

POÉTIQUE DES LIEUX PÉTRARQUIENS :

VALLIS CLAUSA, AD FONTEM SORGIAE

R.V.F. 23, 52, 126

*Rivière où l'éclair finit et où commence ma maison
qui roule aux marches d'oubli la rocaille de ma raison...*

Rivière des égards au songe...

Rivière des pouvoirs transmis et du cri embouquant les eaux..

René Char, *La fontaine narrative*.

J'aime la terre, ce que je vois me comble, et il m'arrive même de croire que la ligne pure des cimes, la majesté des arbres, la vivacité du mouvement de l'eau au fond d'un ravin, la grâce d'une façade d'église, puisqu'elles sont si intenses, en des régions, à des heures, ne peuvent qu'avoir été voulues, et pour notre bien. Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu.

Yves Bonnefoy, *L'arrière pays*

Les lieux n'énoncent rien, rien d'autre que leur être. Et si nous percevons leurs "confuses paroles" quand l'esprit souffle en eux, c'est parce qu'en leur aspect tout semble conspirer à livrer un message. Parce qu'ils sont vecteurs, comme dit le poète, de "symboles" humains, inscrits par nous en eux ¹. Leur poésie s'entend donc à la lettre, comme une

1 Cf. Baudelaire, sonnet des *Correspondances*

poétique, construction d'un regard qui les capte et dans lequel réside le don d'une lecture, mystérieuse. Comme le livre divin que le Moyen âge décrypte dans la nature ², la partition symbolique que le poète y lit délivre un sens, qui ne passe pas par une *sémiosis*, par une signification prise en charge par un système de signes, en l'occurrence naturels, mais par une signifiante immédiate, offerte à la perception et aux structures qui l'organisent. Lire les lieux c'est donc entrer dans la musique qu'écrit notre sensibilité sur le clavier virtuel qu'ils nous offrent, et dont nous hallucinons les résonances profondes. Une musique indexée, -par delà la partition qu'ont établie avant nous les strates historiques d'un imaginaire partagé, et décodé par Bachelard, celui de la transcendance culturelle-, indexée sur le corps et sur l'âme de celui qui la joue, dans la fruition d'un sens dont la sémiotique du poème tente de restituer l'immensité. Dans cette perspective, tout texte relevant de la poétique des lieux se présente d'abord comme un poème symphonique, dont le programme réside dans le roman des formes, la poésie de la nature, et dont le discours tente de proposer le livret.

Telle est la *Vallis clausa*, la vallée close, *Valchiusa*, Vaucluse, telle pour un René Char qui y passe sa vie, et telle pour cet homme qui s'y fixe à 33 ans, en 1337, et qui y demeurera jusqu'à 1354 aussi souvent qu'il lui sera possible : Francesco di Ser Petracco, fils de notaire, qui, adolescent, aristocratise son nom en signant Petracchi de Florentia sur les registres de l'université de Montpellier, et qui projette enfin dans son nom une identité idéale en se nommant Petrarca après son couronnement au Capitole en 1341 ³. Un homme qui se crée dans les mots, vit dans les mots, et dont toute l'expérience existentielle ne prend à ses yeux de valeur véritable que dans l'aptitude qu'elle peut avoir à alimenter l'écriture et à fonder ce regard décryptant, transcrivant, la musique de l'être et du monde que la nature nous offre, lui qui toute sa vie fuira les villes.

Aussi est-ce ce regard que nous voulons ici privilégier, pour tenter d'en déployer le sens replié sous l'écorce réductrice des mots, en remontant jusqu'à la musique que le poète reçoit du monde à travers le paysage et jusqu'à la grille de lecture qui rend cette musique présente

2 Cf. *Le livre de la nature*, in E.R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, Paris, P.U.F., 1956, pp. 390-399.

3 Cf. *L'affirmation patronymique de l'Ego et la tentation "grandiose"*, in P.B., *Petrarca ou la poétique de l'ego*, Revue des Etudes Italiennes, XXIX, janvier-septembre 1983, pp. 156-165.

Pour ce qui est du processus de «sémiotisation» et de sa réactivation dans la *praxis* littéraire, nous nous inspirons ici de Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique, A. Préliminaires théoriques, I. Sémiotique et symbolique*, Paris, Seuil, 1974, p. 9-100.

pour lui. Ce n'est donc pas ici l'histoire des textes pétrarquiens qui nous intéressera -ce qui ne veut pas dire que leur chronologie nous indiffère- mais l'histoire d'un Sens, issu des lieux et qu'ils encodent, un Sens dans lequel on considérera ici que réside le sens ultime de la poésie.

Il n'est d'autre ressource, pour dire ce sens, que d'inviter le lecteur de ces lignes à entrer doublement en connaissance, c'est-à-dire à co-naître à une connaissance. Et à entrer ensemble en poésie. Sans perdre de vue la dimension historique de cette démarche. Il s'agit en effet ici d'entrer dans la scène d'une écriture fondatrice. Car ce qui se dévoile dans l'espace/temps des eaux, et dans l'éveil qu'il donne à la poésie pétrarquienne, c'est la naissance à la littérature moderne. Aussi devons-nous savoir lire ce décor-écriture comme une scène mythique de fondation, pétrarquienne, mais aussi italienne et européenne, historique.

Le théâtre symbolique des lieux pétrarquiens

Entrons dans ces lieux. Par une année de préférence pluvieuse, entre 1337 et 1353. Fontaine de Vaucluse⁴. Le ruissellement abondant, capté par un vaste bassin karstique de drainage, alimente un réseau important de cours d'eau souterrains et resurgit à la base d'un énorme piton de granit de presque deux cents mètres de hauteur et qui clôt la vallée en donnant naissance à la Sorgue, la *Sorga*. De *sorgere*, surgir, s'élever, jaillir, avec ses composés, *sorgimento*, surgissement, jaillissement.

La montée des eaux de la résurgence s'effectue par un puits très profond -plus de deux cents mètres au-dessous du niveau du sol-, dont la partie sommitale se présente en période de crue sous la forme d'une pièce d'eau à peu près circulaire, de la dimension d'un petit étang, la Fontaine, le *fons*, l'eau, la source, mais aussi le principe, l'origine. La masse d'eau tranquille et transparente laisse entrevoir la plongée vertigineuse des

4 Cf. Ugo Dotti, *Vita di Petrarca*, Bari, Laterza, 1987, p. 45-53 et 272-273. Sur les lieux, Eugenio Battisti, *Non chiare acque*, in *Francis Petrarck, six centuries later*, Chicago, Chapell Hill and the Newberry Library, 1975, p. 305-335. Sur la problématique générale de Fontaine de Vaucluse et plus particulièrement de la *canzone* 126, Michel David, *La Canzone 126 dei «rerum vulgarium fragmenta»*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, Volume C (1987-1988), Parte III, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1989, p. 111-161. Sur la Chronologie d'écriture, Bortolo Martinelli, *La canzone delle metamorfosi e la formazione del canzoniere*, «Feria sexta aprilis». La *data sacra nel Canzoniere del Petrarca*, in *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Baris, Firenze, Messina, Milano, Roma, Minerva Italica, 1977, p. 19-102 et 103-148 ; Marco Santagata, *I frammenti dell'anima*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 188-189. Pour le texte et la traduction des R.V.F., Pétrarque, *Canzoniere*, *Le Chansonnier*, Edition bilingue de P. Blanc, Paris, Bordas (classiques Garnier), 1988.

roches qui constituent le puits, cependant que la surface de la fontaine est animée par le mouvement résurgent, qui meut le miroir liquide. De paradoxale origine ascensionnelle, une force émane ici des profondeurs en un remous silencieux, qui brasse doucement l'étendue liquide et qui de temps immémorial a toujours suscité une sorte de stupeur devant ce phénomène de nature investi de symboles mystérieux.

En première instance ce lieu se lit d'abord comme mythe des origines, inscrit dans l'espace par le lien animé et vivant qui s'instaure avec les profondeurs. Et comme lieu d'éveil à une poésie des origines. Mais il est aussi théâtre du désir, comme mettant en scène un roman familial. Dans la pierre et les eaux, entre le *Ying* et le *Yang*, se dessine en effet la présence d'un couple, non pas sémiotisé comme dans les gravures rupestres et indo-européennes de la Vallée des Merveilles, mais symbolisé et proposant sa musique au visiteur. Un couple dans lequel la *Petra* -de Petracco-, cette pierre 'érigée' qui domine les eaux soumises, clôt aussi la vallée comme un signe de mort, une pierre tombale, dans laquelle se lit un autre "mythème" pétrarquien, de nature sépulcrale.

Ce n'est donc pas le hasard, on s'en doute, qui fixe Pétrarque sur ces rives, qui l'incite à y faire édifier, à quelques mètres des eaux, une construction légère, oratoire et écritoire à la fois, et à s'installer quelques centaines de mètres en aval dans une maison campagnarde entretenue par des paysans provençaux où il allait vivre, plus ou moins régulièrement, pendant seize années.

«Voici le lieu le mieux adapté à ma nature et que, si quelque jour l'occasion s'en présente, je préférerai aux grandes villes» (*En nature mee locus aptissimus, quemque, si dabitur aliquando, magnis urbibus prelaturus sim*⁵),

se serait-il immédiatement écrié enfant en découvrant ce lieu et quelle que soit la réserve que l'on peut éprouver à la lecture de ce texte rédigé bien longtemps après cet événement-déchirure, il n'en demeure pas moins qu'il témoigne d'une correspondance profonde et quasiment magique entre cet espace et la configuration du psychisme de Francesco. D'un espace/temps originaire, puisque cet éveil intervient avant même que le traumatisme du décès de sa mère ne vienne en raviver, et en pérenniser, la blessure.

Une correspondance dont la poétique s'articule non moins clairement sur la *praxis* littéraire :

5 *Senilium rerum libri*, t. X, p. 2, in F. P. *Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. 1104.

«A peu près toutes les oeuvres que j'ai produites, c'est ici que je les ai écrites, ou commencées, ou conçues» (*Quicquid fere opusculorum michi excicuit, ibi bel actum vel ceptum vel conceptum est*)

écrit Pétrarque dans son autobiographie, car j'étais là «sous l'emprise de la douceur des lieux» (*Captus loci dulcedine* ⁶). Espace de douceur, et de paix :

«J'ai passé là de nombreuses années, dans une si grande paix et une si grande douceur que, par rapport à ce que j'ai appris être la vie des hommes, ce fut, j'en suis convaincu, le seul temps où j'ai vécu de vie, et le reste n'a été que tourment» (*Multos illic enim annos... egi, tanta tamen in requie tantaque dulcedine ut, ex quo quid vita hominum esset agnovi, illud ferme solum tempus vita michi fuerit, reliquum omne supplicium*) ⁷.

Or le lien entre la douceur et la paix émanant de Valchiusa, de la Vallée close, Vaucluse, et la pulsion d'écriture qui en dérive, est assez transparent : dans cette résurgence animant les eaux, dans cette douceur ressentie dans ces lieux, dans cet attachement profond à cette résidence, nous co-naïssons à une présence manifeste en situation sous la *petra* tombale et oedipienne. La présence d'une femme dont la perte, déjà inscrite dans la sémiotisation et la subjectivisation de l'*infans*, et dans 'la perte du langage', pour reprendre la formule d'Yves Bonnefoy, s'est trouvée réactivée et exacerbée par sa disparition alors que Francesco avait quatorze ans, à laquelle il a voué toute sa vie et son oeuvre, et dont depuis lors il a pérennisé le culte sépulcral, la présence d'Eletta Canigiani, la mère du poète ⁸. La symbolique des eaux, leur caractère à la fois lustral et amniotique, la pulsation qui les anime, la pierre qui les enserme, la paix et la douceur qui en émanent, la poésie qu'elles induisent, tout indique en effet qu'en elles une instance discursivement originaire, maternelle, réside. Le *fons* est ainsi la source, la force, qui alimentent la poésie, la pulsion d'écriture et l'amour.

⁶ F.P. *Posteritati*, in *Prose*, cit., p. 12. La découverte de Fontaine de Vaucluse, que Pétrarque effectue à l'occasion d'une visite des lieux en compagnie de son ami Guido Sette, intervient plusieurs années avant le décès d'Eletta. Sur la relation entre ce décès et l'écriture pétrarquienne voir *Le Pangerycum et la construction narcissique du moi*, in *Petrarca cit.*, p. 126-136.

⁷ *Senilium*, cit., p. 1104.

⁸ Cf. note 6.

Les acteurs et l'action

Ce qui ne va pas sans vertige à la présence de ces eaux fusionnelles, et tentatrices, qui ne délivrent pas seulement un message symbolique mais mettent directement en émoi le corps, comme la poésie. Car c'est dans ces eaux que Francesco s'immerge parfois, de nuit, seul, «non sans une volupté mêlée d'horreur», ou «faite d'horreur», *non sine voluptate horrida*⁹. Où l'on appréciera tout ce que de censure véhicule la litote. Car c'est dans le corps même dont le discours l'arrache, et dont la poésie de quelque manière réactive l'instance, que le poète fait retour par un acte de régression pré-discursive, pour revenir au sein des eaux dans la fusion de la dyade primordiale. Scène de jouissance régressive, marquant l'instance du deuil dans le vécu de Pétrarque, et d'une angoisse de mort perçue dans les ténèbres. Une angoisse massive : nulle poésie n'est issue de cette expérience, car l'«autre» le discours et la vie en sont absents. Et c'est d'abord sur une solitude, sur la solitude du deuil, que se referment les eaux, comme c'est sur une solitude, sépulcrale, que la Vallée close est refermée.

Aussi pour qu'il y ait poésie faut-il que la mémoire amoureuse, et non les sens, soit sollicitée, pour livrer passage au désir de parole, et à la parole du désir, pour effacer la perception physique de la mort¹⁰. Et pour que le désir, préalablement, soit libéré dans le sursaut de la vie : «et comme par nature s'efforce de lutter/contre la mort tout animal terrestre, / le désir débridai»

*et perchè naturalmente s'aita
contra la morte ogni animal terreno,
largai 'l desio (R.V.F. 47, 3-5).*

Car ce lieu aussi bien est espace d'amour. D'un amour inscrit dans cette scène primitive figurée par la nature et dans les prolongements que par étayage elle induit. Un lieu où au bain transgressif de Francesco apportent leur contrepoint désirant le bain de Laure dans la même onde, et toute la présence d'un corps féminin, en relation conflictuelle avec celui d'Eletta. Car il est d'abord perçu comme une menace sur le corps premier et sur la poésie des origines. Toute la première phase, daphnéenne, de la poésie amoureuse pétrarquienne en témoigne, et

⁹ *Senilium*, cit., p. 1106.

¹⁰ Cf. Adelia Noferi, *Canzoniere del Petrarca : scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*, in *Il gioco delle tracce*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 43-68.

d'abord cette identification de Laure à Daphné, la nymphe qu'Apollon ne peut étreindre, la femme que l'on ne peut aimer : «Que nul ne me touche», *nessun mi tocchi* (R.V.F. 190, 9) est-il inscrit sur le collier que porte l'allégorique «blanche biche sur l'herbe verte», *candida cerva sopra l'erba/verde* (190, 1-2). Et significativement, la poursuite amoureuse qu'entreprend Francesco et que le sonnet met en scène cesse quand les eaux originaires, évacuant le désir et la poésie, restaurent leur emprise. Elle prend fin nous dit-il «quand je tombai dans l'eau, et qu'elle disparut»

quando io caddi ne l'acqua, et ella sparve (v.14).

Aussi bien le désir, «débridé» pour survivre au sonnet 47, n'est-il pas pour autant libre des interdits : sa route est «presque perdue, /parce que nuit et jour si par là il m'invite, /moi, contre son envie, je le conduis ailleurs»

*per la via quasi smarrita :
pero' che di' et notte indi m'invita
et io contra sua voglia altronde l' meno* (6-8).

Aussi, pas plus que le bain dans les eaux prédiscursives de la mort, l'amour, dans sa composante physique, ne peut a priori paraître dans ces lieux et cette poésie ¹¹. C'est pourquoi le désir, dans l'oeuvre de Pétrarque, parce qu'il est transgressif n'avance que masqué, jusqu'à la rupture introduite par la mort de Laure elle-même en 1348. Une mort qui, en évacuant la menace que le corps désiré faisait peser sur la poétique des origines, libère du même coups l'expression du désir. D'abord dans des pièces, les sextines, dont la vocation traditionnellement érotique fournit un cadre permissif à des aveux qui, réalistes et ouverts, seraient en toute hypothèse inexprimables. Et encore l'alibi du genre ne permet-il de contourner la censure qu'au prix d'une figure comme l'allusion : «Avec elle fussè-je dès que part le soleil, / et que nul ne nous vît si ce n'est les étoiles, / une nuit seulement, et ne vînt jamais l'aube»

11 Ainsi, pas un seul mot, dans toute son oeuvre immense, n'échappe à Pétrarque concernant la courtisane avignonnaise dont il aura deux enfants, Giovanni et Francesca. A moins qu'il ne faille lire dans cette union illégitime le secret de ces *Mémoriaux intimes* découverts par Pierre de Nolhac et significativement amputés, de la main du poète et par grattage, de révélations probablement trop brûlantes.

Pierre de Nolhac, *Les Mémoriaux intimes de Pétrarque*, in Pétrarque et l'humanisme, Paris, Champion, 1965, t. II, p. 283-292.

*Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedesse altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba ; (22, 31-33).*

C'est alors seulement que peut intervenir la rupture avec le mythe de Daphné : «et qu'elle ne se changeât en verte forêt / pour sortir de mes bras, comme le jour / où Apollon la poursuivait sur cette terre»

*et non se trasformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollon la seguia qua giù per terra (ibid. 34-36 ; voir aussi 237,
31-36).*

De sorte que si le bain dans les eaux résurgentes, dans les eaux des origines, ne peut paraître en poésie, il n'en va pas de même lorsque parle un désir, investi sur des corps féminins qui érotisent les eaux. On voit ainsi, après 1348, s'opérer graduellement une transgression relative qui permet au désir de s'inscrire dans le *fons* et ouvre sur trois scènes de bain -celui de Diane, de la pastourelle et enfin de Laure elle-même-. Le poète entre alors dans la vision d'une femme s'ébattant dans les eaux, soit nue (*in una fonte ignuda*, 22, 150, *tutta ignuda*, 52, 2), soit s'agissant de Laure, revêtue du voile transparent (peut-être le *bel velo* mystérieux de 126, 39¹²), que portent les baigneurs de l'époque, par exemple dans la fresque qui orne le *studium* de Clément VI au palais pontifical d'Avignon, ou dans l'épisode des baigneuses décrites par Boccace (*Decameron*, X, 6, 17). Il est vrai que le corps du désir est toujours immergé dans des eaux interdites, quiaturent de prohibition *l'Eros* rompant ses liens. Mais du moins ce corps s'offre-t-il à la vision désirante, et marque-t-il l'événement à l'autre poésie, non plus seulement celle, daphnéenne, des origines, mais aussi celle de l'amour, référentielle au plan du corps, réaliste quant au désir. Et c'est de la conjonction de ces deux symboliques, originaire et désirante, et de leur fusion avec une sublimation transcendantale, que naîtra la plus haute poésie de

12 Michel David, *art. cit.* p. 136, propose une délicieuse visite guidée des hypothèses concernant ce «voile» avec lequel Laure essuierait ses larmes au jour de son hypothétique retour sur les lieux du bain, et à l'instant où elle découvrirait une tombe là où elle espérait croiser le regard d'un poète bien vivant. Il ne mentionne cependant pas celle que je suggère ici et que je livre à son *fantasticare*, en renchérissant sur le *comico*, au sens dantesque, que lui-même n'écarte point, et en soulignant que si, comme il le rappelle, l'iconographie du XIV^e siècle ne présente pas de pleureuse «munie de voile», dans le cas présent c'est une baigneuse qui revient à l'«usato soggiorno». Ce qui renforcerait l'*abruptio* entre la poésie du désir et celle de la mort.

Pétrarque, totale cette fois, dans la *canzone Chiare fresche et dolci acque* (R.V.F., 126).

Les deux premières pièces n'incluent en effet pas cette troisième dimension, transcendante, qui confère à la *canzone* 126 son caractère «merveilleux», fabuleux et magique à la fois. Elles ont par rapport à elle une fonction propédeutique, dans laquelle l'éveil au désir et à la transgression n'est confronté qu'à l'interdit, cependant que la sublimation n'y est présente qu'en filigrane. Ainsi, dans la *canzone* 23, constate-t-on que le poète ne tient plus *l'eros* en lisière. S'il assiste en effet à la scène du bain c'est en vertu d'un acte volontaire, et parce que «si avant (mon) désir poursuivis»

I'segui'tanto avanti il mio desire (23, 147).

Aussi, contrairement à l'innocent chasseur ovidien Actéon, dont il épouse ici le destin, loin de tenter de fuir en découvrant la nudité de Diane au bain il «resta(i) la regardant» *stetti a mirarla* (23, 153), nous dit-il. Diane, dans un geste dont la symbolique est transparente, oppose d'abord au voyeur la protection des eaux : «elle fit de ses mains jaillir l'eau dans mes yeux»

L'acqua nel viso co le man mi sparse (22, 155)

Avant de punir la transgression, au delà de ce que son premier geste comporte de jeu, en transformant le poète, comme le chasseur des *Métamorphoses*, en animal, en cerf, poursuivi par la meute de ses chiens, de ses désirs. Métamorphose qui témoigne que si le désir est ici assumé, l'interdit demeure catégorique. Aussi bien Francesco n'est-il pas Jupiter séduisant Danaé sous les apparences d'une pluie d'or :

*i'non fu mai quel nuvol d'oro
che poi discese in pretiosa pioggia
si'che'l foco di Giove in parte spense* (23, 161-163).

Au contraire, et d'une façon qui annonce l'idéal et la sublimation poétique du désir, c'est sur la métamorphose du dieu en flamme, pour l'amour d'Egine, et en aigle, pour ravir Ganimède au ciel, que le poète indexe une identification déjà totalisante :

*ma fui ben flamma ch'un bel guardo accense,
et fui l'uccel che più per l'aere poggia
alzando lei che ne'miei detti honoro* (23, 164-166).

Quant au désir investi sur la pastourelle dans le madrigal 52, s'il n'est pas aussi clairement désavoué, ni sublimé, que ci-dessus -car le genre populaire et bucolique de la pièce, et le statut social modeste de la dame, ne s'y prêtent pas-, il sert cependant de façon explicite à relier *l'éros* précédemment investi sur Diane (52, 1) à celui qui sera bientôt reporté ouvertement sur Laure (voir le jeu de mots sur *l'aura*, 52, 6, et l'allusion au *leggiadretto velo*, 52, 5, qui anticipe sur le *bel velo* de la *canzone* 126). Le final lui aussi nous mène au pur désir, et à son inhibition manifeste dans les glaces de l'interdit : la vision désirante est «telle que me fit, à l'heure où le ciel brûle, / saisi de tremblement dans les glaces d'amour»

*tal che mi fece, or quan'egli arde il cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo* (52, 7-8).

On aura noté que dans les deux cas examinés, les eaux ne véhiculent qu'une symbolique du désir et de l'interdit, sans véritablement impliquer en profondeur la poétique originaire du *fons*. Les deux scènes se déroulent en effet dans des eaux soit allégoriques, concernant le bain de Diane dans un étang en forêt, soit imaginaires, s'agissant de celui de la pastourelle dans un lac de montagne.

La poésie pétrarquienne en scène

L'avancée réaliste est donc considérable qui implique dans *Chiare fresche* les eaux mêmes de la Vallée close. Pourtant, la scène du bain proprement dit n'y occupe qu'un bref espace, les trois premiers vers : «Claires fraîches et douces eaux / où ses beaux membres / abandonna celle qui seule me semble dame»

*Chiare fresche et dolci acque
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna.*

Mais dans leur brièveté, ces deux hendécasyllabes et ce septénaire marquent une avancée considérable de la parole poétique. Les eaux en effet ne sont plus celles de l'aphasie létale qui marquait le bain du poète,

elles sont douces d'un amour où la vallée des origines se donne, sans exorciser cette fois le désir dans l'aspersion du voyeur ou dans la glaciation de la pulsion désirante. Elles sont claires de la lumière du jour, et non plus ténébreuses comme celles de la volupté de l'horreur. Elles sont *fraîches* et non plus glaciales, *gelide* (R.V.F., 52, 3), comme celles du lac de montagne. Quant au corps du désir, bien loin de se refuser à la parole désirante il l'investit de l'intérieur, dans le concert oral des labio-dentales (*v*), et les bilabiales en chiasme (*b, m, m, b*) du deuxième vers (*ove le belle membra*). Et il s'abandonne dans le *pose* du troisième, où la bilabiale explosive initiale se prolonge dans le soupir de la sifflante (*s*) (*pose colei che sola a me par donna*).

C'est donc avec son corps que le poète énonce son désir. Dans une énonciation qui en est le vecteur, mais dans un énoncé qui en voile l'instance, avant d'en dissiper aussitôt le discours. Car le '*bel velo*' qui couvre la baigneuse trouve son homologue dans la distance humaniste que marque la reprise initiale de Vitruve (*Clara, frigida et dulcis aqua*) et dans le latinisme, puisé entre autres chez Virgile, qui désigne le corps par la synecdoque des 'membres'. Aussi bien, dès le quatrième vers, est-ce au sortir de l'eau que paraît la baigneuse, déplaçant sur la berge le théâtre d'un désir maintenant avouable parce que déconnecté de la douceur des eaux des origines : «branche gentille où il lui plût / (en soupirant je m'en souviens) / de faire à son beau flanc colonne»

*gentil ramo ove piaque
(con sospir mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna (4-6).*

Certes les gutturales (*piacque, fiancho, colonna*) évacuent-elles ici la douceur des labiales, mais ces dernières réapparaissent dans le vers extradiégétique (126, 15), qui ramène l'oralité du désir (*sospir, mi rimembra*), en l'assumant maintenant à la rime. L'objet du désir ne saurait en effet avoir de place stable au sein des origines premières. Le charme magique de ce lieu n'était-il pas lié dès l'installation du poète, à l'évacuation de toute présence féminine réelle, condition nécessaire au jeu de la mémoire : «Ici aucune femme, mais rochers et fontaines / je trouve, et puis aussi de ce jour cette image / que ma pensée dessine, partout où je regarde»

*Ivi non donne, ma fontane et sassi
et l'immagine trovo de quel giorno
che l'pensier mio figura, dovunque io sguardo (R.V.F., 116, 12-14).*

Mais fût-elle fugitive, l'énonciation du désir en ces lieux suffit à déclencher une rupture poétique considérable. Car c'est justement l'image même de l'énamourément, dans sa réalité de désir se conjuguant aux origines, que nous rencontrons maintenant.

La clef de ce dépassement n'est autre que la mort. Une mort inscrite dans la pierre et qui investit le poète dans le pressentiment de son imminence : ce sont ses «douloureuses» et «ultimes paroles», *le dolenti mie parole extreme* (126, 13), que Francesco énonce ici. Mais des paroles de mort dans lesquelles passe aussi tout un potentiel de libération du désir. Aussi l'«horreur» et le néant poétique cèdent-ils ici à la parole libérée, car cette mort n'est pas celle que le corps directement transmet : hallucinée dans les lieux et les mots, chargée d'une angoisse de seconde mort qui l'inscrit dans un temps éternel, et évacue le conflit avec Eletta, elle ouvre maintenant sur la poésie, celle du désir et, simultanément, de sa sublimation transcendante. Aussi Laure apparaît-elle maintenant ambivalente, corps du désir et médiatrice du salut, interprète d'Amour et intercédant auprès de Dieu : «qu'Amour l'inspire / en sorte que soupire / si doucement que grâce. elle m'obtienne / et fasse force au ciel / en essuyant ses yeux de son beau voile»

*Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
si dolcemente che mercè m'impetre
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo* (126, 35-39).

Où l'on observera que c'est le même voile, drapant le corps désiré qui sort de l'onde, dans le temps d'Aphrodite, -la labiale initiale de *bel*, la labiodentale initiale de *velo*, ne font-elles pas directement écho à l'énonciation oralisante des premiers vers- qui en séchant une eau amère issue de ce corps même, celle des larmes de la douleur, devient l'instrument du salut de Francesco, d'une *mercè* reversée dans le temps de l'au-delà. Ambivalence des eaux et du voile, entre désir et angoisse, beauté et compassion, ambivalence de Laure, dont les attributs de désir se muent en transcendance, dans le temps d'une Béatrice non pas sévère «mère superbe» *madre superba* (*Purgatoire*, XXX, p. 79), mais *mater dolorosa*, compassionnelle avec douceur, *dolcemente*. Le dépassement qui s'effectue ici n'est donc pas, on le voit, inscrit dans la seule aventure poétique de Pétrarque. Il est historique, il ouvre sur une culture de l'ambivalence et de l'oxymoron, et par delà la Vénus ambivalente de Botticelli sur les Vierges ambiguës du Bernin, par delà la modernité sur la

pluralité de l'un que révèle la psychologie des profondeurs, par delà notre instrumentale analyse sur une poétique de l'être, atteinte dans la création conceptuelle et verbale induite par la poétique des lieux.

Et plus encore que les quelques vers de la scène d'intercession que nous venons d'analyser, en témoignent les deux dernières stances de la *canzone*, et cette apothéose finale de l'ambivalence de Laure dont elles sont la parole. Car la blonde provençale est là, simultanément, corps des origines, corps du désir et corps transcendant, médiatrice d'Eletta, d'Eros et d'Agapé.

La transcendance : assise après le bain sur la berge, sous les arbres et à même l'herbe, recouverte d'une pluie de fleurs (*Da' be' rami scendea / una pioggia di fior sovra 'l suo grembo* (126, 40 - 41), elle est dans la situation de Béatrice au paradis terrestre (*dentro una nuvola di fiori, Purgatoire, XXX, 28*, que manifestement Pétrarque démarque ici, quoi qu'il prétende). «Humble en si grande gloire» *humile in tanta gloria* (126, 44), elle s'identifie aussi, par son attitude, à la contemporaine Vierge d'humilité peinte pour le portail de Notre-Dame-des-Doms d'Avignon par Simone Martini, l'ami de Pétrarque -et l'interférence entre les deux images, poétique et picturale, est ici aussi manifeste-. Enfin, comme Marie lors de l'Annonciation, elle est recouverte d'une nuée, *coverta già de l'amoroso nembo* (126, 45 ; et *Luc, 1, 85*).

Mais Eros intervient tout autant qu'Agapé dans la parole de la scène. Ce nuage néo-testamentaire est en effet, comme on le voit, simultanément «amoureux», et les fleurs qui le composent proclament dans leur gracieux et enchanteur mouvement d'errance qu'«ici règne l'amour», *qui regna Amor* (126, 52). Quant à la pluie de fleurs qui enveloppe la baigneuse, elle est elle-même, comme la nuée, amoureuse, et renvoie à une autre obsession pétrarquienne, déjà rencontrée dans la *canzone* 23 et concernant la séduction de Danaé par Jupiter métamorphosé en pluie d'or. Il n'est pas jusqu'à l'énonciation qui ne véhicule enfin sa charge érotique, puisqu'aux *belle membra* et au *bel velo* déjà rencontrés apportent ici leur prolongement les *be'rami* d'où tombent les fleurs.

Enfin Laure est Eletta, elle est la mère, comme son admission dans les eaux ainsi que son statut de *mater dolorosa* le déclaraient déjà, et c'est «dans son giron» *sovra 'l suo grembo* (126, 42) que se posent les fleurs, unissant dans une même étendue l'espace des eaux et celui du sol où Laure est assise, l'espace des origines et celui du désir : *qual si posava in terra, et qual su l'onde* (126, 50).

Un rêve passe dans cette parole. Et une avancée, qui nous conduit bien au delà de Dante, dans la magie d'un discours paradoxal de l'être, porteur des arcanes du corps et des mots, de la pensée et du temps, les harmonisant dans ces lieux qui donnent naissance à une harmonie sans précédent de la grâce, du désir et de la poésie. L'épouvante, le *spavento* (126, 54) du poète soudain projeté hors du réel, "séparé de l'image vraie" (*diviso / da l'immagine vera* (126, 59-60), l'égarement qui s'empare de lui («Ici comment suis-je venu, quand ?» *Qui come venn'io, o quando ?*(126, 62), en sont des indices manifestes : dans cette parole s'ouvre une voie jamais frayée, s'hallucine aux frontières de la folie une conquête du *Sens* où les contradictions fraternisent dans un *no man's land* jamais couru: espace conquis en déraison sur l'angoisse de mort, dans la musique offerte par cette partition que le poète lit dans les lieux de son mythe. *Terra incognita* du Sens, qu'il lègue en poésie des rives de la Sorgue aux poètes de ce temps, en incluant poétiquement dans le signe ce qui transcende le signe, dans le travail d'un charme dont la souffrance est ici traversée pour déboucher sur l'éclair de la révélation. *Terra incognita* de l'amour, dans laquelle la *donna* harmonise en son être, comme dans le sonnet 285, *Ne mai pietosa donna*, l'instance de la mère et celle de l'amante, en donnant simultanément chair à l'au delà qui passe dans l'éclair de la vision.

Pierre BLANC