation. Cependant, la sextine 214, qui a « bosco » pour mot-rime, lui donne une définition plus limitée dès la première strophe :

⁵⁸⁹ Horace, *Odes*, I, XXII, 9-12 : « Namque me silua lupus in Sabina, / dum meam canto Lalagem et ultra / terminum curis uagor expeditis, / fugit inermem » [« Tandis que je chantais ma Lalagé dans la forêt Sabine, et comme j'en avais, libre de soucis, dépassé les limites, voici qu'un loup, bien que je fusse désarmé, s'est enfui devant moi »]

⁵⁹⁰ Vénus apparaît au milieu de la forêt dans *Énéide*, I, v. 314 : « Cui mater media sese tulit obuia silua » [« Au milieu de la forêt, sa mère se présenta à lui »], commenté par Pétrarque dans la *Sen.* IV, 5, 15-16, citée plus haut.

Quest'anchor dubbia del fatal suo corso,
sola pensando, pargoletta et sciolta,
intrò di primavera in un bel bosco. (sx 214, v. 4-6)

La forêt n'est pas la vie toute entière (l'allégorie universelle de la *Divine Comédie*), mais la métaphore de sa vie amoureuse, dans laquelle son âme est entrée délibérément – il ne s'agit pas d'un égarement. Il distingue la « selva oscura » de Dante et la « myrtæ (...) silva » de Virgile de sa propre forêt d'amour en choisissant le substantif « bosco » ; elle correspond à un moment donné de son existence, la jeunesse, comme l'indiquent la saison (le printemps) dans la première strophe et la couleur verte dans la troisième : « che ratto mi volgesti al verde bosco » (sx 214, v. 14). Le *locus amœnus* printanier se transforme alors en forêt d'erreurs dans lequel le « je » tombe – le verbe « volgere » reprend l'idée de la chute portée par « precipitava » (v. 11) ; il est comme pris au piège dans les « lacciuoli » (v. 10) qu'ailleurs Amour tend dans l'herbe. Les beautés de ses arbres sont épineuses et le blessent :

Ma, lasso, or veggio che la carne sciolta
fia di quel nodo ond'è 'l suo maggior pregio
prima che medicine, antiche o nove,
saldin le piaghe ch'i' presi in quel bosco,
folto di spine, ond'i' ò ben tal parte,
che zoppo n'esco, e 'ntra'vi a sì gran corso. (sx 214, v. 19-24)

On passe ici du « laccio » d'Amour au *laqueus mortis* : son corps sera délivré par la mort avant qu'il puisse soigner les plaies infligées par les épines. Ces dernières symbolisent les obstacles qui l'empêchent d'avancer⁵⁹¹, au point de le priver de l'usage intègre de ses jambes : entré dans la forêt en courant, il espère pouvoir en sortir en boitant, infirmité physique qui traduit la faiblesse de sa raison. Cette image scripturaire laisse entrevoir l'espoir du salut, puisque, selon l'évangile de Matthieu, le boiteux est celui qui se trouve sur le bon chemin⁵⁹².

La forêt évolue dans la sextine 214 en suivant un parcours qui voit évoluer le « je » dans le temps : de l'emprisonnement passif dans le passé (strophe 2), à la prise de conscience dans le présent (strophe 4), à la nécessaire réorientation qui ne pourra se faire qu'avec l'aide de Dieu :

⁵⁹¹ *Osee*, 2, 6 : « propter hoc ecce ego sepiam viam tuam spinis et sepiam eam maceria et semitas suas non inveniet. » [« C'est pourquoi voici, je vais fermer son chemin avec des épines et y élever un mur, afin qu'elle ne trouve plus ses sentiers »].

Gen. 3, 18 : « spinas et tribulos germinabit tibi et comedes herbas terrae » [« il te produira des épines et des ronces, et tu mangeras de l'herbe des champs »]. Comme Adam puni pour avoir cédé à la tentation, le « je » doit supporter les épines et se nourrir comme un animal (« un huom nudrito in selva », sx 22, v. 18).

⁵⁹² *Mt.* 18, 8 « si autem manus tua vel pes tuus scandalizat te abscide eum et proice abs te bonum tibi est ad vitam ingredi debilem vel clodum quam duas manus vel duos pedes habentem mitti in ignem aeternum » [« Si ta main ou ton pied est pour toi une occasion de chute, coupe-les et jette-les loin de toi; mieux vaut pour toi entrer dans la vie boiteux ou manchot, que d'avoir deux pieds ou deux mains et d'être jeté dans le feu éternel »].

« porgimi la man dextra in questo bosco » (sx 214, v. 29)⁵⁹³. Dans l'envoi, il s'en remet entièrement au jugement du Créateur : lui seul décidera de son salut. Il revient ainsi à la proposition de la *frottola* 105 :

I' mi fido in Colui che 'l mondo regge,
et che' seguaci Suoi nel boscho alberga,
che con pietosa verga
mi meni a passo omai tra le Sue gregge. (fr 105, v. 42-45)

Il s'agit de la seule fois où la forêt est un lieu connoté positivement d'un point de vue moral ; Pétrarque renverse la situation topique du cortège d'Amour dont l'amant fait partie (par exemple dans le sonnet 93 et dans les *Trionfi*) : Dieu a pris la place d'Amour dans cette strophe et le « je » espère pouvoir faire partie de son troupeau, abrité dans une forêt qui pourrait symboliser le paradis.

Petrarca dichiara il suo desiderio d'avere Gesù che lo guidi (« mi meni » è ottativo) entro il suo gregge, non come duce trionfatore ma come amoroso pastore. [...] Mentre costui conduce il gregge « a passo » cioè insieme e con coordinato tranquillo movimento, l'altro [Amore] trascina i suoi « per mille fosse... straccati per selve e per montagne, / tal che nesun sapea in qual mondo fosse » (*Tr. Cup.* IV 95 ss.). [...] Ma io credo che soprattutto conti qui per quello che *non* è. E *non* è il bosco dei mirti che già Virgilio aveva destinato alle vittime d'Amore, in *Aen.* VI 442 ss., e che torna nell'*Africa*, VI 41 ss., come *non* è poi, per es., il bosco della sestina CCXIV, ove il poeta lamenta inguaribili da sé le « piaghe ch'i' presi *in quel bosco, / folto di spine* », e a trarlo finalmente dalla selva oscura dell'errore e della sofferenza invoca l'aiuto di Dio : « Ma Tu, Signor ch'ài di pietate il pregio, / porgimi la man dextra *in questo bosco* : / vinca 'l Tuo sol le mie tenebre nove ». E l'*Africa* in quel caso è intimamente legata al *Tr. Cupidinis*, in cui non solo si ritrova il *bosco de gli ombrosi mirti* (I 150), ma anche tutto il relativo elenco dei contrari effetti d'Amore che già era nel poema latino.⁵⁹⁴

La *frottola* 105 et l'envoi de la sextine 214 proposent la même solution que la chanson 264 (avec la métaphore de la navigation, v. 81-87) : s'en remettre à Dieu lorsque sa volonté échoue ; c'est l'abandon à la Providence qui conclut le *Secretum* de façon insatisfaisante, comme on l'a vu précédemment (voir *supra*, p. 233). L'on pourrait s'attendre à ce que l'aliénation s'oppose à la liberté ; or les vers de la *frottola* 105 associent la Providence à une autre forme d'aliénation, par le biais du verbe « menarmi », ici associé à la métaphore évangélique du troupeau, mais qui, dans d'autres textes, caractérise la *fluctuatio* de l'amant victime d'Amour (« Dolor, perché mi meni / fuor di camin », ch 71, v. 46-47 ; « Poi quel dolce desio ch'Amor mi spira / menami a morte », sn 266, v. 5-6). L'envoi de la sextine 214 pose le problème du libre arbitre sous forme de « question' »

⁵⁹³ L'âme errante de Palinure implorait ainsi Virgile de retrouver son corps pour lui donner une sépulture et qu'enfin il puisse traverser les eaux du Styx pour rejoindre les enfers (*Énéide*, VI, 370) : « da dextram misero, et tecum me tolle per undas » [« tends la main à un malheureux et emporte-moi avec toi sur les ondes »]. Pétrarque le cite dans le *Secretum* I.

⁵⁹⁴ Fenzi (1974), p. 504-505.

(v. 37), sur le modèle des interrogations qu'Augustin, dans les *Confessions*, adresse à Dieu et à soi-même – rappelons que la voix d'Augustinus du *Secretum* est l'expédient littéraire d'un dialogue avec lui-même. La question du libre arbitre ne semble pas trouver de réponse dans les *RVF* : comment distinguer de l'*atra voluntas* la tentation de s'en remettre entièrement à la Providence? Il faut peut-être s'appuyer sur le *De remediis* pour entrevoir la solution : dans ce recueil de dialogues moraux, l'homme peut se prémunir de la Fortune⁵⁹⁵ ; s'il est passif, il s'en remet à l'espoir, mais, s'il est sage (selon les préceptes stoïciens), il fera le choix actif de la vertu⁵⁹⁶. Un choix qui, dans les *RVF*, ne le conduirait pas seulement à se laisser « mener » par l'aide divine, mais devrait l'inciter à saisir promptement la « main droite » que Dieu lui tend pour qu'il sorte « di questo bosco » (sx 214, v. 29).

⁵⁹⁵ Il affirme du reste que la Fortune n'existe pas vraiment, en reprenant les paroles de Jérôme, dans la préface du livre II (36) : « Nec fatum nec fortuna » [« ni destin, ni fortune »]. « En effet, quand il s'abandonne aux fausses opinions du vulgaire en faisant d'un mot sans contenu une véritable idole agissante, l'homme se soumet de sa propre volonté à la servitude des quatre passions fondamentales de l'âme – *Gaudium*, *Spes*, *Dolor* et *Metus* – qui sont filles de l'instabilité des choses temporelles et qui ne cessent jamais de disputer avec *Ratio* pour s'assurer la domination de la personne humaine », Bovia, p. 89.

⁵⁹⁶ « Le rôle de Pétrarque dans la crise du thème providentialiste est d'autant plus important qu'il n'est qu'en partie assumé, comme si le penseur inaugural de l'humanisme reculait devant les conséquences immenses de son geste fondateur. La remise en cause de la Providence pointe dans son œuvre contre son intention affichée, qui consiste au contraire à allier le nécessitarisme stoïcien à la Providence chrétienne. », Caye, p. 2.

III. Parcours intellectuels et moraux

La métaphore de la vie comme navigation comportant des écueils-obstacles et celle de l'histoire d'amour comme forêt-perdition posent toutes deux la question de la volonté du « je » par rapport à la voie divine : il ne peut pas se contenter d'espérer que Dieu l'y mène, il doit faire le choix de l'emprunter. Paradoxalement, ces métaphores évoluent systématiquement dans les sextines, une forme fermée et circulaire qui pourrait se répéter à l'infini s'il n'y avait pas conciliation des mots-rime dans l'envoi : après que chacun a occupé une place différente dans la strophe, ils sont enfin unis dans une même phrase. À l'image de la sextine, les itinéraires ascensionnels de Pétrarque ne sont pas linéaires : le mouvement vertical côtoie celui horizontal, tantôt il erre dans les paysages montagneux sans aller plus haut, tantôt il se tourne vers le désir d'élévation.

III. A. Errance dans les montagnes

Bien qu'il espère dans le futur être agrégé au troupeau de Dieu dans la *frottola* 105 (v. 42-45), le poète-amant déclare appartenir à l'autre « schiera », celle des amants solitaires :

Canzon, se l'esser meco
dal matino a la sera
t'à fatto di mia schiera,
tu non vorrai mostrarti in ciascun loco;
et d'altrui loda curerai sì poco,
ch'assai ti fia pensar di poggio in poggio
come m'à concio 'l foco
di questa viva petra, ov'io m'appoggio. (ch 50, v. 71-78)

Sa chanson, parce qu'elle appartient déjà au cortège de ceux qui sont vaincus par Amour, préférera comme lui la méditation errante de colline en colline. Cette pérégrination lui est imposée par la « viva petra » qui lui sert de pilier.

Il ricovero e il sostegno dell'io, ambiguamente antitetico a bucolici rifugi, è però riservato al congedo, dove il « foco / di questa viva petra, ov'io m'appoggio » sembra

intercettare il significato della *spiritalis petra*, la pietra che dà vita, dell'apostolo Paolo, che attribuisce a Cristo, « *petra autem era Christus* » (*I Cor X 4*), le prerogative di Dio Padre : « *Domine, petra mea, arx mea... rupes mea* » (*Ps XVII 3*); la « *viva petra* » è così la pietra filosofale contenente il fuoco del sapere e insieme la roccia di sedime alla quale l'Io inquieto chiede stabilità ed è la pietra angolare sulla quale è costruito tutto l'edificio del *Canzoniere*, come nell'immagine sacra del Vangelo di Matteo: « *et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam* (*XVI 18*); nella prima epistola lo stesso Pietro chiama *lapis vivus* ciascuna pietra che costituisce la mistica casa di Dio (*I Petr II 4-6*).⁵⁹⁷

S'il y a effectivement dans ce dernier vers une réminiscence biblique, il me semble que Pétrarque l'invoque par contraste, comme pour souligner son fourvoiement : la « *viva petra* » sur laquelle il tente de se hisser n'est ni celle de la philosophie, ni celle de Dieu, mais Laure, pierre froide et insensible, et pourtant capable de l'embraser. C'est pourquoi son cheminement dans les collines ne prend pas la forme d'une ascension mais celle d'une pérégrination.

En redoublant le verbe « penser » du vers 76, on obtient l'incipit de la chanson 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*, un texte entièrement construit sur le même mouvement horizontal⁵⁹⁸, solitaire, sans but,

libero movimento errante e senza meta in un mondo della pluralità in cui non esiste più alcun orientamento, ma dove la guida di Amore conduce il poeta nella profondità di un paesaggio solitario nel quale egli, davanti orizzonti sempre nuovi, viene a contatto con sempre nuovi aspetti di se stesso.⁵⁹⁹

Il ne s'agit pas de la quête de la « *diritta via* » mais d'une *regio longinqua* où il pourrait trouver la solitude, loin des persécutions d'Amour⁶⁰⁰. Encore une fois, la question de la liberté se pose en filigrane, puisque la répétition « *di pensier in pensier* » est reprise de Dante, dont l'intellect est entravé par un nœud qu'il aspire à défaire (« *Ma io veggi' or la tua mente ristretta / di pensiero in pensier dentro ad un nodo, / del qual con gran disio solver s'aspetta.* », *Par. VII, v. 52-54*). En fait, c'est son aliénation amoureuse qui le contraint à rechercher sans trêve et sans succès le repos dans les aspérités du paysage ; l'incipit de la deuxième strophe, « *Per alti monti et per selve aspre trovo / qualche riposo* » (v. 14-15), rappelle en effet la mise en garde d'Augustin contre cette quête vaine dans les *Confessions* : « *quo uobis adhuc et adhuc ambulare uias difficiles et laboriosas? non est requies ubi quærat is eam. Quærite quod quaeritis, sed ibi non est ubi quaeritis. Beatam uitam*

⁵⁹⁷ Bettarini (2005), p. 254.

⁵⁹⁸ « Sebbene poi Petrarca muti l'andare verso l'alto e il "sommo" (che sarà poi nell'ultima stanza) in un percorso "orizzontale", *more geometrico*, verso luoghi di *solitudo* privi di ogni "segnato calle" (v. 2). », Stroppa, p. 248.

⁵⁹⁹ Stierle (2007), p. 46.

⁶⁰⁰ Saint Paul raconte ainsi la persécution et la solitude de ceux qui persévéraient dans certains usages de la Loi juive, *Hebr. 11, 38* : « *quibus dignus non erat mundus in solitudinibus errantes et montibus et speluncis et in cavernis terrae* » [« eux dont le monde n'était pas digne, errants dans les déserts et les montagnes, dans les cavernes et les antres de la terre »].

quæritis in regione mortis »⁶⁰¹.

Que ce soit la vallée, la forêt ou la montagne, la recherche d'un lieu solitaire idéal, propice à la méditation, devient impossible dans la mesure où il est persécuté par l'image de Laure. Ce dilemme est ainsi exprimé dans le sonnet *Solo et pensoso i più deserti campi* :

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
 cercar non so ch'Amor non venga sempre
 ragionando con meco, et io co'llui. (sn 35, v. 12-14)

Et dans la sextine 142 :

Un lauro mi difese allor dal cielo,
 onde più volte vago de' bei rami
 da po' son gito per selve et per poggi[.] (sx 142, v. 13-15)

Il parcourt monts et forêts à la recherche d'un arbre, Laure-laurier, dont la stabilité s'oppose à sa pérégrination. La variation sur un vers des *petrose* de Dante, « ch'io son fuggito per piani e per colli » (*Al poco giorno*, v. 21), transforme la fuite de l'amant en quête impossible.

Chaque fois que le paysage montueux est synonyme d'errance – et non d'élévation –, il est redoublé ou associé à un autre élément sous forme de dittologie (soit un autre relief, soit la forêt), afin de signifier qu'il n'y a pas ascension d'un sommet mais que le chemin monte et redescend dans un parcours non progressif : « di poggio in poggio » (ch 50, v. 76), « di monte in monte » (ch 129, v. 1), « per alti monti et per selve aspre » (ch 129, v. 14), « per selve et per poggi » (sx 142, v. 15), « piagge et monti » (sn 161, v. 8). Lorsque le mot-rime « piaggia » est redoublé dans la sextine 237, il est à la fois relief et lieu indéterminé : d'une part les occurrences précédentes et le contexte similaire incitent à l'entendre comme un relief, de l'autre rien n'indique qu'il s'agit d'un parcours vertical, il pourrait bien être question d'une pérégrination absolue – « piaggia » vaudrait alors comme hyperonyme générique de “lieu”.

Consumando mi vo di piaggia in piaggia
 el di pensoso, poi piango la notte;
 né stato ò mai, se non quanto la luna. (sx 237, v. 19-21)

Le jour il est rongé par ses pensées qui l'entraînent à marcher sans but, la nuit il pleure, et cette alternance ne lui laisse pas de répit, comme la lune dont les phases symbolisent la versatilité.

⁶⁰¹ *Conf.* IV 12, 18 : [« Pourquoi marcher, marcher encore dans ces sentiers rudes et laborieux ? Le repos n'est pas où vous le cherchez. Cherchez votre recherche ; mais il n'est pas où vous cherchez. Vous cherchez la vie bienheureuse dans la région de la mort ; elle n'est pas là »].

Toutefois la strophe suivante, où l'on voit de nouveau les pensées associées au relief, “attire” cette occurrence vers le haut :

Le città son nemiche, amici i boschi,
a' miei pensier', che per quest'alta spiaggia
sfogando vo col mormorar de l'onde [...] (sx 237, v. 25-27)

En effet, la hauteur de l'« alta spiaggia » la rend inaccessible et solitaire, donc propice à ses épanchements – mais non pas à la méditation ou à l'élévation spirituelle, comme cela devrait être s'il suivait à la lettre les préceptes d'Horace⁶⁰².

On a vu avec la sextine 142 que son amour pour Laure est la cause de sa pérégrination. Mais dans le sonnet *O passi sparsi*, le motif de la quête prend une tournure autrement moralisante :

O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti,
o tenace memoria, o fero ardore,
o possente desire, o debil core,
oi occhi miei, occhi non già, ma fonti!

O fronde, honor de le famose fronti,
o sola insegna al gemino valore!
O faticosa vita, o dolce errore,
che mi fate ir cercando piagge et monti!

O bel viso ove Amor in seme pose
gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et volve,
come a lui piace, et calcitrar non vale ! (sn 161, v. 1-11)

Les apostrophes sont un récapitulatif de ses sources d'inspirations, transformées en allocutaires du poète qui convoque, à la fin, le public le plus large possible comme spectateur et témoin de son malheur. Dans le premier quatrain, Pétrarque dresse un autoportrait moralisant : le binôme « passi sparsi » et « pensier' vaghi », c'est-à-dire errants (v. 1), mettent en corrélation la pensée et le parcours ; ses pas sont disséminés et vains, à l'image de ses pensées qui s'égarer. Mais dans le second quatrain ce sont les « fronde » (v. 5) et le « dolce errore » (v. 7), c'est-à-dire le travail poétique et l'ambition du poète, qui le stimulent dans sa quête incessante. Laure n'est convoquée que dans le premier tercet (« O bel viso », v. 9), pour dire la toute-puissance qu'Amour exerce sur le « je », dont il gouverne à sa guise les vagabondages (« mi punge et volve », v. 10). L'amère conclusion, « et calcitrar non vale ! » (v. 11), convoque une citation pauline, transmise par les *Actes*, 26, 14, pour en quelque sorte légitimer, par une expression devenue quasiment proverbiale, sa résignation passive. Mais Paul évoquait là l'appel de Dieu sur le chemin de Damas, « Saule

⁶⁰² *Epist.* II, II, 77, cité plus haut, p. 67.

Saule quid me persequeris durum est tibi contra stimulum calcitrare » [« Saul, Saul, pourquoi me persécutes-tu ? il est dur pour toi de regimber contre l'aiguillon »]: sa reprise ici équivaut en fait à l'aveu que toute conversion lui paraît hors de sa portée⁶⁰³.

La mort de Laure a deux conséquences sur l'appréhension du paysage : d'un côté il se souvient de ses errances avec nostalgie, de l'autre son absence rend ces paysages dramatiquement déserts. On l'observe dans le sonnet *Quel sol che mi mostrava il camin destro* :

ond'io son fatto un animal silvestro,
che co pie' vaghi, solitarii et lassi
porto 'l cor grave et gli occhi humidi et bassi
al mondo, ch'è per me un deserto alpestro. (sn 306, v. 5-8)

La solitude propice à la méditation et à l'écriture qu'il avait vainement recherchée dans ses pérégrinations, et qui lui était refusée parce que l'image de Laure le suivait partout, ne lui est toujours pas concédée : si l'absence de Laure a rendu le monde désert et impraticable – « alpestre », c'est-à-dire sauvage et âpre, comme les flancs de la montagne⁶⁰⁴ –, sa solitude, qui n'est jamais totale puisqu'Amour l'accompagne (v. 11), est toujours aliénante puisque c'est Amour qui guide ses pas (« et mostrimi ond'io vada », v. 11) ; s'il continue de chercher Laure en vain, il trouve partout ses vestiges (v. 9-10⁶⁰⁵). Le paysage de Vaucluse et des rives de la Sorgue du sonnet précédent (sn 305, v. 9) se transforme ici en forêt solitaire dans laquelle le « je » erre comme un animal désorienté (sn 306, v. 5-8). Ses pas dispersés concordent avec ses yeux qui ne regardent plus vers le sommet (« il camin destro / di gire al ciel », v. 1-2) mais vers le bas ; dès lors le monde qui s'offre à lui s'apparente à un désert, voire à un enfer – si l'on peut entendre dans ces vers un écho de l'incipit du chant XII de *l'Enfer* qui décrit l'entrée dans le septième cercle (« Era lo loco ov'a scender la riva / venimmo, alpestro e, per quel che v'er'anco, / tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva. », v. 1-3)⁶⁰⁶.

Le sonnet 304 associe également l'enfer à la pérégrination dans les lieux déserts, à la différence qu'il met en scène au passé la recherche des traces de Laure vivante :

Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi
fu consumato, e 'n fiammma amorosa arse,
di vaga fera le vestigia sparse
cercai per poggi solitarii et hermi [...] (sn 304, v. 1-4)

⁶⁰³ A l'encontre du souhait de Franciscus dans le livre III du *Secretum*, « dum vocantem sequor » [« pendant que je suis Sa voix qui m'appelle »] : voir, *supra*, le passage cité p. 233.

⁶⁰⁴ Dans le sonnet 25 la montée est « alpestra et dura » (v. 13) ; dans la chanson 37 les lieux loins de Laure sont « alpestri et feri » (v. 13).

⁶⁰⁵ A l'inverse, dans le sonnet 35, le poète-amant essaie de fuir toute trace humaine (v. 3-4).

⁶⁰⁶ Dans les *Esposizioni*, XII, I, 4, Boccace explique : « E dice questo luogo essere "alpestro", cioè senza alcun ordinato sentiero, o via, sì come noi il più veggiamo i trarupi dell'Alpi e de' luoghi salvatichi ».

Les vers d'amour qu'il écrivait dans sa jeunesse étaient insuffisants⁶⁰⁷ (« le rime erano scarse », v. 7), Laure, l'objet qu'il poursuivait, était insaisissable et le repoussait (« vaga fera », v. 3) : « un vano inseguimento, risoltosi in un cieco errare per luoghi inaccessibili »⁶⁰⁸. La quête de la femme-*fiera* en fuite⁶⁰⁹ est contemporaine (« mentre », v. 1) de l'action d'Amour qui le consume (« fiamma », v. 2) et qui le ronge (« vermi », v. 1) : deux images qui renvoient aux tourments éternels de l'Enfer dans les Écritures, *ignis* et *vermes* – notons que, seul parmi les possibles hypotextes bibliques, Marc emploie cette double métaphore pour décrire la punition infligée à celui dont la chute est causée par les yeux⁶¹⁰. Le choix des rimes et des sonorités âpres corrobore les thèmes développés par les métaphores des flammes et des vers, associées à la pérégrination dans les paysages escarpés – c'est-à-dire la dispersion, l'errance et la déliquescence infernale.

Il tutto rinsaldato da una compattezza timbrica che offre ben 33 *r* su 154 sillabe, per metà complicate (+ 5 finali ovviamente preconsonantiche), forte consonanza (in *r* appunto) di 3 delle 5 rime (A -*ermi*, altrimenti in sirima di sonetto – XIX – su 5 rime ; B -*arse*, in sostanza le A – ma -*arsi* – di *Erano i capei d'oro*, e tre parole rima in comune, la 4a *apparse* con forma, imposta dalla rima, ammessa nei *RVF* solo per CCCXXIII 59 *disparse* per una quasi identica combinazione, altrimenti in *TF* I 85 ; C -*armo*, su cui vedi più avanti). [...] E sempre rima biconsonantica, con risonanze interne contribuenti ad un'intelaiatura che più serrata non si potrebbe, e degna dell'ossessività della sestina e del Petrarca più 'petroso'.⁶¹¹

« Cercare » devient systématiquement le verbe de la quête erronée du « je » : « che mi fate ir cercando piagge et monti » (sn 161, v. 8) ; « Ch'i' ò cercate già vie più di mille » (ch 207, v. 27) ; « cercai per poggi solitarii et hermi » (sn 304, v. 4) ; « Solea [...] cercar terre et mari » (ch 331, v. 2) ; « Cercar m'à fatto deserti paesi » (ch 360, v. 46) ; « Cercando or questa et or quell'altra parte » (ch 366, v. 83). Lorsqu'il est employé dans la chanson 360, associé à la recherche de lieux inhabités (comme dans les sonnets 304 et 306), le poète-moraliste semble dresser un bilan de ses

⁶⁰⁷ « Così, nella fronte del sonetto, si consuma il tentativo antico, di 'quella età' lontana (v. 8), di restituire unità e *firmitas* al cuore, "consumato", attraverso la ricerca delle sparse vestigia della "vaga fera" », Stroppa, p. 473.

⁶⁰⁸ De Robertis (1997), p. 138.

⁶⁰⁹ Comme dans la chanson 50, v. 39-42 : « Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme / a seguir d'una fera che mi strugge, / la voce e i passi et l'orme, / et lei non stringi che s'appiatta et fugge. ».

⁶¹⁰ *Eccli* 7, 19 : « humilia valde spiritum tuum quoniam vindicta carnis impii ignis et vermes » [« Humilie profondément ton esprit, parce que la chair du superbe sera la pâture du feu et des vers. »] ; *Is* 66, 24 : « et egredientur et videbunt cadavera virorum qui praevaricati sunt in me vermibus eorum non morietur et ignis eorum non extinguetur et erunt usque ad satietatem visionis omni carni » [« Et quand on sortira, on verra les cadavres des hommes qui se sont rebellés contre moi ; car leur ver ne mourra point, et leur feu ne s'éteindra point ; et ils seront pour toute chair un objet d'horreur. »] ; *Mc* 9, 47-48 : « quod si oculus tuus scandalizat te eice eum bonum est tibi luscum introire in regnum Dei quam duos oculos habentem mitti in gehennam ignis ubi vermibus eorum non moritur et ignis non extinguitur » [« Et si ton œil est pour toi une occasion de chute, arrache-le ; mieux vaut pour toi entrer dans le royaume de Dieu n'ayant qu'un œil, que d'avoir deux yeux et d'être jeté dans la géhenne, où leur ver ne meurt point, et où le feu ne s'éteint point »].

⁶¹¹ De Robertis (1997), p. 140.

erreurs-errances :

Cercar m' à fatto deserti paesi,
fiere et ladri rapaci, hispidi dumi,
dure genti et costumi,
et ogni error che' pellegrini intrica, Monti, valli, paludi et mari et fiumi,
mille lacciuoli in ogni parte tesi;
e 'l verno in strani mesi,
con pericol presente et con fatica [...] (ch 360, v. 46-53).

Dans ce texte, le verbe « cercar » est employé pour signifier à la fois la fuite du poète-amant et les dangers auxquels il s'expose dans sa quête d'un impossible éloignement, énumérés en deux temps : « deserti paesi », « ladri rapaci », « hispidi dumi », « dure genti », « error » (v. 46-49), « lacciuoli », « verno », « strani mesi », « fatica » (v. 51-53)⁶¹². Amour l'aurait donc poussé à rechercher tous les détours possibles (« ogni error che' pellegrini intrica », v. 49), mais aussi à parcourir tous types de paysages, inexorablement semés d'embûches (« mille lacciuoli in ogni parte tesi », v. 52) : non seulement les montagnes et les vallées, dont l'association rappelle le parcours non ascensionnel qui consiste à monter puis redescendre, mais aussi des paysages plus inattendus, tels que les marécages (v. 50, où « paludi » est un *hapax*). Cette strophe en vient à condenser en quelques mots les vers de sa lettre à Giacomo Colonna (*Ep.* I 6, 64-88) où il décrit, à l'aide de références littéraires constantes et de force hyperboles, les paysages arpentés au cours des voyages qui l'ont conduit à « sillonner en vagabond le monde entier » pour tenter de fuir son amour pour Laure (« Diffugio totoque vagus circumferor orbe », v. 64).

Dans les *RVF*, la quête des aspérités ne se limite pas aux obstacles et aux paysages, elle s'étend aux saisons (« e 'l verno in strani mesi », ch 360, v. 52) : il recherche l'hiver dans les mois les moins conformes (ou le gel dans les saisons les moins froides). Le syntagme « strani mesi » s'inspire des vers de Virgile à propos de l'Italie (« hic uer adsiduum atque alienis mensibus ætas » [« Ici règne un printemps continué, et l'été en des mois qui lui sont étrangers »], *Géorg.* II, v. 149) mais pour exprimer exactement l'inverse : alors qu'en Italie l'été et le printemps se succèdent sans laisser place aux saisons adverses, le « je » s'aventure en des contrées où l'hiver ne démord pas. Cette référence voudrait-elle suggérer que la patrie dont il n'aurait pas dû s'éloigner est l'Italie ?

La dernière occurrence du verbe « cercare », dans la chanson 366, semble effectivement ramener le poète à ce point de départ :

Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno,

⁶¹² Pétrarque fait peut-être allusion à ses voyages effectués en Europe septentrionale lorsqu'il évoque les lieux habités par les bêtes et les voleurs tout aussi féroces, les nations barbares et non civilisées. Mais il s'agit avant tout d'une représentation métaphorique de sa propre vie.

cercando or questa et or quel'altra parte,
non è stata mia vita altro ch'affanno. (ch 366, v. 82-84)

La tournure « da poi ch'i' nacqui » introduit le thème de la souffrance inéluctable de l'homme, théorisée dans *l'Ecclésiastique* (40, 1 : « occupatio magna creata est omnibus hominibus et iugum grave super filios Adam a die exitus de ventre matris eorum usque in diem sepulturæ in matrem omnium. »⁶¹³), que Pétrarque cite également dans ses écrits latins⁶¹⁴. Cette rive de l'Arno se configure ainsi comme seul et unique point positif, mais relégué dans un passé révolu : depuis le jour de sa naissance en Toscane il n'a jamais recouvré en d'autres lieux la paix qu'il a partout recherchée, car, en se laissant guider par Amour, il n'a cessé d'emprunter la « torta via », à laquelle la Vierge seule, enfin invoquée comme « scorta », peut le soustraire (« prego che sia mia scorta, / et la mia tórta via drizzi a buon fine », ch 366, v. 64-65)⁶¹⁵. Et l'on se rappellera que « pace », terme conclusif de la chanson 366 (v. 137), est aussi le dernier mot du *canzoniere*.

⁶¹³ [« Une grande préoccupation a été imposée à tous les hommes, et un joug pesant est sur les enfants d'Adam, depuis le jour où ils sortent du sein de leur mère jusqu'au jour de leur sépulture, où ils rentrent dans la mère commune »].

⁶¹⁴ *Fam.* VII 13, 12 : « Respiendum sobrie ad nature nostre violentas ac superbas leges: quid sumus, ubi sumus, quando vel hoc ipsum vel hic futuri sumus, unde funem solvimus, quem petimus portum, quos inter scopulos navigamus, quantum maris emensi sumus, quantum est quod restat, quantum sub fine periculum, quam multi per tumidum equor incolumes, in faucibus portus et in litore perierunt; postremo quam "grave iugum super filios Adam", non ut super colla boum alternis horis ac diebus, sed prorsus omnibus. Nulla est immunitas, nulla quies, "a die exitus de ventre matris eorum", ut scriptum est, "usque in diem sepulture" ac reditus "in matrem omnium". » [« Il faut regarder avec sang-froid les lois despotiques et orgueilleuses de notre nature : que sommes-nous, où sommes-nous, combien de temps serons-nous ici-bas, de quel endroit avons-nous largué les amarres, vers quel port nous dirigeons-nous, au milieu de quels écueils naviguons-nous, quelle distance sur la mer avons-nous parcourue, combien nous reste-t-il à parcourir, quel sera le danger à la fin du voyage, quel est le nombre de ceux qui, après avoir traversé sains et saufs la mer agitée, ont péri en entrant au port ou sur la plage ; enfin, quel est le poids du joug imposé aux fils d'Adam, ce joug qui ne leur est pas imposé à certaines heures et à certains jours comme aux bœufs, mais à toutes les heures et à tous les jours. Nulle exception, nul repos, depuis le jour où ils sont sortis di sein maternel, comme il est écrit, jusqu'au jour de leur sépulture dans le sein de la mère commune. »]. Une *variatio* sur le même *topos*, d'une portée plus explicitement introspective, se trouve également dans la fameuse *Ad se ipsum* (*Ep.* I, 14), v. 99-103.

⁶¹⁵ Dans la chanson 73, l'amant emprunte un raisonnement semblable pour conclure différemment (« per diversi paesi, / poggi et onde passando, et l'onorate / cose cercando, e 'l più bel fior ne colse, / poi che Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute / in quei be' lumi, ond'io gioioso vivo, / questo et quell'altro rivo / non conven ch'i' trapasse, et terra mute. », v. 34-41) : rien ne sert de voyager, contrairement aux préceptes enseignés par Cicéron (*Tusc.* IV 19, 44 : « Ultimas terras lustrasse Pythagoran Democritum Platonem accepimus; ubi enim quicquid esset quod disci posset, eo ueniendum iudicauerunt. » [« Pythagore, Démocrite, Platon, allèrent jusqu'aux extrémités du monde. Partout où ils espéraient apprendre, ils y couraient »]). C'est à ce passage de Cicéron que renvoie Bettarini (1998), p. 156 : « Gli occhi stessi dell'amata sono il vero onore, lì risiede ogni virtute, con totale e perfetta collocazione: è inutile andare a cercare lontano, come facevano gli antichi saggi, come Platone, come Pitagora, instancabili pellegrini del sapere. ».

III. B. *Arx rationis*

Les itinéraires étudiés jusqu'à présent ne se configurent guère comme des voies propices à la *mutatio animi* : la métaphore de la vie comme navigation menacée de naufrage ne s'achève jamais, si ce n'est en brisant son embarcation contre les écueils ; la métaphore de la passion amoureuse comme forêt prend la forme d'un labyrinthe dont il n'arrive pas à sortir seul – et dans lequel il n'aurait pas dû entrer, en premier lieu ; quant à la pérégrination dans les lieux élevés, elle ne lui apporte que l'amère consolation de l'épanchement des larmes : qui sont le lot de l'amant autant qu'elles symbolisent son écriture poétique. On voit, par exemple, dans les vers cités plus haut de la sextine 237 (« sfogando vo col mormorar de l'onde », v. 27), que les eaux qui murmurent – un “verbe de parole” – en descendant de l'« alta spiaggia » coulent à l'unisson de ses pensées, dont elles facilitent ainsi l'épanchement. Dans le sonnet 10, ses excursions ont pour destination une belle montagne boisée, qu'il monte et descend en composant :

qui non palazzi, non teatro o loggia,
 ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino
 tra l'erba verde e 'l bel monte vicino,
 onde si scende poetando et poggia,

levan di terra al ciel nostr'intellecto;
 e 'l rosigniuol che dolcemente all'ombra
 tutte le notti si lamenta et piagne [.]. (sn 10, v. 5-11)

La présence du rossignol semble confirmer qu'il s'agit de Vaucluse. L'évocation du paysage idyllique se fait par petites touches rapides : les arbres, l'herbe et la colline dessinent un environnement sylvestre et surélevé où il trouve l'inspiration poétique, comme s'il s'agissait d'un message délivré par le sommet – à l'instar du souvenir dont il fait état dans le passage, déjà cité, du *De vita solitaria*, I, 7 : « Unde sepe montanum carmen quasi hedum e toto grege letissimum atque lectissimum vidi et, nitore insito admonitus originis, dixi mecum : “Gramen alpinum sapis, ex alto venis” ». [« J'ai souvent vu ainsi un chant composé dans la montagne, comme s'il était le chevreau le plus charmant et le mieux choisi de tout le troupeau et, averti de l'origine de sa beauté naturelle, je me suis dit intérieurement : “tu as le goût de l'herbe des Alpes, tu viens des hauteurs.” »]. Cette montagne a donc toutes les caractéristiques de l'Hélicon ou du Parnasse, les montagnes des Muses, capables d'élever l'intellect du poète (« levàn », v. 9) sur le chemin de la *veritatis inquisitio* – anticipant (mais en l'infléchissant) l'*iter* moral du « vecchierel » dans le sonnet 16. Aussi pourrait-

on entrevoir dans l'alternance des montées et descentes qu'il arpente dans ses errances une illustration orographique de l'écriture même des *RVF* et de ses palinodies.

La métaphore de l'élévation intellectuelle peut elle-même être portée par l'image de la montagne ; dans les *RVF* on la rencontre déjà dans le prologue :

Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme,

overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitar-me. (sn 2, v. 9-14)

Le dernier tercet développe la métaphore de l'*arx rationis*, la cime de la raison sur laquelle le poète-moraliste voudrait se retirer ; la montée de la montagne de la raison est ardue, son sommet élevé (v. 12), mais son ascension permet de se soustraire aux tourments (v. 13) de la chair (« corpo mortal », v. 7). Pétrarque reprend ainsi une métaphore déjà bien ancrée dans la tradition classique et médiévale⁶¹⁶ : le corps de l'homme est une montagne dont la tête – ou la raison – constitue le sommet. Il s'agit avant tout d'une métaphore guerrière⁶¹⁷, d'ailleurs dans le sonnet 2 la retraite sur le sommet est une alternative au combat (« prender l'arme », v. 11) – et la même métaphore guerrière est sans doute sous-jacente au précepte bien connu d'Ovide prônant la fuite comme seule possibilité de victoire contre l'amour⁶¹⁸. Pour ce qui concerne plus précisément la métaphore de l'*arx rationis*,

⁶¹⁶ Ce *topos* a été étudié par Crespo dans l'article « Il “casser de la mente” cavalcantiano e l' “arx mentis” della tradizione mediolatina ». Corrado Bologna, dans l'article « PetrArca petroso », suggère même que cette métaphore sous-tend le choix du changement de patronyme de Pétrarque.

⁶¹⁷ *Lc* 21, 20-21 : « cum autem videritis circumdari ab exercitu Hierusalem tunc scitote quia adpropinquavit desolatio eius tunc qui in Iudaea sunt fugiant in montes et qui in medio eius discedant et qui in regionibus non intrent in eam. » [« Lorsque vous verrez Jérusalem investie par des armées, sachez alors que sa désolation est proche. Alors, que ceux qui seront en Judée fuient dans les montagnes, que ceux qui seront au milieu de Jérusalem en sortent, et que ceux qui seront dans les champs n'entrent pas dans la ville. »]

⁶¹⁸ *Rem. am.* v. 213-228 : « Tu tantum quamuis firmis retinebere uinclis, / I procul, et longas carpere perge uias; / Flebis, et occurret desertae nomen amicae, / Stabit et in media pes tibi saepe uia: / Sed quanto minus ire uoles, magis ire memento; / Perfer, et inuitos currere coge pedes. / Nec pluuias opta, nec te peregrina morentur/ Sabbata, nec damnis Allia nota suis. / Nec quot transieris et quot tibi, quaere, supersint / Milia; nec, maneat ut prope, finge moras: / Tempora nec numera, nec crebro respice Romam, / Sed fuge: tutus adhuc Parthus ab hoste fuga est. / Dura aliquis praecepta uocet mea; dura fatemur/ Esse; sed ut ualeas, multa dolenda feres. / Saepe bibi sucos, quamuis inuitus, amaros / Aeger, et oranti mensa negata mihi. » [« Surtout, fuyez au loin : quels que soient les liens qui vous retiennent, fuyez ; entreprenez des voyages de longue durée. La seule pensée de quitter votre amie vous fera verser des larmes, et souvent vos pas s'arrêteront au milieu du chemin ; mais plus votre cœur sera rebelle, plus votre volonté doit être ferme, persistez. Si vos jambes refusaient d'avancer, forcez-les à courir. Ne craignez ni la pluie, ni la fête du Sabbat, que célèbre un peuple étranger, ni le fatal anniversaire de la journée d'Allia ; ne demandez pas combien vous avez parcouru de milles, mais combien il vous en reste encore. Ne cherchez aucun prétexte pour vous arrêter plus longtemps dans un voisinage dangereux ; ne comptez point les heures ; ne tournez pas sans cesse vos regards du côté de Rome ; mais fuyez. C'est encore ainsi que le Parthe échappe aux atteintes de ses ennemis Mes préceptes, dira-t-on, sont durs ; j'en conviens, mais que ne souffre-t-on pas pour recouvrer la santé ? Malade, j'ai souvent, malgré le dégoût qu'elles m'inspiraient, pris des potions amères, et souvent l'on m'a refusé les aliments que j'implorais. »]

que Pétrarque avait pu lire chez Cicéron et Boèce, et dont il avait déjà fait usage en latin (*Fam.* XI 3, 9 et XVIII 15, 1 ; *Sen.* X, 4), il la reprend en particulier dans le *Secretum* (livre II) à propos des coups de la Fortune⁶¹⁹, et dans le *De remediis*⁶²⁰ (II, 114).

On constate qu'initialement ce *topos* n'assimilait pas la raison à une colline mais à une citadelle ; Pétrarque modifie l'image dont il s'empare pour l'insérer dans le paradigme des *ses* reliefs, dépourvus de toute présence architecturale. C'est d'ailleurs dans un texte qui a une portée inaugurale (le sonnet 2) que l'*arx* est d'emblée assimilée à un élément du paysage (« *poggio* »), accompagné des deux qualificatifs (« *faticoso et alto* ») qui en désignent la double spécificité : par son élévation il s'apparente au sommet, et donc à la « *cima* », qui souvent en tient lieu dans les textes ; par l'ascension pénible qu'impose son escarpement il se prête à l'évocation de tous les obstacles qu'il faut surmonter pour l'atteindre.

Dans le sonnet 39, aucun lieu élevé n'est inaccessible pour la volonté du « je », à condition qu'il ne rencontre pas Laure, qui ajoute au pouvoir méduséen de le pétrifier celui d'avoir auparavant démantelé ses capacités d'appréhension de la réalité (« *chi i miei sensi disperga* », v. 7) :

Da ora inanzi faticoso od alto
loco non fia, dove 'l voler non s'erga
per no scontrar chi miei sensi disperga
lassando come suol me freddo smalto. (sn 39, v. 5-8)

Dès lors l'ascension n'est pas seulement une métaphore de l'orientation de la volonté guidée par la raison, c'est aussi une figuration de la *recollatio* des « *sparsa anime fragmenta* ». Pourtant l'image de l'*arx rationis* comme refuge⁶²¹ n'est presque pas réemployée dans les *RVF* ; en fait, si l'on considère, en accord avec Santagata, que l'« *ombra di poggi* » de la sextine 142 symbolise l'abri de la raison, on comprend mieux la cause de sa disparition :

tal che, temendo de l'ardente lume,
non volsi al mio refugio ombra di poggi,
ma de la pianta più gradita in cielo. (sx 142, v. 10-12)

⁶¹⁹ « quodsi duobus tertium quartumve successerit, tunc coactus non quidem fuga precipiti, sed pede sensim relato in arcem rationis evado. » [« si bientôt après elle m'assène un second coup, je commence à chanceler un peu; si elle revient à la charge une troisième et une quatrième fois, alors forcément je me réfugie non précipitamment, mais pas à pas dans la citadelle de la raison. »]

⁶²⁰ II, 114, 60 : « *Ratio*. [...] Est in ipsis quoque fortissimis animis nescio quid admixtum diffidentie, et, veris imbutos, falsa circumsonant, tantumque coit errorum popularium ad arcem mentis expugnandam caterva, ut iudicium tenere difficile sit. » [« *Raison*. [...] Il y a dans les âmes même les plus valeureuses je ne sais quel manque de confiance qui se mêle à leurs certitudes ; elles ont beau baigner dans la vérité, l'erreur ne cesse de se faire entendre autour d'elles, et toute la cohorte des faussetés les plus répandues fait si bien le siège de la citadelle de l'esprit, qu'il leur devient difficile d'exercer solidement leur jugement. »]

⁶²¹ Ou bien comme siège de la vertu (*TP*, v. 130-131 : « ma d'alquante dirò che 'n su la cima / son di vera honestate »).

Face à la beauté de Laure, au lieu de fuir pour se retirer à l'ombre de la cime de la raison, il a trouvé refuge sous l'ombre du laurier (espérant peut-être se protéger de la foudre). L' enamorément a bouleversé le *topos* de l'*arx rationis* : d'abord parce qu'il a couru vers le mauvais refuge, ensuite parce que désormais le sommet est occupé par Laure.

Pour signifier le sommet des pensées, le mot « cima » est toujours employé métaphoriquement, comme on peut le voir dès sa première apparition dans les *RVF* :

Lasso, che mal accorto fui da prima
nel giorno ch'a ferir mi venne Amore,
ch'a passo a passo è poi fatto signore
de la mia vita, et posto in su la cima. (sn 65, v. 1-4)

Depuis l' enamorément, Amour est devenu progressivement le seigneur non seulement de son esprit mais de sa vie, et s'est placé en son sommet – il est donc trop tard pour opter pour la défense (« Da ora inanzi ogni difesa è tarda », v. 9). Pétrarque affiche ici sa connaissance de Dante (*Così nel mio parlar*, v. 17 : « così de la mia mente tien la cima »⁶²² ; *Due donne in cima de la mente mia*⁶²³) qui se croise peut-être avec celle du sonnet, dont l'attribution à Cino da Pistoia demeure incertaine, *Io maladico il dì*, v. 3-4 : « e 'l punto che veniste in su la cima / del core ». Le sonnet attribué à Cino reprend (mais en en modifiant l'ordre) la *Reimbildung* dantesque « cima » : « rima » : « lima », tandis que Pétrarque se borne ici à faire rimer « cima » avec « lima » (v. 5), dont le sens figuré, non métapoétique, est sans doute tributaire de l'apostrophe *petrosa* à l'« angosciosa e dispietata lima / che sordamente la mia vita scemi » (*Così nel mio parlar*, v. 22-23) : le même effet qu'Amour a subrepticement produit (« a passo a passo », sn 65, v. 3) sur le « je » des *RVF* en assiégeant l'*arx rationis*.

Dans la dernière des *cantilene oculorum*, ce sont les yeux de Laure qui occupent ce sommet :

Poi ch'io li vidi in prima,
senza lor a ben far non mossi un'orma:
così gli ò di me posti in su la cima,
che 'l mio valor per sé falso s'estima. (ch 73, v. 57-60)

Encore une fois l'*arx rationis* usurpée est mise en rapport avec le moment de la rencontre ; mais c'est ici le « je » lui-même, et non pas Amour, qui en est responsable (v. 59), se déposédant ainsi

⁶²² Il ne trouve ni bouclier pour se protéger ni aucun endroit où se cacher, car la femme des “petrose” occupe le sommet de ses pensées, comme la fleur occupe le sommet de la tige.

⁶²³ Mais dans ce sonnet les deux personnages féminins, la Beauté et la Vertu, n'assiègent pas la raison, elles sont de passage, et s'interrogent sur la compatibilité de l'amour pour l'une et pour l'autre.

de toute autonomie de jugement sur sa propre valeur (v. 60) autant que sur l'orientation éthique de son itinéraire (v. 58). Il faudrait alors qu'un occupant plus idoine vienne détrôner Amour, ou les yeux de Laure, pour que le « je » recouvre son libre arbitre (la référence à la cime non métaphorique de Dante est éclairante sur ce point : « Quel monte a cui Cassino è ne la costa / fu frequentato già in su la cima / da la gente ingannata e mal disposta », *Par.* XXII, v. 38 ; ce sont les paroles de saint Benoît, qui se présente comme celui qui convertit à la foi chrétienne les païens de Montecassino).

Bien que la « cima » comme métaphore de la raison apparaisse deux autres fois dans les *RVF* (ch 135, v. 10 ; ch 360, v. 4), la *Reimbildung* dantesque « rima » : « cima » : « lima » n'est exploitée que dans le sonnet 293 :

S'io avesse pensato che sì care
fossin le voci de' sospir' miei in rima,
fatte l'avrei, dal sospirar mio prima,
in numero più spesse, in stil più rare.

Morta colei che mi facea parlare,
et che si stava de' pensier' miei in cima,
non posso, et non ò più sì dolce lima,
rime aspre et fosche far soavi et chiare. (sn 293, v. 1-8)

Amour n'est pas détrôné par la vertu ou (ce qui revient à peu près au même, dans une perspective stoïcienne) par la raison, mais par la mort de Laure : désormais la poésie d'amour (« dolce lima », v. 7) a laissé la place à une écriture uniformément sombre. Cependant, les « rime aspre et fosche » de la vieillesse et du deuil ne s'opposent pas vraiment à celles « soavi et chiare » de la jeunesse et de l'illusion : la plainte pour la mort de Laure, inspiratrice exclusive de sa poésie, s'accompagne du regret de ne pas avoir davantage exploité et affiné, de son vivant, ses propres capacités de créer un nouveau style (« in stil più rare », v. 4), plus subtil, par une « dolce lima »⁶²⁴ capable de polir des sentiments tragiques – comme le *trobar car* de Raimbaut d'Orange, qui travaillait sur un registre sombre pour éclairer et adoucir ses pensées maussades⁶²⁵. Rappelons que ce texte marque un tournant dans l'histoire rédactionnelle, car ce sonnet sur la renaissance d'une poésie maintenant hantée, et menacée, par la mort (« ma quella altera [Laure] / tacito, stanco dopo sé mi chiama », v. 13-14) est le premier ajouté avec la forme Chigi : la « cima » de la raison est un poste d'occupation stratégique, qui a des conséquences directes sur son écriture.

La chanson 270 présente une occupation métaphorique de ce sommet *in absentia*, car le

⁶²⁴ « Il sintagma “dolce rima” rovescia l’ “angosciosa e dispietata lima” di *Così nel mio parlar* 22 », Santagata (1996), p. 1149.

⁶²⁵ Bettarini (2005), p. 1300.

topos de l'*arx rationis* semble bien sous-entendu dans ces vers :

Fammi sentir de quell'aura gentile
 di for, si come dentro anchor si sente;
 la qual era possente,
 cantando, d'acquetar li sdegni et l'ire,
 di serenar la tempestosa mente
 et sgombrar d'ogni nebbia oscura et vile,
 ed alzava il mio stile
 sovra di sé, dove or non poria gire. (ch 270, v. 31-38)

L'accord qui existait jadis (c'est là l'un des premiers textes *in morte*) entre son paysage intérieur et l'environnement externe (v. 31-32) s'est brisé, et l'amant-poète implore Amour de le rétablir, se montrant à même, par cette « prova / meravigliosa et nova » (v. 2-3), de « ritogli[ere] a Morte quel ch'ella n'à tolto » (v. 14). Aussi cette chanson reparcourt-elle, au fil de chacune de ses strophes, tous les *topoi* – de véritables *lieux* communs, en fait – de sa poésie d'amour, dont l'obsolescence le délivre, mais au prix fort d'une liberté qu'il ressent comme un carcan (« lasciando trista e libera mia vita », v. 108). Dans son paradis perdu par l'irruption de la Mort, Laure était dotée de tous les pouvoirs : à la fois Muse et divinité météorologique, capable « cantando » (v. 34) de dissiper les brumes et apaiser les tempêtes de son esprit, Laure-*aura* savait seule hisser le poète jusqu'à des sommets qui lui sont maintenant inaccessibles (v. 37-38).

III. C. Vers d'autres cimes

Mais il lui faudra encore bien de temps, et de textes, pour comprendre que la cime vers laquelle il avait chargé Laure de l'entraîner n'était pas la bonne. En effet, s'il s'était agi de l'*iter* pénitentiel, les obstacles qui s'y trouvent auraient dû être salutaires, donc aider le « je » à perfectionner son esprit, si l'on en croit les Écritures⁶²⁶. Or ce n'est pas le cas des obstacles que nous avons vus jusqu'à présent. Dans le sonnet 25, Pétrarque va presque jusqu'à la parodie lorsque, en mélangeant le sacré et le profane (comme il lui arrivait de le faire dans ses premiers textes) tout en pastichant Dante⁶²⁷, il décrit ainsi l'ascension courtoise vers l'amour de son ami poète :

Et se tornando a l'amorosa vita,
per farvi al bel desio volger le spalle,
trovaste per la via fossati o poggi,

fu per mostrar quanto è spinoso calle,
et quanto alpestra et dura la salita,
onde al vero valor conven ch'uom poggi. (sn 25, v. 9-14)

Les obstacles (« fossati o poggi », v. 11) rencontrés sur le chemin qui est montagneux et parsemé d'épines (v. 12-13) avaient d'abord induit l'amant au renoncement (« per farvi al bel desio volger le spalle », v. 10), tandis que leur franchissement seul permet d'élever l'esprit à la « vraie valeur » – mais envisagée ici d'après une éthique toute mondaine qui interdit de l'assimiler, comme le rappelle Santagata, au « sommo bene » que l'on atteint par la « dritta via » sur laquelle Laure sera censée le guider. Quoi qu'il en soit de la « valeur » prônée par ce texte de jeunesse, il n'empêche que « l'aura dantesca delle terzine » cautionne la validité morale de l'itinéraire « montré » (v. 12) – lequel comporte cependant des « fossati » qui postulent une alternance de parcours ascendants et descendants (« fossati o poggi », v. 11) dont on a déjà dit qu'elle est propre aux errances pétrarquienes.

Mais que manque-t-il, en définitive, aux sentiers montagneux empruntés par le « je » des *RVF* pour qu'ils l'acheminent sur un itinéraire pénitentiel ? Pour y répondre, il nous faut envisager deux

⁶²⁶ Mt 7, 14 : « quam angusta porta et arcta via quae ducit ad vitam et pauci sunt qui inveniunt eam. » [« Mais étroite est la porte, resserré le chemin qui mènent à la vie, et il y en a peu qui les trouvent »]. Repris dans *Fam.* IV, 1, 13 : « equidem vita, quam beatam dicimus, celso loco sita est; arcta, ut aiunt, ad illam ducit via. » [« la vie, que nous appelons bienheureuse, est située dans un lieu élevé, et le chemin qui y conduit est étroit, comme on dit. »]

⁶²⁷ « L'aura dantesca delle terzine, oltre che [dai] riscontri più stringenti, promana dall'uso di rimanti e di termini chiave propri del proemio infernale », Santagata (1996), p. 131.

possibilités : soit les obstacles étudiés précédemment sont insuffisants, soit il ne s'agit pas du bon chemin. Nous en trouvons la confirmation dans la sextine 142, qui énonce ainsi la première des deux hypothèses :

Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi,
 quanto è creato, vince et cangia il tempo:
 ond'io cheggio perdono a queste frondi,
 se rivolgendo poi molt'anni il cielo
 fuggir disposi gl' invescati rami
 tosto ch'incominciai di veder lume. (sx 142, v. 25-30)

L'acheminement vers la conversion (v. 29-30) n'est pas induit par les obstacles eux-mêmes mais bien par leur érosion : à l'exception de « campagne », tous les autres éléments du paysage se trouvant dans l'énumération du vers 25 se configurent comme des obstacles pour le « je » au moins une fois dans les *RVF*. Or les forêts, les cailloux, les fleuves et les collines sont soumis, comme toute composante de la création, à la dégradation infligée par le *tempus edax* qui n'épargne rien, ni les êtres ni les paysages chers à Pétrarque (et n'épargnerait-elle pas même le laurier, dont les « frondi », que l'on a déjà vues « onorat[e] », « sacr[e] », « alter[e] »⁶²⁸, ne seraient plus que « gl' invescati rami » lorsqu'il entreprend de les fuir ?)

« Il valore massimo della funzione TEMPO è conseguito ai vv. 25-26 *Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi, / quanto è creato, vince et cangia il tempo*, dove tutto è soggetto a un'inesorabile corruzione (mentre anconra a LXXI 37-38 – giusto nel mezzo della prima parte della forma Correggio – poggi, valli, fiumi, selve, campi erano affettuosamente invocati come “testimon' de la mia grave vita”). »⁶²⁹

C'est donc la *mutatio temporis* qui ouvre un autre chemin aux yeux du poète. Seule la labilité de l'existence peut l'inciter à changer de cap ; il en prend conscience dans la chanson 37, tout en déplorant que la brièveté de la vie l'empêche, autant que ses semblables, d'emprunter « vie lunghe e distorte » :

Il tempo passa, et l'ore son sì pronte
 a fornire il viaggio,
 ch'assai spacio non aggio
 pur a pensar com'io corro a la morte:
 a pena spunta in orïente un raggio
 di sol, ch'a l'altro monte
 de l'adverso orizzonte
 giunto il vedrai per vie lunghe et distorte.
 Le vite son sì corte,
 sì gravi i corpi et frali

⁶²⁸ *RVF* 24, 1 ; 34, 7 ; 67, 3.

⁶²⁹ Gorni, p. 7.

degli uomini mortali [...] (ch 37, v. 17-27)

La métaphore du voyage est transposée sur le temps : la rapidité des heures qui passent est mimée par le voyage du soleil qui ne lui laisse même pas le temps de réaliser la rapidité avec laquelle il court vers la mort. Ce sont les deux versants des montagnes flanquant une vallée qui lui permettent d'en avoir conscience, puisque le rayon du soleil qui vient de poindre à l'horizon passe immédiatement du côté opposé, occidental, sur la montagne d'en face. Par opposition au rayon de cet astre qui peut enjamber des voies longues et obliques⁶³⁰, les chemins tortueux sont doublement interdits aux hommes : par leurs corps à la fois frêles et pesants, par leur vie qui est trop courte – la « chiave » joue sur le contraste entre « vie » / « vite », « lunghe et distorte » / « corte ».

La vision moralisante de la labilité de l'existence terrestre pourrait aboutir là où les obstacles ont échoué, car, en somme, il ne suffit pas de se diriger vers le bon sommet, encore faut-il emprunter le bon chemin – qui est certes « droit », de par son orientation, mais pénible parce que constamment escarpé, à l'encontre de l'alternance des montées et des descentes dont il est coutumier. La question des deux itinéraires avait déjà été abordée dans l'églogue *Parthenias*⁶³¹, où les interlocuteurs Silvius et Monicus sont des alter ego de Pétrarque et de son frère, dont les modèles existentiels sont aussi divergents que leurs goûts littéraires. Monicus a choisi une vie de retraite et de méditation, tandis que Silvius se fatigue toujours à travers les sentiers incertains, s'efforçant de gravir la montagne de la gloire dispensée par la poésie.

Les deux itinéraires sont également développés de façon allégorique dans l'ascension du mont Ventoux. Aux pieds de la montagne un vieil homme⁶³² leur indique le chemin le plus escarpé (« arduum calle », « per difficillimum aditum »⁶³³), non sans les mettre en garde. La lettre est une allégorie de la conquête de la béatitude, symbolisée par le sommet de la montagne, à travers la vertu qui sait dominer toutes les passions, dont, au premier chef, la concupiscence. Pétrarque y associe parfaitement deux plans : celui de l'excursion physique et celui de l'ascèse spirituelle ; pour ce faire, il ne superpose pas les éléments mais déplace continuellement son regard de l'extérieur vers l'intérieur, de la nature vers l'esprit, de la terre vers le ciel. À travers les difficultés de l'excursion et la fatigue physique, il arrive à présenter au lecteur ses inquiétudes, intellectuelles et morales. La description de l'ascension s'ouvre sur le désir de voir le sommet et se conclut avec

⁶³⁰ « le stelle vaghe et lor viaggio torto » (sn 287, v. 6) ; *Fam.* IX, 13, 9 : « in obliquum denique solis callem ». [« enfin vers le chemin oblique du soleil »].

⁶³¹ *BC I*. Pour une étude approfondie de ce texte et sa traduction en italien, voir l'article de Fenzi (2013).

⁶³² La figure du vieil homme ne peut ni se réduire à l'allégorie, ni à une simple voix de mauvais augure. C'est une représentation que l'on trouve à plusieurs reprises dans les *RVF* : le *vecchierel* du sonnet 16 ; la vieille femme du sonnet 33, *Già fiammeggiava*, et de la chanson 50, *Ne la stagion*.

⁶³³ Tite-Live, *Ad urbe condita*, XL 21, 3.

l'affirmation qu'il est inutile de connaître les choses de ce monde si l'on s'ignore soi-même. Cette pensée philosophique est également exprimée dans le *Secretum*⁶³⁴ (livre II, qui s'inspire de *Conf. X* 8, 15) : « Excute pectus tuum acriter ; invenies cuncta que nosti, si ad ignorata referantur, eam proportionem obtinere quam collatus Oceano rivulus estivis siccandus ardoribus. Quanquam vel multa nosse quid relevat si, cum celi terreque ambitum, si, cum maris spatium et astrorum cursus herbarumque virtutes ac lapidum et nature secreta didiceritis, vobis estis incogniti ? »⁶³⁵.

La direction de l'itinéraire va donc de la *cupiditas videndi* à la *cognitio sui*. Le début de la lettre s'inspire du *Ab urbe condita* de Tite-Live⁶³⁶ : « Altissimum regionis huius montem, quem non immerito Ventosum vocant, hodierno die, sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus, ascendi »⁶³⁷. Dès l'incipit, la mise en scène est solennelle, l'ascension promet d'être solitaire et méditative ; malgré cette disposition d'esprit initiale, il monte difficilement, en haletant, il s'arrête souvent, revient en arrière, se retourne vers le chemin parcouru : « egli sconta in sé la cifra della montagna dantesca »⁶³⁸. À l'inverse, son frère Gérard monte promptement vers le sommet en empruntant la voie la plus raide.

Il viaggio è perciò duplice, il viaggio letterale concretamente esperito dal poeta in un dato tempo e il viaggio riflesso il cui protagonista è qualsiasi uomo in quanto *homo viator* ; il tal modo l'esperienza del Ventoso, alla stregua della *Commedia*, finisce coll'avere un valore paradigmatico per chiunque si accinga alla conquista della beatitudine, in quanto ciascuno può veder rispecchiato in essa tutti i propri sforzi e le proprie difficoltà per guadagnare la meta.⁶³⁹

Malgré tout, la portée allégorique de cette ascension trouve sa limite dans l'arrivée au sommet. Car au lieu d'y trouver d'emblée la béatitude, la vertu ou le salut, Pétrarque profite de ce belvédère pour décrire le paysage qui s'offre à lui « dans sa réalité géographique ».

Così se la montagna reale è stata appianata rispetto a quella allegorica (l'ascensione reale *non* ha significato spirituale, egli *non* ha raggiunto la virtù), anche quella

⁶³⁴ « mentre il Petrarca voleva che la lettera fosse accettata come scritta nel 1336 (più esattamente il 6 aprile, 1336: lo stesso giorno dell'ascesa), deve invece essere datata dopo il 1350: cioè contemporaneamente con la revisione del *Secretum*. », Durling, p. 304.

⁶³⁵ [« Fouille soigneusement dans ta mémoire, tu verras que tout ce que tu sais, rapproché de ce que tu ignores, est comme un petit ruisseau que tarit l'ardeur d'un soleil d'été, comparé à l'Océan. D'ailleurs, à quoi bon toutes ces connaissances si, après avoir étudié la configuration du ciel et de la terre, l'étendue de la mer, le cours des astres, les propriétés des plantes et des pierres, les secrets de la nature, vous ne vous connaissez pas vous-mêmes ? »].

⁶³⁶ XL 21, 2 : « Cupido eum ceperat in uerticem Haemi montis ascendendi » [« Il s'était mis en tête de monter au sommet du mont Hémus »].

⁶³⁷ *Fam.* IV, 1, 1 : [« Poussé seulement par le désir de visiter un lieu renommé pour son altitude, j'ai fait aujourd'hui l'ascension de la plus haute montagne de la région, que l'on appelle avec raison le Mont Ventoux »].

⁶³⁸ *Purg.* IV, 88-90 : « Questa montagna è tale, / che sempre al cominciar di sotto è grave ; / e quant'uom più va su, e men fa male », Martinelli, p. 166. « Per il suo continuo sostare e ridiscendere a fondo valle cercando poi di riguadagnare daccapo terreno, egli manca verisimilmente delle più elementari doti di *grimpeur*, doti che al contrario non sembrano aver fatto difetto a Dante (*Purg.* IV, 19-54) », Martinelli, p. 151.

⁶³⁹ Martinelli, p. 174. Le double voyage dont parle Martinelli n'est pas celui des deux frères, mais bien le sien, dans son rôle de protagoniste double, ou dédoublé.

allegorica è stata ridotta ad una funzione strumentale nella salita reale. [...] Ristabilire la cima del Ventoso nella sua realtà geografica, vuol dire ammettere che non è la cima della montagna della Virtù. E sembra infatti che siamo tornati nel mondo reale quando Francesco fa il suo *tour d'horizon*; ma nella seconda autoapostrofe, quando il pensiero va dallo spazio al tempo e passa in rivista il decennio, risulta chiaro che il racconto della salita vela un simbolismo autobiografico: la cima diventa *il presente*, la salita *il decennio passato*. [...] Nella fase della salita la tensione fra il fatto concreto e il simbolismo aveva portato ad asserire che l'ascesa reale era solo corporea; in questa fase il significato assoluto della cima viene ridotto ad un significato *relativo*. Sia il fatto empirico, sia l'esperienza personale rivelano la loro *manca* di assolutezza. [...] La cima della montagna non funziona più come simbolo della Virtù, bensì come un punto panoramico nella storia: ciò che si raggiunge è la chiarezza della definizione. Il distacco è intellettuale, non morale.⁶⁴⁰

Puis dans la descente, en méditant sur ce périple, il distingue parfaitement son corps et son esprit : l'ascension accomplie par le premier reste à faire pour le second⁶⁴¹. Il conclut en effet sa lettre en exhortant son destinataire à prier pour que ses pensées vagabondes se tournent enfin vers Dieu⁶⁴².

Dans les *RVF*, la métaphore de la montagne est également porteuse de ces deux problématiques : celle de l'ascension salutaire et celle du sommet. Si l'on adhère à la thèse d'Arnaldo Foresti⁶⁴³, le sonnet 139 pourrait recéler un double itinéraire analogue à celui de l'églogue *Parthenias* :

Quanto più disïose l'ali spando
verso di voi, o dolce schiera amica,
tanto Fortuna con più visco intrica
il mio volare, et gir mi face errando.

Il cor che mal suo grado a torno mando,
è con voi sempre in quella valle aprica,
ove 'l mar nostro più la terra implica;
l'altrier da lui partimmi lagrimando.

I' da man manca, e' tenne il camin dritto;
i' tratto a forza, et e' d' Amore scorto;
egli in Ierusalem, et io in Egipto. (sn 139, v. 1-11)

⁶⁴⁰ Durling, p. 309-310.

⁶⁴¹ *Fam.* IV, 1, 33 : « si tantum sudoris ac laboris, ut corpus celo paululum proximius fieret, subire non piguit, que crux, quis carcer, quis equuleus deberet terrere animum appropinquantem Deo, turgidumque cacumen insolentie et mortalia fata calcantem. » [« Si je n'ai pas été ennuyé de tant suer et de tant peiner, pour faire approcher mon corps un peu plus près du ciel, quelle croix, quelle prison, quel tourment pourraient terrifier une âme qui s'approche de Dieu, en foulant aux pieds la cime orgueilleuse de l'arrogance et le sort des mortels ? »].

⁶⁴² *Fam.* IV, 1, 36 : « pro quibus ora, queso, ut tamdiu vagi et instabiles [cogitatus] aliquando subsistant, et inutiliter per multa iactati, ad unum, bonum, verum, certum, stabile se convertant. » [« Prie Dieu, je te le demande, qu'elles [mes pensées] se fixent un jour, elles qui sont depuis si longtemps indécises et instables, et que, après avoir été ballottées inutilement, elles se tournent vers ce qui est unique, bon, vrai, certain et stable. »]

⁶⁴³ Foresti, p. 21-27.

La « valle aprica » (v. 6)⁶⁴⁴ serait celle de Gapeau, en Provence, où se dresse l'abbaye des Chartreux de Montrieux, que Pétrarque considère comme l'anti-chambre du Paradis (*Fam.* XVI 9, 4⁶⁴⁵), lieu de l'ordination de Gérard en 1343⁶⁴⁶ ; de sorte que la « schiera amica », allocutaire du sonnet, désignerait les frères du même ordre monastique.

Dans le premier quatrain l'ascension escarpée disparaît au profit de la métaphore de l'envol : puisque la glu entrave ses ailes, il est contraint à l'errance. Le « visco », d'habitude attribué à Amour-chasseur, est ici l'apanage de la Fortune ; c'est donc le poète-moraliste qui s'exprime dans ce texte sur la question de sa volonté propre. Au centre du sonnet, le second quatrain et le premier tercet renouvellent le *topos* du *cuore diviso* sous cet angle éthique : puisque la Fortune l'empêche de voler, le « je » envoie son cœur auprès des moines, dans la vallée du Gapeau « che finisce col fiume al mare nella rada d'Hyères »⁶⁴⁷ – le vers 7 est donc une périphrase orographique. Et cette vallée correspond parfaitement à l'ascension d'un relief inversé, puisque le monastère se trouve au bout d'un chemin dont la descente est aussi ardue et escarpée que la montée vers le sommet du Ventoux : « C'est sur un de ces ruisseaux et dans une de ces gorges que se trouve Montrieux, à droite lorsqu'on descend la vallée, comme le fit Pétrarque. La gorge de Montrieux est si étroite, si âpre, qu'on se demande un instant comment on pourra y pénétrer. [...] Le chemin, d'ailleurs, le *sylvosus callis*, que vit Pétrarque, est un de ces sentiers de montagne, étroits et raboteux »⁶⁴⁸. De sorte que la « man manca », dont la symbolique a été évoquée plus haut (p. 222-223), n'est peut-être pas seulement le fourvoiement emblématique, par opposition au « camin dritto », la *via salutis* de Gérard qui a su choisir le *rectum iter*, mais qu'elle est tout autant l'expression de son réel, ancré dans son expérience personnelle : c'est par rapport à lui que Montrieux se trouve à droite.

S'agissant de Gérard, la métaphore de l'ascension advient même en l'absence d'une montagne explicitement désignée dans le sonnet 91 : « et seguir lei per via dritta expedita : / peso terren non sia più che t'aggravi » (v. 7-8) ; « sallendo quasi un pellegrino scarco » (v. 11). Destinataire de ce texte, son frère avait choisit la vie monastique après le décès de la femme qu'il aimait.

Sarà da ricordare che anche il giovane Gherardo era stato un settatore delle Muse amorose (« Quotiens sillabas contorsimus, quotiens verba transtulimus, denique quid non fecimus ut amor ille ... plausibiliter caneretur? », *Fam.* X 3, 21) e anche lui colpito dalla morte « nobis necessaria » della donna amata (*Fam.* X 3, 23-24).⁶⁴⁹

⁶⁴⁴ C'est-à-dire « ensoleillée », d'après Isidore : « Aprica loca quae sole gaudent, [...] sine frigore. » [« les lieux qui jouissent du soleil, [...] à l'abri du froid. »] (*Etym.* XIV, VIII, 34) ; mais Velli, cité par Santagata (1996), p. 678, propose « riposta, riparata, fresca », qu'Isidore suggère également.

⁶⁴⁵ « in litore imo in Paradisi vestibulo edificasse ubi fessus requiesceret » [« sur le rivage, ou plutôt dans le vestibule du Paradis, [son frère] avait construit une demeure où il pourrait se reposer de ses fatigues »].

⁶⁴⁶ Bettarini (2005), p. 676.

⁶⁴⁷ Fresti, p. 24.

⁶⁴⁸ Cochin, p. 88.

⁶⁴⁹ Bettarini (2005), p. 441.

Pétrarque emploie simplement le verbe « salire » pour mettre en scène le corps léger de Gérard qui se rapproche du ciel en montant sans encombres – tout comme il avait gravi le mont Ventoux avec agilité. Non seulement il accomplit son parcours de façon idéale, en choisissant le bon itinéraire, mais il ne se contente pas de la montée : le but de son périple – l'ascension n'est pas une fin en soi – sera le « periglioso varco » de la mort, vers lequel se dirige son « alma / lieve » (v. 13-14), maintenant qu'il est « sgombro della maggior salma » (v. 9), celle de la passion amoureuse (l'enjambement du vers 13 induit la rime « salma » : « alma », d'autant plus *riche* que la connotation de ces deux termes est rendue semblable). Le déclencheur de l'ascension étant le décès de la femme aimée (« La bella donna che cotanto amavi », v. 1), on comprend mieux la raison de l'aplanissement du *canzoniere* dans sa partie *in morte* (il a été évoqué *supra*, p. 38) : on peut y voir l'indice d'un échec, d'une incapacité à marcher sur les traces de ce modèle.

A l'inverse de Gérard, l'ascension du « je » dans les *RVF* est toujours fallacieuse, non seulement parce qu'il refuse d'emprunter le bon chemin, mais aussi parce qu'une fois arrivé en haut son regard se porte toujours dans la même direction, qui conduit vers Laure⁶⁵⁰. On peut l'observer dans la chanson 129, un texte qui propose « un continuo processo ascensivo » tout au long de ses strophes, à la fois autonomes et reliées par la présence incipitaire d'une « parola 'montana' » :

Nell'ultima stanza, infine, il poeta si sente attratto dal desiderio verso un monte altissimo, al culmine di un continuo processo ascensivo. In questo processo, le stanze sono autosufficienti, in quanto ciascuna di esse presenta una topologia nuova e autonoma rispetto alle precedenti, ma strettamente collegate da una parola in rilievo all'inizio di ogni strofa : in tutti i casi con l'eccezione della quarta stanza si tratta di una parola 'montana' (*monte, monti, colle montagna, alpe*, presente anche nel primo verso del congedo), di espressioni alpestri che compaiono in posizione prolettica rispetto al verbo della principale, che individua lo stato del poeta in relazione al luogo.⁶⁵¹

Revenons sur la cinquième et dernière strophe de cette chanson : un désir intense (et non sa volonté) le tire vers la montagne la plus élevée – on reconnaît le même adjectif « expedito giogo » (v. 54) qui qualifiait la « via dritta expedita » de Gérard (sn 91, v. 7) – dont le sommet, dépassant tous les autres, lui permettra de tourner son regard vers Laure :

Ove d'altra montagna ombra non tocchi,
verso 'l maggiore e 'l più expedito giogo
tirar mi suol un desiderio intenso;
indi i miei danni a misurar con gli occhi
comincio, e 'ntanto lagrimando sfogo
di dolorosa nebbia il cor condenso,

⁶⁵⁰ Dans le premier chapitre nous avons vu que le réseau sémantique des reliefs est étroitement lié à celui du regard (voir *supra*, p. 30). Les *Psaumes* exploitent ainsi l'image de la montagne (*Ps.* 120, 1) : « levavi oculos meos in montes unde veniet auxilium meum » [« Je lève mes yeux vers les montagnes, d'où me viendra le secours? »].

⁶⁵¹ Marcozzi (2013), p. 61-62.

alor ch'i' miro et penso,
 quanta aria dal bel viso mi diparte
 che sempre m'è sì presso et sì lontano. (ch 129, v. 53-61)

Tous les éléments analogues à l'ascension du mont Ventoux sont pourtant réunis : le sommet le plus haut, l'ascension qui lui permet de mesurer ses erreurs (v. 56-57), les larmes, nécessaires au salut⁶⁵², qui dispersent la *caligo*⁶⁵³ obscurcissant son cœur (v. 57-58). Pourtant, une fois arrivé au sommet, lieu idéal de la *cogitatio sui* qui peut préluder à la conversion, il ne jauge pas la distance verticale qui le sépare de Dieu mais celle, horizontale, qui le sépare de Laure (« quanta aria dal bel viso mi diparte », v. 60).

On fait le même constat lorsque, dans le sonnet 135, il atteint métaphoriquement la cime de ses pensées les plus élevées : c'est pour mieux se tourner vers Laure-soleil, à l'instar du phœnix, le comparant, qui se dirige vers le soleil, qui l'embrase.

Così sol si ritrova
 lo mio voler, et così in su la cima
 de' suoi alti pensieri al sol si volve (ch 135, v. 9-11)

C'est donc une femme-*foco* qu'il place sur le plus haut des sommets. Le sonnet 182, *Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo*, se conclut ainsi :

[...] ché 'l mio bel foco è tale
 ch'ogni uom pareggia; et del suo lume in cima
 chi volar pensa, indarno spiega l'ale. (sn 182, v. 12-14)

Des deux « peines » (v. 9) qu'Amour inflige aux amants, il subit la première, la brûlure du désir (v. 9-10), mais non pas la deuxième, la jalousie (« l'altra non già », v. 12), ayant la certitude que *son* « bel foco » est hors de portée pour tout homme (et *a fortiori* pour celui qui se poserait en rival

⁶⁵² « Il pianto opera la catarsi dell'anima e le lacrime costituiscono il primo passo per sciogliere i nodi della coscienza, mentre servono a rivelare a se stessi, con l'interna concitazione, la propria disponibilità ad accogliere il messaggio della salvezza. "Lege [...] Augustini soliloquia et scatentes lacrimis confessionum libros, de quibus quidam ridiculi homines ridere solent" [*Fam.* X 3 : « Lis [...] les *Soliloques* d'Augustin et les livres de ses *Confessions* baignés de larmes, dont certains esprits ridicules ont coutume de rire », Martinelli, p. 155. Voir aussi *Sen.* VIII, 6, 6, dans laquelle il conseille à Donato degli Albanzani la lecture des *Confessions*, lui promettant que cette œuvre lui procurera des larmes salutaires.

⁶⁵³ Dans la *Fam.* IV, 1, 17, lorsque Pétrarque s'arrête pour contempler le paysage, les nuages sont sous ses pieds, et tout à coup la renommée de l'Athos et de l'Olympe lui semblent moins incroyables : « Respicio: nubes erant sub pedibus; iamque michi minus incredibiles facti sunt Athos et Olympus, dum quod de illis audieram et legeram in minoris fame monte conspicio. » [« Je regarde autour de moi : j'avais les nuages à mes pieds. C'est maintenant que me semble moins incroyable ce que j'avais lu et entendu dire de l'Athos et de l'Olympe, quand je le vois sur une montagne de moindre renommée. »]. Depuis le sommet du Ventoux il peut pourtant contempler les Alpes enneigées au loin et le Rhône en contre-bas. On en conclut que l'évocation des nuages n'est pas une réalité physique mais une référence littéraire. Mais ils ont peut-être aussi une portée symbolique, étant donné que, dans d'autres écrits de Pétrarque en latin, les nuages peuvent symboliser les résidus des passions terrestres (*Fam.* XII 14, 6, 9 ; XVIII 9, 4) ou encore les ténèbres de l'erreur (*Fam.* XI 3, 9).

potentiel). Sauf que, à cet égard, il partage doublement le lot commun : Laure est aussi inatteignable par la pensée de l'amant, à quelque hauteur que son envol puisse parvenir, qu'elle est ineffable pour le poète (« né 'n penser cape, nonché 'n versi o 'n rime », v. 11), dont les vers défont à dire le désir d'elle – ce que corrobore la répartition de « rima » : « cima » dans les deux tercets (v. 11 et 13). Double impasse et double échec, pour atteindre un but inaccessible qui est en fait une autre source d'égarement.

Le sonnet 163 est entièrement construit sur ce fourvoiement, dont l'issue, affectée d'une contradiction insoluble entre le « bien » et le désir, ne peut être qu'autodestructrice (« pur che ben desiando i' mi consume », v. 13). Itinéraire inadapté, guide insouciant (« e di me non t'accorgi », v. 7), but inatteignable vers lequel il s'épuise en vain – on pourrait presque y voir une amère parodie de l'ascension du mont Ventoux :

Sai quel che per seguirte ò già sofferto:
et tu pur via di poggio in poggio sorgi,
di giorno in giorno, et di me non t'accorgi
che son sì stanco, e 'l sentier m'è troppo erto.

Ben veggio io di lontano il dolce lume
ove per aspre vie mi sproni et giri,
ma non ò come tu da volar piume. (sn 163, v. 5-11)

Dans ce pseudo parcours ascensionnel, qui récapitule l'alternance de montées et de descentes dans ses pérégrinations (« di poggio in poggio », v. 6 ; « sentier ... erto », v. 8 ; « aspre vie », v. 10), Amour a pris la place de Gérard, mais le « je » n'arrive pas à le suivre sur la route hérissée d'obstacles que son guide lui a fait emprunter (« i duri passi ove tu sol mi scorgi », v. 2) : il est en effet dépourvu des ailes (v. 11)⁶⁵⁴ dont Amour est traditionnellement affublé (le « garzon con ali » du sn 151, v. 11). Contrairement à la tradition, cependant, l'Amour des *RVF* n'est pas aveugle (l'attribut qui ne figure pas dans le sonnet 151), et c'est bien là sa première caractéristique dont le sonnet 163 fait état : « Amor, che vedi ogni pensiero aperto » (v. 1). Le motif du regard est repris, en position également incipitaire, au début du premier tercet : « Ben veggio di lontano il dolce lume »⁶⁵⁵ (v. 9) – où « di lontano » a la même fonction adverbiale qu'« aperto ». De fait, Amour l'abandonne, pour ainsi dire, à mi-chemin, car il redevient aveugle (« e di me non t'accorgi », v. 7) lorsqu'il s'agit de l'aider à franchir les sentiers escarpés où il le laisse se fourvoyer, « ove per aspre

⁶⁵⁴ Aussi ces « piume » sont-elles davantage celles des tentatives vouées à l'échec dans la mythologie (Icare, auquel se superpose sans doute Phaéon, par la référence au soleil) que les ailes bibliques des colombes (*Ps* 54, 7).

⁶⁵⁵ Ce texte pourrait aussi bien accepter une lecture « réaliste », analogue à la cinquième strophe de la chanson 129 : le poète-amant escalade la falaise qui surplombe Vaucluse pour pouvoir contempler Avignon au loin, où demeure le « dolce lume » indiqué par Amour.

vie mi sproni et giri » (v. 10), après l'y avoir sciemment entraîné : « i duri passi onde tu sol mi scorgi » (v. 2) – la rime riche de « scorgi » avec « non t'accorgi » étant éloquente à cet égard.

C'est en fait seulement dans la partie *in morte* que le sommet se configure comme le point de départ idéal d'un envol : celui qu'a pris Laure pour monter au ciel.

Et m'ài lasciato qui misero e solo,
talché pien di duol sempre al loco torno
che per te consecrato hono et còlo;

veggendo a' colli oscura notte intorno
onde prendesti al ciel l'ultimo volo,
et dove li occhi tuoi solean far giorno. (sn 321, v. 12-14)

Laure-phœnix (v. 1) s'est envolée – mais c'était, pour elle seule, « l'ultimo volo » (v. 13) – vers le ciel depuis cette colline, son lieu de naissance, qui est aujourd'hui entourée par l'obscurité de la mort⁶⁵⁶ : une anticipation de la « nebbia oscura » dont la chanson 323, toute proche, dira qu'elle enveloppait la tête de Laure-Eurydice (v. 68) – halo sinistre qui persiste, mais déplacé sur le paysage toujours marqué par elle (« consacré »⁶⁵⁷, en fait), et que le poète vénère (« che per te consecrato honoro et còlo », v. 11). Le « je » y revient sans cesse (« sempre [...] torno », v. 10) comme le fidèle qui marche sur les traces du Christ, « in una sorta di interiore composizione di luogo tesa a rivivere mentalmente la Passione », car ces « colli » apparaissent à sa vue « aurati di “ oscura notte intorno ”, come nell'ora della morte di Cristo »⁶⁵⁸. Mais ce pèlerinage aux lieux qui ont vu naître (v. 1-2), grandir et mourir Laure, s'il peut être sous-tendu par la méditation sur la mort du Christ, n'en a cependant pas la portée pénitentielle. Les « colli » (au pluriel) qu'il voit de ses yeux ont beau être assimilables au Golgotha, ce qu'il cherche, en y revenant l'âme endeuillée (« pien di duol », v. 10), c'est le « loco » (au singulier : tout à la fois lieu et *topos*) de sa propre mémoire, amoureuse (v. 5-7) et poétique (v. 11), pour tenter de conjurer la désolation présente de son « ici » réel (« Et m'ài lasciato qui misero et solo », v. 9 : l'accent métrique du premier hémistiche porte sur « qui »).

Il en va tout autrement pour l'ascèse dont il est question dans l'envoi de la sextine 142, « altro salir al ciel per altri poggi » (v. 38), d'après l'interprétation de Gorni qui y voit, à travers

⁶⁵⁶ *Énéide* VI 865, à propos de Marcellus : « Sed nox atra caput tristi circumuolat umbra. » [« Mais autour de sa tête plane l'ombre triste d'une sombre nuit »].

⁶⁵⁷ Le verbe « consecrare » n'a que trois occurrences, toutes *in morte* et chaque fois référées à Laure (297, 14 ; 321, 11 ; 327, 13).

⁶⁵⁸ Stroppa, p. 321.

l'allusion à la montée au Calvaire, la réorientation des mouvements du « je » : « a significare l'ascesi in atto ».

Soprattutto il commiato *Altr'amor, altre frondi et altro lume, / altro salir al cielo per altri poggi / cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami* (37-39) corrisponde pienamente a quanto, in breve, dichiara I 4 « qu'and'era in parte *altr'uom* da quel ch'i' sono » (appunto nel congedo della sestina si cela il nodo dell'interpretazione). [...] Nella prima parte della sestina il movimento si definisce rapido e instancabile (*corsi fuggendo, da po' son gito per selve et per poggi, fuggir disposi*); si sviluppa su un piano orizzontale, con moto circolare o retrogrado (*tornai sempre devoto, passai con diletto assai gran poggi / per poter appressar gli amati rami*), e dunque illusorio. Viceversa nella porzione dei vv. 34-39 il moto diventa ascensionale : « mostranmi altro sentier di gire al cielo », « altro salir al cielo », a significare l'ascesi in atto.⁶⁵⁹

Cependant « l'ascesi in atto » prendrait vraiment tout son sens (qui n'exclut pas les retours en arrière) si elle trouvait place dans un texte doté d'une forte valeur structurelle. Or la bipartition de la rédaction Correggio (dont la première partie se serait achevée avec cette sextine) est remise en cause par Santagata, d'une part ; et d'autre part, les rédactions successives ont détrôné ce texte de « cornice » – si c'en était un.

Bien qu'elle ne soit pas non plus un texte de « cornice », Santagata attribue une « responsabilité structurelle » à la chanson 360⁶⁶⁰, la dernière avant la chanson à la Vierge. Dans la renumérotation ultime, elle forme un distique, également quoique bien différemment, dialogué avec la chanson 359, où le poète-amant s'entretient en rêve avec Laure. Dans la chanson 360, il ne s'agit pas d'un rêve mais d'une sorte de vision, au cours de laquelle le « je » cite à comparaître Amour devant le tribunal de la Raison, qui ne prendra la parole qu'à la fin : non pas pour conclure le différend, mais, bien au contraire, pour affirmer, « *sorridendo* » (v. 155), « – ma più tempo bisogna a tanta lite. – » (v. 157). La dernière occurrence de « cima », qui s'y trouve d'emblée, dès la première strophe (v. 4), n'est donc pas censée dire le « dernier mot » sur les itinéraires que le « je » devrait emprunter pour que l'ascension conduise au salut. Son emploi métaphorique ne comporte d'ailleurs aucune référence à un quelconque paysage alpestre : c'est là que trône la Raison (qui n'est donc pas la raison du « je », sise sur le « poggio » du sonnet 2), occupant ès qualité la place qui lui revient (son « *giusto seggio* », v. 151) dans le gouvernement de toute âme (v. 3-4).⁶⁶¹

⁶⁵⁹ Gorni, p. 6-7.

⁶⁶⁰ Santagata (1996), p. 1367.

⁶⁶¹ D'où la référence à la « teoria platonica accennata in *Sec.* II, p. 122 [...] e a lui nota tramite Cicerone, *Tusc.* I, X, 20 : « Plato triplicem finxit animum, cuius principatum, id est rationem, in capite sicut in arce posuit, et duas partes parere uoluit, iram et cupiditatem, quas locis disclusit: iram in pectore, cupiditatem supter praecordia locauit. » [« Platon, son maître, divise l'âme en trois parties, dont la principale, à savoir la raison, se tient dans la tête, comme dans un lieu éminent ; d'où elle doit commander aux deux autres, qui sont la colère et la concupiscence, toutes deux logées à part ; la colère dans la poitrine, la concupiscence au-dessous »], Santagata (1996), p. 1369.

Quel'antiquo mio dolce empio signore
 fatto citar dinanzi a la reina
 che la parte divina
 tien di natura nostra e 'n cima sede,
 ivi, com'oro che nel foco affina,
 mi rappresento carco di dolore,
 di paura et d'orrore,
 quasi huom che teme morte et ragion chiede [...] (ch 360, v. 1-8)

C'est devant elle que le poète-amant expose ses griefs (cruauté, tyrannie, ingratitude de son « dolce empio signore », v. 1) avant de laisser Amour contester ses accusations, qu'il renverse point par point. Ainsi les dix strophes de cette chanson (la plus longue des *RVF*) offrent-elles un récapitulatif des thèmes majeurs du recueil, et des *topoi* dont ils s'accompagnent, tout en affichant leur réversibilité. Deux questions servent en quelque sorte de fil conducteur, qui portent sur les qualités du poète-amant (à qui les doit-il ?) et l'élévation de son esprit (Amour l'a-t-il favorisée ou entravée ?). En plus des métaphores alpestres (v. 50), on trouve donc l'évocation des ailes (v. 110), mais c'est Amour qui, dans sa dernière intervention, introduit un troisième élément, la « scala al fattore » (v. 139) – qui est en fait un *hapax*, bien qu'Amour renvoie le « je » à ses propres paroles (« et ei l'à detto alcuna volta in rima », v. 144⁶⁶²) :

[–] Ancor, et questo è quel che tutto avanza,
 da volar sopra 'l ciel li avea dat'ali
 per le cose mortali,
 che son scala al fattor, chi ben l'estima;
 ché mirando ei ben fiso quante et quali
 eran vertuti in quella sua speranza,
 d'una in altra sembianza
 potea levarsi a l'alta cagion prima;
 et ei l'à detto alcuna volta in rima,
 or m'è posto in oblio con quella donna
 ch'i' li die' per colonna
 de la sua frale vita. – A questo un strido
 lagrimoso alzo et grido:
 – Ben me la die', ma tosto la ritolse. –
 Responde: – Io no, ma Chi per sé la volse. – (ch 360, v. 136-150)

Amour lui aurait donc donné des ailes pour voler jusqu'au ciel (v. 136-137) – c'est la métaphore des *pennæ mentis* (de l'intellect et du cœur, du poète et de l'amant) qui devient récurrente dans les derniers textes des *RVF* (ch 359, v. 39 ; sn 362, v. 1 ; sn 365, v. 1-3). Ces ailes auraient pu lui

⁶⁶² Marcozzi (2003²). Santagata (1996), p. 1380, cite à ce propos 13, 9-14 ; 72, 5-8 ; 261, 7-8 ; 306, 1-2 – où il n'est jamais question d'échelle.

permettre de s'élever tout au long de la « scala al fattor », l'échelle vers Dieu⁶⁶³ que représentent, toujours d'après Amour, les *res mortales* (la beauté de Laure). L'amant se récrie que cette aide (la « donna » : « colonna » des vers 145-146) lui a été trop vite enlevée – non par Amour mais par Dieu, lui rétorque son adversaire.

En réalité, la bonne réponse a été déjà placée dans la bouche de Laure (ch 359, v. 39-42), et elle est bien différente, comme le « je » le reconnaît dans le premier quatrain du sonnet 365. Quant à l'amour pour Laure comme médiateur spirituel, cette conception est sèchement dénoncée par Augustinus dans le livre III du *Secretum* :

A : Ab amore celestium elongavit animum et a Creatore ad creaturam desiderium inclinavit. Que una quidem ad mortem pronior fuit via.

F : Noli, queso, precipitare sententiam: Deum profecto ut amarem, illius amor prestitit.

A : At pervertit ordinem.

[A : Elle a éloigné ton âme de l'amour des choses célestes, et elle a reporté tes désirs du Créateur sur la créature. Cette voie conduit directement à la mort.

P : Veuillez, je vous prie, ne point précipiter votre jugement. L'amour que j'ai pour elle m'a certainement porté à aimer Dieu.

A : Mais il a interverti l'ordre.]

L'usage de cette échelle prôné par Amour était donc perverti, conduisant non pas à Dieu mais à la mort de l'âme. La « scala », qui aurait pu devenir une métaphore corollaire des obstacles salutaires – absents des *RVF* –, restera en tout cas un *unicum*.

⁶⁶³ « La *scala* è il tramite tra la terra e il cielo secondo l'immagine scritturale della visione di Giacobbe (“Viditque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens caelum”, Gn XXVIII 12, da cui *Par.* XXII 68-72), per cui anche Maria è figurale *scala peccatorum* nell'innografia e *scala coelestis* in un sermone pseudo-agostiniano (PL XXXIX, col. 1991 ; Chessa) », Bettarini (2005), p. 1590.

CONCLUSION

L'étude des itinéraires à travers les différents paysages – notamment les cours d'eau et leurs rives, les forêts, les reliefs et les vallées – nous a permis d'appréhender le rôle central des obstacles qui jalonnent tout le *canzoniere*, où leur présence se manifeste non seulement dans les paysages dominants mais aussi dans les prairies, les neiges ou encore le brouillard. L'image obsédante de la vie semée d'embûches n'est certes pas une invention de Pétrarque, ni son évocation ne se borne, chez lui, aux seuls *RVF*. Dans l'une des *Seniles*, l'épistolier semble même se mettre au défi d'aligner, par une énumération quasiment inépuisable, à la fois les *loci* les plus éprouvés et les syntagmes dont il a fait ses propres *topoi* :

Videtur quidem michi vita hec dura quedam arca laborum, palestra discriminum, scena fallaciarum, labyrinthus errorum, circulatorum ludus, desertum horribile, limosa palus, senticulosa regio, vallis hispida, mons prerruptus, caligantes spelunce, habitatio ferarum, terra infelix, campus lapidosus, vepricosum nemus, pratum herbidum, plenumque serpentibus, florens hortus ac sterilis, fons curarum, fluvius lacrimarum, mare miseriarum ; [...] sine gubernaculo navigatio, sine baculo senectus, sine duce cecitas, iter lubricum, tecte fovee, latens precipitium, silens lima, tenax viscum operti laquei, abdita retia, inescati hami, sentes asperi, lappe herentes, tribuli acuti, scopuli rigentes [.]⁶⁶⁴

[Voici ce qu'est à mes yeux la vie ici-bas : un cruel champ d'épreuves, une palestra pleine de périls, un théâtre de fourberies, un labyrinthe d'erreurs, une plaisanterie de charlatan, un désert horrible, un marais fangeux, un pays de la soif, une vallée raboteuse, une montagne abrupte, des grottes enténébrées, un antre de bêtes sauvages, une terre infertile, une plaine caillouteuse, un bois épineux, un pré où l'herbe grouille de serpents, un jardin fleuri et stérile, une fontaine de soucis, un fleuve de larmes, une mer de misères ; [...] une navigation sans gouvernail, une vieilleuse sans bâton, une cécité sans guide, un chemin glissant, des pièges dissimulés, un précipice caché, une lime silencieuse, une glu tenace, des lacs sournois, des filets invisibles, des hameçons appâtés, des ronces piquantes, des bardanes accrocheuses, des herses pointues, de rudes écueils.]

Si l'on retrouve en effet la plupart de ces métaphores dans les *RVF*, nulle trace en revanche d'un alignement syntagmatique qui gomme les différences entre des images au bout du compte interchangeables. C'est l'environnement textuel dans lequel s'insère chaque occurrence spatio-

⁶⁶⁴ *Sen.* XI, 11, 1-3. Mais l'énumération se poursuit jusqu'au §7, l'avant-dernier d'une lettre qui en comporte 8. Dans le paragraphe conclusif, il tient à préciser : « Necdum tamen conceptum meum omnem mee mentis expressi » [« Pourtant je n'ai pas encore exprimé tout le contenu de ma pensée »].

temporelle qui va d'emblée la distinguer des autres et infléchir son signifié ; et en même temps chacune se complète de façon dynamique, interagissant avec toutes celles qui se trouvent sur le même axe paradigmatique.

Le premier chapitre nous a permis d'appréhender l'isotopie du chronotope dans le *canzoniere*. On a pu ainsi relever, par exemple, les différences qui se creusent à l'intérieur d'un même terme – c'est le cas de « nebbia » qui, selon le contexte, peut avoir le sens de brouillard (*caligo*) ou de nuage pluvieux (*nebula*) – ; ou les distinctions qui se créent entre des quasi synonymes tels que « ghiaccio » et « gelo », « colle » et « poggio », « fiume » et « rivo ». Mais ces décalages, et les enrichissements sémantiques qu'ils comportent, ne peuvent être cernés qu'en faisant intervenir le double jeu d'une contextualisation minutieuse qui s'articule et interfère avec la perception, aussi subjective que constamment renouvelée, des paysages et des saisons – éléments constitutifs d'une histoire d'amour qui est en même temps l'histoire, toujours recommencée, de son « vaneggiar ».

Si la contextualisation est indispensable pour que des éléments plus ou moins épars au fil des textes (fleurs, herbes, collines, rivières) en viennent à configurer un lieu précis, celui de l' enamorément, la *narratio* qui situe la rencontre inaugurale dans un *locus amœnus* est en fait des plus trompeuses, dès lors que l'on voudrait la reconduire à la réalité des données biographiques – que d'ailleurs Pétrarque enregistre, et avec le plus grand soin documentaire, mais dans un tout autre texte : la « nota obituaris » pour Laure. Là, point de cadre enchanteur ou de paysage idyllique, mais le décor urbain de l'église de Sainte Claire à Avignon⁶⁶⁵.

L'*amœnitas* du lieu, qui n'est pas la simple reprise d'un *topos*, n'est pas non plus une qualité extérieure du paysage, mais relève de son élaboration intériorisées par Pétrarque qui, en le construisant, construit en même temps sa propre histoire, d'amant et/ou de poète. Vaucluse est sans doute l'exemple le plus significatif d'une « identité poétique » engendrée par la « fascination multiple » que ce lieu exerce sur lui :

E.R. Curtius definisce il *locus amœnus* come topos della letteratura europea che permette di ridurre l'intera conoscenza del mondo ad un triviale schema retorico ; è lontanissima dal fascino molteplice del luogo concreto scelto da Petrarca per creare per sé un'identità poetica. L'*amœnitas* fa parte degli attributi di Valchiusa ma non è mai dominante, è sempre connessa ad altri momenti più significativi. ⁶⁶⁶

⁶⁶⁵ Nollac II, p. 286. En fait, les paysages urbains sont quasiment absents dans les *RVF*. L'opposition ville-campagne, qui sous-tend traditionnellement l'éloge de la solitude champêtre, est cantonnée aux textes qui évoquent la polémique anti-avignonnaise. « Le interferenze sociali rischiano di disturbare il suo colloquio col paesaggio prossimo come proiezione delle proprie visioni interiori. Si delinea quella polarità positiva che ha come contraltare necessario la mitografia negativa dello spazio urbano », Stella, p. 288.

⁶⁶⁶ Stierle, p. 234.

Vaucluse est, de fait, un lieu plein d'ambiguïtés. À la fois *locus amœnus* printanier de Laure et *vallis clausa* du « je », tantôt l'ombre projetée par les collines alentours métaphorise la créativité en lui offrant le *refrigerio* propice à l'écriture, tantôt la vallée prend les formes de son emprisonnement moral. Car l'orographie de la vallée, associée à l'image de l'ombre, renvoie toujours à un paysage intérieur, où l'amant cherche le refuge et l'apaisement bien qu'il ne puisse se soustraire à l'omniprésence de Laure. Les occurrences de « valle » permettent de déceler une appropriation de plus en plus diffuse du paysage, même en l'absence d'adjectif ou de déictique : dans le sonnet *Valle che de' lamenti miei se' piena* (301), par exemple, c'est la relative qui se charge de transformer en appropriation l'identification subjective postulée par le vocatif.

Ce même sonnet *in morte* illustre également le rôle du regard, qui peut être oculaire-perceptif ou mental-mémoriel, dans ce que l'on peut bien, dès lors, appeler « paysage ». Les verbes qui régissent les deux tercets renvoient à ce double regard, par lequel les deux modalités de la perception au présent (« ben riconosco », v. 9, « torno a vedere », v. 13) s'opposent à la vision (« Quinci vedea », v. 12) qui appartient à un passé révolu. Dans les quatrains, l'anaphore des vocatifs égrène, l'un après l'autre, les éléments dispersés d'un paysage que le vers 9 recompose, en l'unifiant sous le regard du « je » qui revient le contempler. L'amant y « reconnaît » ce qu'il avait l'habitude de voir (« l'usate forme »), mais qui diffère, dans le présent, de son paysage intérieur (« non, lasso in me », v. 10). Il ne retrouve plus en lui l'harmonie d'autrefois avec ce que ces « formes » lui permettaient de percevoir : pas seulement Laure, mais « il mio bene » (v. 10) ; maintenant que ses pas l'y reconduisent, c'est pour n'y voir que son absence (« torno a vedere ond'al ciel nuda è gita », v. 13). Par l'interférence complexe de ces deux regards, la perception du paysage, loin de se borner à cerner un espace donné, s'inscrit dans la relation, tout aussi complexe, que le poète-amant entretient avec l'appréhension du temps. De ce fait, le rapport que le « je » établit avec le chronotope n'est pas tant une projection qu'une introjection : l'exemplarité du paysage pétrarquien réside dans une nouvelle perception du monde qui n'est plus seulement tournée vers l'objet mais qui prend en compte le sujet – passant ainsi de la réalité au réel, de l'univoque à l'équivoque.

Ce paysage-regard poétique pose les prémisses de la naissance du paysage dans l'iconographie, dont la premier témoignage⁶⁶⁷ pourrait être un dessin qui se trouve dans le manuscrit du *Naturalis historia* de Pline l'Ancien⁶⁶⁸, en marge d'un passage sur la Sorgue (XVIII, 51, 90). S'il semble, à première vue, esquisser Vaucluse (la falaise, le sentier, le cours d'eau) – comme l'invite à le penser l'épigraphe « Transalpina solitudo mea iocundissima » –, il appert que la représentation de

⁶⁶⁷ « forse il primo paesaggio autonomo della storia artistica occidentale », Battisti, p. 76.

⁶⁶⁸ Parisinus latinus 6802, f. 143 v.

ce lieu ne résulte pas tant d'une reproduction objective de l'espace que d'une illustration subjective, imprégnée des réseaux métaphoriques du réel de Pétrarque : il s'identifierait, par là, à l'échassier qui chérit la *solitudo iocundissima* du lieu, mais qui ne grimpe pas le raidillon conduisant au sommet de la montagne.

Bien que ce paysage ait pu être considéré comme autographe, aujourd'hui on tendrait plutôt à y reconnaître la main de Boccace, qui a laissé bien d'autres preuves de ses qualités picturales⁶⁶⁹. S'agirait-il d'un hommage iconographique à l'imaginaire de son ami ? L'église perchée au sommet de la montagne pourrait alors faire en outre allusion à sa réinterprétation, d'après Augustin/*Augustinus*, de l'*arx rationis* stoïcienne⁶⁷⁰ – la cime de la raison-volonté qui devrait permettre de se soustraire aux tentations de la chair, et de se tourner, voire de s'envoler vers Dieu. Mieux que l'illustration d'un paysage, on aurait là un « portrait » de Pétrarque qui serait en même temps une *interpretatio nominis* (« cryptogramma e rebus »⁶⁷¹) : du nom PetrArca⁶⁷², bien entendu, celui qu'il s'est forgé lui-même.

Tout en fournissant à la *narratio* des éléments de contextualisation, le chronotope prend de fait tout son sens par rapport au parcours éthique du protagoniste. Il s'ensuit que la vallée peut également se configurer comme un relief inversé, dont la descente, aussi escarpée que le sentier qui mène au sommet du Mont Ventoux, conduit à l'abbaye des Chartreux de Montrieux (sn 139), lieu de l'ordination de Gérard. Son frère, *alter ego* idéal, ne se soucie guère des obstacles qu'il rencontre sur le chemin escarpé qui mène à Dieu. Pour le « je », au contraire, la nature semble plutôt ralentir sa démarche, car elle lui rappelle des moments heureux, d'extase et d'espoir, qui l'empêchent, même après la mort de Laure, de se détacher des biens terrestres. Si nous avons constaté que les vers *in morte* restent verts mais semblent déboisés, c'est sans aucun doute à cause des fleurs et des herbes liées à la mémoire de Laure : le « je » continue à la voir et à la chercher dans le même environnement naturel, qui est maintenant en contraste appuyé avec la désolation de son paysage intérieur.

Nous avons vu que la nature peut être une prison ou un piège qui immobilise l'amant ; dans cette configuration, la cause de ses tourments reste extériorisée, de sorte que la faute est déplacée sur les éléments du paysage (vallée, rivière, prairie). D'ailleurs, « impedimento » est un *hapax* puisque les obstacles sont toujours figurés métaphoriquement dans les *RVF* grâce aux éléments du chronotope. Si bien que les paysages et les saisons acquièrent aussi une portée métapoétique,

⁶⁶⁹ Pasut, p. 53. Mais il s'agit d'une hypothèse d'attribution qui continue d'être controversée.

⁶⁷⁰ « come allegoria di una nuova sapienza che vuole essere arca di salvezza », Arqués, p. 259.

⁶⁷¹ Arqués, p. 260.

⁶⁷² Bologna (2003).

lorsqu'ils permettent au poète-moraliste d'exprimer ses peurs et ses erreurs (le fourvoiement, la labilité de l'existence, l'imminence de la mort) qui, parce qu'elles font obstacle à la *mutatio animi*, sont, davantage que ses objets, la condition, voire la raison d'être de son écriture ; c'est pourquoi l'appropriation, tant subjective que métapoétique, du chronotope est soumise à un intarissable travail de remaniement.

Ces occurrences, qui portent bien souvent les indices d'une appropriation immédiate – déictiques, adjectivation, emploi à la rime –, permettent de saisir de façon exemplaire le travail de lime de Pétrarque, de l'« asprezza » des mots-rime tributaires des *petrose* à la création d'un système lexical unitaire mais pas univoque. Les enjeux de cette écriture ne peuvent être saisis qu'à travers la présence *active*, et partant jamais redondante, de ces occurrences tout au long du *canzoniere*. En interférant constamment les unes avec les autres par le biais des remaniements, des renvois internes, du travail subtil qui préside aux allusions inter- et intratextuelles, elles alimentent ainsi un réseau de métaphores toujours en mouvement. À l'image de son réel, les réseaux métaphoriques de Pétrarque subissent “una continua trasformazione” du fait même des reprises incessantes qu'impose ce qui, dans son réel, « insiste et résiste ». Pour le dire avec De Robertis :

L'escursione semantica, di natura essenzialmente metonimica, per cui la parola individua la cosa ed esplora il mondo e la sua iterazione è produzione di un nuovo intelligibile, è caratteristica del fondamentale realismo dantesco (come d'ogni realismo), e sancisce l'immutabilità, a fronte d'ogni aspetto della natura e attraverso gli eventi, del proprio stato. Per contro l'identità petrarchesca, per cui il significato della parola è esclusivamente d'ordine contestuale, relativo agli altri significati, dunque essenzialmente metaforico, implica che tutto è dissomiglianza e che l'uomo e le cose sono l'immagine di una continua trasformazione.⁶⁷³

La composition du *liber* s'inscrivant dans une temporalité complexe qui, pour chacun de ses *fragmenta*, brouille la chronologie relative à sa composition, c'est par la prise en compte de cette double dimension diachronique qu'il a été possible de mieux appréhender la « continua trasformazione » qui est à l'œuvre dans et par les métaphores ; rappelons, pour ne prendre qu'un seul exemple, l'identification tardive (dans les années 1350) de Laure au printemps. Tandis que la transfiguration poétique d'épisodes biographiques fait d'abord appel au mythe daphnéen, les rapports qui s'instaurent entre Laure-Daphné et les saisons sont absents du mythe ovidien. Leur invention par Pétrarque participe donc d'une appropriation qui passe par la ré-interprétation des hypotextes : une caractéristique majeure de son écriture que l'agencement du livre s'emploie, de ce fait, à exhiber dès les premières poésies qui y sont insérées.

⁶⁷³ De Robertis (1997), p. 39.

Il en va de même pour la « rifunzionalizzazione del *topos* » qu'est « l'esordio stagionale », comme le fait remarquer Antonelli :

L'esordio stagionale come tale è *relativamente* raro in Petrarca, che tende quasi a mascherarlo, pur se la presenza di elementi « naturali » è pervasiva e accompagna quasi ogni componimento del “Canzoniere” : in alcuni esemplari famosi, proprio l'incrocio fra elementi romanzeschi e archetipi latini produce una classicità che è insieme fissazione del movimento in un « quadro » e misura suprema di stile, quella ricercata attraverso tutto il “Canzoniere” come nuova cifra della tradizione volgare. La rifunzionalizzazione del *topos*, prima nei singoli componimenti, i « frammenti dell'anima », poi nella loro riassunzione nel Libro, in un ordine superiore, celebrano uno degli appuntamenti più coerenti all'interno del genere.⁶⁷⁴

Si la belle saison était déjà présente dans la “prima silloge” (on décèle sa présence en négatif, derrière la malédiction du laurier, dont on a vu qu'elle ne convoquait pas tant la foudre que l'hiver), ce n'est que dans des textes composés après 1350 que Laure acquiert les prérogatives du printemps. Cette identification a probablement vu le jour grâce à l'influence croisée de plusieurs textes de Claudien, ce qui incite à supposer que Pétrarque aurait possédé, en plus du *Par.* 8082, un autre codex de cet auteur “non classique”, dont la présence s'intensifie dans les « formes » du *canzoniere* postérieures à la rédaction Correggio. Aussi, est-ce par l'interaction qu'il comporte entre « éléments romanzeschi e archetipi latini » que le chronotope participe du “classicisme vulgaire” défini par Marco Santagata⁶⁷⁵, car il contribue à véhiculer une représentation de la femme inspirée, certes, de la tradition littéraire, mais se détachant des modèles les plus classiques. Par là, Pétrarque forge, en même temps, une image de Laure qui est de plus en plus tributaire des instances de son propre réel, d'amant et de poète – qu'elle soit insérée dans un cadre naturel pouvant évoquer la Vierge de l'Humilité, ou qu'elle soit capable de le cristalliser comme aucun autre personnage mythologique ne l'avait fait.

On a pu notamment observer ce travail de resémantisation⁶⁷⁶ dans le sonnet 208⁶⁷⁷, en étudiant les caractéristiques du Rhône, le fleuve qui n'est pas seulement l'allocutaire du poète, mais qui devient locuteur, capable de relayer ses « paroles » auprès de Laure. Ses attributs, qui vont de la rapidité (une qualité reconnue par Tibulle, Virgile, Lucain et, encore, Claudien), à l'érosion (innovation de Pétrarque qui crée une *interpretatio nominis* sonore grâce au jeu parétymologique du

⁶⁷⁴ Antonelli, p. 71.

⁶⁷⁵ Santagata (1996), p. LI.

⁶⁷⁶ « Egli non si perita di assumere un apparato linguistico ormai standardizzato e ridotto a vocabolario (l'arcaizzare di cui parlavo in precedenza), perché lo risemantizza dall'interno, rivitalizzandone le perdute etimologie culturali. », Santagata (1990), p. 110.

⁶⁷⁷ Les références littéraires se mêlent au contexte d'un épisode biographique – probablement le même que dans le sonnet *Po, ben puo' tu portartene la scorza* (180), c'est-à-dire son retour chaotique de Parme, et non le voyage qu'il effectua dans les Ardennes (sn 176 et 177) ; cette élucidation a pu être menée à bien grâce à la lecture, intertextuelle, intratextuelle et diachronique, de l'ensemble de ces textes.

verbe « rodere »), finissent par coïncider avec les *motus animi* propres à l'amant-poète (le désir, la fatigue).

L'érosion du fleuve serait-elle une métaphore de la lime poétique ? Disséminée dans la *secunda parte* des *RVF*, on pourrait en retrouver la trace lorsque le « je » emploie l'image des cailloux qui pleurent pour exprimer sa frustration de ne pas avoir réussi à atteindre (ou à adoucir), par ses vers, l'« aspro core » de Laure de son vivant (« di rime armato, ond'oggi mi disarmo, / con stil canuto avrei fatto parlando / romper le pietre, et pianger di dolcezza. », sn 304, v. 12-14). Bien que les hypotextes de cette métaphore puissent nous induire à lire la pierre comme métonymie de la montagne⁶⁷⁸, le choix de ce signifiant permet de réactiver, dans une acception métapoétique, un autre *topos* : le proverbe « gutta cavat lapidem ». Les remaniements effectués par Pétrarque sur les vers 10-11 du sonnet 265 avaient déjà éclairé l'interaction de ces deux métaphores⁶⁷⁹, car on pouvait y lire « Penso ch'io vidi già continuando / poco humor romper pietre vive e salde » avant la version actuelle : « che poco humor già per continua prova / consumar⁶⁸⁰ vidi marmi et pietre salde ». Le travail de polissage de l'écriture est analogue à celui de la goutte d'eau sur la pierre. L'image du caillou matérialise l'obstacle de la parole – par opposition à la *dulcedo* des paroles de Laure qui ont la vertu de le consoler (sn 286, v. 14 et ch 359, v. 70) –, la difficulté à « dire » du poète (sn 295, v. 7-8) qui est un défi (« continua prova »⁶⁸¹) toujours renouvelé aux résistances du réel.

Si le poète rend compte des obstacles auxquels se heurte son écriture, et souvent en se servant des réseaux métaphoriques inhérents au chronotope, il est aussi conscient que ces obstacles, qu'il ne parvient pas à franchir, sont ce qui relance sans cesse le travail de l'écriture : qui « croît » au fur et à mesure que l'ombre, dont on peut postuler la valeur métaphorique, recouvre les collines alentour en les faisant disparaître à sa vue, comme il le dit dans le sonnet 188 – une “disparition” qui traduit le sentiment de l'absence, du manque, de la mort, de la fuite du temps qui est, en définitive, le ressort ultime de son écriture.

⁶⁷⁸ *Buc.* X, v. 14-15 « pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem / Mænalus et gelidi fleuerunt saxa Lycæi » [« sur lui, tandis qu'il gisait au pied d'une roche solitaire, le Ménélaque lui-même, avec ses pins, a pleuré, ainsi que les rochers du froid Lycée »] ; *Géorg.* IV, v. 461-462 : « flerunt Rhodopeiæ arces / altaque Pangæa et Rhesi mauortia tellus / atque Getæ atque Hebrus et Actias Orithyia » [« on entendit pleurer les cimes du Rhodope, les hauteurs du Pangée et la terre de Rhésus chère à Mars, et les Gètes, et l'Hèbre, et Orithye l'Actiade »].

⁶⁷⁹ Perugi (1985), p. 315-320, cité par Bettarini (2005), p. 1191-1192.

⁶⁸⁰ Le verbe « consumar » caractérise ailleurs l'érosion intérieure du « je » (sn 216, 5).

⁶⁸¹ « per la continua sfida (*prova*, come nel sintagma *a prova* 'a gara') che la goccia d'acqua fa alla resistenza del marmo », Bettarini (2005), p. 1191.

ANNEXE

« del fiorir queste inanzi tempo tempie » : la chevelure dans les saisons de la vie

La chevelure qui se noue en réseaux dans les *RVF* est tout à fait singulière, unique jusqu'alors – Dante ne s'attarde pas sur les cheveux de Béatrice –, mais pas univoque. D'une part, il ne s'agit pas toujours des cheveux de Laure, d'autre part plusieurs lexèmes constituent ce réseau, voire ces réseaux – “capello” (décliné en *capei*, *capelli*, *capegli*), “chioma”, “pelo” et plus rarement “crine” –, que des références insistantes aux « saisons » de la vie vont enrichir de connotations supplémentaires, étroitement liées à la *narratio* de l'histoire d'amour autant qu'à l'autoportrait du poète-amant, hanté par la fuite du temps, mais incapable de se dégager des « nodi » qui l'emprisonnent.

Avant de déployer les différentes facettes de ces réseaux sémantiques, il convient de souligner, au préalable, ce qui, par la « collision » entre systèmes métaphoriques dont parle Luca Marcozzi, est à l'origine de la présence obsédante de la chevelure et fait d'elle, associée à la perception du temps qui passe, une des hantises majeures du *canzoniere*. Si l'on peut en effet constater l'« intersezione tra due sistemi metaforici, quello dei nodi e quello dei capelli, che collidono sotto l'effetto, non solo oggettivo ma linguistico, del tempo », c'est que

[t]utto nasce dall'annominatio, di gusto medievale, tra le *tempie* e il *tempo* [...]. Il sistema metaforico dei capelli e delle chiome è uno dei più compatti del *canzoniere*, sin dalle « amate chiome bionde » del sonetto 34 ; la connessione molto profonda – derivante da una tradizione carsica – tra il tempo e tale sistema agisce sulla base di un'espressività che si muove in un'escursione e in uno spettro linguistico limitati, ma, proprio per questo, è ancora più intensa e significativa.⁶⁸²

⁶⁸² Marcozzi (2011), p. 82-83.

Tandis que, chez Dante, aussi bien “chioma” que “capelli” génèrent des métaphores sans rapport avec la femme aimée⁶⁸³, les cheveux de Laure, en revanche, sont au centre de l'attention du « je » dans les vers de Pétrarque. Dès le premier texte adressé à Laure après le prologue (bl 11), ses cheveux sont objet de passion et de frustration : depuis que l'amant a dévoilé ses sentiments, Laure voile ses cheveux (v. 9) et cèle son regard, « l'amoroso sguardo » (v. 10). C'est donc dans cet ordre que les deux catalyseurs de l'histoire d'amour, les cheveux et les yeux, font leur entrée dans le livre. Mais c'est aussi ce qui permet de comprendre pourquoi l'amour est si souvent aliénant dans la *prima parte* du *canzoniere* ; il s'agit d'un amour-passion, dont les désirs sensuels sont réprimés par la femme dès lors qu'ils sont exprimés (en accord avec les codes de la *fin amor*).

Lassare il velo o per sole o per ombra,
 donna, non vi vid'io
 poi che in me conosceste il gran desio
 ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra.

Mentr'io portava i be' pensier' celati,
 ch'anno la mente desiando morta,
 vidivi di pietate ornare il volto;
 ma poi ch'Amor di me vi fece accorta,
 fuor i biondi capelli allor velati,
 et l'amoroso sguardo in sé raccolto.
 Quel ch'i' più desiava in voi m'è tolto:
 sì mi governa il velo
 che per mia morte, et al caldo et al gielo,
 de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra. (bl 11)

D'emblée, le réseau des cheveux se cristallise autour de trois images : les cheveux voilés⁶⁸⁴, les cheveux lâchés, et les cheveux blonds. Les deux derniers servent également de base à l'expansion sémantique du signifiant : Laure-« l'aura » et Laure-« l'auro » ; aussi peut-on dire que les cheveux confèrent à Laure non seulement une image réelle, mais aussi une réalité poétique conforme au réel de l'amant-poète. Ce qui importe ce n'est pas tant le fait que Laure ait eu les cheveux blonds ou lâchés, mais l'aptitude à tisser des métaphores persistantes que le poète confère aux cheveux, et que cette étude essaiera de démêler.

Les cheveux lâchés sont éminemment sensuels, ils constituent l'élément déclencheur de l'amour et obsèdent le « je ». Chez Pétrarque, ils incarnent l'attribut de la féminité par excellence, depuis Daphné en fuite dans les *Métamorphoses* d'Ovide⁶⁸⁵ ; c'est l'image ovidienne des cheveux qui

⁶⁸³ Dans le poème, « chioma » sert à décrire les géants dans le puits de Cocito (*Inf*, XXXI, v. 63), l'entrée en scène de Ciampolo di Navarra, tiré par les cheveux par Graffiaccane (*Inf*, XXII, v. 35) mais aussi Bertran de Born, qui marche en tenant sa tête par les cheveux (*Inf*, XXVIII, v. 121).

⁶⁸⁴ Sur l'invention du voile qui couvre et cache le visage et les cheveux, voir Balduino, p.301-316.

permet à Laure de dépasser le modèle stilnoviste de la femme-ange⁶⁸⁶, puisqu'elle est élevée au rang de déesse, d'abord dans le sonnet 90, puis dans le sonnet 159 (« Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea, / chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse ? », v. 5-6). Les cheveux de la nymphe sont dorés et mouvants, tout comme les cheveux de Vénus qui sont agités par le vent dans les *Seniles* (IV, 5, où Pétrarque propose une lecture allégorique de l'*Énéide* de Virgile)⁶⁸⁷ et dans les *Familiars*⁶⁸⁸. Mais, dans les *RVF*, les cheveux de Laure ne sont pas seulement lâchés, ils sont éparés : tout comme les rimes du sonnet 1, c'est le participe passé du verbe « spargere » qui définit les cheveux de Laure dans le sonnet 90, dessinant ainsi une relation de cause à effet entre la passion (dont les cheveux éparés sont la cause) et l'errance du « je » (dont les « rime sparse » sont la conséquence, et la concrétisation, poétiques).

Tandis que dans les *Triumphes*⁶⁸⁹ les cheveux sont indifféremment lâchés ou attachés, dans les *RVF* ceux de Laure – ou, du moins, de l'image de Laure liée à l'évocation de l' enamoragement – sont nécessairement lâchés. Si bien que, lorsqu'ils ne le sont pas, on suppose qu'il ne s'agit pas de Laure.

Non al suo amante più Dīana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo. (md 52)

Dans ces vers où la vision du voile de la femme est plus érotique que la vision de Diane nue, les commentateurs s'accordent pour dire qu'il ne s'agit pas de Laure, justement parce que l'image des cheveux au vers 6, recueillis dans un voile et à l'abri du vent, s'oppose à celle du sonnet 90⁶⁹⁰.

L'adjectif « sparsi » est un élément fondamental de l'histoire d'amour lorsqu'il qualifie les

⁶⁸⁵ *Mét.* I, v. 529 : « et levis impulsos retro dabat aura capillos » [« Zéphyr agitait mollement sa chevelure déployée »].

⁶⁸⁶ Vecce, p. 219-220.

⁶⁸⁷ *Énéide*, I, v. 319 : « dederatque comam diffundere uentis » [« (Vénus) laissait ses cheveux flotter au vent »].

⁶⁸⁸ *Fam.* I, 11, 4 : « ibat alte succinctus, dederatque comam diffundere ventis, maronee Veneris in morem ». [« il marchait les vêtements relevés, et “offrant sa chevelure au caprice des vents”, à la façon de la Vénus de Virgile. »]

⁶⁸⁹ *TC* III, v. 134-138 : « Un singular suo proprio portamento, / suo riso, suoi disdegni e sue parole, / le chiome accolte in oro o sparse al vento, / gli occhi, ch'accesi d'un celeste lume / m'infiannan sì ch' i' son d'arder contento...! ».

⁶⁹⁰ Sur ce point voir Dolla, p. 78-79.

cheveux. En effet, dans la chanson 127, il rime avec « arsi », ce qui renforce l'image sensuelle des cheveux comme cause de la passion.

Ma pur che l'òra un poco
fior' bianchi et gialli per le piaggie mova,
torna a la mente il loco
e 'l primo dì ch'i' vidi a l'aura sparsi
i capei d'oro, ond'io sì sùbito arsi. (ch 127, v. 80-84)

Progressivement, ils constituent un leitmotiv obsédant lorsque, après que la sextine 142 a annoncé son renoncement à l'amour, ils reviennent dès le sonnet 143, premier texte d'un triptyque qui a pour thème la renaissance d'un désir perpétuel : il revoit encore les cheveux épars (« Le chiome a l'aura sparse, et lei conversa / indietro veggio », v. 9-10).

Jusqu'ici, on a rencontré trois fois le syntagme « a l'aura sparsi/e » (sn 90, ch 127, sn 143). Le triptyque des sonnets de « l'aura » marque un tournant dans ce réseau, puisque l'accent est désormais mis sur l'homophone « l'aura », par identification avec Laure, premier terme de chacun de ces trois textes, tandis que précédemment c'était « sparsi » qui était mis en relief par sa position à la rime. Les cheveux sont présents dans ces trois sonnets, ainsi reliés non seulement à l'image de la femme mais aussi à son nom. Dans le premier, les cheveux sont désormais attachés avec des perles et des pierres précieuses :

L'aura serena che fra verdi fronde
mormorando a ferir nel volto viemme,
fammi risovenir quand'Amor diemme
le prime piaghe, sì dolci profonde;

e 'l bel viso veder, ch'altri m'asconde,
che sdegno o gelosia celato tiemme;
et le chiome or avolte in perle e 'n gemme,
allora sciolte, et sovra òr terso bionde:

le quali ella spargea sì dolcemente,
et raccogliea con sì leggiadri modi,
che ripensando ancor trema la mente [.]. (sn 196, v. 1-11)

Les bijoux sont souvent présents dans la chevelure, mais ici c'est l'opposition entre les cheveux lâchés et les cheveux attachés qui est centrale – il était d'usage, pour les femmes mariées, de ramasser leurs cheveux dans une coiffe ornée de pierres précieuses. Grâce à cette nouvelle image dans le réseau métaphorique des cheveux, Pétrarque signifie deux choses : d'abord qu'un certain laps de temps s'est écoulé – Laure n'est plus une jeune fille, c'est une femme mariée ; ensuite que le souvenir de ses cheveux lâchés n'en est pas moins obsédant. Aussi peut-on en déduire que les

cheveux lâchés sont liés à la jeunesse – de Laure et du « je ». Il en va de même pour la couleur des cheveux de Laure, tantôt blonds, tantôt dorés ; on le verra dans les sonnets suivants du triptyque de « l'aura », un peu plus loin dans cette étude.

Les cheveux au vent réapparaissent une dernière fois dans la première partie des *RVF*, et l'on ne s'étonnera pas qu'il s'agisse d'un texte qui s'ouvre également sur "l'aura", mais qui inaugure une nouvelle série de sonnets où s'exprime la crainte de la mort de Laure.

L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine
soavemente sospirando move,
fa con sue viste leggiadrette et nove
l'anime da' lor corpi pellegrine. (sn 246, v. 1-4)

Les deux premiers vers du sonnet 246 offrent une double lecture : Laure en soupirant doucement fait mouvoir son jeune corps (le laurier vert) et ses cheveux blonds ; la brise qui murmure doucement fait mouvoir le feuillage du laurier. Cela est rendu possible par la condensation des trois homophones du nom de Laure : « l'aura », « lauro » et « l'aureo », qui sont désormais des *topoi* des *RVF*. La nouveauté réside dans « crine », là où l'on s'attendrait à trouver « chiome » ou « capelli » ; c'est la première fois que cette occurrence apparaît, et on ne la rencontrera qu'en un autre lieu, *in morte*⁶⁹¹. L'intérêt sémantique de « crine » réside dans la rime avec « pellegrine », car ce sont les âmes de ceux qui la regardent qui sont condamnées à errer, séparées de leurs corps : les cheveux sont explicitement associés à l'errance – et implicitement par l'adjectif « sparsi », comme nous avons pu l'observer précédemment – dans un texte proche de la bipartition (dans le parcours de conversion du « je ») et de la mort de Laure.

Les cheveux incarnent le désir, l'erreur de jeunesse, c'est pourquoi ils sont la cause du tourment exprimé par le « je », lorsqu'ils sont épars et lorsqu'ils sont blonds. La première apparition des "cheveux d'or" pointe cette problématique : dans le sonnet 12, l'amant souhaite qu'un jour ils soient tous les deux vieux et que l'amitié remplace l'amour. Tandis que, dans la ballade 11, le voile est un objet de frustration qui cache les cheveux, dans le sonnet qui suit il n'est plus nécessaire de les voiler puisqu'ils sont devenus blancs :

Se la mia vita da l'aspro tormento
si può tanto schermire, et dagli affanni,
ch'i' veggia per virtù de gli ultimi anni,
donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,

⁶⁹¹ *RVF*, 291, 2, « et co' crin' d'oro » : on notera la légère *variatio* introduite, *in morte*, par le pluriel apocopé.

e i cape' d'oro fin farsi d'argento,
et lassar le ghirlande e i verdi panni,
e 'l viso scolorir che ne' miei danni
a·llamentar mi fa pauroso et lento:

pur mi darà tanta baldanza Amore
ch'i' vi scoprirò de' mei martiri
qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore;

et se 'l tempo è contrario ai be' desiri,
non fia ch'almen non giunga al mio dolore
alcun soccorso di tardi sospiri. (sn 12)

Ce souhait ne se réalisera jamais, et ce sont bien les cheveux blonds qui feront le malheur du poète-amant : dans la chanson 29, chanson obscure d'inspiration provençale, l'expression des oxymores de la passion passe par les cheveux blonds, dès la première strophe :

Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi
non vesti donna unquanto
né d'òr capelli in bionda treccia attorse,
sì bella com'è questa che mi spoglia
d'arbitrio, et dal camin de libertade
seco mi tira, sì ch'io non sostegno
alcun giogo men grave. (ch 29, v. 1-7)

Il y a opposition entre la femme qui porte les plus beaux habits – les cheveux blonds tressés font partie de ses apparats – et le « je » qui est spolié de sa volonté. La tresse blonde s'inscrit dans la lignée des poésies “petrose” de Dante⁶⁹² : dans le *canzoniere*, on la rencontre plusieurs fois, mais jamais dans la deuxième partie du recueil⁶⁹³. Sensuels et aliénants, les cheveux blonds ne sont pas seulement un attribut de la beauté de la femme : lorsque leur couleur est associée au métal, l'or, ils évoquent également sa dureté, notamment dans le texte suivant, la sextine 30, où « chiome » est un des six mots-rime. Dans l'envoi de cette sextine, la beauté des cheveux conduit le « je » non seulement à sa perte, mais aussi à une mort prématurée :

L'auro e i topacii al sol sopra la neve
vincon le bionde chiome presso agli occhi
che menan gli anni miei sì tosto a riva. (sx 30, v. 37-39)

⁶⁹² « e fare' l volentier, sì come quelli / che ne' biondi capelli / ch'Amor per consumarmi increspa e dora metterei mano, e piacere'le allora. / S'io avessi le belle trecce prese, / che fatte son per me scudiscio e ferza, / pigliandole anzi terza, / con esse passerei vespero e squille », *Così nel mio parlar*, v. 63-66. « Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba, / trae de la mente nostra ogn'altra donna; / perché si mischia il crespo giallo e 'l verde / sì bel, ch'Amor li viene a stare a l'ombra », *Al poco giorno*, v.13-16.

⁶⁹³ *RVF*, 67, 6 ; 126, 47 ; 127, 77 ; 220, 2.

Comme dans la chanson 29, la dernière occurrence de « chiome » dans la sextine 30 n'est plus associée à l'or (qui était déjà présent chez Daphné dans les *Métamorphoses* d'Ovide) mais au blond, qui devient ainsi un attribut spécifique de Laure ; il est également présent dans le sonnet 34 (v. 3) où il rime avec « onde » – ce qui permet d'ajouter un aspect supplémentaire à l'évocation de la chevelure blonde – ; il est enfin associé, au pluriel, à l'adjectif « crespi » dans la chanson 270, v. 57. Pétrarque met tout en œuvre pour essayer de cerner la beauté de cette chevelure : par l'intermédiaire de la rime « capelli » : « belli » dans la ballade 59 (chez Dante la rime se fait avec « quelli »⁶⁹⁴) par exemple, et c'est cette beauté indicible qui stimule l'écriture dans le sonnet 74 :

Io son già stanco di pensar sì come
i miei pensier' in voi stanchi non sono,
et come vita anchor non abbandono
per fuggir de' sospir' sì gravi some;

et come a dir del viso et de le chiome
et de' begli occhi, ond'io sempre ragiono,
non è mancata omai la lingua e 'l suono
di et notte chiamando il vostro nome;

et che' pie' miei non son fiaccati et lassi
a seguir l'orme vostre in ogni parte
perdendo inutilmente tanti passi;

et onde vien l'enchiostro, onde le carte
ch'i' vo empiendo di voi: se 'n ciò fallassi,
colpa d'Amor, non già defecto d'arte. (sn 74)

Dans le deuxième quatrain, la répétition de « et come » et l'enjambement du vers 6 créent un effet de lenteur et de pesanteur qui permet de rendre compte au niveau formel de la lassitude du « je », d'emblée exprimée par « stanco » au vers 1 et « stanchi » au vers 2. « Chiome » est placé au même niveau que « nome », à la rime, de sorte que la chevelure devient un signifiant de l'être aimé, un élément du réel qui permet de l'identifier et de le cerner, de le répéter inlassablement – ce dont le poète-amant s'étonne, d'ailleurs. Qu'il s'agisse des « chiome » ou des « capei », la chevelure semble apporter à l'identité ineffable de Laure une dimension que le poète-amant peut voir et donner à voir au lecteur, car il complète le *senhal* de la femme aimée tantôt en faisant rimer « chiome » et « nome », tantôt en agrégeant les « capei » à « l'aura ».

La conclusion du sonnet 74 déclare que c'est l'amour pour cette beauté qui fait couler l'encre, (si son écriture échouait, ce serait la faute d'Amour et non de l'art d'écrire). La beauté des cheveux est bien une source d'inspiration inépuisable, si l'on considère leur récurrence dans les

⁶⁹⁴ *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, v. 62-63.

RVF : dans le sonnet 200 par exemple (« et la fronte, et le chiome, ch'a vederle / di state, a mezzo di, vincono il sole. », v. 13-14), ils sont plus brillants que le soleil de midi en été. Le sonnet 227 s'ouvre sur un quatrain dédié aux cheveux :

Aura che quelle chiome bionde et cresse⁶⁹⁵
cercondi et movi, et se' mossà da loro,
soavemente, et spargi quel dolce oro,
et poi 'l raccogli, e 'n bei nodi il rincresse. (sn 227, v. 1-4)

Il s'agit d'une variante des sonnets de « l'aura », celui-ci commençant simplement par « Aura ». Ce quatrain reprend toutes les images du réseau métaphorique des cheveux : l' « aura », le mouvement (avec un polyptote au vers 2), le verbe « spargere », l'or, le blond, l'ondulation (à travers l'adjectif « cresse » et la rime dérivative « rincresse »). Le dernier point mis en avant dans cette strophe est essentiel : il s'agit des nœuds de la chevelure.

On a déjà vu que les cheveux renvoyaient à un amour aliénant ; cela est renforcé par l'image du nœud qui s'insère dans le réseau métaphorique des cheveux dès la ballade 59 :

Tra le chiome de l'òr nascose il laccio,
al qual mi strinse, Amore [.] (bl 59, v. 4-5)

Le « laccio » n'est pas tant le ruban qui noue les cheveux (puisque ceux de Laure sont presque toujours lâchés) que le piège – voire le collet – qui a permis la capture du « je » ; à ce stade, le réseau métaphorique des cheveux croise celui de la chasse. Dans le triptyque des sonnets de « l'aura », les trois textes insistent également sur ce pouvoir aliénant de la chevelure :

torsele il tempo poi in più saldi nodi,
et strinse 'l cor d'un laccio sì possente,
che Morte sola fia ch'indi lo snodi. (sn 196, v. 12-14)

dico le chiome bionde, e 'l cresso laccio,
che sì soavemente lega et stringe
l'alma che d'umiltate e non d'altr'armo. (sn 197, v. 9-11)

L'aura soave al sole spiega et vibra
l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse
là da' begli occhi, et de le chiome stesse
lega 'l cor lasso, e i lievi spirti cribra. (sn 198, v. 1-4)

⁶⁹⁵ À comparer avec l'expansion sémantique et métrique que ce syntagme connaît, *in morte*, dans le sonnet 292, v. 5 : « le cresse chiome d'or puro lucente ».

Le premier de ces sonnets se referme sur l'image des nœuds dans les cheveux que le temps a renforcés ; métaphoriquement, ces nœuds sont transformés en lacs d'amour qui se sont consolidés autour du cœur du « je » avec le temps, et que seule la mort pourrait dénouer.

Dans le sonnet 197, il y a identification entre les cheveux et le piège, qui ne font plus qu'un grâce à l'hendiadyn et à l'association de l'adjectif « crespo » (attribut des cheveux) avec le substantif « laccio ». Dans le sonnet 198, on passe du substantif au verbe (« lega », v. 4) : l'accent est mis sur l'action des cheveux qui enserrant le cœur du « je » aliéné telle une proie, de sorte que les cheveux sont transformés en piège. Il y a donc une évolution sensible de l'emploi métaphorique du réseau des cheveux dans ces trois sonnets : dans le premier, il s'agit d'abord des nœuds de la chevelure (v. 12), associés métaphoriquement dans le vers suivant au lacs ; le deuxième sonnet prend le relais de cette image en récupérant le terme « laccio », associé à l'adjectif « crespo », c'est-à-dire bouclé comme les cheveux. Enfin, dans le troisième texte « laccio » disparaît, il ne reste que le verbe « legare », toute l'image est devenue sous-jacente, sa présence est portée par l'ensemble du réseau à travers les *RVF*.

De même, dans le sonnet 253, on trouve simplement le verbe « annodare » :

O dolci sguardi, o parolette accorte,
or fia mai il dì ch'i' vi riveggia et oda?
O chiome bionde di che 'l cor m'annoda
Amor, et così preso il mena a morte[.] (sn 253)

Le cœur du « je » est pris par les cheveux blonds et cela le conduit à la mort. Ce n'est pas la première fois que les cheveux sont associés au risque de mort, voire de mort prématurée, puisque l'envoi de la sextine 30 avait déjà posé les prémisses de cet enjeu : la crainte d'être capturé, que les *RVF* expriment par le biais du réseau métaphorique des cheveux et de la chasse, est un corollaire de la chaîne de diamants conceptualisée dans le *Secretum*.

Cependant, Laure meurt avant que sa chevelure n'ait mené l'amant à sa perte. *In morte*, il ne peut que déplorer son absence et l'impossibilité de la revoir ou d'aimer à nouveau :

movi la lingua, ov'erano a tutt'ore
disposti gli ami ov'io fui preso, et l'ésca
ch'i' bramo sempre; e i tuoi lacci nascondi
fra i capei crespi et biondi,
ché il mio voler altrove non s'invesca;
spargi co le tue man' le chiome al vento,
ivi mi lega, et puo' mi far contento. (ch 270, v. 54-60)

Tout comme dans le sonnet 227, cette strophe présente tous les aspects typiques de la chevelure de Laure, si bien que l'on pourrait presque parler de lieux communs apparentés aux cheveux dans les *RVF* : l'association avec le réseau de la chasse apparaît avec « lacci », mais aussi avec « éscà » dans le vers précédent, qui rime avec « s'invesca » au vers 58, et se poursuit avec le verbe « legare » au vers 60 ; les cheveux sont blonds et bouclés (v. 57), épars et au vent (v. 59). Bien que Laure soit morte, le « je » continue, grâce à l'écriture, à maintenir ce lien d'Amour à travers la mémoire des cheveux ; « l'aura » ne souffle plus naturellement dans les boucles blondes, il faut l'artifice des mains d'Amour pour qu'ils soient épars (v. 59). Ce lien était un joug aliénant, mais il permettait aussi de tenir ensemble les rimes éparses du « je » errant, tandis que la liberté induite par la mort de Laure est vécue négativement, comme le déclare le dernier vers de la chanson 270 : « lasciando trista et libera mia vita ».

Avant de prendre un nouveau départ avec le sonnet 293, qui se présente comme un autre proème et constitue le premier texte *in morte* de la “giunta chigiana”, la chevelure apparaît encore deux fois.

Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
 co la fronte di rose et co' crin' d'oro,
 Amor m'assale, ond'io mi discoloro,
 et dico sospirando: Ivi è Laura ora. (sn 291, v. 1-4)

le cresse chiome d'òr puro lucente
 e 'l lampeggiar de l'angelico riso,
 che solean fare in terra un paradiso,
 poca polvere son, che nulla sente. (sn 292, v. 5-8)

Dans le sonnet 291, « l'Aurora » est un *senhal* de Laure désormais dans les cieux ; par rapport à la chanson 270, il n'y a plus d'espoir de revoir les cheveux sur terre. Le sonnet 292 est encore plus catégorique, au vers 8 : les cheveux de Laure, que les vers 5-7 magnifient, ne sont plus que de la poussière et ne sentent plus rien – il est presque certain que ce sonnet concluait la rédaction Correggio. Dans la deuxième partie des *RVF*, la chevelure terrestre laisse place à la chevelure céleste de la femme au Paradis : dans le sonnet 348, ce n'est plus l'amant qui en profite mais Dieu. Enfin, dans la chanson 359, il faut que ce soit Laure en personne qui le lui dise, apparaissant assise au bord de son lit et conversant avec lui dans ses rêves :

« Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo,
 – dich'io – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi
 che fur mio sol? » « Non errar con li sciocchi,
 né parlar – dice – o creder a lor modo.
 Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo:
 quel che tu cerchi è terra, già molt'anni,
 ma per trarti d'affanni

m'è dato a parer tale; et anchor quella
sarò, più che mai bella,
a te più cara, sì selvaggia et pia,
salvando in seme tua salute et mia ». (ch 359, v. 56-66)

Dans ces circonstances, le « je » croit que l'image rêvée est bien réelle, que les cheveux blonds et le nœud doré – il faut certainement considérer ce vers comme un *hendiadyn* et comprendre qu'il s'agit du nœud doré des cheveux blonds – l'enserrent encore. Laure lui répond qu'il se trompe, que le corps qu'il cherche est mort depuis longtemps et qu'elle n'est plus qu'une âme au ciel, mais que dans ses rêves elle sera encore plus belle que jamais, qu'il l'aimera encore plus et qu'elle sera aussi dure avec lui, pour leur salut. La vision-apparition de Laure est une présence substitutive (dont la totalité comble l'absence, à l'opposé de l'objet partiel, le fétiche de la frustration amoureuse) qui remplit le vide du présent, en détournant le regard de l'absence réelle, pour que le je trouve dans le futur (les retrouvailles célestes) – ou dans le passé reconstruit – la compensation ou la consolation de ce qui n'a pas été (l'expérience vécue du bonheur)⁶⁹⁶.

Paradoxalement, avec cette dernière apparition du réseau, le « je » n'abandonne pas l'espoir de revoir les cheveux et de se prendre à nouveau dans ses nœuds, bien au contraire, du moment que Laure lui a affirmé qu'il les retrouverait – et dotés, comme elle, d'une beauté accrue. Dans ce cas, il n'y a pas de dépassement, pas de conversion : l'espoir de trouver l'apaisement dans les cheveux gris de Laure (sonnet 12) semble bien loin.

Les cheveux de Laure font donc partie des éléments inaltérables des *RVF* : blonds et dorés même *in morte*, exceptionnellement le poète-amant les imagine argentés dans le sonnet 12 – mais, si cette perspective habite bien son réel, de fait il ne les verra jamais, de ses yeux, en fantasmant ou en rêve, d'une autre couleur que blonds. Par opposition, ceux du poète-amant sont caractérisés par la métamorphose. En premier lieu dans la chanson 23, où les cheveux de l'amant sont transformés en feuillage de laurier :

Qual mi fec'io quando primer m'accorsi
de la trasfigurata mia persona,
e i capei vidi far di quella fronde
di che sperato avea già lor corona,
e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi,

⁶⁹⁶ Il en va de même dans le *Triumphus Eternitatis* (v. 135-145) : « Ma inanzi a tutte ch'a rifar si vanno, / è quella che piangendo il mondo chiama / co la mia lingua e co la stanca penna; / ma 'l ciel pur di vederla intera brama. / A riva un fiume che nasce in Gebenna / Amor mi diè per lei sì lunga guerra / che la memoria ancora il cor accenna. / Felice sasso che 'l bel viso serra! / ché, poi ch'avrà ripreso il suo bel velo, / se fu beato chi la vide in terra, / or che fia dunque a rivederla in cielo? » A propos du vers 139, voir D'Ovidio, p. 46-48.

com'ogni membro a l'anima risponde,
diventar due radici sovra l'onde
non di Peneo, ma d'un più altero fiume,
e n' duo rami mutarsi ambe le braccia! (ch 23, v. 41-49)

Le « je » voit ses cheveux prendre l'aspect du feuillage de la couronne dont il aurait aimé les orner – la couronne de laurier, symbole de gloire poétique. Tandis que les cheveux de Laure avaient gardé la couleur dorée de ceux de Daphné en fuite, ce sont ceux de l'amant qui subissent explicitement la métamorphose végétale⁶⁹⁷. S'il est vrai que les métamorphoses de cette chanson illustrent les étapes de l'amour du jeune amant, cette métamorphose symbolise une double frustration : celle de ne pas pouvoir saisir l'objet de son amour (bien que dans les *Métamorphoses* ce ne soit pas le poursuivant qui est métamorphosé mais la nymphe, qui en se transformant ne laisse à Apollon aucun espoir de l'atteindre), mais surtout celle de ne pas pouvoir porter la couronne de laurier (qui lui sera conférée pour ses écrits latins et non pour ses poésies en langue vernaculaire). Une autre image de frustration est véhiculée par l'hyperbole de la sextine 30, où le « je » est disposé à attendre d'être aimé par Laure plus d'années qu'il n'a de cheveux sur la tête : l'hyperbate du v. 12 accentue cette équation impossible, à la limite de l'*adynaton*.

non ò tanti capelli in queste chiome
quanti vorrei quel giorno attender anni. (sx 30, v. 11-12)

En deuxième lieu, les cheveux du poète sont ceux qui subissent, contrairement à ceux de Laure, la métamorphose naturelle infligée par le temps : la vieillesse. Dans le sonnet 90, il est dit explicitement des yeux de Laure qu'ils ont perdu leur éclat, mais ce qui est tout juste évoqué est aussitôt nié et transformé en beauté atemporelle. Il en va de même dans le sonnet 12, où la lumière a quitté ses yeux, tandis que ses cheveux sont devenus argentés – une couleur lumineuse qui est exclusivement l'attribut de Laure et n'apparaît que dans ce texte des *RVF*. Pour le poète-amant, en revanche, la vieillesse est une réalité avec laquelle il doit compter ; la peur de vieillir est explicite dès la sextine 30, au vers 25 :

I' temo di cangiar pria volto et chiome
che con vera pietà mi mostri gli occhi
l'idolo mio, scolpito in vivo lauro [...] (sx 30, v. 25-27)

Dans ces vers, on peut lire une nette opposition entre la persistance de la femme laurier et l'effet du temps sur le « je » qui passe par le changement du visage et des cheveux. La crainte de vieillir

⁶⁹⁷ Ovide, *Mét.*, I, 550-551.

avant d'obtenir la pitié de la femme est ensuite relayée par la fatalité dans la strophe suivante :

Dentro pur foco, et for candida neve,
sol con questi pensier', con altre chiome,
sempre piangendo andrò per ogni riva [...] (sx 30, v. 31-33)

Les vers 31 et 32 se complètent : « for candida neve » et « con altre chiome » évoquent les cheveux du « je » devenus autres parce qu'ils sont blancs⁶⁹⁸. Cette apparence extérieure s'oppose cette fois aux sentiments de l'amant, dont l'ardeur amoureuse restera inchangée et dont les larmes persisteront. Dans le vers 32, le contraste entre « questi » et « altri » semble insister sur le fait que le poète-amant s'identifie plus volontiers à ses pensées amoureuses actuelles qu'à une vieillesse non souhaitée. Si le syntagme « con altre chiome », mis en relief par l'incise, n'est pas sans relation avec la répétition de l'adjectif « altro » dans l'envoi de la sextine 142 (précédent immédiat de la chanson 264 dans la rédaction Correggio), ce changement apporté par le temps pourrait-il correspondre à une autre quête (le repentir et la conversion dans les derniers vers⁶⁹⁹ de la sextine 142, l'amour dans la vieillesse dans la sextine 30) ? On en avait déjà un aperçu dans le sonnet 12, en voici une confirmation dans le sonnet 291 :

Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
co la fronte di rose et co' crin' d'oro,
Amor m'assale, ond'io mi discoloro,
et dico sospirando: Ivi è Laura ora.

O felice Titon, tu sai ben l'ora
da ricovrare il tuo caro tesoro:
ma io che debbo far del dolce alloro?
che se 'l vo' riveder, conven ch'io mora.

I vostri dipartir' non son sì duri,
ch'almen di notte suol tornar colei
che non à schifo le tue bianche chiome:

le mie notti fa triste, e i giorni oscuri,
quella che n'à portato i penser' miei,

⁶⁹⁸ Le verbe « nevere » de la *frottola* 105 pourrait également faire allusion à la chevelure du poète-amant. Le vers 5 (« già su per l'Alpi neva d'ogn' intorno ») signifierait que déjà sur ses tempes les cheveux blancs tombent comme la neige ; ses soupirs éternels sont inutiles : Laure ne l'écoute pas et il vieillit. La métaphore des *capitis nives* est horacienne (*Odes* IV 13, 12). Ce trope, pourtant déconseillé par Quintilien (*Inst.* VIII VI 17 : « sunt et durae [metaphorae], id est a longinqua similitudine ductae, ut "capitis nives" et "Iuppiter hibernas cana nive conspuat Alpes" » [« Il en est qui sont dures, c'est-à-dire tirées d'une similitude éloignée, comme : "Les neiges de la tête", et "Jupiter a craché la blanche neige sur les Alpes à l'hiver". »]), serait employé par Pétrarque ici en italien, comme il l'est en latin (*Rer. Mem.* I, 42, 2 : « Alterius comam permixta canitie flavescetem, "perfusam mulso nivem" appellavit. »). [« [Domitien] a dit de la chevelure [de Mutius], qui blondissait en se mélangeant à la blancheur des cheveux, que c'était "de la neige délicatement saupoudrée" »].

⁶⁹⁹ « Altr' amor, altre frondi et altro lume, / altro salir al ciel per altri poggi / cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami. » (sx 142, v. 37-39)

né di sé m' à lasciato altro che 'l nome. (sn 291)

Dans le premier quatrain de ce sonnet, « l'Aurora » est un *senhal* de Laure et elle a les cheveux dorés (vers 2). Cette configuration est relativement proche du sonnet 219, excepté que dans ce texte *in vita* il n'y a pas d'identification de Laure avec l'aurore et que les cheveux blancs ne sont pas ceux du poète-amant ; l'aurore a les cheveux dorés et elle peigne les cheveux blancs de Tithon⁷⁰⁰. D'après ce mythe, Éos – déesse de l'aurore – qui est amoureuse de Tithon, l'enlève et demande pour lui l'immortalité, ce que Zeus accorde. Elle oublie toutefois de réclamer également l'éternelle jeunesse – à moins qu'il ne s'agisse d'une omission volontaire de Zeus. Dans le sonnet 219, le deuxième quatrain expose une scène d'amour heureuse entre la belle aurore et le vieux Tithon ; il s'agit d'un choix de Pétrarque, puisque dans la plupart des versions de ce mythe Éos abandonne Tithon (dans d'autres il est métamorphosé en cigale). La présence de ce mythe dans les *RVF* mérite que l'on s'y intéresse, dans la mesure où l'on peut y voir un renversement du mythe daphnéen : une déesse enlève un jeune homme et son amour s'exauce⁷⁰¹ ; la contre-partie de cette idylle est le vieillissement de l'amant. Dans une certaine mesure, le mythe d'Éos et Tithon relaie *in morte* celui d'Apollon et Daphné, incarnant l'amour dans la vieillesse. Tandis que la métamorphose des cheveux du « je » en feuilles de laurier marquait une double frustration, les cheveux qui blanchissent devraient délivrer le poète-amant de ses tourments. Il nourrit cet espoir dans le sonnet *Se bianche non son prima ambe le tempie*, pensant que la vieillesse le protégera des coups d'amour (sn 83, v. 1-4). Pourtant il en va autrement dans le sonnet 291 : s'il y a effectivement d'identification Laure-Aurore, ce n'est que pour mieux souligner l'opposition « je »-Tithon, renforcée par l'adjectif possessif « le tue bianche chiome » (v. 11). *In morte*, Laure ne revient pas, contrairement à Aurore qui rend visite à Tithon de nuit, sans dédain pour ses cheveux blancs. Le poète-amant est privé de la vue de Laure (v. 8), du « crin d'oro » (v. 2) et de « l'alloro » (v. 7), il ne lui reste que le fétiche de son nom – aussi « chiome » rime-t-il avec « nome ».

Le sonnet 316 exprime le regret que Laure soit morte avant que la vieillesse n'ait pu tempérer l'ardeur de ses désirs :

Poco avev'a 'ndugiar, ché gli anni e 'l pelo
cangiavano i costumi: onde sospetto
non fōra il ragionar del mio mal seco. (sn 316, v. 9-11)

⁷⁰⁰ Est-ce cela qui lui suggère l'hypallage « Tithonia [...] / candida [...] coniunx » [« la blanche épouse de Tithon »] dans *Ep.* I 6, 138-139 ?

⁷⁰¹ Ovide, *Fastes*, I, 461 et VI, 473 ; Virgile, *Géorgiques*, I, 446.

Le changement d'aspect de la chevelure est une fatalité et un présage de mort, cependant cet aspect négatif devrait être compensé par la sagesse qui vient avec le temps. Mais cette maturité positive qui devrait accompagner l'apparition des cheveux blancs n'est mentionnée que pour la femme – dans le premier quatrain du sonnet 213. En ce qui concerne le « je », les cheveux blancs ne soulignent que mieux la persistance de son amour et de son erreur ; c'est généralement le mot « pelo » et le verbe « cangiare » qui sont porteurs de ce réseau, en commençant par un texte anniversaire : le sonnet 122.

Vero è 'l proverbio, ch'altri cangia il pelo
anzi che 'l vezzo, et per lentar i sensi
gli umani affecti non son meno intensi:
ciò ne fa l'ombra ria del grave velo. (sn 122, v. 5-8)

Pétrarque se sert ici d'un proverbe⁷⁰² pour illustrer son paradoxe : il est comme le vieux loup, qui garde les mêmes vices bien que son pelage change d'aspect. Il y a presque une continuité avec le sonnet 195, où les connotations animales de « smorso » (v. 2) et « sbranco » (v. 3) semblent relayer l'image du loup :

Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo,
né però smorso i dolce inescati hami,
né sbranco i verdi et invescati rami
de l'arbor che né sol cura né gielo. (sn 195, v. 1-4)

Les occurrences de « pelo » renvoient exclusivement au « je » ; il se distingue phonétiquement du groupe « cape' », « capegli », « capei », « capel », « capelli », « chioma », « chiome », « crin' », « crine », rapprochés par la consonne occlusive initiale. Il est toujours à la rime : lorsqu'il rime avec « velo », ce dernier a le sens d'enveloppe charnelle. Cette caractéristique permet à Pétrarque d'émuler Dante qui faisait rimer « pelo » avec « cielo »⁷⁰³ ; la première occurrence de « pelo » dans la *Divina Commedia* me semble l'antécédent le plus probable, étant donné qu'il s'agit de cheveux blancs, ceux de Charon :

Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando : «Guai a voi, anime prave!
Non isperate mai veder lo cielo
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo. (*Inferno* III, v. 82-86)

Charon est celui qui conduit les âmes sur l'autre rive du fleuve Achéron ; contrairement à Virgile

⁷⁰² Il le cite dans *Rerum memorandum libri* II, 73, 2, mais attribué au renard.

⁷⁰³ *Inf.* III, v. 83 ; *Inf.* XXXIV, v. 119 ; *Purg.* II, v. 36.

dans l'*Énéide*, Dante ne le décrit pas, son aspect physique se limite d'abord à ses cheveux blancs, puis à ses joues barbues (« le lanose gote », v. 97). On a déjà dit que Pétrarque ne conserve pas la rime avec « cielo », mais ce n'est peut-être que pour mieux mettre en avant celle avec « gielo », qui est également dantesque ; le feu et la glace du syntagme « in caldo e 'n gelo » renvoient de façon générale à tous les tourments de l'enfer. Cela permettrait de donner au vers 4 du sonnet 195 une interprétation supplémentaire, intertextuelle : non seulement Laure-laurier ne craint ni l'été ni l'hiver, le laurier restant toujours vert en toute saison, mais elle ne craint pas l'enfer. Dans ces vers de l'*Enfer*, Charon essaie dans un premier temps de dissuader les deux voyageurs téméraires, mais voyant qu'ils ne partent pas, il leur conseille d'emprunter un autre chemin, aboutissant à un autre port : celui des âmes qui peuvent trouver le salut, c'est-à-dire l'embouchure du Tibre (*Purg.* II, v. 100-105) où un ange les conduira sur la rive du Purgatoire. Derrière l'occurrence de « pelo », qui renvoie toujours au poète-amant et qui est systématiquement associée aux verbes « cangiare » ou « variare » dans les *RVF*, se cache encore une fois la problématique de la conversion et de la réorientation qui doit conduire le « je » au salut avant qu'il ne soit trop tard.

Dans les *RVF*, l'apparence physique n'est jamais en adéquation avec les mouvements de l'esprit du « je » (tandis qu'il y a harmonie pour Laure) : soit parce que son amour est toujours aussi fervent, soit parce qu'il a gardé les mêmes vices – ce qui revient fondamentalement au même, si l'on en croit les mots d'Augustinus dans le *Secretum*. Dans la chanson 264, on observe une ébauche d'harmonie entre le changement d'aspect de la chevelure et le changement des désirs qui se tournent vers Dieu :

né posso il giorno che la vita serra
antiveder per lo corporeo velo;
ma variarsi il pelo
veggio, et dentro cangiarsi ogni desire. (ch 264, v. 113-116)

Mais les bonnes résolutions de ce texte, qui devrait marquer un tournant dans le parcours de conversion, sont vite oubliées : dans le sonnet 277, le corps (« doloroso velo ») est une barrière qui empêche le « je » de rejoindre Laure au ciel, et cette frustration le fait vieillir prématurément. De même, dans le sonnet 319, qui devrait être un texte de bilan – le premier transcrit de sa main sur V¹ –, le poète-amant vieillit tout en pensant à la beauté de Laure morte.

Ma la forma miglior, che vive anchora,
et vivrà sempre, su ne l'alto cielo,
di sue bellezze ogni or piú m'innamora;

et vo, sol in pensar, cangiando il pelo,
 qual ella è oggi, e 'n qual parte dimora,
 qual a vedere il suo leggiadro velo. (sn 319, v. 9-14)

Dans ces trois textes (ch 264, sn 277, sn 319), le bilan spirituel induit la rime « cielo » : « pelo » : « velo ». Ce n'est qu'à partir de la chanson 331 que ce réseau métaphorique évolue vers la conversion :

Se stato fusse il mio poco intellecto
 meco al bisogno, et non altra vaghezza
 l'avesse disviando altrove vòlto,
 ne la fronte a madonna avrei ben lecto:
 – Al fin se' giunto d'ogni tua dolcezza
 et al principio del tuo amaro molto. –
 Questo intendendo, dolcemente sciolto
 in sua presentia del mortal mio velo
 et di questa noiosa et grave carne,
 potea inanzi lei andarne,
 a veder preparar sua sedia in cielo:
 or l'andrò dietro, omai, con altro pelo. (ch 331, v. 49-50)

Le dernier mot de la chanson avant l'envoi est « pelo » : il est introduit à la rime par « mortal mio velo » (le corps du « je ») et « sua sedia in cielo » (la résidence céleste de Laure). Dans ce finale très amer, le poète-amant déplore de ne pas s'être rendu compte de son fourvoiement plus tôt : s'il avait compris que son désir était une erreur, il aurait pu mourir avant elle. Les occurrences précédentes de ce réseau permettent de mieux saisir l'enjeu de cette strophe : non seulement son corps (les désirs charnels) n'auraient plus constitué un obstacle, mais il n'aurait pas nourri l'espoir d'un amour de vieillesse, car la conversion ne doit pas être un pendant de la métamorphose physique par le temps⁷⁰⁴. Lorsque, devant le tribunal de la raison, il avance ses arguments contre Amour (chanson 360), il affirme encore une fois qu'en dépit de la vieillesse, ses désirs ne changent pas.

Misero, a che quel chiaro ingegno altero,
 et l'altre doti a me date dal cielo?
 ché vo cangiando 'l pelo,
 né cangiar posso l'ostinata voglia:
 così in tutto mi spoglia
 di libertà questo crudel ch'i' accuso,

⁷⁰⁴ *Secretum* III, : « Sed queso, nunquid honestius iudicas si, iam senior, anum illam ardeas, quam si adolescentulam amares? Imo vero eo fedius, quo amandi minor est materia. Pudeat ergo, pudeat animum numquam mutari, cum corpus mutetur assidue. » [« Mais, je te le demande, crois-tu qu'il soit plus convenable, à ton âge, de l'idolâtrer vieille que de l'aimer jeune ? Au contraire, c'est d'autant plus inconvenant que la raison d'aimer est moindre. Rougis donc, rougis de voir que ton âme ne change jamais lorsque ton corps change continuellement. »]

ch'amaro viver m'à vòlto in dolce uso. (ch 360, v. 39-45)

D'un côté il y a le gérondif du vers 41, le changement lent et inéluctable des cheveux qui subissent l'effet du temps, de l'autre il y a l'infinitif qui exprime l'impossibilité de changer ses désirs. Le vers 42 condense en peu de mots tout le dilemme de la conversion pour le « je » : « *ostinata* », qui est un *hapax* dans les *RVF*, apparaît dans un des derniers textes du recueil ; on ne le rencontre que très exceptionnellement dans la littérature italienne du XIII^e siècle⁷⁰⁵. Etymologiquement, le verbe « *ostinare* » serait formé à partir du latin « *obstare* », qui signifie “se tenir devant, faire obstacle” ; Pétrarque emploie un signifiant qui peut maintenant déployer tout son sens, grâce aux différents réseaux qui ont jusqu'alors nourri la persistance et l'insistance de cette problématique. Dans le vers, ce participe passé devenu adjectif verbal est placé de façon centrale entre la dichotomie pouvoir / vouloir – d'une part le verbe « *posso* » le précède, d'autre part il qualifie le substantif « *voglia* ». Bien que l'aspect physique du poète-amant change avec la vieillesse, il ne peut pas changer son désir obstiné. C'est là tout l'enjeu que le réseau de « *pelo* » renferme dès sa première présence, dans le sonnet 122 : le « je » doit dépasser le proverbe « *ch'altri cangia il pelo / anzi che 'l vezzo* », autrement dit changer ses désirs – qui sont ses « *vices* », enracinés dans « *il mal costume* » d'« *un piacer per usanza in me sì forte / ch'a patteggiar n'ardisce co' la morte* » (ch 264, v. 105 et 125-126).

Le parcours dessiné par le réseau épars des cheveux trace donc une évolution non linéaire mais tout à fait construite, qui part des cheveux argentés de Laure dans le sonnet 12, où le poète-amant est passif et voudrait que ce soit elle qui, dans la vieillesse, reconsidère son amour différemment et l'accepte, et qui aboutit à une inversion des rôles : c'est le « je » qui doit changer ses désirs, il ne peut y avoir d'autre issue, ni dans la vieillesse de Laure ni dans sa propre vieillesse, si cette transformation n'advient pas au préalable. Le sonnet 362 le confirme, par la bouche de Laure :

Talor mi trema 'l cor d'un dolce gelo
udendo lei per ch'io mi discoloro
dirmi: « Amico, or t'am'io et or t'onoro
perch'à' i costumi variati, e 'l pelo. » (sn 362, v. 5-8)

Dans ce texte Laure intervient pour la dernière fois dans les *RVF*, et c'est pour dire au « je » qu'elle l'aime à présent, parce qu'il n'a pas seulement vieilli mais qu'il a surtout changé ses désirs : le vers 8 reprend et renverse les vers 41-42 de la chanson 360 de façon à donner la première place, au centre

⁷⁰⁵ Chez Iacopone da Todi : « Que farai, morte mia, - che perderai la vita? / Guerra infinita - sirà tuo cor demorare. / Or que farai, morte mia, - che perderai la vita? / Se io t'aggio nutrita - io me ne pento; / e poi la morte non tornai a vita, - guerra infinita / sì t'arepresento; - però taccio ed assento, / quel che voglio non faccio - e quel che voglio desfaccio; / la lengua ne taccio - co omo obstinato. » (vers 1-8)

du vers, aux « *costumi variati* », tandis que l'épiphraise permet que « *pelo* » rime avec « *dolce gelo* ». Le frisson qui parcourt son cœur n'est plus, en effet, la morsure glacée d'un amour aliénant mais relève de la phénoménologie d'un amour que Laure peut enfin partager – et peu importe que Laure soit morte. Car ce qui est en jeu, à travers l'amour pour Laure, c'est le salut du « *je* », qui doit apprendre à réorienter ses désirs. Si l'amour est maintenant payé de retour, c'est que, lors de cette vision qui est censée se dérouler au ciel, les paroles de Laure apportent leur caution céleste à une mutation qu'elle énonce comme déjà advenue (« *a' i costumi variati* »). Aussi peut-elle également l'aimer pour ses cheveux blanchis – et les désigner par le terme « *pelo* » qui leur revient –, dès lors qu'ils sont devenus l'emblème externe d'un changement intérieur : ce que les « *chiome* » de Laure n'ont jamais été.

Il reste encore à prendre en compte les quatre occurrences de ce réseau qui ne sont pas en rapport avec l'histoire d'amour. Elles se distinguent, de prime abord, sur le plan grammatical et philologique : il s'agit des trois occurrences de « *chioma* » au singulier et de « *capegli* », qui n'apparaît qu'une fois avec cette orthographe. « *Chioma* » est surtout une métonymie : le terme renvoie à la couronne qui orne les cheveux, et désigne donc la tête⁷⁰⁶ ; c'est pourquoi on ne peut pas vraiment inclure dans le réseau métaphorique de la chevelure les occurrences du sonnet 27 (dans lequel il s'agit de la tête du successeur de Charles IV le Bel, Philippe VI de Valois) et de la chanson 28 (le laurier symbolise l'honneur des empereurs ; Auguste fut couronnée du laurier du triomphe trois fois), puisque la métonymie opère un changement de désignation, un déplacement du signifiant, tandis que la métaphore est un changement, un enrichissement du signifié.

Enfin dans la chanson 53, où Pétrarque prend position dans la lutte qui oppose les familles romaines, les cheveux sont présents de façon très négative, notamment par le jeu des références :

Che s'aspetti non so, né che s'agogni,
Italia, che suoi guai non par che senta:
vecchia, otiosa et lenta,
dormirà sempre, et non fia chi la svegli?
Le man' l'avess'io avvolto entro' capegli.

Non spero che già mai dal pigro sonno
mova la testa per chiamar ch'uom faccia,
sì gravemente è oppressa et di tal soma;

⁷⁰⁶ « Il successor di Karlo, che la chioma / co la corona del suo antiquo adorna, / prese à già l'arme per fiacchar le corna / a Babilonia, et chi da lei si noma » (sn 27, v.1-4) ; « Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro, / volte l'antiche et le moderne carte, / volando al ciel colla terrena soma, / sai da l'imperio del figliuol de Marte / al grande Augusto che di verde lauro / tre volte triumphando ornò la chioma, / ne l'altrui ingiurie del suo sangue Roma / spesse fiate quanto fu cortese » (ch 28, v. 76-83).

ma non senza destino a le tue braccia,
che scuoter forte et sollevarla ponno,
è or commesso il nostro capo Roma.
Pon' man in quella venerabil chioma
securamente, et ne le treccie sparte,
sì che la neghittosa esca del fango. (ch 53, v. 10-20)

Dans ces deux strophes, « capegli » et « chioma » font à la fois allusion à la mort de Priam, tué violemment par Phyrus qui le tient par les cheveux (*Énéide*, II, 552) et au chant XXXII de l'*Enfer* (v. 103) où Dante attrape Bocca degli Abati par les cheveux pour le forcer à parler. Toutefois, il me semble que cette occurrence se limite à la référence et que Pétrarque ne l'exploite pas comme réseau métaphorique, car dans ces deux images l'accent n'est pas tant mis sur la chevelure que sur la main qui les saisit.

Mais ces cheveux, qui sont en fait empoignés, en rappellent d'autres dans les vers de Dante, plus précisément dans les "rime petrose" de *Così nel mio parlar voglio esser aspro* :

e fare'l volentier, sì come quelli
che ne' biondi capelli
ch'Amor per consumarmi increspa e dora
metterei mano, e piacere'le allora.

S'io avessi le belle trecce prese [...] (*Così nel mio parlar*, v. 61-66)

Par opposition, on a vu que les cheveux de Laure sont insaisissables, épars et au vent : cela implique que la poésie lyrique de Pétrarque peut emprunter au Dante *petroso* son lexique, mais non pas les gestes, les mouvements évocateurs d'un réel amoureux qui n'est pas le sien. Tandis que la filiation dantesque est affichée, et revendiquée, dans l'écriture politique, et plus précisément lorsque Pétrarque aspire à prendre la relève en tant que polémiste : une dimension qu'il tient à insérer dans les *RVF*, sous l'égide du Dante *comico* et *petroso*, mais qu'il développe bien plus amplement dans ses textes latins, et notamment, pour ce qui est de la polémique anti-avignonnaise, dans les *Sine nomine*.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

1. Œuvres de Pétrarque

A. Œuvres en italien

a. Editions de référence

RVF

Canzoniere, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004 [1996].

Estr.

Estravaganti, in *Trionfi, Rime Estravaganti e Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996.

Tr.

Trionfi, in *Trionfi, Rime Estravaganti e Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996.

b. Autres éditions

RVF

Canzoniere, introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Contini, note di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992.

Canzoniere, Rerum vulgarium fragmenta, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2 vol., 2005.

Canzoniere, a cura di Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi, 2011.

Carducci-Ferrari

Le Rime di Francesco Petrarca, di su gli originali, commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari, nuova tiratura, Firenze, Sansoni, 1949 [1899].

Tr.

Triumphs, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.

Rime disperse

Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite, raccolte a cura di Angelo Solerti, Firenze, Sansoni, 1909, riprod. facsimile, con introduzione di Vittore Branca, postfazione di Paola Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997.

Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195 con tre fotoincisioni, a cura di E. Modigliani, Roma, Società Filologica Romana, 1904.

Edizione integrale in fac-simile conforme all'originale del ms. Vat. Lat. 3195 contenente i Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca, Padova, Roma, Città del Vaticano : Biblioteca apostolica Vaticana, Antenore, 2003.

Rerum vulgarium fragmenta : codice Vat. Lat. 3195, Commentario all'edizione in fac-simile, a cura di Gino Belloni, Roma, Antenore, 2004.

B. Œuvres en latin

a. Editions de référence

Afr.

L'Afrique. 1338-1374, préface de Henri Lamarque, introduction, traduction et notes de Rebecca Lenoir, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2002.

BC

Bucolicum Carmen, texte latin, traduction et commentaire par Marcel François et Paul Bachmann, Paris, Honoré Champion éditeur, 2001.

CL

Collatio laureationis, in *Opere latine*, vol. 2, a cura di Antonietta Bufano, Torino, UTET, 1975, p. 1255-1283.

De Rem.

Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune. 1354-1366, préf. de Giuseppe Tognon ; commentaires, introd., notes et index par Christophe Carraud, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2 vol., 2002.

De viris

De viris illustribus, vol. 1, a cura di Silvano Ferrone, Firenze, Le Lettere, 2006.

De viris illustribus, vol. 2, a cura di Caterina Malta, Firenze, Le Lettere, 2007.

Vit. sol.

De vita solitaria, La vie solitaire, traduit du latin par Pierre Maréchaux. Paris, Payot et Rivages, 1999.

Disp.

Lettere disperse (Varie e miscellanee), a cura di Alessandro Pancheri, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Ugo Guanda Editore, 1994.

Ep.

Epistole metriche (a cura di Enrico Bianchi), in *Poesie latine*, a cura di Guido Martellotti ed Enrico Bianchi, introduzione di Natalino Sapegno, Torino, Einaudi, Classici Ricciardi, 1976.

Fam.

Lettres Familières, traduction d'André Longpré, notices et notes de Ugo Dotti, mises en français par Franck La Brasca et Alain Segonds, Paris, Les Belles Lettres, t. I, livres I-III (2002), t. II, livres IV-VII (2002), t. III, livres VIII-XI (2003), t. IV, livres XII-XV (2004), t. V, livres XVI-XIX (2005), t. VI, livres XX-XXIV (2015).

Itinerarium ad Sepulcrum Domini Nostri Ihesu Cristi, traduction de Christophe Carraud et Rebecca Lenoir, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2002.

Rer. Mem.

Rerum Memorandarum Libri, a cura di Marco Petoletti, Firenze, Le Lettere, 2014.

Sec.

Secretum, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992.

Sen.

Lettres de la vieillesse, traduction de Claude Laurens, notices et notes de Ugo Dotti, mises en français par Franck La Brasca, Paris, Les Belles Lettres, t. I, livres I-III (2002), t. II, livres IV-VII (2003), t. III, livres VIII-XI (2004), t. IV, livres XII-XV (2006), t. V, livres XVI-XVIII (2013).

SN

Sans titre. Liber sine nomine. 1342-1361, texte traduit, présenté et annoté par Rebecca Lenoir, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2003.

b. Autres éditions

Afr.

Africa, tome I, livres I-V, traduction de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

BC

Bucolicum Carmen, a cura di Luca Canali, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.

MATTUCCI Tonino T., *Il « Bucolicum Carmen » di Francesco Petrarca*, Pisa, Editrice Giardini, 1970.

Laurea occidens. Bucolicum Carmen X, testo, traduzione e commento a cura di Guido Martellotti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1968.

CL

Collatio Laureationis, edizione di Carlo Godi, in « *La Collatio Laureationis del Petrarca* », *Italia medioevale e umanistica*, XIII, 1970, p. 13-27.

De Rem.

Rimedi all'una e all'altra fortuna, con introduzione, commento e cura di Enrico Fenzi, Napoli, La Scuola di Pitagora Editrice, 2009.

De viris

De viris illustribus, edizione critica a cura di G. Martellotti, Firenze, Sansoni, 1964.

Ep.

Epistole metriche, in *Poëmata minora quae extant omnia*, a cura di Domenico Rossetti, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 3 vol., 1829-1834.

Fam.

Le Familiari, a cura di Ugo Dotti, Università degli studi di Urbino, Argalia editore, 1974.

Rerum Familiarum Libri, in *Opere latine*, a cura di A. Bufano, Torino, UTET, 1978.

Lettere delle cose familiari, libri ventiquattro, lettere varie, ora la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti, Firenze, Le Monnier, 5 vol., 1863-1867.

Francesco Petrarca, *Opere, Canzoniere - Trionfi - Familiarium rerum Libri* - con testo a fronte, Sansoni editore, Firenze 1975, secondo l'edizione curata da Vittorio Rossi e Umberto Bosco, per l'edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, con la traduzione inedita di Enrico Bianchi, Firenze, Sansoni, 1933-1942. Disponibile sur : www.classicitaliani.it

Sec.

Mon secret, traduction de François Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Rivages, 1991.

2. Autres auteurs

Antologia della poesia italiana, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, t. I, Duecento-Trecento, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997.

Appendix vergiliana, traduction nouvelle de M. Rat, Paris, Garnier, 1935. Disponible sur : <http://www.remacle.org/bloodwolf/poetes/appendix/index.htm>

I canzonieri della lirica italiana delle origini, I-III Riproduzioni fotografiche (I *Il canzoniere Vaticano lat. 3793*, II *Il canzoniere Laurenziano Rediano 9*, III *Il canzoniere Palatino 418*), a cura di Lino Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001.

Les vies de saint François d'Assise, traduction par Dominique Poirel et Jacques Dalarun, Paris, Éd. Franciscaïnes, Éd. du Cerf, 2009.

Thesaurus Celanensis : Vita prima, Legenda ad usum chori, Vita secunda, Tractatus de miraculis, Legenda sanctae Clarae virginis : concordance, index, listes de fréquence, table comparative, G. Mailleux, coll. Corpus des sources franciscaines, Université catholique de Louvain, Publications du Cetedoc, 1974.

Poeti del Dolce Stil Novo, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.

Poeti del Dolce Stil Novo, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012.

Poeti del Duecento, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 vol., 1960.

Poeti della Scuola Siciliana, a cura di R. Antonelli, C. Di Girolamo, R. Coluccia, Milano, Mondadori, 3 vol., 2008.

ANDRÉ LE CHAPELAIN, *De amore*, traduzione di J. Insana, Milano, SE, 2002

ARNAUT DANIEL, *Les poésies d'Arnaut Daniel*, rééd. critique d'après Canello, avec trad. française et notes par René Lavaud, Toulouse, E. Privat, 1910.

AUGUSTIN

Conf.

Confessions, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

La Cité de Dieu

Œuvres II, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon ; avec, pour ce volume, la collaboration de Sophie Astic, Jean-Yves Boriaud, Jean-Louis Dumas [et al.], Paris, Gallimard, 2000.

Les commentaires des Psaumes

Enarrationes in psalmos, sous la direction de M. Dulaey, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2009-2014.

La Bible

La Bible de Jérusalem, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, Paris, éditions du Cerf, 2007 [2000].

Vulgata, Hieronymiana versio, *Bible Foundation BBS*, edited by Mark Fuller. Disponible sur le site Bibliotheca Augustana:

https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost04/Hieronymus/hie_v000.html

BOCCACCIO, Giovanni, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 2 vol., 1965.

BOÈCE,

De Cons. Phil.

La Consolation de Philosophie, édition de Claudio Moreschini, traduction et notes de Eric Vanpeteghem, Introduction de Jean-Yves Tillette, Paris, Le livre de poche, 2008.

De Consolatione philosophiae, *La consolation de la philosophie*, traduction de Léon Colesse, Paris, Panthéon littéraire, 1835.

Disponible sur : <http://www.mediterranees.net/litterature/boece/livre1.html>

CICÉRON

Caton l'Ancien. De la vieillesse, texte établi et traduit par Pierre Willeumier, Paris, Les Belles Lettres, 2011⁷.

Cato maior, Caton l'ancien ou de la vieillesse, traduit par Charles Appuhn, Paris, Garnier, 1933. Disponible sur : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/cicero_vieillesse/

De l'orateur, texte établi et traduit par E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol. 1959-62³.

De oratore, in *Oeuvres complètes de Cicéron*, texte établi et traduit par M. Nisard, Paris, Dubochet, Le chevalier et comp., éditeurs, 1848.
Disponible sur : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/cic_de_oratore01/

Somnium Scipionis, in *La République*, Livres II-VI, *Le songe de Scipion*, texte établi et traduit par Esther Bréguet, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

Tusculanes, texte établi par G. Fohlen et traduit par J. Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 2 vol., 2011.

Tusculanes, in *Œuvres complètes de Cicéron*, texte établi et traduit par M. Nisard, Paris, J.J. Dubochet, Le chevalier et comp. éditeurs, 1848.
Disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Cicéron/tusc1.htm>

CINO DA PISTOIA

Rime, Lanciano, R. Carabba editore, 1913.

Poesie, in *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.

Rime, in *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012.

CLAUDIEN

De Raptu

De Raptu Proserpinæ, in *Œuvres*, tome I, *Le rapt de Proserpine*, texte établi et traduit par Jean-Louis Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

In Rufinum, in *Œuvres*, tome II, vol. 1, *Contre Rufin*, texte établi et traduit par Jean-Louis Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

Oeuvres complètes de Claudien, par MM. Héguin de Guerle, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1833. Disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/clauidien/table.htm>

DANTE ALIGHIERI

Inf., Purg., Par., in *Commedia*, con il commento di Anna Maris Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 3 vol., 1991-1997.

Opere, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I, *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011 ; vol. II, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, Milano, Mondadori, 2014.

Rime,

a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002.

a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1970.

in *Opere minori*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995 [1984].

D'AQUINO Rinaldo, *Rime*, in *La poesia lirica del Duecento*, a cura di Carlo Salinari, Torino, UTET, 1968. Disponibile sur <http://www.classicitaliani.it/ducepdf/Aquino.pdf>

D'ASCOLI Cecco [Stabili Francesco], *L'Acerba [Acerba etas]*, a cura di Marco Albertazzi, Lavis (Trento), La Finestra, 2002.

DAVANZATI Chiaro

Canzoni e sonetti, a cura di Aldo Menichetti, Torino, Einaudi, 2004.

Rime, a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

FLORUS, *Epitome rerum romanarum, Abrégé de l'histoire romaine*, Paris, Firmin Didot, 1865.

Disponibile sur : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/florus/index.htm>

GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994. Disponibile sur http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit000238

HOMÈRE, *Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

HORACE

Odes et Epodes, tome I, texte établi et traduit par F. Villeneuve, 5^e éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

Épîtres, texte établi et traduit par F. Villeneuve, 3^e éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

LATINI, Brunetto,

Il Tesoretto, introduzione e note di Marcello Ciccuto, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1985.

Tesoretto, presentazione di Giuseppe Fini; nota introd. all'edizione di Franca Arduini; pref. di Francesco Mazzoni; scheda codicologica bibliografica di Ida Giovanna Rao; trascrizione del manoscritto di Julia Bolton Holloway, Firenze, Le Lettere, 2000.

LUCAIN,

La Guerre civile (La Pharsale), texte établi et traduit par A. Bourgery, deuxième édition revue et corrigée par Paul Jal, Paris, Les Belle Lettres, 2 vol., 1997.

La Pharsale, traduction de Marmontel, complétée par M. H. Durand, précédée d'une étude sur la Pharsale par M. Charpentier, Paris, Garnier, 1865.

Disponibile sur <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/lucain/table.htm>

LUCRÈCE, *De rerum natura, De la nature*, traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

MACROBE, *Saturnales*, in *Oeuvre complètes*, sous la direction de M. Nisart, Paris, Firmin-Didot, 1875. Disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/macrobe/>

Mare amoroso, in *Poeti del Duecento*, a c. di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960. Disponible sur <http://www.silab.it/cgi-bin/poeweb.exe?t=1418049822&n=335&p=160&c=V>

MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars Versificatoria*, in Faral Edmond, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge*, Paris, Honoré Champion, 1962.

OVIDE

Héroïdes, texte établi par Henri Bornecque, traduit par Marcel Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

L'Art d'aimer, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

Les amours, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

Les Fastes, texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1992-1993.

Mét.

Les Métamorphoses, texte établi par Georges Lafaye, éméché, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, Classiques en poche, 2009.

Pontiques, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

Tristes, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

PLUTARQUE, *Dialogue sur l'amour*, intr., trad., notes et bibliographie par Sophie Gotteland et Estelle Oudot, Paris, Flammarion, 2005.

PROPERCE, *Élégies*, texte établi et traduit par D. Paganelli, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

PRUDENCE

Cathemerinon, in *Œuvres*, tome I, *Cathemerinon Liber (Livre d'heures)*, édité par M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1972³.

Cathemerinon, in *Etude sur Prudence*, traduit et annoté par A. Bayle, Paris, Ambroise-Bray, 1860.

Disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/eglise/prudence/cathemerinon.htm>

Psychomachie, in *Œuvres*, tome III, *Psychomachie - Contre Symmaque*, texte établi et traduit par M. Lavarenne, 3^e édition, revue par Jean-Louis Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

QUINTILIEN,

Institutio oratoria, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 7 vol., 1975-1976.

Institution oratoire, Institutio oratoria, texte établi et traduit par M. Nisard, Paris, Firmin Didot, 1865. Disponible sur : <http://remacl.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat8.htm>

STACE, *Thébaïde*, texte établi et traduit par Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 1990-1994.

TIBULLE, *Élégies*, texte établi et traduit par Max Pochont, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

VIDAL, Peire, *Les poésies de Peire Vidal*, éditées et traduites par Joseph Anglade, Paris, H. Champion, 1965.

VIRGILE

Opera, edita anno MCMLXXIII, iterum recensuit Marius Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

Buc.

Bucoliques, in *Œuvres complètes de Virgile*, sous la direction de M. Nisard, Paris, Didot, 1850. Disponible sur : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/virg_bucoliques/lecture/default.htm

Énéide

Énéide, texte établi et traduit par Jacques Perret, troisième tirage de l'édition revue et corrigée par R. Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 2002.

Géorg.

Géorgiques, texte établi et traduit par E. De Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

II. ETUDES

1. Pétrarque et ses œuvres

Estravaganti, Disperse, Apocrifi petrarcheschi, a cura di Claudia Berra e Paola Vecchi Galli, Atti del Convegno, Università di Milano, 2007.

Il Canzoniere : lettura micro e macrotestuale. Lectura Petrarcae Turiniensis, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 2007.

Il Petrarca ad Arquà, Atti del Convegno di studi nel VI centenario (1370-1374), 6-8 nov. 1970, a cura di G. Billanovich e G. Frasso, Padova, Antenore, 1975.

Le postille del Virgilio Ambrosiano, a cura di M. Baglio, Antonietta Nebuloni Testa e Marco Petoletti, presentazione di Giuseppe Velli, Roma-Padova, Antenore, 2006.

Petrarca e il suo tempo, catalogo della Mostra 8 maggio-31 luglio 2004, a c. di Gilda P. Mantovani, Milano, Skira, 2006.

Petrarca e la cultura europea, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Istituto di Studi Umanistici Francesco Petrarca, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997.

Pétrarque et l'Europe, sous la direction de Carlo Ossola, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2006.

Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere, Catalogo della Mostra, Arezzo, Sottocchia di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004, a cura di M. Feo, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 2003.

Sul Canzoniere di Petrarca, Atti della giornata di studi (25 nov. 2005), a cura di Paolo Grossi e Franck La Brasca, Quaderni dell'Hôtel Gallifet, Parigi, Istituto italiano di cultura, 2006.

AGOSTI, Stefano, *Gli occhi e le chiome, Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993.

ANTONELLI, Roberto, « *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Francesco Petrarca », in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. I, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992.

Disponibile sur :

[http://www.bdf.hu/btk/fli/romanisztika/OKTATSARS_DOCENDI/TANANYAGOK_\(OKTATÓSZERINT\)/ANTONIO_SCIACOVELLI/LETTERATURA/PETRARCA/antonelli_petrarca_rvf.pdf](http://www.bdf.hu/btk/fli/romanisztika/OKTATSARS_DOCENDI/TANANYAGOK_(OKTATÓSZERINT)/ANTONIO_SCIACOVELLI/LETTERATURA/PETRARCA/antonelli_petrarca_rvf.pdf)

Ariani (1999)

ARIANI, Marco, *Petrarca*, Roma, Salerno, 1999.

Ariani (2009)

ARIANI, Marco, *La metafora in Dante*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009.

ARQUÉS, Rossend, « *Per umbram fons ruit*. Petrarca in Elicona. Paesaggio e umanesimo », *Quaderns d'Italìa*, 2006, n° 11, p. 245-272.

Disponibile sur : <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/viewFile/52995/60946>

BALDUINO, Armando, « La ballata XI », *Lectura Petrarce*, 1997, vol. XV, p. 301-316.

BARAŃSKI, Zygmunt, CACHEY, Theodore, Joseph, *Petrarch & Dante : anti-dantism, metaphysics, tradition*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame press, 2009.

Disponibile sur : <http://www3.undpress.nd.edu/excerpts/P01288-ex.pdf>

BARTUSCHAT, Johannes, « *L'ekphrasis* dans la poésie allégorique medio-latine et dans l'*Amorosa visione* de Boccace », *Camena*, 2010, n° 8

Disponibile sur : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/7_article_5_Bartuschat-2.pdf

BATTISTINI, Andrea, « Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione in *Io son venuto al punto de la rota* », *Lecture classensi*, 1977, n° XXVI, p. 93-110.

Berra (1990)

BERRA, Claudia, « Note su *RVF IX* », *Giornale storico della letteratura italiana*, 1990, vol. CLXVII, p. 64-70.

Berra (1992)

BERRA, Claudia, *La similitudine nei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1992.

- Berra (2007)
BERRA, Claudia, « Appunti per una cronologia del Petrarca petroso », in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, Milano, Cisalpino, 2007, p. 99-116.
Disponibile sur : <http://air.unimi.it/handle/2434/36074>
- Berra (2010¹)
BERRA, Claudia, « Le canzoni degli occhi », *Lectura Petrarce*, 2010, vol. 30/31, p. 233-274.
- Berra (2010²)
BERRA, Claudia, « Dopo gli occhi : per i sonetti 74-76 del Canzoniere », *Acme -Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, Settembre-Dicembre 2010, vol. LXIII, n° 3, p. 349-360.
Disponibile sur : http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-2010-III_11_Berra.pdf
- Bertolani (2001)
BERTOLANI, Maria Cecilia, *Il Corpo glorioso : studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001.
- Bertolani (2006)
BERTOLANI, Maria Cecilia, « Dall'immagine all'icona », *Quaderns d'Italia*, 2006, n° 11, p. 183-201.
- Bettarini (1992)
BETTARINI, Rosanna, « I fiumi di Petrarca », *Studi di Filologia Italiana*, 1992, n° L, p. 5-18.
- Bettarini (1993)
BETTARINI, Rosanna, « Verdi panni... », in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, 1993, p. 573-580.
- Bettarini (1998)
BETTARINI, Rosanna, *Lacime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998.
- BIGI, Emilio, *Dal Petrarca al Leopardi : studi di stilistica storica*, Milano - Napoli, R. Ricciardi, 1954.
- BISCONTI, Donatella, CAMBONI, Maria Clotilde, « Philologie et langue dans les *Rime* de Dante », *Chroniques italiennes*, 2009, n° 15. Disponibile sur : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/BiscontiCamboni15.pdf>
- BLASIO, Maria Grazia, MORISI, Anna, NIUTTA, Francesca et al., *Petrarca e Roma : atti del convegno di studi*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2006.

BLASUCCI, Luigi, « La sestina LXVI », *Lectura Petrarce*, 1982, II, p. 41-60.

Bologna (2003)

BOLOGNA, Corrado, « PetrArca petroso », *Critica del testo*, 2003, vol. VI/1, « L'Io Lirico: Francesco Petrarca, Radiografia dei *Rerum vulgarium fragmenta* », p. 367-421.

Bologna (2005)

BOLOGNA, Corrado, « Ascensioni spirituali », in *Les montagnes de l'esprit : imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance*, Actes du colloque international de Saint-Vincent, 22-23 novembre 2003, réunis par Rosanna Gorris, Aosta, Musumeci Editore, 2005, p. 19-56.

BOSCO, Umberto, *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza, 1977.

BOVIA, Romana, « Du nouveau sur la fortune du *De remediis* en France (XIV^e-XVI^e siècles) », in *La postérité répond à Pétrarque*, Paris, Editions Beauchesnes, 2006, p. 87-110.

BRUGNOLO, Furio, PERON, Gianfelice. *Da Guido Guinizzelli a Dante : nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Padova, il Poligrafo, 2004.

CABANI, Maria Cristina, *Fra omaggio e parodia : Petrarca e petrarchismo nel « Furioso »*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

CALCATERRA, Carlo, *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Ed. Licino Cappelli, 1942.

CALITTI, Floriana, « Valchiusa locus locorum », in *Spazi geografie testi*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 9-29.

CAMPORESI, Piero, « Petrarca LXVI "L'aer gravato e l'importuna nebbia" », *Giornale italiano di filologia*, 1951, anno IV, n° 4, p. 319-322.

CAPOVILLA, Guido, « *Sì vario stile* » *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi editore, 1998.

CARRAI, Stefano, « Petrarca e la tradizione delle rime per anniversario », *Italianistica : rivista di letteratura italiana*, 2004, vol. XXXIII, n° 2, p. 47-53.

CASELLA, Mario, « Dai trovatori al Petrarca », *Annali della Cattedra Petrarquesca*, 1935-1936, vol. 6, p. 153-174.

CASU, Agostino, *La tradizione lirica provenzale nei "Rerum vulgarium fragmenta". Contributi ed ipotesi per un repertorio*, Tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, a.a. 1992-1993.

CESERANI, Remo, « "Petrarca": il nome come auto-reinvenzione poetica », *Quaderni*

Petrarcheschi, 1987, n° IV, p. 121-137.

CHIAPPELLI, Fredi, *Studi sul linguaggio del Petrarca : la canzone delle visioni*, Firenze, Olschki, 1971.

Cherchi (2003)

CHERCHI, Paolo, « La simpatia della natura nel *Canzoniere* petrarchesco », *Cultura neolatina*, 2003, n° LXIII, p. 83-113.

Cherchi (2008)

CHERCHI, Paolo, *Verso la chiusura*. Bologna, Il Mulino, 2008.

CICCUTO, Marcello, « Uno sguardo critico alla lirica delle origini », in *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Padova, Il poligrafo, 2002, p. 333-340. Disponibile sur : <http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice/libri/guinizzelli/Uno%20sguardo%20-%20Marcello%20Ciccuto.pdf>

COCHIN, Henry, *Le frère de Pétrarque et le livre "Du repos religieux"*, Genève, Slatkine, 1903. Disponibile sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k955d/f7.tableDesMatières>

Contini (1970¹)

CONTINI, Gianfranco, « Preliminari sulla lingua del Petrarca », in *Varianti e altra linguistica, Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 169-192.

Contini (1970²)

CONTINI, Gianfranco, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970.

CRESPO, Roberto, « Il "casser de la mente" cavalcantiano e l'"arx mentis" della tradizione mediolatina », *Quaderni di Semantica*, 1980, vol. 1, p. 135-141.

CURTIUS, Ernst Robert, *Letteratura europea e medio evo latino*, Firenze, la Nuova Italia, 1995.

DANIELE, Antonio, *Le lingue del Petrarca*, Atti del convegno, Udine, 27-28 maggio 2003, Udine, Forum, 2005.

De Robertis (1950)

DE ROBERTIS, Domenico, « Cino e le imitazioni delle rime di Dante », *Studi danteschi*, 1950, n° 29, p. 103-177.

De Robertis (1986)

DE ROBERTIS, Domenico, « La traversata delle Ardenne, sonetti CLXXVI e CLXXVII », (*Lectura Petrarce*, 1986, vol. VI) in *Atti e memorie dell'Accademia Patavina*, vol. 98 (1985/86), p. 209-232.

De Robertis (1997¹)

DE ROBERTIS, Domenico, « Petrarca Petroso », *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 11-44.

De Robertis (1997²)

DE ROBERTIS, Domenico, « A farewell to arms », *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 137-144.

De Robertis (2001)

DE ROBERTIS, Domenico, « Di una possibile “pre-forma” petrarchesca », *Studi di Filologia Italiana*, 2001, n° LIX, p. 89-116.

DE SANCTIS, Francesco, *Saggio critico sul Petrarca*, Torino, Einaudi, 1983 [1869].

DOLLA, Vincenzo, « I madrigali del “Canzoniere” (un'ipotesi di lettura petrarchesca) », *Esperienze letterarie*, 1976, vol. I, p. 74-88.

D'OVIDIO, Francesco, *Questioni di geografia petrarchesca. Memoria letta all'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Reale di Napoli*, Napoli, Tip. della Regia Università, 1888.
Disponibile sur : <https://archive.org/details/questionidigeogr00ovid>

DRONKE, Peter, *Dante e le tradizioni latine medievali*, tradotto da M. Graziosi, Bologna, Il Mulino, 1998.

DUPERRAY, Eve, *L'or des mots, Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucluse des origines à l'orée du XXème siècle. Histoire du pétrarquisme en France*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

Durling (1977)

DURLING, Robert M., « Il Petrarca, il ventoso e la possibilità dell'allegoria », *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques*, 1977, vol. 23, n° 3-4, p. 304-323.

Durling (1990)

DURLING, Robert M., MARTINEZ, Ronald L., *Time and the Crystal. Studies in Dante's “Rime petrose”*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, University of California Press, 1990.

Fenzi (1974)

FENZI, Enrico, « Per un sonetto del Petrarca : R.V.F. XCIII », *Giornale Storico della Letteratura italiana*, 1974, CLI, p. 494-519. Republié dans *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 41-64.

Fenzi (2002)

FENZI, Enrico, « Da Petronilla a Petra », *Il Nome nel testo*, 2002, n° IV, p. 61-81.

Disponibile sur : <http://riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt/article/viewFile/5/5>

Fenzi (2003)

FENZI, Enrico, *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003.

Fenzi (2013)

FENZI, Enrico, « Verso il 'Secretum': 'Bucolicum carmen' I, Parthenias », *Petrarchesca : rivista internazionale*, 2013, vol. 1, p. 13-53.

Feo (1975¹)

FEO, Michele, « Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco », in *Il Petrarca ad Arquà : Atti del convegno di studi nel VI centenario (1370-1374)*, Padova, Antenore, 1975, p. 117-148.

Feo (1975²)

FEO, Michele, « Pallida no, ma più che neve bianca », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1975, n° CLII, p. 321-361.

Feo (1991)

Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine : mostra 19 maggio-30 giugno 1991, catalogo a cura di Michele Feo, Firenze, Le Lettere, 1991.

Feo (2001)

FEO, Michele, « Francesco Petrarca », in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. 10 : *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno, 2001, p. 271-329.

Feo (2003)

FEO, Michele, *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagine delle opere*, Catalogo della mostra, Arezzo, Sottochiesa di San Francesco, 22 novembre 2003 - 27 gennaio 2004 / VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca, Comitato Nazionale, Pontedera, Pontecchi & Vivaldi, 2003.

FERA, Vincenzo, « I sonetti CLXXXVI e CLXXXVII » (*Lectura Petrarce*, 1987, VII), in *Atti e memorie dell'Accademia Patavina*, vol. 99 (1986/87), p. 219-244.

Ferrara (2005)

FERRARA, Sabrina, « La poésie politique de Cino de Pistoia », *Arzanà*, 2005, n° 11, « La poésie politique dans l'Italie médiévale », études réunies par Anna Fontes Baratto, Marina Marietti & Claude Perrus, p. 215-256.

Ferrara (2007)

FERRARA, Sabrina, « La métaphore solaire », *Arzanà*, 2007, n° 12, « Poésie et épistolographie dans l'Italie médiévale », études réunies et présentées par Anna Fontes Baratto, p. 99-116.

FILIPPINI Célia, TELESINSKI Anne-Marie, « Métaphores et métamorphoses de l'exil dans le *canzoniere* de Pétrarque », *Arzanà*, 2013, n° 16-17, « Ecritures de l'exil dans l'Italie médiévale », études réunies et présentées par Anna Fontes Baratto et Marina Gagliano, p. 141-155.

FINAZZI, Silvia, *Fusca claritas : la metafora nei Rerum vulgarium fragmenta di Francesco*

Petrarca, Roma, Aracne, 2011.

FOLENA, Gianfranco, *Textus testis : lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Fontes (2007)

FONTES-BARATTO, Anna, « Le dyptique montanino de Dante », *Arzanà*, 2007, n° 12, « Poésie et épistolographie dans l'Italie médiévale », études réunies et présentées par Anna Fontes Baratto, p. 65-98.

Fontes (2009)

FONTES-BARATTO, Anna, « Rime e non-rime delle *Petrose* », *Chroniques italiennes*, 2009, n° 15.

Disponibile sur : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/Fontesweb15.pdf>

FORESTI, Arnaldo, « Un saluto e un sospiro di F. P. alla Certosa di Montrieux », *Emporium*, 1918, XLVIII, p. 21-27.

Disponibile sur : <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=31064#>

FOSTER, Kenelm, « Beatrice or Medusa : the penitential element in Petrarch's *Canzoniere* », in *Italian Studies presented to E. R. Vincent*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962, p. 41-56.

FRASSO, Giuseppe, *Studi su i « Rerum vulgarium fragmenta » e i « Triumphi »*. Volume primo, *Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Padova, Ed. Antenore, 1983.

GAGLIANO, Marina, « Prophétisme et polémique dans les sonnets babyloniens et dans les épîtres *Sine Nomine* de Pétrarque », *Arzanà*, 2007, n° 12, « Poésie et épistolographie dans l'Italie médiévale », études réunies et présentées par Anna Fontes Baratto, p. 137-152.

GARDINI, Nicola, « Un esempio di imitazione virgiliana nel *Canzoniere* petrarchesco : il mito di Orfeo », *Modern Language Notes*, 1995, vol. 110, n° 1, p. 132-144.

GIANNARELLI, Elena, « L'immagine della neve al sole dalla poesia classica al Petrarca : contributo per la storia di un "topos" », *Quaderni petrarcheschi*, 1983, n° I, p. 91-129.

GIGLIUCCI, Roberto, *Contraposti : petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento, per un repertorio*, Roma, Bulzoni, 2004.

GIUNTA, Claudio, « Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola », in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, p. 35-72.

Disponibile sur : <http://www.claudiogiunta.it/wp-content/uploads/2009/01/sulla-frottola.pdf>

Gorni (1978)

GORNI, Guglielmo, « Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma

Correggio del Canzoniere », *Lettere italiane*, 1978, anno XXX, n° 1, p. 3-13.

Gorni (1979)

GORNI, Guglielmo, « La metafora di testi », *Strumenti critici*, 1979, n° 38, p. 18-32.

Gorni (2002)

GORNI, Guglielmo, « La canzone XXIII, o il nodo della lingua nel Petrarca », in *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, vol. 116 (2002/03), p. 347-359

GROSSI, Paolo, LA BRASCA, Frank, *Sul Canzoniere di Francesco Petrarca : atti della giornata di studi, 25 novembre 2005*, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2006.

GUIDORIZZI, Giulio, *Testi antichi sulla metafora*, Milano, Edizioni Unicopli, 1984.

Guérin (2009)

GUERIN, Philippe, « Une lecture de la *canzone* “Amor, tu vedi ben che questa donna” », *Chroniques italiennes*, 2009, n° 15. Disponible sur : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/Guerinweb15.pdf>

Guérin (2014)

GUERIN, Philippe, « Pétrarque, ou de l'écriture comme odyssee », *Italies*, 2014, n° 17/18, p. 31-57. Disponible sur : <http://italies.revues.org/4648>

GUNTERT, Georges, « *Per entro i fiori e l'erba*. Figuren der Ganzheit in Petrarca's *Canzoniere* », *Vox romanica*, 2002, n° 61, p. 32-47.

LAZZERINI, Lucia, « Petrarca, il salmo 74, 9 e l'anello mancante », *Studi di Filologia Italiana*, 1996, n° 54, p. 177-182.

LINAKER, Arturo, *Il Petrarca e Roma*, Firenze, G. C. Sansoni, 1904.

LIVRAGHI, Leyla, « Dante (e Cino), 1302-1306 », *Tenzone*, 2012, n° 13, p. 55-98.

LUCIANI, Domenico, MOSSER, Monique, *Petrarca e i suoi luoghi : spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura*, Treviso, Fondazione Benetton studi ricerche, Canova, 2009.

Mann (1989)

MANN, Nicholas, *Pétrarque : Essai*, Arles, Actes Sud, 1989.

Mann (1991)

MANN, Nicholas, « Il Petrarca giardiniere (a proposito del sonetto CCXXVIII) », *Atti e memorie dell'Accademia Patavina*, vol. 104 (1991/1992), p. 235-256.

Mann (1992)

MANN, Nicholas, *Petrarch at the crossroads, a paper given at the University of Warwick in 1992 in honour of Donald Charlton*.

Disponibile sur : <http://petrarch.petersadlon.com/submissions/Mann.pdf>

Mann (1993)

MANN, Nicholas, *Petrarca*, a cura di Gian Carlo Alessio e Luca Carlo Rossi, premessa di G. Velli, Milano, LED, Ed. universitarie di lettere economia diritto, 1993.

Mann (2004)

MANN, Nicholas, *Pétrarque : les voyages de l'esprit. Quatre études*, préface de Marc Fumaroli, Grenoble, J. Millon, 2004

Marcozzi (2003¹)

MARCOZZI, Luca, *La biblioteca di Febo : mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, F. Cesati, 2003.

Marozzi (2003²)

MARCOZZI, Luca, « Le ali dell'intelletto nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* », *Critica del testo*, 2003, vol. VI/1, « L'Io Lirico: Francesco Petrarca, Radiografia dei *Rerum vulgarium fragmenta* », p. 559-590.

Marcozzi (2011)

MARCOZZI, Luca, *Petrarca platonico, studio sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, Roma, Aracne, 2011.

Marcozzi (2013)

MARCOZZI, Luca, « "Il Parnaso" di Petrarca (lettura della canzone 129 dei 'Fragmenta') », *Petrarchesca : rivista internazionale*, 2013, n° 1, p. 55-76.

MARTINELLI, Bortolo, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Minerva Italica, 1977.

MARTELOTTI, Guido, « Stella difforme », in *Tra latino e volgare*, Padova, Antenore, 1974, p. 569-584.

MASTROCOLA, Paola, *La forma vera : Petrarca e un'idea di poesia*, Bari, Laterza, 1991.

NERI, Ferdinando, « Il Petrarca e le rime dantesche della Pietra (1929) », in *Letteratura e leggende: raccolta promossa dagli antichi allievi con un ritratto e la bibliografia degli scritti del maestro*, Torino, Chiantore, 1951, p. 53-72.

Noferi (1962)

NOFERI, Adelia, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, F. Le Monnier, 1962.

Noferi (2001)

NOFERI, Adelia, « Lettura del sonetto LXXIV. La struttura dell'oscillazione », in *Frammenti per i «Fragmenta» di Petrarca*, a cura e con una nota di L. Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001, p. 85-95.

NOLHAC, Pierre de, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, H. Champion, 1907.

OSSOLA, Carlo, « Le “Secretum” et la poésie de Pétrarque », in *Littératures modernes de l'Europe néolatine*, Publications en ligne du Collège de France, p. 615-632. Disponibile sur : http://www.college-de-france.fr/media/carlo-ossola/UPL41007_ossola_cours0304.pdf

PANCHERI, Alessandro, « *Col suon chioccio* » : per una frottola « dispersa » attribuibile a Francesco Petrarca, Padova, Antenore, 1993.

PARADISI, Gioia, « Materiali per una ricerca su Petrarca e le emozioni (“spes seu cupiditas”, “gaudium”, “metus” e “dolor”) », in *Dai pochi ai molti : studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2014, p. 1239-1262.

PERRUS, Claude, « Enonciation et construction du sujet dans les petrose », *Arzanà*, 2001, n° 7 « Dante, poète et narrateur », études réunies par M. Marietti & C. Perrus, p. 251-267.

Perugi (1985)

PERUGI, Maurizio, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.

Perugi (1989)

PERUGI, Maurizio, « L' “escondit” del Petrarca (*Rime CCVI*) », *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina*, n° 102 (1989/1990), p. 201-228.

Picone (1991)

PICONE, Michelangelo, « Il sonetto CLXXXIX » (*Lectura Petrarce*, 1989, vol. IX), in *Atti e memorie dell'Accademia Patavina*, vol. 102 (1989/90), p. 151-177.

Picone (1995¹)

PICONE, Michelangelo, « Versi d'amore : lettura semantica della sestina di Arnaut Daniel », in “*Cantarem d'aquestz trobadors*”: studi occitani in onore di Giuseppe Tavani, a cura di L. Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, p. 113-126.

Picone (1995²)

PICONE, Michelangelo, « Lettura semantica della sestina dantesca », *Lecture classensi*, 1995, XXIV, p. 91-108.

PICONE, Michelangelo, « Il mito laurano nel Canzoniere », in *Sul Canzoniere di Francesco Petrarca*, 2006, p. 67-86.

Picone (2007)

PICONE, Michelangelo, *Il Canzoniere, lettura micro e macrotestuale : Lectura Petrarce Turicensis*, Ravenna, Longo ed., 2007.

POOLE, Gordon, « Il topos dell'*effictio* e un sonetto del Petrarca », *Lettere italiane*, 1980, anno XXXII, n° 1, p. 3-20.

POSSIEDI, Paolo, « Petrarca petroso », *Forum italicum*, 1974, n° VIII, p. 523-545.

POZZI, Giovanni, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie, 1974.

PRALORAN, Marco, *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, 2003.

PULEGA, Andrea, « Modelli trobadorici della sestina dantesca : esercizi di lettura », *ACME*, 1978, n° XXXI, p. 261-328.

PUNZI, Arianna, « “Ma ’l vento ne portava le parole”. Scrivere la fine nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* », *Critica del testo*, 2003, vol. VI/1, « L'Io Lirico: Francesco Petrarca, Radiografia dei *Rerum vulgarium fragmenta* », p. 103-131.

QUAGLIO, Enzo, « Il sonetto CCXCII », *Lectura Petrarce*, 1992, XII, p. 213-234.

RAIMONDI, Ezio, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970.

RENUCCI, Paul, *L'amore tra natura e storia nella poesia del Petrarca e nella lirica del Rinascimento*, Roma, Accademia dei Lincei, 1976.

RICO, Francesco, « “Sospir trilustre”. Le date dell'amore e il primo 'Canzoniere' ». *Critica del testo*, 2003, vol. VI/1, « L'Io Lirico: Francesco Petrarca, Radiografia dei *Rerum vulgarium fragmenta* », p. 31-48.

ROSSELLINI, Ingrid, *Nel trapassar del segno : idoli della mente ed echi della vita nei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 1995.

ROUBAUD, Jacques, *La fleur inverse : l'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

SACCHETTO, Aleardo, *Il pellegrino viandante : itinerari italiani ed europei di Francesco Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1955.

Santagata (1969)

SANTAGATA, Marco, « Presenze di Dante “comico” nel *Canzoniere* del Petrarca », *Giornale storico della letteratura italiana*, 1969, n° CXLVI, p. 163-211.

Santagata (1988)

SANTAGATA, Marco, *Petrarca e i Colonna*, Lucca, L'unicorno, 1988.

Santagata (1989)

SANTAGATA, Marco, *Dal sonetto al Canzoniere : ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989.

Santagata (1990)

SANTAGATA, Marco, *Per moderne carte : la biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Santagata (2004)

SANTAGATA, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1991.

SARTESCHI, Selene, « Da Beatrice alla Petra. Il nome come “senhal” e metafora dell'arte poetica », *Rassegna europea di letteratura italiana*, 1998, n° XII, p. 37-60.

SBERLATI, Francesco, « Sulla dittologia aggettivale nel “Canzoniere” », *Studi italiani*, 1994, n° VI, p. 5-69.

SEIGEL, Jerrold, « Ideals of eloquence and silence in Petrarch », *Journal of the history of ideas*, 1965, vol. 26, N° 2, p. 147-174.

SEGRE, Cesare, « I sonetti dell'aura », *Lectura Petrarce*, 1983, III, p. 57-78.

SPAGGIARI, Barbara, « Le origini di “estivo” e un luogo del Petrarca », *Lingua Nostra*, 1991, vol. LII, p. 44-52.

STELLA, Francesco, « La grammatica dello spazio nel Petrarca latino : le epistole e i loro intertesti medievali », *Quaderns d'Italià*, 2006, 11, p. 273-289.

Disponibile sur : <http://ddd.uab.cat/pub/qdi/11359730n11/11359730n11p273.pdf>

STIERLE, Karlheinz, *La vita e i tempi di Petrarca : alle origini della moderna coscienza europea*, traduction de Gabriella Pelloni, [*Francesco Petrarca. Ein intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, 2003]. Venezia, Salerno, 2007.

Sturm-Maddox (1983)

STURM-MADDOX, Sara, « Petrarch's Serpent in the Grass : The Fall as Subtext in the Rime sparse », *Journal of Medieval and Renaissance studies*, 1983, n° 13, p. 213-226.

Sturm-Maddox (1985)

STURM-MADDOX, Sara, « Eaux troubles : la navigation de l'âme dans les *Rime Sparse* de Pétrarque », in *L'Eau au Moyen Âge*, 1985, p. 335-347.

SUITNER, Franco, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977.

TELESINSKI, Anne-Marie, *Pétrarque, le poète des métamorphoses*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2014.

TONELLI, Natascia, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei « Rerum vulgarium fragmenta »*, Firenze, L. S. Olschki, 1999.

TORRE, Andrea, *Petrarcheschi segni di memoria : spie, postille, metafore*, Pisa, Edizioni della Normale, 2008.

TOSCO, Carlo, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata, Quodlibet Studio, 2011.

TRONCARELLI, Fabio, « Petrarca e Cecco d'Ascoli », in *Seminario su Cecco d'Ascoli*, a cura di A. M. Partini, Roma, Accademia Tiberina, 1994, p. 26-31.

VANOSSI, Luigi, « Identità e mutazione nella sestina petrarchesca », *Cultura neolatina*, 1980, anno XL, p. 281-299.

VECCE, Carlo, « Francesco Petrarca, la rinascita degli dèi antichi », in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, Brescia, Morcelliana, 2005, p. 177-228. Disponibile sur : <http://opar.unior.it/1765/>

Velli (1979)

VELLI, Giuseppe, « La metafora del Petrarca », in *Petrarca e Boccaccio : tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1979, p. 38-46.

Velli (2002)

VELLI, Giuseppe, « Petrarca, Dante, la poesia classica : "Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina" (*RVF*, L), "Io son venuto al punto de la rota" (*Rime*, C) », *Studi petrarcheschi*, 2002, vol. XV, p. 81-98.

VICKERS, Nancy J., « Re-membering Dante : Petrarch's "Chiare, fresche et dolci acque" », *Modern Language Notes*, 1981, vol. 96, n° 1, p. 8-9.

VITALE, Maurizio, *La lingua del Canzoniere ("Rerum vulgarium fragmenta") di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.

WASHIETL, Johann Andreas, *De similitudinibus imaginibusque Ovidianis*, Wien, Vindobonae,

1883.

ZAMPESE, Cristina, « “Nebbia” nei “Rerum vulgarium fragmenta”. Appunti per un'indagine semantica », in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, Milano, LED, 2010, p. 121-150. Disponibile sur : <http://www.ledonline.it/ledonline/gioseffi/07-Zampese.pdf>

2. Autres ouvrages

BATTISTI, Eugenio, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Firenze, L. S. Olschki, 2004.

BERTONE, Giorgio, BECCARIA, Gian Luigi, *Lo sguardo escluso : l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000.

BILLY, Dominique, *Métriques du Moyen âge et de la Renaissance : actes du colloque international du Centre d'études métriques* (Nantes, 20-22 mai 1996), Paris - Montréal (Québec), l'Harmattan, 1999.

BLACK, Max, *Models and metaphors : studies in language and philosophy*, London, Cornell University Press, 1972.

BOUSSEYROUX, Michel, « L'Espe d'un laps : l'équivoque du réel », *L'en-je lacanien*, 2012, n° 19, p. 15-27.

Bologna (1955)

BOLOGNA, Ferdinando, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, Napoli, Soprintendenza alle gallerie della Campania, 1955.

Bologna (1969)

BOLOGNA, Ferdinando, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Roma, U. Bozzi, 1969.

Bologna (1994)

BOLOGNA, Ferdinando, « Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello o della Croce della Consolazione e Opizzino di Camogli », in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano, Electa, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 15-29.

BRILLI, Elisa, « La Metafora nel Medioevo. Stato dell'arte e qualche domanda », *Bollettino di italianistica*, 2010, anno VII, n° 2, p. 195-272. Disponibile sur :

http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/62/10/47/PDF/Brilli_La_Metafora_nel_ME_2010_.pdf

BUSCHINGER, Danielle, *Les Realia dans la littérature de fiction au Moyen Âge*, Actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, Saint-Valéry-sur-Somme, 25-28 mars 1999, Amiens, Presses du Centre d'Etudes Médiévales Université de Picardie, 2000.

Castelnuovo (1962)

CASTELNUOVO, Enrico, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1962.

Castelnuovo (1981)

CASTELNUOVO, Enrico, « Avignone e la nuova pittura : artisti, pubblico, committenti », in *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*, Todi, Accademia Tudertina, 1981.

CAYE, Pierre, « Art, *virtus* et *fortuna*. Le différend Pétrarque / Alberti sur le sens des arts plastiques et sur leur capacité à surmonter la fortune », in *Hasard et Providence XIV^e-XVI^e siècles*, Tours, CESR, 2006-2007, p. 1-12.

CIARDI DUPRÈ DAL PROGETTO, Maria Grazia, « L'iconografia nei codici miniati dell'Italia centrale e meridionale », in *Boccaccio visualizzato : narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, p. 3-52.

CICCUTO, Marcello, *Figure d'artista*, Firenze, Cadmo, 2002.

CIPOLLA, Sara, « Le 'mani' di Petrarca: glosse e disegni autografi del Plinio parigino », *Per Leggere*, 2009, n° 16, p. 109-156.

Disponibile sur : <http://ojs.pensamultimedia.it/index.php/pl/article/view/1230/1194>

CONSTABLE, Giles, « Medieval latin metaphors », *Viator*, 2007, vol. 38, n° 2, p. 1-20.

DE FLORIANI, Anna, *Bartolomeo da Camogli*, Genova, Soprintendenza per i beni artistici e storici della Liguria, 1979.

DUSO, Elena Maria, « Un episodio della fortuna dell'Acerba nel Trecento », in *Cecco d'Ascoli: cultura scienza e politica nell'Italia del Trecento: atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XVII edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno: Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 2-3 dicembre 2005*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2007, p. 27-52.

Disponibile sur : <http://www.issmceccodascoli.org/repository/image/PIAP%202005%20Relazione%20Duso.pdf>

Eco (1987)

ECO, Umberto, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno, 1987.

Eco (2004)

ECO, Umberto, *La metafora nel Medioevo*. Milano, CUEM, 2004.

FARINELLI, Arturo, *Michelangelo e Dante e altri brevi saggi : Michelangelo poeta, La natura nel pensiero e nell' arte di Leonardo da Vinci, Petrarca e le arti figurative*, Torino, Fratelli Bocca, 1918.

GENETTE, Gérard, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 1970, n° 16, p. 158-171.

Disponibile sur :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1234

GENTILI, Sandro, TRENTI, Luigi, *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2006.

GIBBONS, David, *Metaphor in Dante*, Oxford, Legenda, European Humanities Research Centre, 2002.

GIBELLINI, Pietro, *Il mito nella letteratura italiana*, Brescia, Morcelliana, 2005.

JAKOB, Michael, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, L. S. Olschki, 2005.

JAKOBSON, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

LANZA, Diego, LONGO, Oddone, *Il meraviglioso e il verosimile tra Antichità e Medioevo*, Firenze, L.S. Olschki, 1989.

LE GOFF, Jacques, *Un autre Moyen Âge*, Paris, Quarto Gallimard, 1999.

MADDALO, Silvia, *Sanvito e Petrarca : scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002.

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Éd. du Seuil, 1985.

MEISS, Millard, *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire*, Paris, Hazan, 2013.

MOLINO, Jean, SOUBLIN, Françoise, GARDES-TAMINE, Joëlle, *La métaphore*, Paris, Didier-Larousse, 1979.

O'DONNELL, James J., *Augustine, Confessions II, Commentary on Books 1-7*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

PANTANI, Italo, « *La fonte d'ogni eloquenzia* » : *il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.

PARRONCHI, Alessandro, *Studi su la dolce prospettiva*, Milano, A. Martello, 1964.

PASUT, Francesca, « *Boccaccio disegnatore* », in *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze, Mandragora, 2013, p. 51-59.

PERUCCHI, Giulia, « *Il Plinio di Petrarca sullo scrittoio di Boccaccio geografo* », in *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze, Mandragora, 2013, p. 367-370.

PIÉRI, Marius, *Le pétrarquisme aux XVIe siècle : Pétrarque & Ronsard ou, De l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française*, thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris [1895], Genève, Slatkine reprints, 1970.

RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

RITTER, Joachim, *Paysage : fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Accompagné de L'ascension du mont Ventoux / de Pétrarque, Paris, les Éd. de l'Imprimeur, 1997.

RONCONI, Giorgio, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia : Mussato e Petrarca*, Roma, Bulzoni, 1976.

ROTONDI SECCHI TARUGI, Luisa, *L'Uomo e la Natura nel Rinascimento*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1996.

SOLETTI, Elisabetta, « Dal Petrarca al Seicento », in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, vol. 1, Torino, Einaudi, 1993, p. 611-678.

WELLEK, René, WARREN, Austin, *La Théorie littéraire*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno, Paris, Éd. du Seuil, 1971.

III. OUVRAGES D'ORDRE GÉNÉRAL

1. Ouvrages de consultation

Par. Lat. 8082

Concordanze del 'Canzoniere' di Francesco Petrarca, a cura dell'Ufficio lessicografico, Accademia della Crusca, Firenze, 1971.

Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge, ouvrage préparé par Robert Bossuat, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage, édition entièrement revue et mise à jour, sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1994 [1ère édition : 1964].

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana.
<http://www.treccani.it/biografie/>

Dizionario etimologico italiano, Carlo Battisti, Giovanni Alessio, Firenze, Barbera, 1975.

Enciclopedia Dantesca, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1970-1978.

Enciclopedia Virgiliana, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1984-1991.

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a c. di S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002.

BERNARDO, Aldo S., *The concordance of the 'Familiares' of Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1994.

CAPPELLI, Adriano, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano, Hoepli, 2011 [1899].

DU CANGE, et al., *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887. Disponible sur : <http://ducange.enc.sorbonne.fr/>

- ELLERO, Maria Pia, RESIDORI Matteo, *Breve manuale di retorica*, Firenze, Sansoni, 2001.
- FUMAROLI, Marc, *Le livre des métaphores*, Paris, Robert Laffon, 2012.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- INGLESE, Giorgio, ZANNI, Raffaella, *Metrica e retorica del Medioevo*, Roma, Carocci, 2011.
- MAC KENZIE, Kenneth, *Concordanza delle Rime di Francesco Petrarca*, Torino, Bottega D'Erasmus, 1969.
- MANN, Nicholas, « A concordance to Petrarch's Bucolicum Carmen », *Quaderni petrarcheschi*, vol. II, 1984.
- MARCOZZI, Luca, *Bibliografia petrarchesca 1989-2003*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2005.
- MAZZUCHELLI, Giammaria, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, vol. II, parte III, 1762. Disponible sur : http://books.google.fr/books/about/Gli_scrittori_d_Italia.html?hl=fr&id=buFKebT-jqgC
- PAGANI, Walter, *Repertorio tematico della Scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica, 1968.
- PARISSE, Michel, BERTRAND P., DUCHET-SUCHAUX M., GOULLET M., *Lexique Latin-Français: Antiquité et Moyen-Âge*, Paris, Picard, 2006.
- SAVONA, Eugenio, *Repertorio tematico del dolce stil novo*, Bari, Adriatica, 1973.
- TIRABOSCHI, Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, vol. 5, 1807. Disponible sur : http://books.google.fr/books/about/Storia_della_Letteratura_Italiano_Vol_5.html?hl=fr&id=bkRBdCRd-6YC
- ZENARI, Massimo, *Repertorio metrico dei « Rerum vulgarium fragmenta » di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1999.

2. Sitographie

<http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/index.htm>

<http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm>

<http://www.arlima.net>

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met00-Intro.html>

<http://bibleglot.com/pair/FreSegond/Vulgate/>

<http://www.bibliotecaitaliana.it/>
<http://www.biblissima-condorcet.fr/>
<http://www.classicitaliani.it/petrarca>
<http://www.cnrtl.fr>
<http://data.bnf.fr/>
<http://www.debibliotheca.net/>
<http://divinacommedia.weebly.com/>
<http://www.divusangelus.it/>
<http://docteurangelique.free.fr/livresformatweb/complements/psaumessaintaugustin.htm>
<http://www.franciscus.unifi.it/>
<http://gallica.bnf.fr/>
<http://www.gutenberg.org>
<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>
<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/>
<http://www.intratext.com>
<http://www.intratext.it>
<http://www.irht.cnrs.fr/>
<http://www.italinemo.it>
<http://www.italnet.nd.edu/>
<http://www.itergateway.org/>
<http://www.lavitadidante.it/>
<http://kaali.linguist.jussieu.fr/CGL/>
<http://www.letteraturaitaliana.net>
<http://www.liberliber.it>
<http://www.libraweb.net/>

<http://manus.iccu.sbn.it/>

<http://www.menestrel.fr>

http://meticebeta.univ-montp3.fr/lelivre/partie2/bibliothques_au_moyen_ge_et_la_renaissance.html

<http://micmap.org/dicfro/home/dictionnaire-godefroy>

<http://www.mirabileweb.it/>

Aedi, Bardi e Poeti - Cantori, Trovatori e Vati. Antologia della poesia XII-XIV secolo,

<http://www.mondadoristore.it/Aedi-Bardi-Poeti-Cantori-AAVV-Artisti-Vari-Wirton-Arvel/eai123000028765/>

www.mythologica.fr/grec

<http://petrarca.letteraturaoperaomnia.org/index.html>

<https://petrarch.uoregon.edu/home>

<http://www.poesialatina.it>

<http://remacle.org/>

<http://www.retimedievali.it>

<http://santagata.sitonline.it/>

<http://www.silab.it/frox/200/pwhomita.htm>

http://silgedicht.free.fr/artmots/index.php/2011/lexique/_i_/integumentum/

<http://www.sismelfirenze.it/>

<http://www.thelatinlibrary.com>

<http://tlio.ovc.cnr.it/TLIO/>

<http://tlion.sns.it/divo/>

<http://www.treccani.it/biografie/>

http://trobadors.iec.cat/autors_d.asp

<http://vulgate.org/>

INDEX DES OCCURRENCES CITÉES

- agghiacciare (formes dérivées et conjuguées) : 82, 93, 175, 182
- arrivare (et formes conjuguées) : 44, 161, 225
- bianca : 95, 97, 102, 127, 130, 132, 160, 176, 189, 213
- biancha : 132, 134, 216
- bianche : 132, 289, 290
- bianchi : 41, 60, 61, 111, 132, 141, 280
- biancho : 129, 132, 226
- bianco : 60, 71, 89, 132, 291
- boschetti : 32, 65, 165
- boschetto : 65, 67, 68, 148
- boschi : 19, 37, 46, 65, 66, 67, 68, 104, 156, 205, 223, 236, 237, 245
- boscho : 65, 67, 236, 240
- bosco : 65, 66, 67, 68, 74, 104, 105, 109, 114, 125, 139, 141, 168, 185, 236, 238, 239, 240, 241
- brine : 82, 105, 131, 132
- campagna : 39, 40, 105, 125, 185
- campagne : 29, 32, 39, 41, 46, 61, 66, 74, 114, 133, 134, 185, 206, 223, 257
- campi : 29, 39, 40, 41, 42, 52, 244, 257
- campo : 34, 39, 40, 41, 104, 105, 164
- cima : 35, 37, 38, 252, 253, 254, 260, 263, 264, 266, 267
- colle : 28, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 40, 105, 118, 119, 123, 148, 150, 158, 159, 204, 238, 262, 270
- colli : 28, 30, 31, 32, 33, 39, 43, 44, 60, 78, 79, 89, 129, 133, 134, 137, 146, 151, 154, 155, 156, 157, 165, 192, 205, 215, 216, 217, 244, 265
- deserti : 39, 40, 42, 244, 247, 248
- deserto : 39, 42, 47, 105, 144, 151, 246
- erba : 36, 37, 40, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 81, 91, 105, 109, 114, 118, 119, 120, 121, 125, 137, 144, 147, 154, 158, 164, 165, 166, 167, 168, 180, 185, 189, 212, 214, 216, 237, 250
- erbe : 41, 53, 56, 58, 71, 88, 114, 124, 137, 138, 139, 143, 145, 147, 163, 168, 237
- erbeta : 56, 59, 61, 91, 92, 151
- estiva : 51, 81, 143, 217, 224
- fior : 27, 32, 40, 41, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 81, 92, 109, 111, 114, 119, 120, 121, 125, 138, 139, 141, 151, 156, 167, 184, 205
- fior' : 27, 32, 60, 109, 156, 205
- fiore : 27, 37, 56, 59, 60, 62, 63, 105, 227
- fioretti : 27, 28, 30, 32, 40, 43, 59, 60, 61, 78, 79, 137, 215

fiori : 27, 40, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 91, 94, 95,
 104, 114, 115, 117, 118, 139, 141,
 143, 147, 154, 166, 167, 174, 180,
 185
 fioria : 63, 137
 fiorire (et formes conjuguées) 13, 27, 42, 60,
 61, 62, 63, 64, 88, 110, 114, 125, 133,
 138, 144, 146, 148, 155, 182, 277
 fiorita : 47, 62, 125, 126, 143, 224
 fiorite : 46, 49, 221
 fiorito : 30, 58, 118, 119, 158
 fiume : 11, 29, 41, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
 54, 55, 104, 105, 155, 160, 200, 201,
 202, 203, 204, 205, 208, 209, 210,
 211, 212, 219, 261, 270, 288, 299
 gela : 81, 102, 136
 gelata : 89, 92, 96, 127, 134
 gelati : 133, 182
 gelato : 82
 gelide : 82, 279
 gelo : 45, 79, 82, 94, 95, 96, 270, 292, 294,
 295
 ghiacciare : 82, 124, 178, 179
 ghiaccio : 81, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
 96, 98, 99, 101, 104, 105, 133, 134,
 135, 137, 139, 153, 162, 163, 170,
 171, 172, 173, 174, 175, 176, 180,
 181, 196, 197, 270
 gielo : 82, 94, 95, 96, 105, 112, 139, 172, 175,
 182, 278, 279, 291, 292
 giogo : 35, 37, 105, 262
 herba : 53, 56, 58, 59, 92, 145, 147, 167, 184
 herbe : 32, 56, 59, 61, 156, 205
 herbette : 40, 56, 59, 139
 herboso : 56, 156, 205
 impetrare (et formes conjuguées) : 69, 70
 laghi : 133
 lago : 200, 201, 204
 lidi : 47, 61, 153
 lido : 42, 47, 151
 lito : 47, 109
 montagna : 33, 262
 montagna : 33, 159, 240, 246, 251, 275
 montare (et formes conjuguées) : 36, 178
 monte : 19, 28, 30, 33, 36, 37, 38, 105, 161,
 243, 244, 250, 254, 257, 262
 monti : 19, 32, 33, 36, 37, 38, 66, 74, 243, 244,
 245, 247, 262
 nebbia : 50, 91, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104,
 105, 112, 133, 137, 153, 160, 162,
 167, 193, 194, 195, 198, 204, 255,
 262, 265, 270
 nembo : 101, 102, 117
 nevicare (formes dérivées et conjuguées) : 82,
 92, 109, 112
 neve : 82, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 96,
 97, 101, 104, 105, 120, 124, 127, 129,
 130, 131, 132, 134, 137, 138, 141,
 142, 167, 178, 179, 180, 181, 182,
 183, 191, 192, 193, 195, 196, 198,
 200, 216, 282, 289
 nevi : 82, 89, 90, 96, 98, 104, 178
 nube : 100, 101, 102, 105, 133
 nubiloso : 101, 102, 299
 nuviletto : 101, 102
 nuvol : 102
 ombra : 29, 36, 37, 50, 62, 86, 88, 89, 91, 110,
 121, 123, 125, 134, 138, 147, 149,

150, 152, 158, 159, 160, 162, 176,
 179, 183, 216, 217, 238, 250, 252,
 262, 278, 291
 ombrare : 30, 158
 ombre : 124, 156
 ombrosa : 12, 29, 65, 66, 146, 150, 151, 155,
 237
 ombrose : 46, 49, 67, 221, 236
 ombrosi : 240
 ombroso : 30, 65, 67, 68, 109, 114, 118, 119,
 141, 158, 236
 pietra : 69, 70, 71, 72, 73, 75, 147, 149, 202,
 216, 242, 243
 petre : 71
 piagge : 32, 33, 37, 40, 41, 42, 46, 49, 51, 62,
 88, 137, 138, 139, 144, 156, 205, 221,
 244, 245, 247
 spiaggia : 39, 40, 41, 47, 48, 50, 104, 105, 131,
 150, 244, 245, 250
 piaggie : 41, 61, 280
 pietra : 11, 69, 71, 72, 73, 74, 105, 243
 pietre : 72, 73, 275
 poggi : 29, 30, 31, 37, 38, 41, 65, 74, 88, 92,
 104, 109, 114, 137, 138, 141, 150,
 158, 183, 244, 247, 252, 256, 257,
 265, 266
 poggio : 28, 29, 30, 32, 33, 36, 37, 38, 41, 43,
 44, 50, 105, 132, 160, 180, 216, 217,
 219, 242, 244, 251, 252, 264, 266,
 270
 prati : 40
 prato : 39, 40, 41, 81, 105, 109, 131, 166, 168
 primavera : 79, 81, 90, 105, 139, 141, 143,
 181, 239
 rio : 50, 51, 55, 56, 59, 95, 112, 165, 166, 301
 riva : 11, 29, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
 51, 63, 72, 88, 104, 105, 119, 124,
 132, 143, 148, 160, 168, 182, 183,
 190, 191, 200, 201, 203, 204, 208,
 209, 212, 214, 215, 216, 217, 218,
 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225,
 226, 227, 228, 246, 249, 282, 289,
 291
 rive : 30, 32, 43, 46, 49, 65, 78, 155, 205, 208,
 215, 216, 218, 221, 223
 rivi : 49, 50, 51, 141, 143, 201
 riviere : 50, 121, 301
 rivo : 11, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 105, 150, 160,
 200, 270
 ruscel : 51, 55, 207, 209, 211
 sassi : 29, 73, 74, 149, 257
 sasso : 37, 39, 55, 61, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
 75, 76, 105, 114, 150, 152, 153, 161,
 163, 238
 scogli : 75, 76, 104, 228, 229, 230, 231, 232,
 233
 scoglio : 72, 75, 76, 77, 97, 105, 160, 228,
 232, 234
 selce : 69, 176
 selva : 20, 65, 66, 67, 68, 104, 105, 168, 225,
 235, 236, 237, 239, 240
 selve : 29, 33, 66, 67, 74, 119, 236, 240, 243,
 244, 257, 266, 279
 spelunca : 39
 spelunche : 42
 spetrare (et formes conjuguees) : 69, 70
 sponda : 47, 48, 223
 stagion : 63, 80, 81, 144, 145

stagione : 80, 81, 105, 121, 140, 144
state : 81, 102, 105, 120, 129, 130, 136, 173,
174, 284
stecchi : 39, 111, 139
valle : 28, 29, 34, 36, 37, 38, 41, 46, 73, 105,
146, 148, 149, 150, 151, 152, 154,
155, 161, 180, 204, 205, 206, 214,
260, 261, 271
valli : 29, 32, 33, 37, 38, 41, 51, 59, 91, 92,
101, 104, 133, 141, 153, 162, 182,
205, 248, 257
verde : 30, 36, 37, 46, 49, 56, 58, 59, 60, 61,
67, 89, 110, 114, 118, 119, 120, 121,
124, 125, 126, 132, 137, 139, 145,
151, 158, 162, 163, 164, 168, 175,
185, 189, 204, 208, 209, 212, 214,
216, 221, 222, 225, 235, 237, 239,
250, 281
verdeggiar : 92, 123, 137, 183, 236
verdi : 28, 40, 46, 49, 56, 94, 123, 125, 143,
145, 156, 221, 224, 237, 280, 282,
291
verno : 48, 63, 81, 90, 92, 105, 111, 129, 130,
181, 183, 184, 230, 232, 248

INDEX DES LIEUX PÉTRARQUIENS CITÉS

Africa

Afr. II : 194

Afr. V : 73, 87, 128, 129

Afr. VI : 66, 68, 237, 240

Afr. IX : 61

Bucolicum Carmen

BC I : 212, 258

BC X : 210

Collatio Laureationis : 110, 111, 163

De remediis : 241, 252

De vita solitaria : 17, 19, 36, 67, 207, 250,

Epystole

Ep. I, 6 : 19, 102, 131, 248, 290

Ep. I, 14 : 249

Ep. II, 16 : 151

Ep. III, 6 : 87, 88, 212

Ep. III, 19 : 88

Ep. V, 16 : 62

Estravaganti

Estr. 1 : 230

Estr. 10 : 123

Estr. 18 : 118

Familiares

Fam. I, 5 : 210, 211

Fam. I, 11 : 279

Fam. IV, 1 : 16, 33, 256, 259, 260, 263

Fam. IV, 12 : 230

Fam. V, 10 : 211

Fam. VI, 3 : 64, 181, 209

Fam. VII, 12 : 97

Fam. VII, 13 : 249

Fam. VIII, 3 : 152

Fam. IX, 13 : 258

Fam. X, 3 : 263

Fam. XI, 3 : 199, 252, 263

Fam. XII, 14 : 263

Fam. XIII, 8 : 151

Fam. XV, 3 : 157, 164

Fam. XVI, 9 : 261

Fam. XVIII, 9 : 263

Fam. XVIII, 15 : 252

Fam. XIX, 13 : 55

Invective contra medicum : 99

Itinerarium ad sepulcrum Domini : 205

<i>Psalmi penitenciales</i> : 194	195, 196, 200, 201, 216, 217, 219, 225, 226, 227, 282, 283, 285, 288, 289
<i>Rerum memorandum libri</i> : 291, 289	sn 32 : 82, 96, 198
<i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i>	sn 33 : 81, 258
sn 1 : 15, 107, 184, 186, 198, 208, 279	sn 34 : 54, 56, 58, 82, 95, 112, 113, 120, 283
sn 2 : 28, 29, 30, 251, 252, 266	sn 35 : 33, 38, 39, 40, 42, 54, 65, 149, 238, 244, 246
sn 4 : 158	ch 37 : 33, 43, 44, 51, 54, 69, 70, 153, 159, 162, 224, 225, 226, 246, 257
sn 5 : 28, 123	sn 38 : 29, 50, 54, 75, 76, 97, 153, 160, 162, 165
sn 7 : 54	sn 39 : 252
sn 8 : 28, 30, 31, 32, 43, 215	sn 41 : 82, 92, 108, 109, 110, 111, 112, 113
sn 9 : 28, 30, 32, 43, 59, 60, 78, 79, 80, 81, 94, 105, 143, 215, 216	sn 42 : 40, 47, 56, 60, 81, 108, 109, 111, 112
sn 10 : 28, 33, 36, 56, 250	sn 43 : 109
bl 11 : 82, 94, 182, 185, 281, 278	sn 44 : 33, 38
sn 12 : 125, 281, 282, 287, 288, 289, 294	sn 45 : 56, 60, 121, 122
sn 16 : 250, 258	sn 46 : 60, 80, 81, 111, 113, 121
sx 22 : 44, 65, 66, 67, 75, 80, 104, 183, 225, 235, 236, 239	sn 48 : 54
ch 23 : 32, 36, 38, 42, 43, 46, 54, 56, 65, 69, 70, 71, 80, 81, 82, 84, 87, 102, 112, 124, 145, 190, 191, 192, 195, 196, 200, 210, 218, 219, 220, 237, 287, 288.	ch 50 : 29, 30, 32, 33, 37, 41, 56, 71, 80, 81, 148, 153, 242, 244, 247, 258
sn 25 : 29, 41, 246, 256	sn 51 : 71
sn 26 : 43, 44, 218, 219, 228	md 52 : 82, 95, 96, 172, 279
sn 27, : 219, 295	ch 53 : 30, 33, 60, 63, 69, 73, 295, 296
ch 28 : 29, 33, 37, 43, 47, 54, 82, 90, 91, 93, 96, 98, 101, 160, 161, 162, 206, 219, 220, 295	md 54 : 56, 57, 65, 145, 237, 238
ch 29 : 124, 219, 222, 282, 283	sn 57 : 36, 82, 96, 178
sx 30 : 29, 32, 43, 44, 48, 49, 75, 82, 87, 88, 89, 93, 96, 120, 124, 125, 132, 133, 134, 178, 179, 182, 183, 185, 191,	sn 58 : 56, 59, 222
	bl 59 : 82, 96, 163, 170, 171, 172, 283, 284, sn 60 : 60, 63, 110, 111, 112, 113
	sn 61 : 81, 163
	sn 65 : 105, 253
	sx 66 : 29, 37, 38, 50, 54, 56, 59, 60, 75, 80, 82, 89, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100,

104, 133, 134, 137, 140, 153, 154,
 162, 163, 164, 166, 182
 sn 67 : 30, 32, 43, 47, 50, 51, 56, 59, 65, 165,
 166, 219, 220, 221, 227
 sn 68 : 166, 220
 sn 69 : 43, 47, 220
 ch 70 : 56, 196
 ch 71 : 29, 37, 39, 54, 65, 66, 82, 87, 88, 196,
 240
 ch 72 : 80, 81, 92, 182, 183, 197
 ch 73 : 29, 50, 51, 60, 82, 87, 105, 196, 197,
 198, 249, 253
 sn 74 : 283
 sn 75 : 56, 59, 71, 72
 sn 76 : 56
 sn 77 : 82, 94
 sx 80 : 44, 75, 76, 77, 104, 228, 229, 230, 231,
 232
 sn 82 : 43, 44, 49, 51, 226, 227
 sn 83 : 290
 sn 87 : 195
 sn 89 : 69, 70
 sn 90 : 279, 280, 288
 sn 91 : 261, 262
 sn 93 : 240
 sn 94 : 44, 99
 sn 98 : 39
 sn 99 : 40, 56, 59, 60, 166, 167, 168
 sn 100 : 69, 73, 80, 81
 sn 104 : 43, 44, 51, 60, 63, 227
 fr 105 : 40, 41, 50, 51, 54, 65, 68, 69, 70, 75,
 76, 82, 93, 133, 165, 169, 200, 240,
 242, 289
 md 106 : 43, 45, 51, 58, 168, 220
 sn 107 : 65, 66, 180, 236
 sn 112 : 197
 sn 114 : 56, 59, 60
 sn 115 : 101, 102
 sn 116 : 37, 69, 74, 148, 149, 150, 161
 sn 117 : 37, 44, 51, 69, 73, 148, 161
 ch 119 : 44, 82, 95, 171, 172, 175
 md 121 : 56, 58, 60, 118, 121
 sn 122 : 82, 94, 291, 294
 sn 123 : 97, 99
 sn 124 : 43, 45, 46, 51, 221
 ch 125 : 30, 32, 39, 40, 41, 43, 46, 51, 54, 56,
 57, 59, 60, 65, 67, 82, 119, 133, 134,
 207, 208, 209, 214, 215, 221, 224,
 236
 ch 126 : 56, 58, 59, 60, 65, 67, 69, 70, 101,
 102, 113, 114, 115, 116, 117, 146,
 147, 148, 190, 209, 220, 236
 ch 127 : 30, 40, 41, 56, 60, 61, 63, 80, 81, 82,
 87, 88, 89, 95, 129, 130, 131, 142,
 144, 145, 147, 192, 193, 195, 196,
 280
 ch 128 : 37, 40, 41, 42, 44, 52, 53, 54, 56, 206
 ch 129 : 29, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 42,
 47, 49, 50, 51, 56, 57, 65, 66, 69, 74,
 97, 98, 99, 101, 102, 119, 120, 150,
 151, 190, 207, 209, 211, 214, 238,
 243, 244, 262, 263, 264
 sn 131 : 60, 81, 82, 127, 129, 130, 131
 sn 132 : 81
 sn 133 : 82, 87, 88, 97, 101, 193, 194, 195,
 196
 sn 134 : 82, 172, 197

ch 135 : 37, 43, 44, 47, 51, 69, 72, 73, 75, 76,
 82, 105, 133, 134, 136, 152, 153, 173,
 174, 196, 228, 232, 254, 263
 sn 136 : 53, 54
 sn 139 : 37, 223, 260, 272
 sx 142 : 29, 30, 31, 39, 40, 54, 56, 62, 65, 66,
 69, 74, 75, 82, 88, 92, 137, 138, 139,
 173, 182, 183, 184, 185, 244, 245,
 252, 257, 265, 280, 289
 sn 143 : 280
 sn 144 : 97, 98, 100
 sn 145 : 29, 36, 56, 60, 82, 91, 179, 180, 185
 sn 146 : 82, 96, 130, 163
 sn 147 : 102
 sn 148 : 43, 46, 50, 51, 221
 sn 150 : 81-82, 173, 174, 175
 sn 151 : 264
 sn 152 : 172
 sn 153 : 82, 127
 sn 156 : 33, 36, 54
 sn 157 : 60, 82, 96, 131, 132, 163
 sn 159 : 65, 119, 120, 279
 sn 160 : 56, 58, 60, 61, 81, 140, 144
 sn 161 : 33, 40, 244, 245, 247
 sn 162 : 40, 41, 54, 56, 57, 60, 61, 65, 67, 75,
 76, 236
 sn 163 : 29, 264
 sn 164 : 43, 44, 51, 227
 sn 165 : 56, 57, 60, 61, 113, 114, 115, 117
 sn 166 : 39, 55, 60, 63, 69
 sn 168 : 81, 145
 sn 169 : 101, 102
 sn 171 : 75, 76
 sn 173 : 82, 94
 sn 176 : 56, 65, 66, 237, 238, 274
 sn 177 : 40, 50, 51, 54, 208, 209, 210, 211,
 214, 237
 sn 178 : 82, 93, 172
 sn 180 : 54, 210, 211, 214
 sn 181 : 56, 58, 82, 124, 131, 132, 168
 sn 182 : 82, 94, 95, 105, 263
 sn 183 : 82
 sn 185 : 33
 sn 186 : 60, 61, 63
 sn 188 : 29, 30, 38, 80, 123, 158, 159, 186,
 275
 sn 189 : 81, 97, 99, 230, 232
 sn 190 : 50, 56, 58, 81, 121, 122, 140, 142,
 144, 165
 sn 191 : 152
 sn 192 : 30, 38, 56, 57, 59, 60, 61, 84, 151,
 152
 sn 194 : 29, 30, 60, 65, 67, 109, 113, 114, 115,
 117, 141, 142, 156, 175, 190, 197,
 236
 sn 195 : 82, 94, 111, 291, 292
 sn 196 : 208, 280, 284
 sn 197 : 82, 175, 176, 284, 285
 sn 198 : 284, 285
 sn 200 : 80, 81, 120, 284
 sn 202 : 82, 96, 134, 135, 163, 197
 sn 204 : 97, 99, 102
 ch 206 : 82, 96, 135, 163
 ch 207 : 39, 47, 53, 54, 69, 70, 80, 81, 82, 90,
 91, 180, 181, 194, 195, 199, 247
 sn 208 : 43, 53, 54, 56, 57, 60, 63, 210, 211,
 212, 213, 214, 215, 220, 221, 222,
 223, 274

sn 209 : 30, 47, 157, 222
 sn 210 : 47, 60, 64, 222
 sn 211 : 139, 140
 sn 212 : 43, 44, 51, 81, 217
 sn 213 : 291
 sx 214 : 56, 59, 60, 61, 65, 67, 68, 71, 75, 80,
 81, 138, 139, 141, 236, 238, 239, 240,
 241
 sn 215 : 60, 62, 63
 sn 216 : 275
 sn 217 : 80, 81, 101, 102, 133, 136
 sn 218 : 56
 sn 219 : 37, 38, 50, 51, 82, 131, 141, 142, 143,
 208, 290
 sn 220 : 40, 41, 82, 131, 175
 sn 221 : 39
 sn 224 : 82, 93, 174
 sn 226 : 39, 40, 43, 46, 49, 60, 65, 148, 221,
 224
 sn 227 : 51, 209, 284, 286
 sn 228 : 222
 sn 229 : 203
 sn 230 : 43, 49, 51, 55, 202, 203, 208, 215,
 223
 sn 231 : 97, 100, 204
 sn 233 : 100
 sn 235 : 75, 77, 81, 230, 232, 233
 sx 237 : 39, 40, 41, 56, 60, 65, 67, 68, 75, 208,
 236, 237, 244, 245, 250
 sx 239 : 40, 56, 59, 60, 63, 75, 80, 81, 82, 94,
 139, 140, 142, 174
 sn 242 : 30, 31, 204
 sn 243 : 30, 56, 57, 60, 69, 71, 118, 119
 sn 246 : 281
 sn 248 : 44
 sn 249 : 60, 62
 sn 253 : 285
 sn 258 : 54, 55
 sn 259 : 30, 39, 43, 46, 65, 151, 223, 224
 sn 260 : 47, 120
 ch 264 : 71, 75, 77, 82, 93, 96, 138, 162, 173,
 184, 198, 223, 233, 240, 289, 292,
 293, 294
 sn 265 : 56, 59, 60, 72, 92, 182, 184, 189, 275
 sn 266 : 240
 ch 268 : 60, 62, 63, 75, 76, 77, 125, 126, 142,
 234
 ch 270 : 39, 54, 56, 65, 81, 82, 97, 99, 125,
 182, 185, 255, 283, 285, 286
 sn 271 : 56, 59, 145, 169
 sn 272 : 99, 185
 sn 277 : 292, 293
 sn 278 : 60, 126, 201, 202
 sn 279 : 43, 47, 51, 54, 55, 60, 80, 142, 143,
 146, 201, 202, 203, 204, 208, 224
 sn 280 : 37, 43, 47, 56, 60, 142, 148, 154, 224
 sn 281 : 43, 47, 51, 56, 57, 60, 119, 120, 202,
 224
 sn 286 : 69, 74, 223, 275
 sn 287 : 258
 sn 288 : 30, 33, 37, 39, 40, 44, 56, 59, 60, 63,
 65, 68, 69, 73, 74, 145, 155
 sn 290 : 43, 44, 225
 sn 291 : 142, 286, 289, 290
 sn 292 : 284, 286
 sn 293 : 105, 208, 254, 286
 sn 294 : 69, 74
 sn 295 : 275

- sn 298 : 82, 93
- sn 301 : 30, 31, 37, 38, 43, 46, 54, 55, 204, 207, 225
- sn 302 : 205
- sn 303 : 30, 32, 37, 40, 43, 46, 51, 54, 56, 60, 65, 67, 68, 156, 205, 208, 214, 215
- sn 304 : 29, 71, 73, 246, 247, 275
- sn 305 : 56, 69, 73, 163, 246
- sn 306 : 42, 69, 73, 246
- sn 309 : 152
- sn 310 : 40, 42, 54, 56, 60, 62, 80, 81, 142, 143, 144
- sn 311 : 39, 206
- sn 312 : 39, 40, 65, 67, 68
- sn 315 : 60, 126
- sn 316 : 97, 101, 194, 195, 198, 199, 290, 291
- sn 318 : 30
- sn 319 : 292, 293
- sn 320 : 30, 56, 57, 109, 113, 114, 156, 190
- sn 321 : 30, 265
- ch 323 : 56, 57, 59, 60, 65, 67, 68, 69, 73, 74, 75, 77, 82, 97, 99, 100, 101, 113, 115, 148, 167, 208, 233, 236, 265
- bl 324 : 60, 63
- ch 325 : 39, 40, 54, 56, 57, 60, 61, 62, 69, 74, 100, 101, 113, 114, 115, 126, 164, 165, 166
- sn 326 : 60
- sn 327 : 60
- sn 328 : 82, 96, 193
- sn 330 : 197
- ch 331 : 97, 101, 195, 199, 247, 293
- sx 332 : 75
- sn 333 : 69, 73
- sn 335 : 93
- sn 336 : 60, 126
- sn 337 : 56, 59, 60, 82, 94
- sn 338 : 40, 60
- sn 341 : 122
- sn 342 : 48, 119
- sn 348 : 69, 70, 71, 286
- sn 351 : 60, 61
- sn 352 : 56, 57
- sn 353 : 80, 81
- ch 359 : 48, 54, 55, 69, 74, 102, 119, 223, 266, 267, 268, 275, 286, 287
- ch 360 : 33, 37, 42, 54, 56, 59, 80, 81, 105, 161, 247, 248, 254, 266, 267, 293, 294, 295
- sn 362 : 82, 95, 96, 267, 294
- sn 363 : 82, 93
- sn 365 : 267, 268
- ch 366 : 43, 47, 69, 74, 151, 225, 248, 249
- Secretum***
- 55, 145, 154, 168, 171, 176, 177, 182, 230, 233, 236, 240, 241, 246, 252, 259, 266, 268, 285, 292, 293
- Seniles***
- Sen.* IV, 5 : 120, 140, 234, 238, 279
- Sen.* VIII, 1 : 138
- Sen.* X, 4 : 252
- Sen.* XI, 11 : 269
- Sen.* XIII, 2 : 125
- Sen.* VIII, 6 : 263
- Sen.* XVIII, 22 : 147

Sine nomine : 213, 296

TP : 71, 122, 230, 232, 252

Trionfi

TM : 95, 96, 210

TC : 63, 87, 97, 148, 167, 174, 192, 193, 195,
208, 224, 279

TF : 114, 125, 247

TT : 87, 97, 98, 195, 198

TE : 125, 198, 203, 287

Paysages et saisons : les réseaux métaphoriques du réel dans les *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Pétrarque

Résumé

Cette thèse étudie l'emploi d'environ 640 occurrences relatives au champ sémantique des paysages et des saisons (reliefs, rivages, cours d'eau, végétation, pierres, écueils, neiges et *nebula*) dans les *Rerum Vulgarium Fragmenta*. C'est l'environnement textuel dans lequel chacune d'elles s'insère qui la distingue des autres et infléchit son signifié ; et en même temps chacune se complète de façon dynamique, interagissant avec toutes celles qui se trouvent sur le même axe paradigmatique. Le premier chapitre étudie leur morphologie de façon contextuelle et intertextuelle, afin de cerner l'isotopie du chronotope dans le *canzoniere* ; on verra par la diversification et l'enrichissement de leurs emplois métaphoriques que les paysages et les saisons s'imposent comme enjeux diégétiques. La composition du *liber* s'inscrivant dans une temporalité complexe qui, pour chacun de ses *fragmenta*, brouille la chronologie relative à sa composition, c'est par la prise en compte, dans le deuxième chapitre, de cette double dimension diachronique, qu'il a été possible de mieux appréhender l'évolution continue qui est à l'œuvre dans et par les métaphores. Elles permettent de partir d'une donnée connue (y compris en tant que *topos* littéraire) pour explorer une réalité (intérieure) autrement insaisissable, le "réel" du poète-amant. Le dernier chapitre nous permettra d'analyser les processus de métaphorisation mis en œuvre par Pétrarque lorsque les reprises du chronotope acquièrent une portée éthique et métapoétique.

Mots clés : Italie, Moyen-Âge, Pétrarque, paysage, saison, métaphore, chronotope, réel, réalité, intertextualité, isotopie.

Landscapes and seasons : the metaphorical network of the real in Petrarch's *Rerum Vulgarium Fragmenta*

Abstract

My thesis scrutinizes the use of almost 640 occurrences related to the semantic fields of landscapes and seasons (landforms, shores, rivers, vegetation, rocks, reefs, clouds and *nebula*) in the *Rerum Vulgarium Fragmenta*. It is the textual environment in which each of them fits that distinguishes it from others and bends its signified; and yet they complement one another dynamically, interacting with all those who are on the same paradigmatic axis. The first chapter examines their morphology in a contextual and intertextual way, to identify the chronotope's isotopy in the *canzoniere* ; we will see by the diversification and the enrichment of their metaphorical uses that landscapes and seasons emerge as diegetic issues. The composition of the *liber* partakes of a complex temporality that blurs the chronology of its composition for each of its *fragmenta* ; it is by taking into account, in the second chapter, this double diachronic dimension, that it was possible to better understand the continuing evolution which is at work in and through metaphors. They allow from a known data (including as a literary *topos*) to explore a reality (indoor) otherwise elusive, the poet-lover's "real". The last chapter will allow us to analyze the metaphorization process implemented by Petrarch when the chronotope's recurrences acquire an ethical and metapoetic scope.

Keywords : Italy, Middle Ages, Petrarch, landscape, season, metaphor, chronotope, real, reality, intertextuality, isotopy.