

**LODOVICO ARIOSTO**

**ORLANDO FURIOSO**

**Canto I. Strofe : 42-43**

- 42    La verginella é simile alla rosa,  
Ch'in bel giardin su la nativa spina  
Mentre sola e sicura si riposa,  
Né gregge né pastor se le avvicina  
L'aura soave e l'alba rugiadosa,  
L'acqua, la terra al suo favor s'inchina  
Gioveni vaghi e donne innamorate  
Amano averne e seni e tempie ornate.
- 43    Ma non sì tosto dal materno stelo  
Rimossa viene, e dal suo ceppo verde,  
Che quanto avea dagli uomini e dal cielo,  
Favor, grazia e bellezza, tutto perde.  
La vergine che 'l fior, di che più zelo  
Che de' begli occhi e della vita aver de',  
Lascia altrui còrre, il pregio ch'avea innanti  
Perde nel cor di tutti gli altri amanti.

Le texte s'ouvre sur une comparaison., la "jeune vierge" est comparée à la rose, celle-là est semblable à celle-ci - *la verginella é simile alla rosa* - bien qu'elles appartiennent à des règnes de la nature différents, au règne des êtres animés la première, au règne végétal la seconde. La rose figure si exactement la jeune vierge que parler de l'une c'est parler de l'autre, c'est ce que fait le poète, bien que, la comparaison posée, il parle de l'une après l'autre.

Et tout de suite doit être relevé l'emploi de l'article défini - *la verginella, la rosa*, qui confère à l'une comme à l'autre un caractère abstrait et générique et semble faire d'elles des entités : n'importe quelle jeune vierge, n'importe quelle rose, pourvu qu'en elles soient présents les attributs qui les définissent implicitement : féminité intacte pour l'une - *integra*, avait dit Pétrarque de la Vierge justement -, forme et couleur, chair exquise et parfum suave pour l'autre, "grâce rayonnante" - *favor*\* - dit le poète simplement. Telles elles seraient, des essences sans existence, n'était la douceur naturellement musicale des mots qui désignent la *verginella* et la *rosa*, rendue plus tendre encore dans le cas de *verginella* par l'altération diminutive qui ajoute à la définition implicite de la *vergine* un caractère de fragilité vulnérable, - douceur musicale par quoi se trouve compensée une certaine lourdeur de la similitude soulignée : *é simile a*.

La comparaison introduite, suit aussitôt un long développement ; qui couvre toute la strophe et les quatre premiers vers de la strophe suivante, sur la rose à quoi la *verginella* est comparée. La rose est d'abord considérée dans son double environnement végétal - *in bel giardin su la nativa spina* -, le second - *la nativa spina* - plus étroitement lié à elle parce qu'il fait partie intégrante de la fleur, dont la tige est le support "naturel", mais l'un et l'autre abstraitement considérés comme sont la *rosa* et la *verginella*, comme seront d'un vers à l'autre *gregge* et *pastor*, *l'aura soave* et *l'alba rugiadosa*, *l'acqua*, *la terra*, *gioveni vaghi* et *donne innamorate*. Le texte ne saurait être moins descriptif :

- "jardin" abstrait, abstraitement "beau", dont le caractère abstrait est accusé encore par l'absence de toute détermination par un article, fût-il défini.

- "native" tige, dont le caractère abstrait est accusé aussi par sa réduction à l' "épine", menace de blessure, dont elle s'arme et qui contraste avec la chair

---

\* favor : "esso é più precisamente la grazia, oggettivata, per così dire, in quanto si effonde fuori della cosa e della persona, e suscita intorno un'atmosfera di benevolenza e di plauso" (N. Sapegno).

vulnérable de la fleur suggérée par la musicalité naturelle du mot qui la désigne - la *rosa* -

Mieux encore qu'environnement, *bel giardino* et *nativa spina* sont comme le double décor emblématique de la fleur, plus proche l'un moins proche l'autre, "naturel" le premier nommé, car il est évident qu'à la différence de *spina*, *bel giardino* implique - la communauté des hommes : l'art des jardins implique une société raffinée, voire policée, à laquelle est intégrée la rose comme ornement et comme parure, qu'exclut *la nativa spina*, qui implique au contraire une nature sauvage et barbare, matrice pourtant, moule, matière première d'où procède l'art des hommes, celui-ci procédant de celle-là, mais celle-là appelant celui-ci : la rose, fleur exquise et "civile" cultivée avec art, jaillie d'une tige redoutablement hérissée : point de rose sans épines et, comme écrira un jour Balzac à sa soeur Laure Surville, "la nature entoure toujours les roses d'épines et les plaisirs d'une foule de chagrins".

Et déjà se dessine en ce deuxième vers le thème, qui se dégagera et s'affirmera mieux à la fin du texte, de l'opposition complémentaire de l'instinct brutal et de la volonté souveraine qui sans le briser le maîtrise, des sens et de la raison, et de leur équilibre harmonieux que suggère ce vers - *in bel giardino su la nativa spina* -, un des thèmes majeurs de l'humanisme de la Renaissance illustré par les oeuvres des maîtres : qu'on songe à "l'homme de cour" de Castiglione et au portrait du même Castiglione peint par Raphaël.

Aussi lit-on sans surprise au vers suivant que (*la rosa*) *sola e sicura si riposa* -, la rose ou la jeune fille ? L'attitude et les sentiments prêtés à la rose justifient la question posée -, où chacun des deux adjectifs *sola* et *sicura* doit être entendu en un double sens :

1 "seule" et sans défense contre les dangers qui pourraient la menacer du dehors,

2. mais aussi contre les dangers intérieurs, "sûre de soi" pourtant, "assurée" contre les premiers, mais "assurée" aussi contre les seconds, la rose / la jeune fille goûte un repos paisible encore que menacé.

On observera que le conflit résolu mais toujours latent que laisse deviner le discours logique, est figuré ici plus efficacement par une longue allitération - *sola e sicura si riposa* - dont la fluidité "naturellement" musicale ne laisse rien paraître du conflit toujours latent mais résolu. La "nature" est ici un effet de l'art du poète seul, seconde nature. Ainsi, au vers précédent, à un niveau différent -lexical -, s'équilibraient harmonieusement *nativa spina*, nature première, et *bel giardino*, nature seconde, effet de l'art aussi - l'art est un et indivisible, art du poète ou art des jardins, art de vivre ou art d'aimer, on le verra bientôt. Et cependant qu'elle goûte un repos paisible - *mentre (... ) si riposa* - la rose / la jeune vierge, identifiée plus encore qu'assimilée à la rose, solitaire et confiante, *né gregge né pastor se le avvicina*. La relation de *gregge / pastor* à *la rosa* que substitue le pronom *le*, rapproché à l'extrême de *se* qui substitue *gregge / pastor*, se détache au contraire avec netteté de la relation, dont elle est symétrique, de *la rosa* à *in bel giardino / su la nativa spina* / replacée dans son contexte - *la rosa / ch'in bel giardino su la nativa spina / mentre sola e sicura si riposa* /-, elle s'en détache à la faveur d'une rupture de construction : l'anacoluthie laisse en suspens ce pronom sujet, de sorte que forment un groupe autonome les deux propositions, une indépendante

temporelle la *rosa* / ( ... ) *in bel giardin su la nativa spina* / , *mentre sola e sicura si riposa* / et une indépendante *né gregge né pastor se le avvicina* / , qu'on peut transposer prosaïquement, en deux indépendantes, sans en altérer le sens : *la rosa, in bel giardin su la nativa spina, sola e sicura si riposa e intanto né gregge ne pastor se le avvicina*.

On relève des correspondances, concordantes et discordantes, entre les termes respectifs des deux relations symétriques *in bel giardin* / *su la nativa spina* et *gregge* / *pastor* :

1 . Discordance lexicale entre *gregge* / *pastor* qui appartiennent au règne des êtres animés et la *rosa* qui appartient au règne végétal, mais concordance lexicale - externe - avec la *verginella* qui appartient aussi au règne des êtres animés. 2. Concordance lexicale encore entre (*la rosa*) (*ch*') *in bel giardin su la nativa spina* / et *né gregge ne pastor* : comme *la rosa, bel giardin* et *nativa spina*, *gregge* et *pastor* sont des essences sans existence que rapprochent leurs définitions respectives et complémentaires : point de berger sans troupeau comme il n'est point de rose sans épines. Le poète procède par binômes conceptuels - *gregge* / *pastor* - comme il a procédé déjà - *la rosa* / *la verginella, bel giardin* / *nativa spina, sola* / *sicura* -, comme il procédera encore - *l'aura soave* / *l'alba rugiadosa, l'acqua* / *la terra, gioveni vaghi* / *donne innamorate, seni* / *tempie*... De même, autant le noter tout de suite, procède-t-il et procédera-t-il jusqu'au bout, par constatations ou affirmations successives, positives ou négatives - : tous les verbes sont et seront à l'indicatif, mode spécifique de la constatation et de l'affirmation - *é (simile), si riposa, né... né le s'avvicina, s'inchina, amano (averne)*,...

On notera également que le binôme conceptuel *gregge* / *pastor* se double ici, comme aux vers 1 et 3 les binômes *la verginella* / *la rosa, et sola* / *sicura*, d'un binôme musical du fait de l'allitération qu'introduit la particule de liaison répétée - conjonction de coordination et adverbe de négation - dont chaque terme est précédé - *né gregge né pastor* -

3. Discordance lexicale enfin entre *gregge* / *pastor* et *bel giardin nativa spina* : comme ceux-ci ceux-là s'intègrent à l'environnement décor de *la rosa* / *la verginella*, telles les figures d'un tableau champêtre, mais qui à la fois se tiendraient à distance et seraient tenues à distance et en respect.

On peut ajouter sans extrapoler abusivement que, symétriquement, la *verginella* seule et sûre de soi, mais obscurément vigilante, se tient à distance aussi, comme si elle se gardait de dangers virtuels qui la menaceraient, et d'autant plus redoutables qu'ils ne seraient pas hors d'elle mais en elle, et que ces bêtes et ce berger d'apparence paisible figureraient alors justement. Significative à cet égard est l'opposition complémentaire entre *si riposa*, qui se réfère à *la rosa* / *la verginella* et connote une immobilité "détendue" et *né... né se l'avvicina* qui se réfère à *gregge* / *pastor* et connote une immobilité "retenue", double attitude que sous-tendent des sentiments opposés, exprimés dans un cas - *sola e sicura si riposa* -, seulement suggérés dans l'autre - *né... né le s'avvicina* -.

Si la *verginella* n'était ignorante encore des forces cachées qui sommeillent en elle, on pourrait évoquer ici le mythe platonicien du conducteur de char dont l'attelage se compose d'un cheval noir et d'un cheval blanc : le second, moins rétif que le premier, figure les élans du coeur, naturellement nobles et généreux, qui porteraient le sujet aimant vers l'objet de son amour, complice malgré soi du

cheval noir, qui figure le désir viscéral et que sa violence naturelle porterait à des solutions brutales et expéditives. Mais la jeune dormeuse, semblable à une rose encore en bouton qui ne serait cueillie qu'écluse et épanouie, le berger et son troupeau frappés de stupeur et comme en état d'hypnose, sont contemplés par la fantaisie du poète en un moment privilégié et fugitif, "entre l'ordre et le désordre" dira Valéry, où l'une et les autres sont maintenus en deçà d'un seuil que pour l'heure ils ne franchissent pas.

Seul des trois règnes à n'être pas impliqué dans la relation qui unit la rose / la jeune fille en fleur à la nature, le règne minéral y est inclus aux deux vers suivants :

*L'aura soave e l'alba rugiadosa,  
L'acqua, la terra al suo favor s'inchina.*

Il est figuré par les quatre éléments : *l'aura*, l'air, *l'alba*, l'aube annonciatrice du feu solaire, *l'acqua*, l'eau, la *terra*, la terre, dissymétriquement déterminés par un adjectif : *l'aura soave*, *l'alba rugiadosa*. Non pas les éléments déchaînés, air et feu dévastateurs, eau et terre porteuses de catastrophes et de cataclysmes, la "brise" est "suave", "l'aube" est "perlée de rosée" bénéfique, l'eau et la terre sont à leur régime le plus bas, non pas neutres pour autant, mais "animées" comme est "animée" la rose, comme le sont les "êtres animés", *la verginella*, *gregge et pastor*, sont complaisants et complices, et leur connivence s'exprime par une déférence, une révérence dévotieuse à l'égard de la rose et de sa "grâce rayonnante" qu'ils ont contribué à engendrer - *al suo favor s'inchina*. Révérence dévotieuse des éléments et grâce rayonnante de la rose "symbolisent" entre elles comme "symbolisent" entre eux la révérence dévotieuse des éléments, la stupeur figée du troupeau et de son berger fascinés, la confiance de la rose solitaire qui l'assimile et l'identifie à la *verginella* plutôt que la *verginella* n'est assimilée et identifiée à elle.

Comme aux vers précédents, ici encore les artifices propres du discours poétiques, plus efficacement que les mots qui composent le discours logique, figurent les rapports qui unissent entre eux les choses et les êtres : la même attaque, quatre fois répétée, par la même voyelle en liaison avec la même consonne - *l'aura*, *l'alba*, *l'acqua*, *al suo favor* - unit musicalement *l'aura soave*, *l'alba rugiadosa*, *l'acqua*, *al suo favor*. Cette récurrence musicale d'où est exclue la *terra* qui sonne comme une fausse note - elle eût enchanté Verlaine, "de la musique avant toute chose / et pour cela préfère l'impair" - qui en apparence intègre à la "grâce rayonnante" de la rose trois éléments seulement, *l'aura*, *l'alba*, *l'acqua*, en fait y intègre aussi la *terra* doublement liée en binôme à *l'acqua* par la proximité et par l'absence de détermination, cette récurrence musicale accorde en fait, sans exclusive, *l'aura soave*, *l'alba rugiadosa*, *l'acqua*, *la terra*, *al suo favor*, au niveau du discours poétique, comme sont accordés au niveau lexical du discours logique, dans un climat de sentiments consonnants" entre eux, la "grâce rayonnante" de la rose et la révérence dévotieuse des éléments.

Les deux derniers vers de la strophe :

*Gioveni vaghi e donne innarnorate  
Amano averne e seni e tempie ornate,*

ramènent du règne minéral à celui des "êtres animés" et inscrit la rose, "animée" elle-même, on l'a vu, comme est "animé" le règne minéral, on l'a vu aussi, dans une nouvelle relation qui l'unit à d'autres être "animés" qu'au fruste pasteur d'un troupeau de bêtes brutes : l'insertion, aux vers 5 et 6, de la rose dans une relation au règne minéral se trouve ainsi encadrée par son insertion dans une double relation au règne des êtres animés, *gregge / pastor* d'une part - vers 3-4 -, *gioveni vaghi / donne innamorata* d'autre part - vers 7-8.

On a vu qu'aux vers 5 et 6 *l'aura, l'alba, la terra* et *l'acqua* étaient distribuées en deux binômes dissymétriques, les termes seuls du premier étant déterminés par un adjectif. On observe entre les vers 3-4 et 7-8 la même discordance formelle qu'aux vers 5-6 : *gregge, pastor, gioveni* et *donne* aussi sont distribués en deux binômes dissymétriques dont les termes du second seul, *gioveni / donne*, et non plus le premier *gregge / pastor*, sont déterminés par un adjectif : *gioveni vaghi / donne innamorata*. Mais la discordance formelle se double ici, alors qu'elle ne se doublait pas aux vers 5-6, d'une discordance fondamentale : à l'évidence *gioveni vaghi* et *donne innamorata* des vers 7-8 et *gregge* et *pastor* du vers 4 sont d'essence différente bien qu'ils appartiennent les uns et les autres au même règne des êtres animés, hommes et bêtes.

Comme le *turpe monatto* des Promessi Sposi, quand il voit apparaître la jeune femme avec son enfant morte dans les bras, se découvre avant de lui offrir ses services et d'accepter la bourse qu'elle lui tend, sans cesser d'être le *turpe monatto* voulu par Manzoni, de même, à l'apparition de la rose, le berger et les bêtes de son troupeau demeurent interdits et figés sans cesser d'être pour autant le berger un fruste berger, les bêtes des bêtes brutes. Tels ne sont pas ces jeunes gens, peu importe qui ils sont, -*gioveni* -, que le poète veut "charmants" et portés à l'amour, sinon amoureux, selon la double connotation de l'adjectif *vago*, ni ces jeunes femmes, qui sont-elles n'importe pas davantage - *donne* -, que le poète veut "amoureuses", et qui ont de l'amour une expérience à quoi rêve seulement la jeune fille endormie dont la rose est la figure. Pour elles et pour eux l'amour n'est pas un songe mais une réalité vécue. Ils font penser aux "donneurs de sérénades" et aux "belles écouteuses" de Verlaine, égarés dans un parc au cours d'une fête galante, que leur urbanité autorisait à se promener dans les allées comme en leur domaine. Ces jeunes gens et ces jeunes femmes sont "civils" comme sont "civiles" les roses de ce "beau jardin" que la nature - *l'aura soave e l'alba rugiadosa, l'acqua, la terra* - gratifie de ses vertus bénéfiques et que l'art des hommes cultiva avec un zèle attentif pour qu'elles en fussent le plus bel ornement. Ces roses, nul scrupule ne les retient de s'approcher d'elles et de les cueillir, d'en couronner leur front et d'en parer leur poitrine comme ils se plaisent à le faire, d'ajouter à leur grâce un dernier fleuron, le plus beau. Ils n'ont souci que de plaire et de se plaire. Ni brutal ni sacrilège, leur geste est un hommage rendu à leur beauté, - "beauté mon beau souci" -, le même qui lui rendra Félix de Vandenesse quand, avec un art exquis, il composera de précieux bouquets avec les fleurs cueillies dans les jardins de Clochegourde, pour les offrir ensuite à Madame de Mortsauif. Le même que lui rend ici le poète avec le même art exquis. Le lecteur attentif de ces deux vers 7 et 8 de la strophe ne peut en effet manquer d'être frappé par la distribution à la fois simple et raffinée, exempte de toute surcharge, des éléments du discours logique : distribution équilibrée de *gioveni* et de *donne*, assortis de leurs déterminants respectifs *vaghi* et *innamorata*, à laquelle répond au vers suivant la disposition inversée de *seni* et *tempie*, adoucis l'un et l'autre par la particule de liaison répétée

*e seni e tempie*, mais assortis d'un seul déterminant commun *ornate*, - qui a valeur d'attribut à la différence de *vaghi* et *innamorate* qui ont valeur d'épithètes -, et qui se détache superbement à la chute du vers comme se détache *amano* à son attaque. Ce qu'auraient dit gauchement les mots seuls : les rapports logiques qui les unissent, cette musique limpide et lisse, "un frisson d'eau sur de la mousse", le donne à "entendre" "sans rien qui pèse ou qui pose".

Mais l'art du poète, parce qu'il n'est pas naturel, ou pour mieux dire parce que l'art est une seconde nature engendrée par le poète démiurge, ne peut être qu'ambigu. Le poète n'est pas moins innocent que Félix de Vandenesse quand il compose ses précieux bouquets. Pas davantage ne sont innocents ces jeunes gens et ces jeunes femmes quand ils se font une parure des roses qu'ils ont cueillies. Ils ne le sont pas moins qu'ils ne seraient s'ils éveillaient de son sommeil la belle dormeuse et l'emportaient dans leur ronde - "c'est le printemps, viens t'en pâquette !" - en lui laissant entrevoir que son rêve peut devenir et être réalité.

L'image n'est pas plus gratuite que n'est gratuitement envisagée l'éventualité qu'elle illustre. Il ne peut éci-apper qu'au lecteur distrait que la *verginella*, dont la rose est le double végétal, est un pôle d'attraction et qu'elle est au centre d'une constellation qui gravite autour d'elle. Le monde minéral et le monde végétal sont "animés" comme est celui des bêtes et des hommes : tous les verbes - *si riposa, né... né... s'avvicina, s'inchina, amano averne* -, quel que soit celui des trois règnes auquel appartiennent les êtres ou les choses auxquels ils se réfèrent, disent des attitudes ou des gestes que sous-tendent des sentiments clairement exprimés ou simplement suggérés. La *rosa* / la *verginella* est cet être privilégié en qui est réalisé, par la double vertu de la nature et de l'art seconde nature, sans qu'on puisse dire avec exactitude ce qui revient à l'un et ce qui revient à l'autre, cet équilibre harmonieux que suggère le vers *in bel giardin su la nativa spina* et que traduit ce simple mot *favor*, "grâce rayonnante". Tout ce qui gravite autour de ce pôle d'attraction -minéral, végétal, animal - est accordé à lui et miraculeusement maintenu par son rayonnement dans un état de "grâce", sans qu'aucune connotation religieuse doive être attachée à ce mot.

Mais cet équilibre harmonieux ne peut être qu'instable, cet accord ne peut être que précaire, à tout moment l'ordre ainsi établi peut être détruit et le désordre s'établir aussitôt. Les éléments peuvent se déchaîner, de paisibles et dociles moutons, et le berger lui-même, *quaerens quem devoret*, peuvent se révéler des brutes sauvages. Et qui peut dire que ces jeunes gens, ces jeunes femmes qui semblent n'être soucieux que de leur grâce ne jouent pas, sans même y prendre garde, un double jeu : jeu de mains, jeu de vilains. Ce qui semblait ne pouvoir advenir jamais peut advenir pourtant. Un geste de ces jeunes insoucians a suffi pour que le "beau jardin" soit déparé sinon saccagé, et que ce qui paraissait devoir être éternel printemps, éternel présent devienne soudainement passé et mort, voué à ne plus vivre que dans la mémoire sous forme de vain regret -l'heure passe moi je demeure" - "Le printemps adorable a perdu son odeur", répondra Baudelaire en écho discordant à Balzac qui un jour avait écrit à Madame de Berny - "les fleurs qui sont devant moi, toutes desséchées qu'elles soient, conservent une odeur enivrante". Les quatre premiers vers de la strophe suivante où s'achève le développement sur la rose ne disent pas autre chose : la rose, à peine cueillie, est morte.

*Ma non sì tosto dal materno stelo  
rimossa vien, e dal suo ceppo verde,  
che quanto avea dagli uomini e dal cielo,  
favor, grazia e bellezza, tutto perde.*

Ils s'ouvrent sur la conjonction adversative *ma* qui marque à la fois la transition et l'opposition entre ce qui a été dit et ce qui va l'être, et sur la locution conjonctive *non sì tosto ( ... ) (che)* qui marque le passage soudain de ce qui fut à ce qui désormais est, irrévocablement.

Ces vers appellent d'autres observations. On est frappé d'abord par la vigueur insolite des deux verbes *rimuovere - rimossa viene* -et *perdere - perde* -, comparée à la tonalité douce des verbes de la strophe précédente - *si riposa, né... né se le avvicina, s'inchina, amano averne ( ... ) ornate* -. En revanche elle concorde avec l'égale vigueur de la conjonction *ma* et de la locution conjonctive *non sì tosto ( ... )(che)* qui introduisent le second moment du développement sur la rose.

1. Le premier des deux verbes - *rimossa vien* -, dont la forme passive figure le changement de condition du sujet, d'agent devenu patient, est assorti de deux compléments - *dal materno stelo, dal suo verde ceppo* - qui, sans pourtant se répéter, sont des variantes concordantes de la *nativa spina* du vers 2 de la strophe précédente.

Significatif est le changement de préposition qui les régit : *su* annonçait un simple "locatif", *da* annonce une séparation violente et donne plus de vigueur encore au verbe *rimossa vien*.

- *Stelo*, "tige", pas plus que *ceppo*, "souche", n'a la valeur réductrice de *spina* : la "tige" ou "la souche" qui supporte la rose n'est pas abstraitement réduite aux "épines" dont elle est hérissée.

- *Materno* a une résonance affective marquée que n'avait pas *nativa* : la nature est aussi la "mère" nature.

- *Ceppo* enfin, déjà personnalisé par le possessif *suo*, l'est davantage encore par l'adjectif *verde* dans la mesure où il introduit une touche picturale qui "parle" à l'oeil et par quoi le binôme *ceppo verde* discordé au niveau du discours poétique avec les binômes précédents dont il est symétrique à l'exception de *l'alba rugiadosa* qui "parle" aussi à l'oeil, et , particulièrement avec la *nativa spina*, où *spina*, déterminé et non déterminant, "parle" à la main seule : qui s'y froterait s'y piquerait.

2. Le second verbe - *perde* -, de sens négatif - non seulement il n'y a pas gain acquis mais il y a dommage subi -, qui figure au niveau lexical le changement de condition du sujet que figurait au niveau grammatical la forme passive *rimossa vien*, est assorti d'un seul complément, mais longuement développé en trois temps, dont les deux premiers - *tutto* et son corrélat *quanto avea dagli uomini e dal cielo* sont inversés, et dont le troisième lui aussi est développé en trois temps - *favor, grazia, bellezza*. Alors que *quanto avea dagli uomini e dal cielo* reprend en raccourci les binômes *gregge / pastor*,

*aura / alba, acqua / terra, gioveni vaghi / donne innamorate* de la strophe précédente, le trinôme *favor, grazia e bellezza*, mis en apposition à *tutto / quanto avea dagli uomini e dal cielo* reprend et développe au contraire l'unique et seul *favor* de la strophe précédente. Au rythme binaire repris de vers en vers jusqu'ici le rythme ternaire s'est substitué par deux fois.

3. On observera encore dans ces deux vers 3 et 4 combien pâle et si l'on peut dire neutre est l'évocation de la rose du temps qu'elle était vive . on ne connaîtra d'elle que son "rayonnement", sa "grâce" et sa "beauté", comme si le poète laissait à son lecteur / à son auditeur le soin de rêver à sa fantaisie sur ces mots, suggestifs certes, mais dont on conviendra qu'on n'en saurait imaginer de plus vagues et de moins expressifs. Et peut-on imaginer pronoms plus "indéfinis" que *quanto* et *tutto* qu'ils commentent ?

4. En fait, et cette dernière observation ne porte plus seulement sur les vers 3 et 4 mais sur les quatre premiers vers de la strophe, le poète développe ici un discours logique sur l'irrévocabilité de la chose advenue, plus généralement sur le cours irréversible du temps, qui suit sagement l'ordre chronologique des faits, la cause - *non sì tosto dal materno stelo...* - précédant l'effet - *che quanto avea dagli uomini e dal cielo...* -, bref une idée abstraite illustrée par référence à la "mort" de la rose, et son discours n'est pas exempt de quelque rhétorique. Significative à cet égard est justement l'introduction par deux fois dans les vers 3 et 4 du rythme ternaire : plus oratoire -*quanto ... favor... tutto / favor, grazia, bellezza* - qui bien évidemment ne suffit pas à faire d'un discours logique un discours poétique, - comme disait un jour Mallarmé à Degas on ne fait un sonnet avec des idées mais avec des mots - A d'autres artifices bien autrement efficaces ce rôle est dévolu. La tache verte du deuxième vers - *ceppo verde* - en était un. De même la discordance, relevée déjà, entre la dure charge sémantique des verbes *rimossa vien* au vers 2 et *perde* au vers 4 et la charge sémantique douce des verbes de la strophe précédente. De même encore la vertu suggestive déjà relevée aussi, des mots *favor, grazia, bellezza*, pour vagues et peu expressifs qu'ils soient. On peut en relever d'autres.

1. A la faveur de la disposition en chiasme des termes respectifs des deux binômes *materno / stelo* et *ceppo / verde* qui encadrent le verbe *rimossa vien* dont ils sont compléments se détache le déterminant de *ceppo*, l'adjectif *verde* à la fin du vers 2 avec le même relief qu'au vers final de la strophe précédente se détachait le déterminant de *seni* et de *tempie, ornate*, à la faveur du même artifice et avec la même efficacité.

2. La disjonction et l'inversion des deux termes du binôme *tutto quanto* qui encadrent le trinôme *favor / grazia / bellezza*, jointes à l'inversion du verbe *perde* rejeté à la fin du vers et de son complément *tutto (quanto avea dagli uomini e dal cielo)* qui longuement le précède, font que *tutto perde* se détache comme un binôme autonome et, avec ses accents d'intensité symétriques, - *tùtto pèrde* -, retentit sèchement comme un verdict ; c'est en effet sur une sentence de mort - *tutto perde* -, la "mort" de la rose, que s'achève non sans solennité, le long discours sur la fleur privilégiée à laquelle, dès le premier vers du texte a été comparée la *verginella*, dont elle est à la fois le double exact et le symbole. Discours logique ou discours poétique selon

que l'on est attentif à l'idée qu'il illustre ou à la musique propre à cette illustration, et dont la péroraison en forme d'oraison funèbre, est transposée, dans les quatre derniers vers de la strophe, de la rose à la jeune vierge. L'identité de destins de la rose et de la jeune vierge y est affirmée explicitement : la jeune vierge, comme la rose "morte" à peine cueillie, est "morte" à peine déflorée. Ce que le poète exprime en disant qu'elle perd tout le "prix" qu'elle avait naguère

La verginella ch'l fior, di che più zelo  
che de' begli occhi e de la vita aver de',  
lascia altrui còrre, il pregio ch' avea inanti  
perde nel cor di tutti gli altri amanti.

Les quatre derniers vers de la strophe et du texte concordent strictement au niveau lexical avec les quatre premiers vers :

1. *Che'l fior ( ... ) lascia altrui còrre* répond de façon concordante à *non si tosto dal materna cela / rimossa vien e dal sua ceppo verde* dans la mesure où le sens passif du verbe *lasciare* retire, au niveau lexical, au sujet la *vergine* sa condition d'agent, qui passe au complément *altrui*, seul agent en définitive, de même qu'au niveau grammatical la forme passive *rimossa vien* retirait sa condition d'agent à la *rosa* sujet du verbe.

2. Le verbe *perde* est purement et simplement répété.

3. *Il pregio* enfin reprend en raccourci (*tutto*) *quanta avea dagli uornini e dal cielo* et plus particulièrement *favor, grazia e bellezza* dont il a, plus accusé encore, le sens abstrait et générique, mais il est en revanche assorti d'une connotation nouvelle et très concrète, dont on verra bientôt l'importance capitale pour l'intelligence du texte, celle de valeur marchande, réduite à néant *nel cor di tutti gli altri amanti*.

Le poète, fidèle au principe, observé jusqu'au bout, d'un ordre chronologique linéaire - une chose après l'autre, toute chose en son temps et en son lieu -, discourt donc de la *vergine* après avoir discouru de la rose, mais il est juste de rappeler que, discourant de la rose, à peine introduite la comparaison de l'une avec l'autre, il discourait aussi de la *verginella* : *mentre sola e sicura si riposa* pouvait s'entendre de l'une comme de l'autre et mieux encore de la seconde que de la première. L'une et l'autre sont prises dans un même double tissu naturel et culturel qui, rapporté à la rose seule, était figuré par le binôme *bel giardin / nativa spina*. Pour illustrer la même double insertion, le même double enracinement dans la nature et dans une culture, mais rapporté à la *verginella* seule, on ne saurait mieux faire ici que d'évoquer la jeune sauvageonne de Leopardi, *la donzelletta (che) vien dalla campagna / ( ... ) col suo fascio dell'erba, e reca in mano / un mazzolin di rose e di viole / onde siccome suole / ornare ella si appresta / dimani, il dì di festa, il petto e il crine*. Elle revient des champs avec sa brassée d'herbe sans doute destinée aux lapins du logis paternel : *primum vivere*. Ainsi le berger du poète mène-t-il paître son troupeau. Pasteur et ouailles demeurent interdits devant tant de "grâce rayonnante" : une rose en un "beau jardin". Mais comme se plaisent à faire les jeunes gens du poète, *la donzelletta*, demain, *siccome suole*, parera sa poitrine et sa chevelure des fleurs qu'elle a cueillies sans doute avec la même désinvolture qu'eux. En toute innocence certes, mais peut-être non sans le souci secret ou le secret espoir de faire figure à la fête du village. Telle est aussi la

*verginella* / la *vergine*, naïve et ambiguë, à laquelle ramène la *donzella* de Leopardi, par la double médiation du berger et de ses ouailles et de ces jeunes gens pour qui la fête est déjà venue. Pour elle comme pour la *donzella* la fête est encore à venir. Mais, face à un futur, ouvert sans doute, mais peut-être indéchiffrable seulement parce qu'il lui faudra compter avec le monde, avec les autres et d'abord avec elle-même, le pire n'est pas toujours sûr.

C'est pourquoi le poète, avant même d'affirmer l'identité de destin de la rose et de la *verginella*, à la faveur d'une inversion du verbe - *côrre* - et de son complément - *'l fior* - qui permet l'insertion entre eux d'une relative, assigne à la *verginella* un "devoir" dont la formulation - (*'l fior*), *di che più zelo / che de' begli occhi e de la vita aver de'* / - a valeur d'une mise en garde contre un danger qui pourrait certes lui venir du dehors, mais aussi bien d'elle-même, et qui, si elle ne le conjurait à temps, ferait d'elle une victime innocente, mais complice aussi sinon consentante, un danger qui, de virtuel qu'il était, s'il s'actualisait, ferait d'elle, du pôle d'attraction qu'elle était naguère, un pôle de répulsion. Cette mise en garde sonne comme un avertissement et comme une invitation à ne pas "jouer" à la légère une "valeur" à ce point "précieuse" qu'il n'en est pas de plus précieuse, et que ses "beaux yeux" et sa "vie" même ne le sont pas davantage.

L'irruption soudaine et insolite, à la faveur d'une incise, dans un texte qui se présente comme une longue suite de faits constatés, d'un jugement de valeur, d'une règle de vie formulée de façon si tranchante et si solennelle, incline à penser que l'ironie n'est pas absente de ce changement de registre et que le poète s'en amuse avant de revenir, cette brève parenthèse fermée, au ton uni et familier, qui du reste n'exclut pas lémotion mais une émotion sans emphase, pour constater les conséquences d'une conduite inconsidérée de la jeune vierge.

Le lecteur, s'il a connaissance du poème, est conforté dans cette opinion. Il sait que le poète rapporte ici les paroles d'un autre, de Sacripant roi de Circassie, amoureux d'Angelica, promise par Charlemagne, quand il la tenait prisonnière dans son camp, à celui des deux, Roland ou Renaud, qui se montrerait le plus valeureux dans la bataille engagée contre les infidèles, - *che contro il Moro /più quel giorno aiutasse i gigli d'oro* / 1, 46 7-8 - Sacripant se lamente, parce qu'il croit, à tort, *ch'altri a corre il frutto é andato prima* / 1, 41, 4 - et s'interroge : *se non ne tocca a me frutto né fiore / perché affliger per lei mi vuol più il core ?* / Le rappel d'une "éthique" et l'énoncé des conséquences d'une "pratique" qui ne lui serait pas conforme sont la réponse à cette interrogation que Sacripant s'adresse à lui-même, et de cette réponse lui-même tirera les conséquences dans la strophe suivante - I, 44 1-8 - Or la même Angelica, dont la *verginella*, la *vergine*, comparée, assimilée, identifiée à la rose, est la réplique abstraite et générique, après s'être refusée à Roland et Renaud, comme à Sacripant, se donnera sans façon à Médor, *umile fante*. Celle qui fut comme Il Albertine de Proust "un être de fuite" jusqu'au jour où elle rencontrera Médor dont elle sera aussitôt follement amoureuse et dont elle sera aussitôt follement aimée, vivra avec lui un amour fou dont le poète ne s'offusquera pas : tant le bruit pour une chose si naturelle ! C'est dire que les mêmes paroles - *'l fior, di che più zelo / che de' begli occhi e de la vita aver de'* / ne rendent pas le même son selon qu'elles sont rapportées de Sacripant par le poète ou rapportées au poète par le lecteur, Sacripant n'est pas un juge impartial. Juge et partie, il met en garde la *verginella* / la *vergine* contre un danger qui le priverait d'un bien qu'il désirait, et dont il se croit, à tort, déjà privé puisqu'à ce point du poème Angelica n'a pas encore rencontré Médor, mais qui, même s'il

lui était offert, ne serait plus celui qu'il désirait et qu'il devrait mépriser - *Sia agli altri, e da quel solo meta / a cui di sè fece sì larga copia / I. 44, 1-2* - Plutôt mourir alors que de ne plus devoir l'aimer ! - *Ah più tosto oggi manchino i dì miei / , ch'io più, s'amar non debbo lei ! / I. 44, 7-8-*

Amant malheureux et jaloux de celui ou de ceux qui furent, croit-il plus chanceux que lui -*a pena avuto io n'ho parole e sguardi / et altri n'ha tutta la spoglia opima / 1. 41, 4-5* - *Ah ! Fortuna crudel, Fortuna ingrata ! / trionfan gli altri, e ne moro io d'inopia / 44, 3-4* - Sacripant se fait ici l'écho d'une éthique selon laquelle un bien désiré, mais déjà possédé par un autre, est irrévocablement "déprécié" - *il pregio ch'avea inanti /perde nel cor di tutti gli altri amanti / -*

A travers les paroles rapportées de Sacripant le poète lui aussi met en garde la *verginella* : la *vergine*, mais ce n'est pas contre le même danger. Au regard du poète, juge seulement et juge impartial, la folie amoureuse d'Angelica n'est pas de même sorte que la folie de Roland qui perdra la raison quand lui seront révélées les folles amours d'Angelica et de Médor, et que préfigurent les plaintes de Sacripant. L'ironie du poète qui exercera sa verve aux dépens de Roland devenu furieux, vise ici Sacripant qui enfla la voix et emploie de grands mots *che di pietà potrian fermare il sole / 1. 47, 8*. Angelica, qui n'a pas fait de faux pas en se refusant à Roland, à Renaud ou à Sacripant, pas davantage n'en fait en se donnant à Médor. Librement elle s'est refusée aux uns, librement elle se donne à l'autre. A la fois vierge folle et vierge sage, le faux pas eût été d'être vierge folle seulement. C'est le danger contre lequel le poète met en garde la *verginella* / la *vergine*, car alors eût été rompu l'harmonieux équilibre entre les sens et la raison, au plus fort de la plus folle passion, et dont la belle image qu'Angelica donne d'elle-même est le reflet vivant. Cette rupture se fût aussitôt traduite par une dégradation de cette image comme il devait arriver à la *monaca di Monza*, et dont l'effet eût été que *tutti gli altri amanti* se fussent détournés d'elle. Tout porte à croire au contraire que la beauté d'Angelica, loin de se faner, s'épanouit dans l'amour. L'éthique du poète, on le voit, est bien différente de celle de Sacripant.

Pourtant ces considérations où se mêlent éthique et esthétique, ce qui est bien et ce qui est mal, ce qui est beau et ce qui ne l'est pas ou ne l'est plus, ne doivent pas faire perdre de vue que la double lecture qu'on propose ici des mêmes paroles fait apparaître une convergence entre l'éthique sous-jacente aux paroles de Sacripant et l'éthique esthétisante sous-jacente aux mêmes paroles mais rapportées au poète. Pour le poète, comme pour Sacripant, la *verginella* / la *vergine* est un objet, de possible jouissance pour l'un, de contemplation délectable pour l'autre. Qu'elle se refuse ou qu'elle se donne, qu'elle soit prise de force ou contemplée avec ravissement, dans tous les cas de figure envisagés, elle est une chose, dont on dispose, un présent, un enjeu estimé à son juste prix, ce prix fût-il fixé par elle-même. Serve libre, dans la meilleure hypothèse, mais serve. Telle est la condition féminine dans une société où hommes d'église et hommes de guerre, hommes de cour et parmi eux le poète courtisan, sont tributaires des hommes d'affaires, marchands ou banquiers : tout s'y négocie, la bergère comme la princesse.

Sacripant s'afflige d'avoir perdu, croit-il, un objet précieux un bien qu'il ne retrouvera plus parce qu'il a cessé d'être précieux et d'être un bien. Au moment où il parle, il ignore encore qu'Angelica, même "dépréciée" comme il croit qu'elle est à ses yeux, est là présente près de lui, au bord de ce ruisseau et qu'une nouvelle

chance de la conquérir, illusoire d'ailleurs, le poète ne l'ignore pas, va lui être fournie.

Nul doute que le poète s'afflige aussi, mais de penser que la belle image contemplée de la *verginella* / la *vergine*, un bel objet, mais un objet, pris dans le tissu du monde, voué à en partager et à en subir les vicissitudes, et comme tel soumis à l'outrage irréparable du temps, s'altérera. La belle image d'Angelica, amante heureuse et comblée, épanouie dans l'amour, s'altérera. C'est pourquoi, à n'en pas douter, le poète s'est plu à poser longuement son regard sur *la rosa / la verginella, mentre scia e sicura si riposa*, alors que rien n'est "joué" encore, comme s'il voulait retarder une échéance, doublement figurée par la "mort" de la *rose dal materno stelo rimossa* et par la "mort" de la jeune fille en fleur *ch'l fior ( ... ) lascia altrui còrre*, une échéance que la *verginella* / la *vergine* peut avancer inconsidérément, mais de toute façon, tôt ou tard, inéluctable.

On a montré quelques uns des artifices par lesquels le poète, magiquement, transfigure *la rosa / la verginella*, reflets purs de pures essences, qui, pas plus que le berger et son troupeau, les quatre éléments, les jeunes gens et les jeunes femmes de la première strophe, n'ont d'autre existence que l'existence musicale que le poète leur donna, *cosa mentale* comme disait Léonard de la peinture. De même est transfigurée musicalement la "mort" violente de la rose : à peine a-t-on relevé aux vers 3 et 4 de la seconde strophe, quelque rhétorique, marquée en particulier par l'abandon momentané du rythme binaire. De même enfin est transfigurée musicalement la "mort" inconsidérée de la jeune vierge sur laquelle, on l'a vu, le poète ne porte pas de jugement, il ne porte pas de jugement sur le don qu'elle fait de soi, mais seulement sur la manière dont ce don est fait : aimer est un art aussi comme l'art de vivre, l'art des jardins ou l'art des poètes. A la différence de Sacripant qui invoque une règle de conduite qu'il, s'accommoderait de voir enfreinte à son profit, avec une emphase que tempère l'ironie du poète.

La concordance entre les 4 premiers vers de la strophe qui disent la "mort" de la rose et les 4 derniers vers qui disent la "mort" de la jeune vierge, a déjà été notée au niveau lexical du discours logique. Au niveau musical du discours poétique on notera d'abord le retour au rythme binaire momentanément abandonné - *la vergine / Il fior, de' begli occhi / de la vital - il fior ( ... ) lascia còrre /, il pregio ( ... ) perde - altrui / tutti gli altri amanti* qui appelle plusieurs observations.

1. L'insertion du verbe *lascia (... ) còrre* et de son complément *'l fior* qui permet, on l'a vu, l'insertion entre eux d'une relative, capitale, on l'a vu aussi, pour l'intelligence du texte, permet également la juxtaposition des deux termes du binôme *la vergine / 'l fior* qui figure musicalement, plus encore que l'identification, l'identité de la fleur et de la jeune vierge à laquelle pour la première fois dans le texte le langage des fleurs est explicitement appliqué et intègre musicalement au thème de la "mort" de la rose celui de la "mort" de la jeune vierge.

2. A l'inversion de *'l fior*, déterminé par la relative *di che più zelo / che de' begli occhi e de la vita aver de' /*, et de *lascia ( ... ) còrre* répond en écho concordant l'inversion du verbe *perde* et de son complément *il pregio*, déterminé symétriquement par la relative *ch'avea inanti / 'l fior* et *il pregio* se détachent

symétriquement à l'attaque des deux propositions dans lesquelles ils prennent respectivement place, le second - *il pregio* - avec un tel relief qu'à la lecture à haute voix on pourrait croire, à tort mais l'illusion est significative, à une rupture de construction, à une anacoluthie déguisée, comme s'il fallait "entendre", non pas "la jeune vierge qui laisse cueillir la fleur dont ( ... )" "perd le prix qu'elle avait naguère, mais "la jeune vierge qui laisse cueillir la fleur dont ( ... ), "le prix qu'elle avait naguère, elle le perd ... . La disposition symétrique des deux compléments *l'fior* et *il pregio* au pour mieux dire l'écho concordant que le second fait au premier ici encore figure musicalement, plus encore que l'identification, l'identité de la jeune vierge, de la fleur cueillie et du "prix" qu'elle avait naguère et qu'elle a perdu.

3. L'inversion de *il pregio*, déterminé par la relative *ch'avea inanti* /, et de *perde* rejette *perde* à l'attaque du vers final de la strophe et lui donne un relief inattendu, le même que celui qu'avait à la chute du quatrième vers le même *perde* dont il est l'écho lointain et concordant, et cette concordance, mieux cette consonnance, une deuxième fois intègre musicalement au thème de la "mort" de la rose cueillie celui de la "mort" de la jeune vierge et du "prix" qu'elle avait naguère et qu'elle a perdu.

4. Enfin *nel cor di tutti gli altri amanti* qu'on peut raisonnablement faire dépendre à la fois de *ch'avea inanti* - "le prix qu'elle avait naguère dans le coeur de tous les autres amants" - et de *perde* - "le prix qu'elle avait naguère, elle le perd dans le coeur de tous les autres amants" -, et qui les développe l'un et l'autre en les complétant, répond en écho lointain et concordant à *tutto* du quatrième vers de la strophe qui à l'inverse reprenait en raccourci *quanto avea dagli uomini e dal cielo, / favor, grazia e bellezza* /, et cette consonnance, pour la troisième fois intégrée musicalement au thème de la "mort" de la rose cueillie celui de la "mort" de la jeune vierge déflorée et du "prix qu'elle avait naguère" et qu'elle a perdu, assorti maintenant d'une détermination nouvelle : "dans le coeur de tous les autres amants" dont le double rattachement possible à *ch'avea inanti* et à *perde* double le poids de la constatation désolée du poète.

Les observations qui précèdent sur les quatre derniers vers de la strophe n'épuisent évidemment pas les richesses virtuelles d'une analyse conduite au niveau du discours poétique, qu'il appartient à chaque lecteur, à chaque lecture nouvelle, de reprendre et de poursuivre comme il lui "plaît" et comme il "l'entend" -, mais elles sont suffisantes pour suggérer que la même relation, la même solidarité organique qui unit les quatre derniers vers de la strophe, 43, 5-8 -, aux quatre premiers vers - 43, 1-4 -, cette même solidarité organique unit aussi les quatre premiers vers de la strophe - 43, 1-4 - et par suite les quatre derniers vers - 43, 5-8 - aux huit vers de la strophe précédente - 42, 1-8. En d'autres termes, de même que le thème de la "mort" de la jeune vierge - 43, 5-8 s'intègre musicalement au thème de la "mort" de la rose - 43, 1-4 de même les deux thèmes de la "mort" de la rose et de la "mort" de la jeune vierge - 43, 1-8 -, s'intègrent musicalement au double thème de la "vie" de la rose et de la jeune vierge - 42, 1-8 - Le discours poétique, musicalement un, se superpose à un discours logique, fragmenté en thèmes successivement introduits thème double de la "vie" de la rose et de la jeune vierge - 42, 1-8 thème de la "mort" de la rose - 43, 1-4 -thème de la "mort" de le jeune vierge - 43, 5-8 -, qui se développe dans un temps parcellaire, discontinu, dont les ruptures, les instants morts - 42, 8 / 43, 1 / 43, 4/5 - s'effacent

dans le temps plein, continu, où se développe le discours poétique. Mais en revanche, le discours poétique musicalement un, qui se superpose au discours logique pluriel, n'en peut être disjoint : le discours logique donne au discours poétique une assise objective, il fixe au libre jeu de l'analyse conduite au niveau musical les limites au-delà desquelles il se perdrait dans un "impressionisme" gratuit.