

Proses théoriques, instruments critiques

- Gianfranco Contini, *Notes préliminaires sur la langue de Pétrarque*, 1951
Amelia Rosselli, *Espaces métriques*, 1962
Alfonso Berardinelli, *Effets de dérive*, 1975
Guido Ceronetti, *Poésie claire, poésie obscure*, 1977
Luciano Anceschi, *Les miroirs de la poésie*, 1989
Andrea Zanzotto, *Parmi des ombres de perceptions « fondatrices »*, 1989
Gianni D'Elia, *Vers la poésie incivile*, 1995
Massimo Cacciari, *Fragile salut, sur Zanzotto*, 2004
Giorgio Agamben, *Parodie*, 2004



Gianfranco Contini¹

Notes préliminaires sur la langue de Pétrarque

Gianfranco Contini naît à Domodossola le 4 janvier 1912. Il obtient sa laurea à Pavie en 1933 et se perfectionne à Turin avec Santorre Debenedetti. Il rencontre à Turin de jeunes intellectuels qui ne tarderont pas à confluer dans la maison Einaudi : Massimo Mila, Leone Ginzburg et Giulio Einaudi lui-même, qui allait lui confier l'édition critique des *Rime* de Dante, publiée en 1939. Très tôt il rencontre Gadda, qui lui doit d'être apparu à la critique dès 1934 quand Contini publia dans *Solaria* une note sur le *Castello di Udine*. Entre 1934 et 1936, Contini se forme à Paris avec Joseph Bédier, avant d'assurer un enseignement à l'*Accademia della Crusca* de Florence et à Pise. Il se lie d'amitié avec Montale et commence à collaborer à *Letteratura*. En 1938 il est nommé à Fribourg à la chaire de *Philologie romane*. Il y développe alors son activité de critique et d'enseignement. En 1944 il revient à Domodossola pour participer à la résistance. Il devient une sorte de ministre de l'éducation de la *libera Repubblica* de Domodossola et propose des programmes de réforme pour l'éducation qu'inspire un désir de renouveau tout à la fois libéral et social. Il écrit alors pour *Liberal-socialismo e azione ossolana*. Après la chute de la République de Domodossola il rentre à Fribourg où il enseignera jusqu'en 1952 avant d'occuper la chaire de Philologie romane de Florence puis d'enseigner à l'école supérieure de Pise. En 1985, Contini rentre à Domodossola où il meurt en 1990.

Contini est sans aucun doute l'un des critiques et des théoriciens les plus influents de l'après-guerre. Carlo Ginzburg le met au rang de Spitzer et d'Auerbach. Ce philologue inventif est un écrivain à la langue difficile, dont les images sont aussi hardies que sa science est rigoureuse. On lui doit des textes décisifs sur la philologie européenne mais aussi sur l'évolution de la poésie italienne du XXe siècle et, à ce propos, c'est surtout Montale et Gadda qu'il faut évoquer. Il fut un critique ouvert à la nouveauté et le théoricien d'un renouveau de la philologie, attentif à la matérialité du texte et à ses variantes.

Bibliographie². On doit à Contini de nombreuses éditions critiques : les *Rime* de Dante, Einaudi, 1939, 1946 ; les *Opere volgari* de Bonvesin della Riva, Società Filologica Romana, 1941 ; l'œuvre en vers de Montale, Einaudi, 1980 ; *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante Alighieri*, Mondadori, 1984 ; une édition commentée du *Canzoniere* de Pétrarque, Einaudi, 1964, avec D. Ponchirolì ; une édition décisive des *Poeti del Duecento*, Ricciardi, 1960. On peut rappeler aussi son édition des *Scritti critici di Francesco de Sanctis*, UTET, 1949, et une anthologie de la *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, *Letteratura italiana delle origini*, *Letteratura italiana del Quattrocento*, *Letteratura italiana del Risorgimento, I*, 1968-1986 ; *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Sansoni, 1978 – et l'on peut rappeler l'*Italie magique*, Éditions des Portes de France, 1946.

Sa production de critique est imposante. Elle est pour la plupart composée d'essais, de notes, de recensions et d'introductions : le texte, toujours le texte. Cf. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, 1970 ; *Esercizi di lettura*, Einaudi, 1982 ; *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, 1972 ; *Ultimi esercizi ed elzeviri (1965-1987)*, Einaudi, 1989 ; *Postremi esercizi ed alzeviri*,

1. Le texte a d'abord paru dans la revue *Paragone* en 1951, puis, sous le titre *La lingua del Petrarca* dans le volume collectif *Il Trecento*, Florence, Sansoni, 1953. Dans la revue, Contini avait ajouté la note suivante : « Quant à ce qu'il pourrait y avoir d'un peu étrange dans les pages qui suivent, par rapport aux autres écrits de l'auteur, il faut l'attribuer au fait que ce texte fut écrit pour être écouté plutôt que lu ».

2. Deux recueils bibliographiques ont été consacrés à Contini : *Bibliografia degli scritti di Gianfranco Contini*, éd. G. Breschi, Società Dantesca Italiana, 1973, et *Bibliografia delle opere (1973-1977)*, éd. F. Bonardelli, in A.R. Pupino, *Il sistema dialettico di Gianfranco Contini*, Ricciardi, 1977.

Einaudi, 1998. D'un point de vue méthodologique on peut rappeler aussi son *Breviario di ecdotica*, Einaudi, 1990. D'un point de vue monographique, cf. *Un'idea di Dante*, Einaudi, 1976 ; *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, 1984 ; *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, 1989. Enfin un recueil rassemble les portraits épars de ses contemporains, *Amicizie*, Scheiwiller, 1991.

Contini fut aussi traducteur : *Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini*, Einaudi, 1982.

Pour prendre connaissance de la personnalité et de l'œuvre de Contini, cf. les entretiens recueillis par L. Ripa di Meana, *Diligenza e voluttà*, Mondadori, 1989, ainsi que G. Nascimbeni, « Incontro con Contini », *Nuova antologia*, 122 (1987), pp. 230-35 ; M. Forti, « Contini : filologia e memoria », *ibid.*, 128 (1993), pp. 347-55. Cf. aussi D.S. Avalle, « La critica delle strutture formali in Italia », *Strumenti critici*, 1 (1966-67), pp. 337-76 ; 2 (1968), pp. 168-206 ; *Filologia e critica*, 15 (1990), pp. 167-346, et l'article synthétique de P.V. Mengaldo, « Preliminari al dopo Contini », *Paragone, Letteratura*, 41 (1990), pp. 3-16. Pour la politique de Contini, cf. P. Leoncini, « Contini ossolano e ticinese da Rosminia Capitini », *Microprovincia*, 35 (1997), pp. 79-118.

L'essai que nous traduisons ici pour la première fois est un des chefs d'œuvre de Contini. La dichotomie inventée entre les deux grandes lignes de Pétrarque et de Dante a permis à de nombreux poètes du vingtième siècle de situer leur propre production.

Dans ce texte difficile on sera aussi attentifs à la méthode de Gianfranco Contini : une poétique qui n'accomplit aucun pas qu'elle ne commente, mêlant sans cesse discours et méta-discours, un choix revendiqué de la diachronie, un comparatisme radical, une attention scrupuleuse aux faits de langue. Et partout, la rigueur de la liberté³.

Cet exercice se loge à l'ombre d'une enseigne sur laquelle on peut lire : « langue de Pétrarque ». Adopter une telle étiquette ne signifie pas seulement qu'on renonce à un « portrait en pied » de Pétrarque, ambition qui serait présomptueuse, à coup sûr *a parte subjecti*, mais aussi peut-être *a parte objecti*; renonciation à ce que l'on a coutume de nommer une vision globale, au profit d'un angle de vue particulier. Mais à ces implications négatives s'ajoute quelque intention positive, car, pour discrète et limitée que soit sa démarche, la fin dernière de tout discours sur tel ou tel auteur est toujours cet auteur pris dans son intégralité ; saisi par un unique projecteur situé en un seul point, et déformé par le jeu trop appuyé des ombres et des lumières, c'est pourtant l'auteur tout entier qui est atteint. Alors, dans le cadre de limites bien définies, cela veut dire que l'observateur ne cherche pas le choc frontal avec un Pétrarque abstrait pris en lui-même, mais qu'il entend ménager un terrain stratégique où lui soit permis, et je dirais même professionnellement permis, pour ne pas dire obligatoire, de percevoir la consistance de l'objet, et aussi de le mettre en relation avec d'autres aspects. On comprend bien que le raisonnement devrait se confronter – mais ici on n'entend pas même les effleurer – aux plus vastes enjeux de l'historiographie littéraire : démarche monographique ? démarche historique, par références externes ? la démarche d'ordre monographique est-elle la plus adaptée à cette connaissance singulière et individuelle qui ne peut pas ne pas être l'objectif de tout opérateur critique ? etc., etc.

Loin d'être agnostique en la matière, tant s'en faut, mais prudent tout simplement,

1. Nous avons cru bon d'ajouter quelques notes pour éclairer un peu ce texte dense. La mention N.d.T est superflue car toutes les notes sont du traducteur. Toutes les traductions de Dante sont empruntées à Jacqueline Risset, *La Divine Comédie, L'Enfer, Le Purgatoire, Le Paradis*, Flammarion, resp. 1985, 1988, 1990 (tous trois repris dans la coll. GF, 1992, édition corrigée 2004). Pour Pétrarque, nous suivons la traduction proposée par P. Blanc, *Canzoniere, Le chansonnier*, Garnier, 1988.

je voudrais profiter de la pluralité de significations recouvertes par le terme « langue » : on peut l'entendre de façon instrumentale, institutionnelle, stylistique et expressive, au point qu'il est aussi licite d'appeler linguistique une recherche sur la diphthongaison ou non-diphthongaison de certaines voyelles accentuées chez Pétrarque (de fait, quelques analyses allemandes se penchent sur le sujet), une description de son système vocalique, ou encore de son système de synonymes, et l'interprétation de la fonction de ces synonymes. Je voudrais surtout profiter, d'une part de la distinction que les techniciens de la linguistique proposent entre le double registre de la synchronie (co-présence ou contemporanéité des faits de langue) et de la diachronie (c'est-à-dire l'évolution d'un stade à un à autre), et d'autre part, de ce que les plus avancés d'entre eux tendent, je ne dis pas à concilier, mais à lier organiquement ces deux registres. On ne peut adopter le registre de la synchronie d'emblée, car elle conduirait à un inventaire stérile de faits qui *ne* parlent *pas* par eux-mêmes, de stylèmes, disons, qui exigent justement une interprétation, impossible sans point de référence à l'intérieur d'un espace. Le registre diachronique permet d'adopter des termes de comparaison (Dante, ou le *Stilnovo*, ou quoi que ce soit d'autre), avec pour conséquence apparente de faire parler beaucoup plus d'autres choses que de Pétrarque lui-même ; mais l'essentiel est l'intention, à savoir une connaissance historique de Pétrarque. Ce registre permet aussi de poser le rapport entre Pétrarque et nous, selon le théorème que l'expérience permet de vérifier de nombreuses fois, que définir *dans* l'histoire c'est définir dans *notre* histoire.

C'est un fait : nous autres, modernes, nous sentons plus solidaires du tempérament, j'entends du tempérament linguistique, de Dante ; mais c'est un fait aussi, que la substance de notre tradition est plus proche de la culture de Pétrarque. Par ailleurs, le long apprentissage exercé par les modernes dans l'ordre des violences verbales, du romantisme à l'expressionnisme, et ajoutons encore le noviciat, selon ces lumières, de l'étude de Dante, nous permettent pour finir d'estimer, à la limite, les expérimentations verbales SANS violence, en excluant la violence, c'est-à-dire de parvenir à une compréhension des idéaux classiques d'équilibre, qu'on atteindra difficilement de l'intérieur. Convient-il de répéter que les justifications théoriques des poétiques favorables aux classiques ont toujours été insuffisantes, sinon piteuses, et que tout se passe comme si les germes de l'intelligence étaient un monopole des romantiques ? Ceux-là, les thuriféraires des classiques, se contentent de prononcer des condamnations ; mais au nom de quelle loi ? Au nom d'un code idéal de réduction, pratiquée aux extrêmes de l'échiquier, et qui ne peut s'entendre dans les cas où l'on n'expérimente pas en se coupant les ailes. Les larges mesures, macroscopiques – de tension stylistique, de distance par rapport à la norme – peuvent ensuite peu à peu s'appliquer à des états plus subtils et microscopiques, comme une sublimation de la norme. Ces notions suspectes elles-mêmes, de moyenne, de *standard*, d'Usage Linguistique, sont de fait irrecevables à partir d'une poétique classique, sont enracinées dans le fait même de la violence, du contraste, de la différenciation. En d'autres termes, c'est le fait linguistique de Dante qui s'implante sur deux pôles ; Pétrarque rapproche ces deux feux alternés, ou plutôt il s'en éloigne également vers le centre. On ne peut le comprendre et le décrire sans partir de cette expérimentation antérieure.

Ainsi donc l'opération de Pétrarque par rapport à la tradition qui est la sienne est de négation ou de limite. Mais pour notre point de départ, j'entends l'italien littéraire, il vaut mieux raisonner rétroactivement ; non qu'il soit licite d'estimer une expérimentation à partir du critère selon lequel on a pu ou non la poursuivre, pragmatiquement,

selon sa réussite ; mais toute réussite (dans l'institution, dans la tradition) procède d'une initiative signée. L'école sicilienne, c'est-à-dire l'italien comme langue littéraire nationale, porte une signature probable, celle du Notaire de Lentini, voire une date probable, justement celle des documents qui montrent l'activité dudit notaire dans la décennie 1230-1240¹. De la même manière, notre tradition se réclame justement de l'initiative pétrarquiste, ce qui signifie qu'il s'agit d'une initiative linguistique de tonalité moyenne, de portée limitée. Dès lors, notre point de départ ne sera pas le génie le plus riche, le plus inventif, et de surcroît le plus authentiquement intelligent, de notre littérature, il ne s'agira pas de Dante, du moins certainement pas du Dante de la *Comédie*, mais bien de Pétrarque, du Pétrarque vulgaire, pour ainsi dire le Pétrarque du *Canzoniere*². Pour qualifier une telle expérimentation, unitaire, exhaustive, et partant comme limitée d'elle-même par des frontières stables, rien de mieux qu'une opposition, rapide et massive, de ces deux « personnes de premier plan » de notre langage poétique comme les nommerait Roberto Longhi³.

Des prédicats les plus visibles, et les plus évidents attachés à Dante, le plurilinguisme est le premier. Bien sûr on ne fait pas seulement allusion ici au dualisme entre latin et vulgaire, mais à la dimension polyglotte des styles, et, osons le mot, des genres littéraires (même si nous n'oublions pas que la notion de genre littéraire a été élaborée par les poétiques classiques avec leur carence théorique notoire, alors conjuguée avec le canon de l'imitation, lequel se justifie dans l'unité indifférenciée de la langue transcendante, et nie de fait la pluralité). Ainsi cohabitent chez Dante l'épistolographie de facture apocalyptique, le traité de type scolastique, la prose narrative vulgaire, la prose didactique, les poésies lyriques tragique d'une part, et humble d'autre part, la *comédie*.

Second trait, la pluralité des tons et celle des strates lexicales doit être entendue comme coprésence. C'est au point que le lecteur se voit servir les extrêmes du sublime ou du grotesque, mais aussi le langage quelconque.

Troisième point : l'intérêt théorique. Il suffit de rappeler combien les anxieuses justifications linguistiques varient de la *Vita Nuova* au *De vulgari* (armature théorique d'une *tragédie* en langue vulgaire déjà mise en œuvre à travers plusieurs voix)⁴, du *Convivio* aux éléments de ce que la *fin de siècle* aura nommée « philosophie linguistique » avant la *Comédie*.

Quatrième point : l'expérimentation incessante. Sans rien dire du reste, que l'on se remémore l'inconsistance d'un *Canzoniere* dantesque organique, l'interruption, que l'on regarderait trop légèrement comme affaire de hasard, de telle œuvre théorique ; que l'on se remémore surtout la rapide dérivation des expérimentations : le stilnovisme pur ne tarde pas à dériver vers l'allégorisme.

Il ne faut pas accorder moins d'attention à la contradiction selon laquelle la coprésence des tons ne peut s'actualiser et s'achever que sur le plan comique⁵. Les *piote* (plante des pieds) sur lesquels s'élève le pape simoniaque sont la même chose du point

1. Jacopo da Lentini a vécu entre 1210 et 1260. Ce notaire de la cour impériale à Catane est considéré comme le maître de l'école poétique sicilienne qui s'est développée à la cour de Frédéric II. Dante l'appelle « l'Notaro » (*Purgatoire*, XXIV, 56), et fait de lui le type du poète de cour. Son nom est resté lié à l'invention du sonnet.

2. Sur cette expression, il faut renvoyer à un autre texte de Contini : « Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare », *Varianti e altra linguistica*, op. cit., pp. 6-34.

3. Roberto Longhi (1890-1970) fut l'un des plus grands critiques d'art du XXe siècle. Professeur à Bologne, il dirigea la thèse de Pier Paolo Pasolini. En français on indiquera son *Piero della Francesca*, Hazan, 2003, mais aussi son *Caravage*, Le Regard, 2004, et *L'atelier de Ferrare*, Gérard Monfort, 1991.

4. Sur le *De vulgari eloquentia*, cf. Poésies 109, pp. 33-34.

5. Ce point a été largement développé par G. Agamben dans *Categorie italiane*, op. cit.

de vue lexical que la *piota* (racine) de la branche Alighieri, Cacciaguida, qui s'élève si haut (*che sì s'insusa*)¹. Qu'on compare mentalement les textes suivants à Pétrarque, en tout point différent : un échantillon de « réalisme » tel que :

*Tra le gambe pendevan le minugia ;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.*²

(pour être plus clair, la *gamba* n'est pas même admise chez Pétrarque ; il ne remonte pas plus haut que le *bel pie*) ; un spécimen de violence sublime comme :

*E non er' anco del mio petto essausto
l'ardor del sacrificio, ch'io conobbi
esso litare stato accetto e fausto ;*³

un exemple de suavité moyenne comme :

*L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina.*⁴

(*tremolare* est inconcevable chez Pétrarque, et de fait on constate que *mattutino* manque aussi à l'appel) ; enfin, un exemple d'ordinaire normalité comme :

*Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa.*⁵

Et finalement, des tentatives si disparates, si variées dans le temps, mais aussi diverses dans l'instant, ne peuvent converger qu'en un point transcendant. Comme les compositions horizontales de l'art figuratif d'influence byzantine, comme les innombrables mansions ou lieux officiels de la scène médiévale, l'encyclopédie doctrinale et stylistique de Dante ne peut trouver un centre qu'à l'infini, hors d'elle-même. Certes, un humaniste peut bien s'adonner lui aussi à la pluralité des aventures – aventures intérieures (de Goethe à Gide) ou aventures de laboratoire (disons Flaubert) – mais de semblables entreprises sont en partie dominées par une constante classique : constante de la démiurgie, constante anthropocentrique.

Aux propriétés énumérées à propos de Dante, font face, inversées et symétriques, celles de Pétrarque. Le gouffre se creuse, à quarante années civiles de distance, en

1. Contini rapproche deux vers : « *O cara piota mia che sì t'insusi* » du *Paradis*, XVII, v. 13 (« Chère souche de mon lignage, qui vas si haut ») et « *forte spingava con ambo le piote* » de *L'Enfer*, XIX, v. 120 (« il ruait très fort de ses deux pieds »).

2. *Enfer*, XXVIII, v. 25 sq. : « Ses boyaux pendaient entre ses jambes ; / on voyait les poumons, et le sac affreux / qui fabrique la merde avec ce qu'on avale ».

3. *Paradis*, XIV, v. 91 sq. : « L'ardeur du sacrifice n'était pas encore / épuisée dans mon cœur, lorsque je compris / qu'il était accepté avec faveur ».

4. *Purgatoire*, I, v. 115 sq. : « L'aube gagnait sur l'heure matinale / qui fuyait devant elle et, de loin / je reconnus le frémissement de la mer ».

5. *Enfer*, IV, v. 10 sq. : « Elle était noire, profonde et embrumée ; / en fixant mon regard jusqu'au fond, / je ne pouvais rien y discerner ».

regard desquelles il n'y a qu'un petit vallon riant dans les quatre décennies qui séparent Victor Hugo de Mallarmé, ou pour évoquer les productions de notre terroir, dans celles qui séparent Pascoli de Montale.

En premier lieu, donc, le monolinguisme – si ce n'est pas encore trop dire. Car étant donnée la culture du temps, le bilinguisme aux frontières nettes est la réponse la plus rigoureuse. Il est vrai que les deux variables tendent, de façons diverses, vers un absolu stylistique. En latin, Pétrarque entend être, et il importe peu ici qu'il s'agisse ou non du siècle d'or, le Cicéron de lui-même (mais un Cicéron passé par Sénèque ou par Augustin), le Virgile de lui-même, et enfin le Tite-Live de lui-même (mais un Tite-Live à la Justin ou à la Valère Maxime); or, ce n'est pas seulement l'idéal augustéen qui cohabite chez lui avec le goût, les interprétations, et les institutions du Haut Empire et du paléo-christianisme, c'est bien le latin qui est la langue ordinaire, celle de la communication. Dans les marges de ses manuscrits en langue vulgaire, on est ému par ces lisières, ces bordures sténographiques, qui préviennent « *hic placet* », « *dic aliter hic* », ou bien « *responsio mea sera valde* », ou encore « *1369 maii 19 veneris, nocte concubia, insomnis diu, tandem surgo, et occurrit hoc vetustissimum* ». La langue vulgaire, clairement, ne relève pas de l'usage pratique. De la prose toscane de Pétrarque, on ne possède en tout et pour tout que la lettre padouane adressée à un certain Leonardo Beccanugi, souvent publiée depuis le XVI^e siècle, et disponible aujourd'hui avec un appareil critique résultant de la collaboration de deux des plus grands spécialistes de Pétrarque actuels, Ernest Hatch Wilkins et Giuseppe Billanovich¹. L'épisode de Pétrarque qui traduit en latin la nouvelle boccacéenne de la Griselda se passe de commentaire. La langue vulgaire n'est que le lieu d'expérimentations absolues. Pétrarque déplace sa pluralité et sa curiosité vers le latin.

Ainsi donc, s'il n'y a pas là de monoglossie à proprement parler, l'unité de ton et de lexique est certaine, en particulier – mais pas exclusivement – dans la langue vulgaire. Cette unification se réalise loin des extrêmes, mais loin aussi de la base, au-dessus de la base naturelle, instrumentale et purement fonctionnelle, communicative et pratique.

Cependant, cette lumière transcendante du langage est un idéal absolument spontané, incompatible avec une œuvre de réflexion rationnelle. On ne peut arracher à Pétrarque aucun appendice théorique sur la langue. Dans une lettre familière à Francesco Nelli (XVI, 14), on trouve bien le refrain monotone sur les caractères conventionnels et changeants du langage, mais ce qui domine là, c'est la plainte empruntée à Augustin et du reste purement oratoire sur le soin excessif apporté au style au détriment de l'immuable loi morale². Les relents d'impatience à l'endroit de Dante

1. Ernest Hatch Wilkins (1880-1966) fut un des grands spécialistes américains de Pétrarque. Il enseigna à Amherst, à Harvard, à Chicago, puis à Oberlin. On lui doit de nombreuses études parmi lesquelles on peut citer : *Dante Poet and the Apostle; The Changing College; A Platform for Life; The Prose Letters of Petrarch* (c'est à cet ouvrage que fait allusion Contini); *The Making of the Canzoniere and other Petrarcan Studies; A History of Italian Literature*. Il fut aussi l'éditeur des œuvres latines de Dante. Giuseppe Billanovich (1913-2000) fut l'un des « inventeurs » de Pétrarque : cet historien rigoureux a multiplié les essais critiques à la recherche de la vérité historique. Il a enseigné à l'université de Fribourg avant d'occuper la chaire de Philologie Médiévale et Humaniste à Milan en 1955. On peut rappeler : *Lo scrittoio del Petrarca*, 1947; *Restauri boccacceschi*, 1947; « Petrarch and the textual tradition of Livy », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, pp. 137-208; *I primi umanisti e la tradizione dei classici latini*, 1953. En 1958, il a procuré une édition des *Rerum memorandarum libri* de Pétrarque. Son rôle dans les *Studi petrarchisti* fut déterminant. Quelques-unes de ses plus importantes contributions sont réunies dans *Petrarca e il primo umanesimo*, Ed. Antenatore, 1996.

2. Cf l'édition critique des *Familiars* due à Vittorio Rossi, dans les *Opere di Francesco Petrarca*, Edizione Nazionale, vol. XII, (vol. III des *Familiars*), Sansoni, 1937, pp. 210-214. Cette lettre figurera au vol. V des *Letres familières* dont l'édition complète est actuellement assurée par les Belles-Lettres.

sembleront tout au plus symptomatiques. Comme il savait que pour sa santé biologique et pour le bon fonctionnement de son organisation stylistique personnelle, il devait s'imposer (ou faire en sorte) d'ignorer Dante, la déficience de sa puissance spéculative ne pouvait masquer tant de sainte et légitime ignorance que sous le masque de prétextes psychologiques. Dans la perspective qui est la nôtre, il importe que, dans la très célèbre lettre qu'il adresse à Boccace, où il s'échine à nier qu'il est envieux et où il admet (ou feint d'admettre ?) qu'il ne s'est pas procuré la *Comédie* pour échapper à toute tentation d'imitation à l'époque où, insignifiante tocade de jeunesse, il rimait en langue vulgaire, on puisse trouver des expressions comme celles-ci (Pétrarque reprend de Cicéron la tripartition hiérarchique des styles) : « *stilus in suo genere optimus* » ; « *popularis quidem quod ad stilum attinet, quod ad rem haud dubie nobilis poetæ* ». Ce dédoublement linguistique se plie à l'innocente justification inhérente au qualificatif *nugae* ou *nugellae*.

Quatrième trait : aucune expérimentation, sinon celle de travailler toute une vie sur les mêmes textes fondamentaux. À la limite peut-on identifier une expérimentation, suscitée de l'extérieur, et inachevée, dans les *Trionfi* qui constituent un vrai malentendu, oblitérant toute étincelle narrative au profit d'une vision contingente, transformant en engrenage de pures surprises phoniques l'extraordinaire appareil de surprises thématiques et heuristiques : rythmique abstraite et symbolique propre à ce véritable Automne du Moyen Âge.

Soit une cohérence parfaite : mais l'uniformité globale, inévitablement, accentue et accuse les différences minimales, comme celles qui existent entre chanson et sonnet, par exemple, ou carrément d'un groupe de sonnets à l'autre.

En opposition au théocentrisme nécessaire à Dante, je n'oserais, pour terminer, prêter à Pétrarque quelque chose comme une laïcité, fût-elle purement métaphorique. Je voudrais simplement souligner que son Dieu n'est déjà plus celui qui résout les contradictions, soit *a priori*, soit quand l'aventureuse expérimentation du docteur Faust ne se suffit plus à elle-même ; il est ce Dieu qui intervient pour apaiser la douleur et soulager des fatigues, il est ce Dieu, en un mot, qui s'introduit comme motif psychologique, outrepassant les structures et les systèmes que nous décrivons. Psychologie : c'est bien dans ces parages que se révèle le paradoxe de Pétrarque. Car c'est son introversion qui permet à Pétrarque d'innover par la réduction, en renonçant de manière paisible aux extrêmes. Employons des termes un peu rustiques, et disons : c'est son romantisme qui est la condition de son classicisme. Ce trait manifeste probablement le lien de filiation entre Pétrarque et nous : pour peu, cependant, que l'on n'oublie pas que le romantisme des modernes est une introversion et une analyse associée à la vitalité, au désir de l'action.

Mais qu'est-ce que la langue de Pétrarque, d'un point de vue topographique ? Le théoricien du « vulgaire illustre » était précisément celui qui était parvenu dans les hauts fourneaux de sa *comédie* à être à la fois hyperdialectal (« *e andavamo introcque* »)¹, pour évoquer ce jeu de mot vulgaire, frappé d'infamie dans le traité) et, si l'on peut dire, translinguistique (« *s'io m'intuassi, come tu t'inmii* »)². Mais, si l'on

1. Enfer, XX, v. 130 : « Si mi parlava, e andavamo introcque » ; « Il me parlait ainsi, pendant que nous allions ». Introcque appartient à la langue toscane populaire.

2. Paradis, IX, 81 : « si je voyais en toi, comme tu vois en moi ! ». Il s'agit de deux jeux de mots fondés sur les adjectifs possessifs *tuo* >> *tuare* et *mio* >> *miare*. Au Chant IX une telle recherche de néologisme est commandée par la confrontation avec le poète Folquet de Marseille. Il s'agit bien d'une mimèsis littéraire où Dante veut rivaliser avec l'invention des Provençaux.

met de côté son génie, il n'était pas allé vraiment plus loin que ses prédécesseurs : voyez dans l'œuvre de Pier della Vigna¹ les points de concorde et de discorde entre le *dictator* de la chancellerie impériale d'une part, avec son goût de l'orientalisme qui doit à la fois aux sultans et à la patristique, tel qu'il apparaît dans les suggestives descriptions d'Ettore Paratore², et le rimeur sicilien d'autre part (admirés l'un et l'autre par Dante, qui pourtant n'en donne aucune trace explicite (?) – chaque fois que j'ai ce genre de soupçons, me revient en mémoire la confiance qu'Ernst Robert Curtius, agacé par les réticences informatives de Dante, me glissa un jour à l'oreille, le doigt en l'air : « *Dante war ein grosser Mystificator* »³).

C'est en revanche une florentinité (à nouveau) transcendante que celle de ce Florentin de la Diaspora blanche, né en exil, demeuré seulement en nourrice à Valdarno, élevé dans ce Laterano *super flumina Babylonis* que fut Avignon : Avignon, là même d'où son ami Simone Martini jettera les semences du gothique international⁴. On y verrait presque un présage : l'arrière-plan italien où l'on aime voir se planter notre touriste inquiet, malgré ses nombreuses haltes au Centre, de Pise à Naples, jusqu'à, mais oui, jusqu'à Florence, cet arrière-plan, donc, c'est plutôt la Bologne des étudiants avec leur tradition de Goliards, ou la campagne parmesane, ou la banlieue de Milan et la Basse Lombardie, ou enfin la bande euganéenne entre la lagune et Arquà.

Une telle sortie des cadres de la géographie procède tout entière d'un héroïsme (c'est-à-dire d'un héroïsme métaphysique) de la limitation à un genre, et même pas d'une ambition suprême. Les « *nugae* » ou « *nugellae* » répondent bien au style « *inferior* » de l'ami de son père, au langage vulgaire « *humile* » ou « *mediocre* » ; les chansons, celles surtout où l'heptamètre ne tranche pas trop violemment, sont minoritaires par rapport aux sonnets. C'est ainsi que Pétrarque, avec, du génie, non seulement la genialité, mais aussi la patience, la constance, et le pouvoir d'exhaustion, prolonge et confirme l'activité de rimeurs qui n'occupent pas le premier plan, comme Cino da

1. Pier della Vigna naît à Capua entre 1180 et 1190. Il étudie le droit à l'université de Bologne. En 1220, il est notaire à la cour impériale de Frédéric II, en 1225, juge de la cour suprême, et en 1247, Protonotaire et Logothète du règne de Sicile. Son art d'écrivain et d'orateur est tel qu'il eut toute la confiance de son empereur. C'est ainsi que Dante peut lui faire dire sans même le nommer au Chant XIII de *l'Enfer* : « *Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e disserrando, sì soavi, / che dal secreto suo quasi ogn' uom tolsi* » ; « *Je suis celui qui tenais les deux clefs / du cœur de Frédéric, et qui les manœuvrais / serrant et desserrant, si doucement, / que j'écartai de son secret presque tout autre* » (v. 58-61). Accusé par des envieux d'avoir trahi Frédéric, Pier della Vigna fut déchu de ses titres et aveuglé. Après une année de misère, il mourut en 1249 en tombant d'une mule qui le conduisait de San Miniato à Pise. Dante entreprend sa réhabilitation dans ce Chant XIII de *l'Enfer*. Sur Pierre de la Vigne, cf. A. Huillard-Bréholles, *Étude sur la vie, la correspondance et le rôle politique de Pierre de la Vigne*, Paris, 1865.

2. Critique littéraire, comparatiste, Ettore Paratore fut un des plus grands latinistes italiens du XXe siècle. Né à Chieti en 1907 et mort en octobre 2000, il a enseigné à Catane et à Turin puis à la Sapienza à Rome. On lui doit de très nombreuses études sur Virgile, Ovide, Lucain, Martial, Salluste et Lucrèce, et c'est à lui que Fellini fit appel comme conseiller pour le tournage du *Satyricon*. Ses études sur la littérature italienne de la Renaissance ont aussi exercé une profonde influence. On signalera entre autres : *Nuovi saggi danteschi*, Signorelli, 1973 ; *Dal Petrarca all'Alfieri : saggi di letteratura comparata*, Olschki, 1975. Sur Pier della Vigna, cf. « *Alcuni caratteri dello stile della cancelleria federiciana* », in *Atti del convegno internazionale di studi federiciani*, Palerme, 1952, pp. 283-314, repris dans *Antico e nuovo*, Caltanissetta-Roma, 1965, pp. 117-163. Sur la figure d'Ettore Paratore, cf. *la Giornata lincea in ricordo di Ettore Paratore*, Accademia nazionale dei Lincei, 2002.

3. S'il n'y a aucune raison de remettre en question l'anecdote de Contini, il faut néanmoins rappeler que Curtius tient Dante en si haute estime qu'il lui consacre le dernier chapitre de la *Littérature européenne et le moyen-âge latin*. Selon Curtius, la Divine Comédie réalise l'intégration parfaite de l'Europe culturelle à une période de transition. Il s'agit d'un véritable *Bildungskosmos* : « C'est en qualité de plus grand représentant spirituel de sa nation, mais aussi en qualité de plus grand poète du moyen-âge chrétien, qu'au XXe siècle Dante entra dans le panthéon du classicisme mondial – d'un classicisme libéré de toute théorie classicisante ». Cf. le chapitre XXVII de *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, Paris, PUF, Agora, volume II, pp. 77-124.

4. Simone Martini (Sienne, vers 1284 - Avignon, 1344). On se rappelle que ce représentant éminent de l'école de Sienne s'installe à Avignon en 1340 à la cour du pape Benoît XII. Mario Luzi a consacré à Simone Martini un *Voyage terrestre et céleste de Simone Martini*, traduit par Bernard Siméone chez Verdier en 1996.

Pistoia¹. Ce n'est pas sans raison que dans le plus récent des chansonniers archaïques (nous sommes au mitan du quatorzième siècle), le Chigiano L. VIII. 305, Pétrarque survient juste à temps pour faire son apparition : il apparaît dans le grand manuscrit de Cino, mais aussi dans celui de Cecco Angiolieri, derrière un recueil très fourni du passé stilnoviste et même derrière une rapide anthologie sicilienne². Tâchons de déterminer à quel point cette donnée d'archive peut se révéler significative.

Pour commencer, Pétrarque hérite de la tradition la plus reculée, celle des Siciliens qui, s'ils étaient en train de s'éteindre, avaient jadis été des pionniers. Pensons seulement que les rimeurs dits « siciliens » se diffusent de façon prouvable (je ne dis pas « probable ») à travers un archétype d'ores et déjà toscan, que des auteurs toscans reprenaient déjà, ces successeurs de Guittone³, par exemple, dont les œuvres comportent d'aussi faibles doses d'éléments vernaculaires : cela veut dire que leur langue était aisément « toscanisable », qu'elle était dès le début passible d'usage universel. À ce mérite s'ajoute chez eux l'initiative – si vivace, quand on les compare aux classiques provençaux – d'avoir en tout disjoint la poésie de la musique, au point que de leurs antiques noces ne survit qu'une seule trace, un fossile : l'interchangeabilité des stances, qui peuvent être, disons, stances deux trois quatre cinq comme deux cinq quatre trois, ce qui équivaut à l'absence d'une opération dialectique sérieuse sur le motif. Avec quoi ils consomment le divorce, tellement italien avant d'être européen, de la haute poésie et de la musique, que la collaboration ponctuelle de quelque « *magister Casella* » (« *sonum dedit* ») à des livrets plus autonomes ne vient jamais que consacrer péremptoirement⁴.

L'héritage linguistique sicilien est donc accueilli sous bénéfice d'inventaire. Pétrarque élimine l'ultime résidu de rime sicilienne (dans tout le *Canzoniere* il n'y a qu'un seul *voi* qui rime avec *altrui*), et laisse se développer de manière irrémédiable la rime d'une voyelle ouverte avec une voyelle fermée : rime typiquement visuelle, indicative donc de la nature souverainement « écrite » de cette tradition si rigoureuse qui

1. Guittoncino di Francesco dei Sinibuldi (ou Sigisbuldi), dit Cino, est né à Pistoie vers 1270 de famille guelfe. Il est souvent considéré comme la figure qui a permis le passage de la poésie du *stilnovo* à la poésie de Pétrarque. Il obtient sa *laurea dottorale* en droit à Bologne en 1314 et propose une importante *Lectura in Codicem*, commentaire monumental des neuf premiers livres du *Code Justinien*. Il rencontre Boccace à Naples en 1330-1331. À sa mort, fin 1336 ou début 1337, Pétrarque lui dédie le fameux sonnet *Piangete, donne, et con voi pianga Amore* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 91). Il est l'auteur d'un *Canzoniere*. Cet ami de Dante échange avec lui des sonnets qui constituent une somme poétique décisive. Cino est présent dans le *De vulgari eloquentia* au titre des excellents poètes vulgaires (I, XIII, 3) : il est le meilleur « cantor amoris » de la tradition lyrique italienne (II, II, 9). Dante loue son style, sa technique, la belle musicalité de ses vers (I, XVII, 3 ; II, V, 4 et VI, 6). Contini a proposé l'édition de Cino da Pistoia dans ses *Poeti del Duecento*, Ricciardi, 1960.

2. Cecco Angiolieri (Sienne, 1260-1311 ou 1312). En alliance avec les guelfes florentins, parmi lesquels se trouvait aussi Dante, il prit part, avec son père, à la guerre contre Arezzo (1289). En 1967, Claude Perrus a proposé une traduction des *Sonnets* de Cecco Angiolieri aux Lettres Modernes. Contini avait édité Cecco Angiolieri dans sa formidable anthologie des *Poeti del Duecento*. Il revient sur ce poète dans sa « Postilla angiolesca », *Studi di filologia italiana*, XXII, 1964, pp. 581-586. Marcel Schwob a consacré une de ses *Vies imaginaires* à Cecco Angiolieri sous le titre « Cecco Angiolieri, poète haineux ».

3. Guittone d'Arezzo (Arezzo 1230 - Florence 1293). On se souvient que Guittone apparaît aux yeux de Dante comme un représentant de l'ancienne poésie défendant une conception de l'amour moins métaphysique que passionnelle. C'est pourquoi il se trouve fortement critiqué par Guinizelli au Chant XXVI du *Purgatoire* : « Così fer molti antichi di Guittone, / di grido in grido pur lui dando pregio, / fin che l'ha vinto il ver con più persone » (v. 124-126). On ne saurait pourtant réduire la figure de Guittone à cette critique. En 1265, Guittone entre dans l'ordre religieux des *Cavaliere della Milizia della Beata Vergine Maria Gloriosa*, dans l'intention d'œuvrer en faveur de la paix entre les guelfes et les gibelins. Son engagement fut profond comme en témoigne son recueil de lettres qui est le premier composé en langue vulgaire avec de telles ambitions littéraires. Guittone a laissé un *Canzoniere* important qui réunit des poèmes d'amour, dont la tendance provençale marque la forme et les contenus, mais aussi des chants politiques, parmi lesquels se trouve le fameux thrène consacré à la Bataille de Montaperti. Guittone, qui a privilégié le style ardu du *trobar leu* jusque-là réservé à la poésie moralisante, a su créer un modèle lyrique ample susceptible d'accueillir des contenus conceptuels. Pour les rimes, cf. *Canzoniere: i sonetti d'amore del codice laurenziano* éd. Lino Leopardi, Einaudi, 1994 ; pour les *Lettere*, cf. l'édition de Claude Margueron, 1990. Claude Margueron est l'auteur des *Recherches sur la vie et l'œuvre de Guittone d'Arezzo*, PUF, 1966.

4. « *Amor che ne la mente mi ragiona* » : telle est la chanson du *Banquet* (livre III) que Casella le musicien entonne au Chant II du *Purgatoire* (v. 112). Il avait en effet mis ce texte en musique. Cf. R. Davidsohn, *Musica a Firenze alla fine del Duecento*, vol. III, Sansoni, 1973.

était celle de l'Italie. Prennent institutionnellement pied au même moment les alternances les plus proverbiales de notre langue poétique, entre forme florentine et forme d'ascendance sicilienne ou provençale ou latine, ou toutes ensembles, avec *fiero* et *fero*, *Dio* et *Deo*, *degno* et *digno*, *fuoco* et *foco*, *mondo* et *mundo*, *oro* et *auro*, et s'installent dans la tradition des provençalismes comme *augello*, et comme le conditionnel en *-ia*. L'auteur d'une des thèses citées, Ewald, a très bien souligné les passages, dans le manuscrit autographe, de *pie'* à *pe'*, de *condotto* à *condutto*, de *begli* à *belli occhi*, et ainsi de suite. Or, de tels passages correspondent à des gestes, qu'on ne saurait négliger, de déflorentinisation. Du côté opposé, la suppression impitoyable des suffixes français, par exemple de *-anza* (demeure la *rimembranza*, mais sont expulsées les nombreuses *allegranze*, *tardanze*, et *vengianze*), n'élimine les éléments étrangers que dans la mesure où ils seraient trop expressifs. Et c'est au même zèle anti-expressionniste qu'on doit plus largement la rareté des termes d'origine visiblement étrangère : c'est déjà beaucoup si, dans un vers illustre, s'insinue *retentir*, verbe qui frise la tache de couleur, comme le risquait aussi le *romir* écarté d'un brouillon autographe. Lieu proche et lieu lointain sont également effacés. Si la langue de Pétrarque est la nôtre, c'est parce qu'il s'est enfermé dans un cercle d'objets éternels inévitables, soustraits aux variations de l'histoire.

Pétrarque hérite encore de la récente tradition stilnoviste, mais ce qui fait du *Stil Novo* le tremplin de Pétrarque comme, pourrait-on dire, un « progrès » par rapport aux Provençaux et aux Siciliens, dont on soulignait tout à l'heure l'interchangeabilité des strophes, c'est l'organisation logique, ou, si l'on veut, épigrammatique du thème ; en compensation, il manque au Pétrarque en langue vulgaire la plus mince concession à la pensée : il ne s'agit pas ici de suivre la thèse rebattue qui confère aux stilnovistes une dignité de philosophes, mais de rappeler que dans les « *summae* », manuels, notes, quels qu'ils soient, lesdits stilnovistes ne cessaient de rechercher (souvenirs, du reste, de la phénoménologie amoureuse élaborée en sonnets polémiques par les toscano-siciliens) la réserve inventive et le répertoire heuristique qui conviendraient pour leurs chansons les plus solennelles. Une telle lecture reviendrait à faire des poètes « existentialistes » modernes des disciples de Heidegger ou de qui que ce soit d'autre, ou, pourquoi pas, des partisans de tel professeur plutôt que de tel autre. À cette réserve près que l'environnement de la scolastique forçait à des sentences moins « colloïdales », on ne saurait dire que les stilnovistes aient réellement démontré des intérêts doctrinaux prononcés ; ils ont, c'est vrai, et c'est l'un de leurs champs d'expérimentation les plus impressionnants, des intérêts prononcés pour le langage technique de la philosophie et pour l'étrange métaphorique où peut conduire l'exposition conceptuelle. En vertu de ces oppositions, sont absents, chez Pétrarque, les termes techniques ou technicisés du stilnovisme, les *spiriti* s'atténuent, alors qu'une épithète comme *umile* survit plus aisément, mais adoucie, dans la série des nombreux *celesti*, *angelico soave*, *sacro*, et que *pare-re* n'a plus désormais qu'une valeur en tout point ordinaire, sans qu'il soit fait allusion à l'évidence figurative des événements intérieurs. Comme le *Stil Novo*, Pétrarque s'exerce à la phénoménologie amoureuse et s'adonne à l'autobiographisme transcendantal, en accentuant par un contraste purement formel les données biographiques, sincères ou fictives : aucun stilnoviste, pas même Cavalcanti, ni Cino, ne s'était cependant engagé dans une carrière poétique totale, comme Guittone l'avait fait pourtant chez leurs prédécesseurs ; et pour ce qui est de Dante, il faut redire qu'il a traversé le *Stil Novo* pour parvenir à une méthode allégorique qui puisse représenter plastiquement les

données du Moi et contraindre à l'unité les expérimentations partagées entre éros et intellect. Pétrarque n'est plus allégorique, il est emblématique.

Si Pétrarque, dans le vieux chansonnier de Chigiano, figure derrière Cino et Cecco, il faut cependant noter qu'à la maigre exception des sonnets moraux, il refuse, ou plutôt ignore la tradition dite réaliste. Par contraste, ce refus est éclairé par la portée accordée dans l'élaboration de la *Comédie* à la joute avec Forese, c'est-à-dire, montée en grade, la tradition de Rustico, de l'Angioleri et de leurs innombrables semblables du XIV^e siècle¹. Ne peut-on pas penser que préciosité et dialecte sont également des indices de violence linguistique ? De cette double veine, on peut trouver de curieux exemples dans les années de la mort de Dante et de la jeunesse de Pétrarque. C'est à cette date qu'il faut situer, me semble-t-il, un des spécimens les plus singuliers, voire tératologiques, de ce comportement, je veux parler de la chanson signée par un certain Auliver, que rapporte dans son manuscrit (aujourd'hui à la bibliothèque Barberini) l'un de ces éclectiques périphériques, Niccolò de' Rossi da Treviso. Écrit en un dizain, proche du neuvain de l'*Intelligenza* et de l'imminent huitain des cantares et de Boccace, la composition d'Auliver accueille également des provençalismes, des gallicismes franco-vénètes, des formes vernaculaires violentes (mais aussi violentées) en vers et des latinismes, sous une apparence quasi-toscane, sans compter les mutants mi-français, mi-indigènes :

En rima greuf a far, dir e stravolger,
tut che de li savii eu s'ia il men savio,
volfr 'il mio sen un poch metr'e desvolger,
ché de ço far ai trop long temp stad gravio :
ch'el me conven sul lad dei plangent volger,
a cui Amor se mostra fello e sdravio,
che sempremai li soi destrusse e pugna ;
und'eo tengn mat quel ch'in tal ovra rugna :
ché, quanf el def bon guiderdon receiver,
se non de mal aver se pò percever.²

Est-il déplacé de présenter une citation aussi extravagante ? Qu'il soit permis d'en inférer négativement que ce n'est pas *sine quare* qu'un tel texte apparaît comme bien plus représentatif du XIV^e vulgaire que ne l'est un sonnet de Pétrarque. Il était nécessaire de préciser ce qui, à l'époque de Pétrarque, n'est pas Pétrarque, avant d'aborder l'un de ses textes. Innombrables sont ceux, par exemple, qui tiennent des discours sur le paysage chez Pétrarque ; mais aucune nature comme telle n'est présente chez Pétrarque ; le paysage pur appartiendra aux « réalistes », à Folgore ou à l'insolite académie des notaires de Pérouse³ ; et il faut récuser, avec la critique et sans doute aussi

1. Sur cette tradition, cf. la somme bibliographique proposée par Nella Bisiacco-Henry et Sylvain Trousselard, « Bibliographie de la poésie comique des XIII^e et XIV^e siècles », numéro hors série des Chroniques Italiennes, 1997. Dante échange avec Forese des sonnets d'une teneur ostensiblement réaliste : la tenson (1293-1296) comprend trois sonnets de Dante et trois de Forese. Forese apparaît dans le Purgatoire, XXIII, v. 48 et 76, et XXIV, v. 74.

2. L'édition de référence de la Canzone d'Auliver est celle d'E. Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, édition revue et augmentée par F. Arese, Società Editrice Dante Alighieri, 1955. Pour la métrique, cf. C. Dionisotti, « Appunti su antichi testi », in *Cultura neolatina*, III, 1943, pp. 239-242.

3. Folgore da San Gimignano, de son vrai nom Giacomo di Michele di Folgore, « lumière éclatante ». On en sait très peu sur cet auteur dont on fait remonter la date de naissance à 1280. Il est presque certain qu'il est mort avant 1332. Il est l'auteur d'une célèbre corona de quatorze sonnets sur les mois et d'une autre sur les jours, en plus de rimes diverses et de poèmes politiques. Cf. *I sonetti dei mesi ed i componenti la brigata in una cronaca perugina del Trecento*, éd. Ubaldo Moranti, Cantagalli, 1991. Cf. aussi Luigi Cantucci, *Folgore da San Gimignano*, Sansoni, 1942.

les polémiques les plus récentes, l'affirmation de De Sanctis selon laquelle Laure n'est qu'une figurante, qu'il s'agisse de *Movesi il vecchierel* ou d'autres « petites toiles flamandes » (comme les auraient définies les puristes) où Laure est le premier moteur¹.

La halte dans le narthex a été suffisamment longue pour que l'on puisse à présent se hasarder dans la nef, et regarder de plus près les structures de la langue de Pétrarque. L'impression première est celle d'une immobilité, dans la mesure où la concentration des mouvements élémentaires, aux frontières mêmes du rythme, conduit d'ordinaire à la dichotomie du vers ; et qui dit dichotomie dit antithèse en puissance. Il suffit de jeter un œil sur des exemples radicaux de répétition par accumulation de noms, adjectifs ou substantifs :

Solo et pensoso i più deserti campi / *Solitaire et pensif, les plus désertes landes*
vo mesurando a passi tardi et lenti, / *je m'en vais parcourant à pas lents, alanguis*, 35²

jusqu'à l'étreinte finale où l'enjambement des couples de substantifs,

Si ch'io mi credo omai che monti et piagge / *De sorte que je crois qu'aujourd'hui*
monts et plaines
et fiumi et selve sappian di che tempore / *et fleuves et forêts connaissent la nature*, 35

joue avec la détente qui suit ; ou bien sur des exemples radicaux de variations :

Qual vaghezza di lauro, qual di mirto ? / *Quel désir de laurier ? Et quel désir de*
myrte ?, 7

Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi, / *Au cœur de ces forêts hostiles et sauvages*, 176

Se lamentar augelli, o verdi fronde / *Quand complainte d'oiseaux, ou de vertes ramées*
mover soavemente a l'aura estiva, / *le doux frémissement à l'aure de l'été*, 279

jusqu'à des exemples non moins illustres d'écarts internes au vers :

Di pensier in pensier, di monte in monte / *De penser en penser, de mont en mont*, 129

ou hors de l'unité rythmique :

I dì miei più leggier' che nesun cervo / *Plus légers qu'aucun cerf, mes jours se sont enfuis*
fuggîr come ombra,... / *ainsi que fuit une ombre*, 319

1. Dans sa très célèbre *Storia della letteratura italiana* (1870-1871), Francesco De Sanctis (1817-1883) propose de voir en Laure la muse d'un peintre et non le corps d'une femme. On peut citer ces pages bien connues : « Diresti Laura un modello, del quale il pittore sia innamorato, non come uomo, ma come pittore, intento meno a possederlo che a rappresentarlo. E Laura è poco più che un modello, una bella forma serena, posta lì per essere contemplata e dipinta, creatura pittorica, non interamente poetica : non è la tale donna nel tale e tale stato dell'animo, ma è la Donna, non velo o simbolo di qualcos'altro, ma la donna come bella. Non ci è ancora l'individuo : ci è il genere. In quella quietudine dell'aspetto, in quella serenità della forma ci è l'ideale femminile ancora divino, sopra le passioni, fuori degli avvenimenti, non tocco da miseria terrena, che il poeta crederrebbe profanare calandolo in terra e facendolo creatura umana. La chiama una dea, ed è una dea ; non è ancor donna. Sta ancora sul piedistallo di statua ; non è scesa in mezzo agli uomini, non si è umanata. Coloro i quali vogliono leggere nell'anima di questo essere muto e senza espansione, e cercarvi il suo segreto, fanno il contrario di quello che volle il poeta, cercano la donna dov'egli vedeva la dea. Certo a' nostri occhi Laura dee parere una forma monotona, e anche talora insipida ; ma chi si mette in quei tempi mitici e allegorici, troverà in Laura la creatura più reale che il medio evo poteva produrre. »

2. Nous doublons le texte de Pétrarque de la traduction de P. Blanc et nous indiquons après la virgule en chiffres arabes le numéro du sonnet. Quand le numéro est en chiffres romains, il est de la main de Contini.

Même immédiateté d'impression quant à la prévalence, non pas de substances, mais bien de substantifs, associés en séquences où les hendiadyn, disjonctions et figures semblables ne sont que des acceptions particulières. Il n'importe en rien, dans cette langue non-naturaliste, où le quotidien *sole* et la *Sorga* déterminée possèdent un degré de réalité identique, qu'il s'agisse de noms propres ou de noms communs. Aucune différence, en somme, entre

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / *fleurs, rameaux, herbes,*
ombres, antres, ondes,
aures douces, 303

et

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro, / *Ni Tessin, ni Po, Var, Adige et Tibre, 148.*

Il faudra attendre les *Trionfi* pour que les noms propres retrouvent ou plutôt exacerbent cette fonction parnassienne (mais d'un Parnasse, rappellent les hellénistes, déjà fréquenté par Eschyle et par Alcman) qu'ils remplissaient par exemple chez Dante. Je n'ignore pas que ces vers sont bien de Pétrarque :

E la bella contrada di Trevigi
 ha le piaghe ancor fresche d'Azzolino ;

mais n'est-il pas significatif que cette chanson à Azzo da Correggio¹, où l'on en vient à parler de connaissance intellectuelle, soit demeurée hors du pomœrium, parmi les rimes insolites ? Dans le proverbial

et garrir Progne et pianger Philomena, / *et Progné qui gazouille, Philomène qui pleure, 310*

Progne et *Philomena* équivalent à des substantifs généraux, à cette réserve que si le rossignol pourrait l'être sans le moindre problème, jamais l'hirondelle ne serait acceptée dans ce milieu sélectif : elle serait refoulée de ce Jockey Club lexical. Cette portée des substantifs est la meilleure preuve de la possibilité des calembours sur l'aura et le laurier (*lauro*) ; elle démontre en outre la valeur emblématique et symbolique, et non allégorique, que l'on évoquait plus haut.

Ayant en main le fil de la stase, de l'inactivité pétrarquiste, équilibrée par un développement thématique irréprochable, mise en œuvre dans un cortège de substances emblématiques, j'ouvre, au hasard (et je jure que l'expression n'est pas rhétorique), le volume du *Canzoniere*. Le hasard me fournit ce sonnet (CCXX) :

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,
 per far due treccie bionde ? e 'n quali spine
 colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
 tenere et fresche, et die' lor polso et lena ?
 onde le perle, in ch'ei frange et affrena
 dolci parole, honeste et pellegrine ?
 onde tante bellezze et sì divine,
 di quella fronte, più che'l ciel serena ?

*Où prit Amour cet or, et dedans quelle veine
 qui fait deux tresses blondes ? Et dans quelles épines
 a-t-il cueilli les roses, quelle lande ce givre
 tendre et frais, pour leur donner pous et haleine ?
 Où donc les perles, pour moduler et retenir
 des propos de douceur, d'honneur, de distinction ?
 Où toutes les beautés, parfaitement divines ?
 de ce front plus serein que le ciel ?*

¹ C'est en 1335 à Avignon que Pétrarque fait la connaissance d'Azzo da Correggio, oncle du seigneur de Vérone Mastino della Scala qui venait de s'emparer de Parme.

Da quali angeli mosse, et di qual spera
 quel celeste cantar che mi disface,
 sì che m'avanza omai da disfar poco ?
 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 foco ?

*Quels anges, de quelle sphère, inspirèrent
 ce chant céleste qui m'anéantit,
 tant qu'il s'en faut de peu que j'aïlle au néant
 De quel soleil naquit l'alme lumière hautaine
 de ces beaux yeux dont j'ai la guerre et la paix,
 qui supplicient mon cœur dans le feu et la glace ?*

Dès le premier vers, le sonnet est organisé autour d'une coordination de synonymes (*onde... et di qual vena*) et sur la présence de deux pôles substantifs, qu'on peut renvoyer à des substances très générales (*oro : vena*). Suit un rapport de proportion en trois termes (*oro : spine : piaggia = vena : rose : brine*), et si l'on voulait trouver ici une antithèse au moins virtuelle (*spine > rose*), elle n'est qu'un cas spécifique du binôme. Dans le second vers figurent aussi, dans un rapport inversé, grâce à l'asymétrie de rythme et de syntaxe, les deux pôles substantifs (*treccie : spine*), mais l'un pourra ensuite se dédoubler (3- *rose : piaggia, brine*), ou carrément tous les deux, il importe peu qu'il s'agisse de substantifs ou d'adjectifs (4- *tenere et fresche, polso et lena*). Les adjectifs n'ont pas une valeur dissemblable de celle des substantifs (si le descriptivisme pétrarquiste résulte d'une somme de substantifs), c'est-à-dire qu'ils ont fonction d'épithète (AX), non de prédicat (X est A), et le plus souvent même avec une grande rigueur grammaticale. Les verbes, quant à eux, ont une portée métaphorique, qui n'est pas encore réellement actualisée. Il est superflu d'insister et d'analyser de la même manière le second quatrain (au cinquième vers perle, plus le binôme, cette fois, à la lettre, de verbes, *frange et affrena*; dans le sixième trois adjectifs, mais dans l'opposition de l'un aux deux autres, *dolci : honeste e pellegrine*, et ainsi de suite). Dans les tercets on retrouve encore l'équivalence d'un couple synonymique (*angeli : spera*) et d'un couple antithétique (*guerra : pace ; ghiaccio : foco*), preuve que le rythme prévaut sur la sémantique, ainsi que la valeur non active des verbes. *Disfare* est le terme énergique des stilnovistes pour « *uccidere* », mais il se dissout en une arcadienne variation (*disface / disfar*) (de la même manière qu'au seuil même des *Rerum Vulgarium Fragmenta la répétition mi vergogno / vergogna* embarrasse comme une négligence le lecteur étonné). Quant au plus fort *cuocono*, à la fin de la composition, mais au sommet du rythme, comme pour l'aiguiser, il s'éteint cependant dans le binôme *in ghiaccio e 'n foco*, où il perd tout son vénéneux pouvoir de déséquilibre rythmique.

Des phénomènes identiques ou parallèles se renouvellent dans les parages, comme dans les tercets de *Tra quantunque* (CCXVIII).

Come Natura al ciel la luna e 'l sole,
 a l'aere i vènti, a la terra herbe et fronde,
 a l'uomo et l'intellecto et le parole,
 et al mar ritollesse i pesci et l'onde :
 tanto et più fien le cose oscure et sole,
 se Morte li occhi suoi chiude et asconde.

*Oùt Nature au ciel la lune et le soleil,
 à l'air, les vents, feuillages, herbes, à la terre,
 à l'homme, l'intellect, et le discours,
 à la mer le poisson et les ondes :
 autant et plus seront obscures, seules, les choses
 si Mort ferme ses yeux et les fait disparaître.*

Relever ici l'équivalence des types coordonnables sera désormais superflu (*luna : sole ; herbe : fronde*) ; il est en outre indifférent qu'il s'agisse de substantifs, d'adjectifs, ou de verbes ; et les substances soustraites à l'action (donc à la violence) et au temps sont les plus élémentaires (à savoir *luna, sole*, et autres), en conséquence non actualisées. Je crois que cette dernière précision ne paraîtra pas trop technique, dans la mesure où les paysans de la Sabine, avec une délicatesse dont s'extasient les foules de

glottologues, savent distinguer morphologiquement, c'est-à-dire par le truchement de désinences ou d'articles définis, le pain en général et ce morceau de pain-là, le fil en général et ce type particulier de fil, le premier au neutre et le second au masculin. Les substantifs de Pétrarque sont justement des « neutres », et non pas des « masculins ».

Ou si nous prenons les tercets du sonnet précédent (CCXVII), où la situation change légèrement :

Or non odio per lei, per me pietate
cerco : ché quel non vo', questo non posso
(tal fu mia stella, et tal mia cruda sorte);
ma canto la divina sua beltate,
ché, quand' i' sia di questa carne scosso,
sappia 'l mondo che dolce è la mia morte.

*Or, non haine pour elle, mais piété pour moi quiers ;
car celle-là ne veux, et celle-ci ne peux
(telle fut mon étoile, tel mon cruel destin) ;
cependant que je chante sa divine beauté,
afin que de ma chair quand je serai libéré
le monde sache bien comme ma mort est douce.*

Il est bien clair ici que les oppositions et les dichotomies du premier tercet préparent le terrain pour la liquidité ineffable du second, certes très pétrarquiste, mais néanmoins exceptionnelle, dans la mesure où elle contredit les phénomènes décrits. Je me limite pour l'instant à constater que l'ineffabilité est atteinte grâce à la métaphore *scosso* (à lire dans la série des synonymes, *sgombro, sciolto, scevro...*, jusqu'à *privo*), laquelle met à distance toute violence brute et met du coup en œuvre une litote (la litote où André Gide, faut-il le rappeler, résumait l'essence de l'art classique). Elle est atteinte aussi par l'attribution antithétique de *dolce à morte*; mais qu'on y prenne garde : dans le dernier vers, il n'y a aucun jugement de valeur (« la mort est douce »), ce qui ruinerait du coup toute ma thèse, mais après tout pourquoi pas ?, mais surtout, ce qui dénaturerait, irréversiblement, l'accent de Pétrarque. Non, il s'agit d'un jugement purement existentiel-affectif (« comme / ma mort est douce »); la conjonction *che* indique la mesure, elle ne déclare pas.

Lisons enfin les quatrains d'un autre sonnet limitrophe (CCXIX), où réapparaîtraient, préparés par le matériel antithétique ou mêlés à lui, ces effets de liquidité mélodique par le truchement de verbes si intransitifs, si descriptifs, qu'ils ne peuvent que se substantiver :

Il cantar novo e 'l pianger delli augelli
in sul dì fanno retentir le valli,
e 'l mormorar de' liquidi cristalli
giù per lucidi, freschi rivi et snelli.
Quella ch' à neve il volto, 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.

*Le chant nouveau et les pleurs des oiseaux
au point du jour font retentir les vals,
ainsi que le murmure des liquides cristaux
par les ruisseaux courant, brillants, frais et rapides.
Celle qui a visage de neige, cheveux d'or,
dont l'amour fut toujours sans tromperie ni fautes,
me réveille au concert de ces ballets d'amour,
coiffant de son ancien les cheveux tout blanchis.*

Ici même, au terme du front, là où les verbes deviennent corpulents, presque violents (destami, pettinando), ce n'est pas un hasard s'il s'agit d'actions purement métaphoriques et fictives, cependant en début de vers.

On comprend mieux, à présent, pourquoi ce ne sont pas seulement les tercets dantesques de l'échantillon cité plus haut qui sont loin de Pétrarque, mais aussi ceux du genre suave-délicat, comme pourrait l'être celui-ci :

che pur con cibi di liquor d'ulivi
lievemente passava caldi e geli,
contento ne' pensier contemplativi.¹

1. Paradis, XXI, v. 115-117 : « que, nourri seulement de liqueur d'olive, / je passais légèrement la chaleur et le gel, / content dans mes pensées contemplatives. »

Ce qui nous éloigne ici de Pétrarque : la succession de circonstanciels, ou plutôt de génitifs, bien propres à angoisser un Flaubert (« *cibi di liquor d'ulivi* ») ; l'actualisation amorcée de *cibo*, de fait pluriel (*cibi* n'est pluriel que dans les *Trionfi*), et, en quelque sorte aussi de *liquor* et de *ulivi* (Pétrarque utilise une seule fois *liquor* et appelle la plante *oliva*) ; *passava* comme verbe nettement verbal, à l'objet ni local ni temporel (et pourtant dans ce même vers on avait une égale distribution de l'énergie et un binôme antithétique) ; la dimension proprement verbale soutenue de *contento*, signalée par la présence à ses côtés de *in* ; *contemplativi*, enfin, terme technique exact, pourvu en outre d'une masse exubérante, et ce à la fin de l'hendécasyllabe.

Je ne voudrais pourtant pas que la définition relativement aisée d'une formule pétrarquiste conduisît à suspecter le critique d'avoir reproduit une dimension mécanique du producteur. Même sans avoir omis de signaler les vers dits « liquides », sur lesquels il y a encore à dire, je ne voudrais pas avoir trop laissé dans l'ombre le mystère de Pétrarque, qui, évidemment, n'est pas démontable, mais dont le fonctionnement pourrait peut-être recevoir quelque lumière préalable fournie par l'anatomie. Il est certain qu'il faut désigner comme responsable pour une part le caractère trop général des termes, si finement analysé dans une page célèbre du *Zibaldone* léopardien¹, dans la mesure où elle s'accompagne d'une irréprochable partition phonique. Mais, pour une autre part, il faut accuser les effets de rareté lexicale, laquelle rareté procède justement du ton moyen. Voir :

un lungo error in cieco laberinto / *si une longue errance au labyrinthe aveugle*
(CCXXIV, 4) ;

notons que le dernier mot se rencontre une seule autre fois, fort proche dans le livre, et bien sûr dans le temps, mais cette fois dans un vers final, et du coup obligé de se protéger, sans s'exposer à la rime :

nel laberinto intrain, né veggio ond'esca / *j'entrai au labyrinthe, et je ne vois d'issue*
(CCXI, 14).

Il s'agit plus souvent de verbes, mais dans

Amor con tal dolcezza m'unge et punge / *Amour met tant de douceur à m'oindre et me poindre* (CCXXI, 12)

le secret réside dans l'accumulation, avec l'ajout du jeu des sonorités. L'étude de la *Concordance* pétrarquiste, proposée par l'Américain MacKenzie (ô Italiens, je vous exhorte aux Concordances !)², permet de surprendre une seule occurrence de *lappole*, mais dans le binôme *lappole et stecchi* ; unique en soi l'*elce*, unique le *genebro*, mais ils s'introduisent dans la catégorie très peuplée des *faggi, pini, abeti, edre*, et autres. Je me rends compte que nous effleurons ici la violence de Pétrarque, violence relative, celle par exemple du sonnet CCXXIII où l'on trouve à la rime *innarro* (unique occurrence) et *garro* (dont on ne trouve qu'un autre exemple), *inalba* (hapax pétrarquiste) et

1. Cf *Zibaldone* (trad. B. Schefer, Allia, 2003), les notes 640-641, 951-952, 1234-1236, 1701-1703, 1936-1937, 2948-2949.

2. La *Concordanza delle Rime di Francesco Petrarca* de Kenneth McKenzie fut publiée à Oxford en 1912. Il en existe une reproduction anastatique, Bottega d'Erasmo, 1969.

trastulla (l'un de ses deux exemples) ; mais *inalba* joue avec *alba* et accompagne une autre allitération étymologique :

Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba, / *Puis vient l'aurore, éclairant l'aure sombre*

trastulla est enfermée dans le couple *m'arde et trastulla*. Les parents légitimes de telles préciosités résident évidemment dans les rimes épistolaires, où reviennent tous les caractères les plus visibles du genre dans le dernier stilnovisme (quoique naturellement de formation guittonienne), ceux qui ornent la correspondance poétique entre Dante et Cino ou les autres poètes qui gravitaient autour de Giovanni Quirini¹.

Dans sa réponse à Stramazzo da Perugia (XXIV) qui se montre pourtant bien plus discrète que la proposition rustique et sophistiquée de son correspondant, on trouve les uniques occurrences, à la rime, d'*Ethiopia* (hors des *Trionfi*), *inopia*, *sfavillo* et *stillo* à la première personne (l'effet de torsion consiste justement à attribuer au « moi » des états analogues), ajoutons enfin *dive*, au pluriel². Ce sont des rimes « riches », à la manière provençale, et expressives, que l'on rencontre dans un sonnet à Orso dell'Anguillara (XXXVIII) qui ose s'achever sur *scoglio*³; dans le *Io temo sì* (XXXIX), armé de *verga* (ascendance d'Arnaut Daniel)⁴, et pas moins orné par *smalto* (ascendance de Dante le granitique) ; dans l'autre *S'Amore o Morte* (XL), où l'on trouve les occurrences absolument uniques à la rime de *stroppio*, *scoppio* (nom), *accoppiare* (accoppio), *prisco*, *opra* pour « *tu apra* » (ailleurs, c'est *aprire* qui sert toujours de recours, mais ici il faut ménager l'équivoque nécessaire avec le nom *opra*) ; dans le deuxième sonnet évidemment destiné à Orso (XCVIII), et qui exhibe encore à la rime les exemples uniques d'*abborrire* (*abhorre*) et de *precorrere* (*precorre*), en plus de l'un des deux de *divulgare* (*divolga*) ; dans le sonnet à Stefano Colonna (CIII), où sont uniques aussi *pastura* à la rime et *orsacchi* en-dehors ; dans le suivant, à Pandolfo Malatesta (CIV), où l'on trouve le seul *martello* et (hors des *Trionfi*) le seul *Marcello*, enfin hors de la rime la seule *incude*; dans la réponse au sonnet, vénète au plus haut point, de Giovanni Dondi (CCXLIV), où est présent le seul cas de *frenesia*. Et je me suis limité à des compositions du *Canzoniere*.

Il n'est pourtant que trop naturel de trouver trace de cette expérience en-dehors même de la correspondance, mais en général dans des pièces regroupées, donc synchrones, matériellement ou idéalement. Je m'explique sur des exemples, par un rapide regard sur le premier de ces groupements :

Le sonnet qui porte le numéro LXXXIII (*Se bianche*) comporte à la rime les uniques exemples de *mischiare* (*mischi*), et de *arrischiare* hors des *Trionfi* (*arrischi*) ; d'*invisicare* (*invischi*) (d'ordinaire *invescare*), *incischiare* (*incischi*), *scempiare* (*scempie*) ;

LXXXVI (*Io avrò sempre*) présente en situations similaires *scapestrare* (*scapestra*) et le féminin *terrestra* ;

LXXXVIII (*Poi che mia speme*) est unique pour *galoppo*, *intoppo* (hors des *Trionfi*), et *storcere* (*storto*) ;

1. Giovanni Quirini, *Rime*, éd. Elena Maria Duso, Antenore, 2002.

2. *ché non bolle la polver d'Ethiopia sotto 'l più ardente sol, com'io sfavillo, perdendo tanto amata cosa propia. Cercare dunque fonte più tranquillo, ché 'l mio d'ogni liquor sostiene inopia, salvo di quel che lacrimando stillo.*

car la poussière d'Ethiopie ne brûle pas au plus ardent soleil, autant que je fulmine de perdre chose tant aimée et bien à moi. Cherchez donc une source plus paisible, car indigence de toute onde frappe la mienne, celle exceptée qu'en pleurant je distille.

3. « et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio. » (« *se muant en écueil contraire à mes regards* »).

4. Gianfranco Contini a édité les poèmes d'Arnaut Daniel. Cf. aussi « *Premessa a un' edizione di Arnaut Daniel* », in *Varianti e altra linguistica*, op. cit., pp. 311-318.

LXXXIX (*Fuggendo la pregione*), pour *larva* (*larve*) et pour *ceppi* (qui en rime est aussi la granitique *spetro*).

Enfin l'imprécation comporte des caractères stylistiques à peu près identiques. *Fiamma dal ciel* (CXXXVI) possède les seuls *luxuria*, *mantici*, *lezzo*, *Belzebug*, *trescare* (*trescando*), *covarsi* (*si cova*) et même vin (le *pane*, substance purement élémentaire, n'est pas adopté, précisément dans cette fonction « métaphysique », avant le *Trionfo della Morte*) ; quant à *ghiande* avec *vivande*, il apparaît une autre fois seulement. *L'avara Babilonia* (CXXXVII) est unique, à la rime ici aussi ou au milieu du vers, pour *sacco*, *soldan*, *torrer'*, ainsi que pour *Baldacco* et (hors des *Trionfi*), *Bacco*.

C'est là une expérience ancienne, les conditions et prémices du vrai Pétrarque, quoique, naturellement, il ne s'agisse pas du Pétrarque proverbial ; une expérience ancienne qui suppose une concentration d'énergie aux point saillants (à la rime), et une distribution aussi renversée que possible, et non un équilibre. Une question, alors, brûle les lèvres : et la sextine ? L'importance que revêt l'expérience de la sextine pour ce que l'on identifia comme les caractéristiques de la moyenne pétrarquiste – soit la mise en évidence des substances (les mots à la rime dans la sextine sont presque toujours des substantifs), l'incitation à la dichotomie (avec la probabilité que dans le vers arrive un autre substantif), la stase et le rythme fermé, la variation – tous ces traits, évidemment, sont décisifs. Mais la sextine pétrarquiste ne descend pas directement d'Arnaut Daniel, si lu, pourtant ; elle passe bien, en revanche, par Dante, comme le prouve le détail du premier vers, lui aussi hendécasyllabe, et non octosyllabe comme l'est celui d'Arnaut. Qualifier de dantesque cette ancienne expérience n'a du coup rien d'illégitime ; dans la présente perspective il importe moins de souligner la fermeture plus grande ou la plus faible inventivité verbale de la sextine pétrarquiste. L'on peut au maximum relever comment la fatale dichotomie s'impose dès les *incipit*:

A qualunque animale alberga in terra / *Pour tous les animaux qui habitent la terre*, 22

Giovene donna sotto un verde lauro / *Une jeune dame sous un vert laurier*, 30

L'aere gravato, e l'importuna nebbia / *L'atmosphère oppressante et l'importune brume*, 66

A la dolce ombra de le belle frondi / *À l'ombre douce des beaux feuillages*, 142

et ainsi de suite ; et comment, non moins fatalement, l'adjectif, ou mieux, l'épithète, vient se placer avant le substantif, *bella alba*, *chiaro giorno*, *crudeli stelle*, *sensibil terra*, *amorosa selva*, etc. : bien entendu, il existe toute une réserve de variantes plus spirituelles (et pour les deux premières, également allitérantes) telles que pourraient être *trita terra*, *secca selva*, *minute stelle*.

L'on aura donc expérimenté, au sein même du monolinguisme pétrarquiste, le contraste particulier qui procède des variations de style référables à des changements de « genre ». La question nouvelle, et pressante, qui s'élève ici regarde l'état de la chanson. Je ne voudrais pas déjà jouer du bistouri sur un cobaye tel que *Chiare, fresche et dolci acque*¹. Il est cependant hors de doute que l'on y retrouve, combinées avec les stylèmes déjà disséqués, par exemple, les séquences d'adjectifs (*aere sacro*, *sereno*, les mêmes qu'au début), ou les couples coordonnés :

1. *Canzoniere*, 126 : « Claires, fraîches et douces eaux ».

herba et fior' che la gonna / *herbes et fleurs que la robe*

torni la fera bella et mansüeta / *reviendra la fauve belle et tendre*

(où l'on remarque aussi les antithèses à fera) ;

volga la vista disïosa et lieta / *tournera ses regards désirants et joyeux*

mais aussi d'autres stylèmes, non évoqués jusqu'ici. L'un d'entre eux est l'enjambement (favorisé par le trop bref heptasyllabe) entre épithète et substantif : *la gonna / leg-giadra*; *il meschino / corpo*; son devoir est de suspendre et d'irréaliser la vision. Il suffira de rappeler quelques autres exemples bien connus :

ove non spira folgore, né indegno *où ne frappe la foudre ni pervers*
vento mai che l'aggrave. *vent jamais qui la ferait déchoir*, 29, vers 48-49

ou bien

Raccomandami al tuo figliuol, verace *Recommande-moi à ton fils, véritable*
homo et verace Dio *homme, véritable Dieu*, 366,
vers 135-136¹

et l'on reconnaîtra que le transfert systématique de cette trouvaille dans le sonnet, qui fut mis en œuvre au XVI^e siècle, représente une initiative d'une importance telle qu'elle mérite bien qu'on discute sans la moindre futilité pour trancher sur la signature qu'il faudrait lui associer : s'agit-il de Della Casa ou plutôt de Galeazzo² ? La dissonance de mesure entre l'heptasyllabe et l'hendécasyllabe rend raison des clausules strophiques en distique :

date udiënzia insieme *donnez ensemble audience*
a le dolenti mie parole extreme. *à mes douloureuses paroles ultimes*,
126, vers 11-12

(...) né in più tranquilla fossa *ni en fosse plus tranquille*
fuggir la carne travagliata et l'ossa. *fuir cette chair tourmentée et ces os*,
126, vers 25-26

qual con un vago errore *telle en gracieuse errance*
girando pareo dir : Qui regna Amore. *tournoyant semblait dire : Ici règne l'Amour*,
126, 51-52

1. Il s'agit des deux avant-derniers vers du *Canzoniere*.

2. Giovanni della Casa (1503-1556) se forme à Florence, à Bologne, puis à Rome. Il est l'ami de Bembo à Padoue (1527) et retourne à Rome en 1529. En 1537, il commence sa carrière ecclésiastique. Il est ambassadeur à Venise de 1544 à 1549. Il prend alors part à l'inquisition, prononce d'importantes oraisons à caractère politique – dont l'une pour convaincre les Vénitiens de s'allier contre Charles V –, et compose de très nombreux vers. Sous le pape Jules III, il se retire à Trévise (1553-55) mais l'élection de Paul IV le ramène à Rome où il meurt en 1556. Il est l'auteur du fameux *Galateo* composé à la demande de Galeazzo Florimonte d'où il tire son nom. Cf. l'édition des *Rime*, par Roberto Carrai, Einaudi, 2003. Quant à Galeazzo Florimonte (1478-1556) il fut l'évêque de Sessa. Envoyé à la cour de France, il y fut apprécié pour ses qualités et rappelé par la reine. Il fut aussi un des quatre juges du Concile de Trente. Il est l'auteur de nombreux traités où l'on perçoit l'esprit de l'humaniste.

Non seulement l'enjambement est réalisé, comme ici à la fin, par des moyens plus étendus (verbe et complément), mais l'effet de somme peut être atteint par des modalités totalement différentes. Dans

la carne travagliata et l'ossa

le second substantif vient s'ajouter à une unité tellement aboutie à la césure qu'elle constitue déjà un heptasyllabe. La distribution des mots d'une part, de l'énergie d'autre part, est tout autre, au point d'instituer le type de tradition que suivront La Tasse, Guarini, et finalement, le plus grand Leopardi.

Ce n'est naturellement pas seulement dans la clausule que peut varier la structure de l'hendécasyllabe, mais aussi en d'autres positions strophiques conditionnées. Ce qui advient le plus souvent dans les vers qui, constituant le premier tristique d'un front, profitent alors d'une suspension impensable dans d'autres contextes rythmiques. Soit (CXXVII, 43 ss.) :

Qualor tenera neve per li colli	<i>Lorsque tendre neige par les collines</i>
dal sol percossa veggio di lontano,	<i>je vois de loin, frappée par le soleil</i>
come 'l sol neve, mi governa Amore,	<i>comme soleil de neige Amour de moi</i>
	<i>s'empare</i>
pensando nel bel viso...	<i>à la pensée du beau visage...</i>

La conjonction contrapuntique dans le troisième vers des deux thèmes substantifs précédemment isolés (*neve; sol; sol neve*) retire de la suspension syntaxique du membre strophique la possibilité d'une énergie qui se coagule dans un verbe comme *governa*. On trouve tel contrepoint dans la stance précédente :

In ramo fronde, over vïole in terra,	<i>si feuillage en rameaux ou violettes au sol</i>
mirando a la stagion che 'l freddo perde,	<i>je vois en la saison où le froid est vaincu</i>
et le stelle miglior' acquistan forza,	<i>où les étoiles bénéfiques acquièrent force,</i>
negli occhi ò pur le vïolette e 'l verde	<i>devant les yeux toujours j'ai verdure et violettes, vers 29-32</i>

Le violette e 'l verde sont, la tonalité emblématique mise à part, un binôme final aussi caractéristique d'un hendécasyllabe de sonnet, mais ils reprennent la modulation initiale fondée sur le chiasme *ramo, fronde / violette, terra*. Enfin, la suspension du premier tristique parvient toujours à engendrer un vers comme

noiosa, inexorable et superba,	<i>angoissant, inexorable et hautain,</i>
	vers 17

auquel on ne peut juxtaposer de très nombreux exemples (un vers déjà plus canonique, CCCXXXVII 2 : *l'odorifero et lucido oriente*), de sorte que pour lui trouver une descendance digne et ferme, je crains qu'il ne faille aller jusqu'à Marino, jusqu'aux vers à trois accents de l'*Adone*:

l'inutil solitudine che passa ;
generato d'origine mortale ;
epitalami invece di canzoni.

À côté du polyglottisme maximal de la *Divine Comédie* ou même d'une simple chanson d'Auliver, on a constaté qu'il peut exister un polyglottisme minimal et de facture classique, celui de Pétrarque, conforme aux « genres », genres stylistiques, bien entendu, voire au sein même de l'un d'entre d'eux. Ainsi, les sonnets nous ont fait voir des vers que j'appellerai, rapidement, dialectiques, et qui constituent la norme ; des vers violents (autant qu'il est possible à leur auteur), indices et reliquats d'un noviciat dantesque (il serait instructif, pour qui en aurait le temps, de surprendre, après la médiation de Boccace, le retour de flamme partiel visible dans les *Trionfi*, sans oublier de noter, comme Wilkins l'a démontré, que bien des rimes sophistiquées entrèrent très tardivement dans le *corpus* des *Fragmenta*)¹; enfin, des vers « liquides » ou « inef-fables », lesquels, matière hautement résistante aux acides de laboratoire, doivent être désormais soumis à un bref examen conclusif.

Plus ou moins interlocutoires :

ogni animal d'amar si riconsiglia. *chaque animal d'aimer retrouve la pensée,*
CCCX 8

ou au contraire plus ou moins péremptoires et épigrammatiques :

veramente fallace è la speranza *vraiment nos espérances ne sont que*
fallacieuses, CCXCIV 14 ;

or vo piangendo il suo cenere sparso. *ore je vais pleurant ses cendres dispersées,*
CCCXX 14.

C'est pourtant précisément dans la clause qu'ils parviennent à la plus secrète élévation :

primavera per me pur non è mai. *de printemps cependant il n'est jamais*
pour moi, IX 14 ;

piagha per allentar d'arco non sana *que plaie ne guérit point d'être l'arc*
détendu, XC 14 ;

ch'accolga 'l mio spirito ultimo in pace *qu'il reçoive mon esprit ultime en paix*
(CCCLXVI 137)².

Si nous scrutons avec prudence la première de ces illustrissimes clauses, nous pouvons vérifier que cette ineffable consécration peut quand même relever d'une mesure externe. Sa traduction sémantique (« mais moi je suis toujours malheureux ») n'a aucune pertinence ; pertinent, en revanche, son caractère intraduisible, sa portée pour ainsi dire non sémantique, là où chez l'expressionniste la traduction en langue normale figu-

1. Sur Wilkins, cf. supra, note 14. La démonstration évoquée par Contini se trouve dans *The Making of the Canzoniere and other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

2. C'est le dernier vers du *Canzoniere*.

re toujours au contraire un idéal inscrit entre les lignes ; sans conséquence également, le fait que la métaphore se justifie dans le contexte du concettisme (retour des signes printaniers pour les autres), puisque, de fait, le « concetto », l'*agudeza*, dépendent de ce vers-là – ou, si l'on veut adopter le langage d'un De Sanctis, ils ne sont que figurants. Ce vers est donc caractérisé par une litote au sens très large, en ce qu'il est non seulement négatif (comme pourrait l'être l'autre clausule [XII]

non fia ch'almen non giunga al mio dolore	<i>ne se pourra du moins qu'à ma douleur ne vienne</i>
alcun soccorso di tardi sospiri.	<i>quelques secours de vos tardifs soupirs),</i>

mais encore négatif par images, c'est-à-dire conforme à un Pétrarque constamment évasif (des substances, certes, mais des substances non actualisées, voir tout ce qui s'ensuit dans nos propos). Il est aussi bel et bien caractérisé par le couple de mots, et d'accents, en une seule mesure (le mot le plus massif et le plus agressif est placé au début, toutes possibilités étant ouvertes pour qu'il s'adoucisse, se protège, ce qui n'advierait pas, et je m'excuse de perpétrer tel *collage*, dans un éventuel **pure per me non è mai primavera*); caractérisé, selon une métaphore courante, par un *andante*, conforme à la dominante rythmique constante chez Pétrarque. Ainsi, un type de vers qui n'appartient ni à ceux que nous avons nommés dialectiques, ni aux violents, ni véritablement aux intermédiaires mélodiques, ni véritablement non plus aux vers épigrammatiques, et qui semblerait donc se soustraire à nos exercices, un tel type de vers nous a désigné mieux que tout autre deux constantes tellement générales qu'elles permettraient de clore ici le propos. Le clore, mais en soulignant que, dès lors qu'il limite avec une inégalable cohérence les ressources de son vocabulaire, Pétrarque se restreint à l'élaboration d'une œuvre dont la composition est extraordinaire. Pour preuve l'examen, déjà explicité ailleurs, des corrections portées sur le manuscrit autographe¹.

Cet exposé, trop analytique peut-être pour le lecteur, mais trop sommaire pour ce qui est de son objet, ne pourra être scellé sans que l'on suggère au moins l'esquisse d'une réponse à une interrogation qui ne laisse d'inquiéter : à qui donc peut servir l'expérience de Pétrarque ? qu'elle soit décisive, il n'y a évidemment rien à dire, mais elle est déterminante pour un « genre stylistique ». Quant à la prose, le père de la tradition est finalement Dante, de par ce fil narratif repris (avec combien d'autres ingrédients, cela ne nous importe pas ici) par Boccace, et dans la prose, et, par une extension analogique capitale, dans les vers narratifs, dans l'octave. On peut affirmer, sans exagération, que, pour ce qui concerne nos institutions normales, Dante est bien moins décisif par la *Comédie* que par la *Vita Nuova* (de là, sommairement, les souveraines étapes de Boccace, et, qu'on entende le paradoxe avec la discrétion qui s'impose, de l'Arioste). C'est à raison qu'Alfredo Schiaffini, dans le meilleur essai consacré jusqu'ici à l'italien littéraire, suit l'itinéraire qui passe par Dante et Boccace, et avant encore par les lettres de Guittone, après le crépuscule et l'échec relatif de Guido Faba². C'est grâce à

1. Il s'agit des deux textes regroupés par Contini sous le titre « Critica delle varianti : Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare », *Varianti, op. cit.*, pp. 5-32, et « Correzioni grammaticali petrarchesche », *ibid.*, pp. 33-35.

2. Il s'agit probablement de *Le origini dell'italiano letterario e la soluzione manzoniana del problema della lingua dopo G. I. Ascoli*, Pise, 1929. Alfredo Schiaffini fut un philologue de premier plan à qui l'on doit de nombreuses études sur la langue italienne, la linguistique néolatine et les auteurs du XIII^e siècle. Proche de Spitzer, il a publié ses essais sous le titre *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, 1966.

la dérivation, au drainage exercé dans ces secteurs complémentaires, d'actualité plus immédiatement mondaine, que Pétrarque peut s'assurer une suprématie dictatoriale dans son jardin, alors bien délimité.

L'expérimentation de Pétrarque, cependant, ne peut encore être regardée comme décisive pour la poésie lyrique du XIV^e siècle, qui serait au mieux représentable par le soi-disant hybridisme, à entendre dans tous les sens du terme, d'un Antonio da Ferrara¹. Elle n'est pas non plus décisive pour la poésie lyrique du siècle suivant, où elle fut interprétée, selon la formule rebattue mais non sans pertinence, d'une manière pré-dix-septiémiste : Pétrarque se préoccupait de mettre un terme à ses partitions, et non encore de spéculer sur la surprise ingénieuse. Mais il est vrai que, si le dix-septiémisme du vrai XVII^e siècle, avec de tout autres présupposés gnoséologiques, celui de l'illusionnisme, d'un éloignement – acquis peu importe comment – des formes sobres et positives de la vérité, peut reprendre la tradition de Pétrarque, c'est parce que celle-ci était tissée d'un matériel, même purement instrumental, d'antithèses ; il en faudra bien peu, une légère caricature, pour écrire :

Non volea sì bel pie' men bella mano

(la belle main, s'agit-il vraiment d'un curieux accident ?, qui avait donné son thème et son titre à Giusto de' Conti da Valmontone)².

L'époque d'un Pétrarque en rien trahi, en concomitance, justement, avec Boccace (un Boccace cicéronisé), est, l'affaire est entendue, le XVI^e siècle de Bembo³. Mais les

1. Cf. *Le rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari)*, éd. Laura Bellucci, Patron, 1972. On trouve dans les *rime sparse* de Pétrarque un échange de sonnets avec Antonio da Ferrara. Ainsi, dans le sonnet IX, Antonio da Ferrara invite Pétrarque à ne pas dissimuler la valeur de cette inspiration poétique qu'il appelle *nugae*. Pétrarque répond à ce poème par des vers où il fait allusion au couronnement du Campidoglio. Comme il fait aussi référence à Laura encore vivante, on a pu dater ce sonnet entre 1341 et 1348 :

Ingegno usato a le question profonda,
cessar non sai dal tuo alto lavoro ;
ma perché non destar anzi un di loro
ove, senz'alcun forse, si risponde ?
Le rime mie son desviäte atronde
dietro a colei per cui mi discoloro,
a' suo' begli occhi et alle trecce d'oro
et al dolce parlar che mi confonde.
Ma credo che 'n un punto dentro al core
nasce Amore e Speranza, e mai l'un senza
l'altro non possa nel principio stare.
Se 'l desiato ben per sua presenza
queta poi l'alma, sì come a me pare,
vive Amor solo e la sorella more.

2. Giusto Conti (Rome 1390 - Rimini 1449), vécut à Bologne à la cour des Malatesta. Son *Canzoniere*, rassemblé en 1440 avec pour titre *La bella mano*, fut très célèbre jusqu'au XVIII^e comme un exemple de pétrarquisme. Cf. *Il canzoniere* de Giusto de' Conti, édition complète de Leonardo Visetti, Carabba, 1918. *La bella mano* a connu de nombreuses éditions séparées. Cf. entre autres *La bella mano*, Carabba, 1916.

3. Né à Venise d'une famille patricienne, Pietro Bembo (1474-1547) fut élevé dans le culte des lettres et de la poésie par un père diplomate qu'il accompagna à Florence en 1478-1480. En 1492, il se rend à Messine pour s'y former à l'école du célèbre helléniste Constantin Lascaris. En 1497, il est à Ferrare, où il prépare l'édition des poésies de Pétrarque publiées en 1501 à Venise chez Aldé Manuce. Il y composa aussi, entre 1497 ou 1498 et 1502, les trois livres des *Asolani*, également imprimés à Venise en 1505. À Ferrare, Bembo se lie d'amitié avec l'Arioste. De 1506 à 1511, Bembo demeure tantôt à Rome tantôt à Urbino. Il rencontre Baldassarre Castiglione. En 1512, une épître latine (*De imitatione*) contribue au débat sur la modélisation. Secrétaire de Jean de Médicis devenu pape de 1513 à 1519, Bembo s'établit à Padoue en 1521. C'est là qu'il achève, de 1522 à 1524, l'ouvrage qu'il avait entrepris en 1508 sur la langue vulgaire en littérature. Publié à Venise en 1525, sous le titre *Prose della volgar lingua*, ce traité défend l'aptitude de la langue vulgaire à égaler le latin dans l'expression littéraire, et cherche à codifier grammaticalement cette langue afin de lui conférer la régularité du latin. En 1530, il devient historiographe de la république de Venise et est appelé à diriger la bibliothèque qui allait devenir la Marciana. Il publie les poèmes qu'il avait composés à l'imitation de Pétrarque. En 1539, il est fait cardinal par le pape Paul III, et meurt à Rome le 18 janvier 1547. Cf. l'édition des *Prose e rime di Pietro Bembo* procurée par Carlo Dionisotti, UTET, 1966. D'un point de vue critique, cf., outre les écrits de Dionisotti rassemblés récemment par Claudio Vela (*Scritti sul Bembo*, Einaudi, 2002), l'ancien volume de G. Santangelo, *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, Sansoni, 1950. En français, on consultera le volume édité par Yves Hersant, *De l'imitation : le modèle stylistique à la Renaissance*, Giovanni Pico della Mirandola et Pietro Bembo, Aralia, 1996.

conditions de ce succès, de cette entrée en littérature, sont alors les suivantes : ce qui manquait à Pétrarque, soit une remarquable capacité réflexive ; l'acceptation concrète de la pluralité des styles, ou même des genres ; un idéal platonicien de clarté pour chaque style qui rend immédiatement compréhensible pour nous, post-romantiques conscients des embûches et des contradictions propres aux poétiques classiques, mais éloignés de toute polémique, la légitimité du pétrarquisme. D'autre part, l'inactualité temporelle de l'expérimentation pétrarquiste peut fort bien donner lieu à une anticipation extraordinaire : ce qui advient quand aucun intervalle notable ne paraît le séparer du pétrarquisme ibérique ou français, qui de la cour de Castille, puis de Lyon, donnèrent le la à la poésie lyrique française¹ ; ce qui advient surtout, renaissance aussi prodigieuse qu'elle est isolée, lorsqu'on le vit réapparaître, non corrompu par les siècles, dans sa fraîcheur virginale et encore plein de substance, dans les mains de Giacomo Leopardi².

Traduction Renaud Pasquier et Martin Rueff

1. Les raisons d'une commémoration (Pétrarque est né en 1304) ont permis une certaine reprise des études pétrarquistes. La bibliographie sur le pétrarquisme français et européen vient d'être renouvelée par un important volume, *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, 31 contributions de 27 auteurs réunies par Jean Balsamo, Droz, 2004. Pour le pétrarquisme européen, on dispose désormais d'un imposant outil de travail de plus de 1300 pages, *Lirici europei del Cinquecento, ripensando la poesia del Petrarca*, volume édité par G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Rizzoli, 2004 auquel on ajoutera les cinq volumes publiés par *In forma di parola* sous le titre : *Petrarca in Europa*.

2. Il faut au moins rappeler que Leopardi a publié une édition commentée du *Canzoniere* de Petrarca, *Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi. Parte prima - seconda*, Stella e figli, 1826. Par ailleurs Pétrarque est très présent dans le *Zibaldone*. On peut en juger par l'index de l'excellente édition de B. Schefer, *op. cit.*, p. 2328.