

**AMOUR-PASSION ET SPIRITUALISATION DE L'AMOUR.
LE TOURNANT DES *CANTILENE OCULORUM* (*CANZONIERE*, 71-73)**

Les *Cantilene oculorum*, les chansons 71-73, constituent un ensemble exceptionnel à l'intérieur du *Canzoniere* et marquent une étape significative dans le parcours amoureux et existentiel tracé par Pétrarque. Déjà présentes dans la première version du *Rerum vulgarium fragmenta* – la rédaction Correggio –, ces trois chansons occupaient ici une place centrale à l'intérieur des *rime in vita* et, avec le sonnet 1, la sextine 142 et l'actuelle chanson 264¹ constituaient les fondements structurels de la fiction de la *mutatio vitae* caractérisant ce premier recueil. En accord avec les recommandations qu'Augustinus fait à Franciscus dans le *Secretum* – l'œuvre à laquelle le recueil lyrique est étroitement lié –, dans la rédaction Correggio le poète mettait en scène un détachement progressif de sa passion pour Laure, marqué par le passage de l'amour-passion à une forme d'amour plus spirituelle (chansons 71-73), puis par la volonté de se détourner définitivement de l'amour pour une créature terrestre, à l'avantage de l'amour pour le Créateur (sextine 142). Malgré les tourments qui continuaient à déchirer le poète (actuelle chanson 264), encore sensible à la fascination des « deux chaînes » représentées par son amour pour Laure et par son attrait pour la gloire poétique, il parvenait toutefois à se défaire de

¹ Dans la première version du *Rerum vulgarium fragmenta*, cette chanson suivait immédiatement la sextine 142, alors qu'actuellement un très grand nombre de textes les sépare, à tel point que cette sextine occupe une place proche du milieu de la première partie du recueil.

Pour la structure de la rédaction Correggio, qui n'est plus attestée par aucun manuscrit, nous nous fondons sur les hypothèses formulées par Marco Santagata, dans son ouvrage *I frammenti dell'anima*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 143-190.

ses attachements terrestres – après la mort de la femme aimée – et à renoncer à une inspiration lyrique désormais dépourvue de sens (actuel sonnet 292, par lequel se terminait la rédaction Correggio).

Dans la version définitive du *Canzoniere*, illustrant un parcours autrement plus complexe et accidenté, les *Cantilene oculorum* ont perdu une partie du relief qu'elles avaient initialement, mais elles continuent à marquer le clivage entre l'amour-passion, dominant dans les poésies qui les précèdent, et une attention accrue pour la beauté spirituelle de Laure, pour une contemplation plus intériorisée de la figure de la femme aimée, accompagnée d'une méditation du poète sur lui-même. Ce changement d'attitude du poète-amant va de pair avec la volonté de se détourner de certains aspects de la tradition poétique qui l'avaient inspiré jusque là, pour en privilégier d'autres. La voie dans laquelle il entend s'engager est annoncée par la chanson 70, dite « des citations », où il procède à une palinodie avant d'inaugurer une nouvelle poétique. Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons, précisément, au jeu que Pétrarque instaure avec la tradition, à la fois dans la chanson 70 et dans les *Cantilene oculorum*, avant de prendre en considération quelques-unes des conséquences que l'intériorisation du regard du poète a sur la suite du *Canzoniere*.

Chanson 70

Fondée sur le principe des *versus cum autoritate*, la chanson 70 est composée de cinq strophes se terminant, chacune, par la citation de l'*incipit* d'une chanson dont l'autorité et le contenu sont ainsi invoqués. Ce procédé permet à Pétrarque d'instaurer un dialogue entre son propre texte poétique et les cinq qui sont cités. Ces chansons, nous les devons, dans l'ordre : à un poète provençal (Guilhem de Saint-Grégori ou Guilhem de Murs, bien que Pétrarque l'attribue à Arnaut Daniel), à Guido Cavalcanti, à Dante, à Cino da Pistoia et, pour la dernière, à Pétrarque lui-même (il s'agit de la chanson 23 du *Canzoniere*).

À l'instar d'autres chansons du recueil (comme la 23 ou la 264, par exemple), ce poème constitue une sorte de pause de réflexion que le poète s'accorde, afin de revisiter les étapes de son expérience – amoureuse, poétique ou morale, et bien souvent les trois à la fois – avant de s'engager dans une nouvelle voie. En l'occurrence, dans la chanson 70, Pétrarque rappelle les grands moments de sa formation poétique et en même temps

évoque les conceptions de l'amour – et de la poésie amoureuse – qu'il réfute.

Les quatre premiers vers de cette chanson annoncent le thème autour duquel sa réflexion va s'organiser : étant donné les déceptions répétées auxquelles le poète-amant a été confronté depuis qu'il est tombé amoureux de sa Dame, quel sens cela a-t-il de continuer à écrire des vers pour clamer son amour malheureux ? Cette interrogation concerne deux aspects cruciaux : celui de la qualité de l'amour que le poète a porté jusqu'ici à Laure et celui de la fonction de la poésie. L'évolution du discours entre le début et la fin de la chanson 70, ainsi que le contenu des cinq chansons citées, montrent que Pétrarque tend à s'éloigner d'une vision sensuelle et décevante de l'amour – qui risquait de le réduire au silence –, pour se tourner vers une conception plus spirituelle, fondée non plus sur l'exaltation de la beauté physique de la femme aimée et sur le vain espoir d'une réciprocité amoureuse, mais sur une contemplation de la beauté de son âme, destinée à accompagner l'élévation spirituelle de l'amant. La « prise de conscience » du poète procède par paliers et est caractérisée, d'abord, par un mouvement descendant (trois premières strophes), puis par un mouvement ascendant (deux dernières strophes).

Les deux premières strophes expriment l'alternance du désespoir et de l'espoir. Le premier est dû au refus constamment opposé par la Dame, malgré les nombreuses déclarations d'amour du poète. L'amant, toutefois, n'a pas perdu l'espoir que Laure puisse un jour montrer une attitude favorable à son égard (strophe 1), voire même qu'elle puisse le prier d'exprimer en vers son amour (strophe 2). Dans ces deux strophes, l'énonciation de l'espoir se concentre avant tout dans le dernier vers, correspondant à la citation de l'*incipit* de deux chansons d'autres auteurs. Ces *incipit*, apparemment optimistes, ne rendent pas compte, toutefois, du contenu réel des chansons qu'ils inaugurent. Ces poèmes, en effet, expriment des conceptions sensuelles et très négatives de l'amour, envisagé comme une passion incompatible avec l'élévation spirituelle, voire même avec l'activité rationnelle.

Dans sa chanson *Razo e dreyt*, le poète provençal cité à la fin de la première strophe oppose nettement amour sensuel et recherche spirituelle. Cette dernière est présentée comme une alternative vers laquelle le poète-amant se tournera définitivement si la première réponse positive qu'il a

obtenue de sa Dame – celle qui est à l’origine de son chant de joie – n’est pas suivie d’une satisfaction plus intense de son désir amoureux.

Quant au vers de Cavalcanti cité à la fin de la deuxième strophe, il ouvre une chanson philosophique très complexe où il est affirmé que l’amour est une passion qui prive l’homme de l’usage de la raison². On remarquera, d’ailleurs, que derrière l’euphorie affichée au v. 18, se dissimule un jeu phono-sémantique³ qui va précisément dans ce sens : « *o me beato sopra gli altri AMANTI! / Ma più, quand’io dirò senza MENTire* » (v. 18-19) ; ce jeu, fondé sur les paronymes « *amanti/amenti* [amants/déments] », évoque les termes du blâme qu’Augustinus jette sur l’amour sensuel dans le *Secretum* : « *At iste vulgatus amantium, vel ut dicam verius amentium, furor est* » [Mais c’est la folie habituelle des amants, que dis-je, des déments]⁴.

La troisième strophe, qui à plusieurs égards occupe une place centrale dans la chanson 70, constitue en quelque sorte le pivot autour duquel le discours de Pétrarque tourne, pour changer ensuite de direction. Dans ces vers, après avoir constaté l’inanité de son espoir d’être aimé en retour – à cause, dit-il, de la nature cruelle de sa Dame (v. 23) et d’un destin hostile (v. 27) – le poète touche le fond du désespoir, comme le souligne le sens de son propos, ainsi que la dureté des sonorités qu’il privilégie ici (surtout aux v. 28-30), en s’inspirant du style des *rime petrose* de Dante, dont un vers est cité à la fin de cette strophe.

Dans ses *rime petrose*, Dante traite de l’amour sensuel et malheureux qu’il porte à une Dame au cœur de pierre. Quant à Pétrarque – qui pousse plus loin le propos de son prédécesseur –, non seulement il se plaint de la cruauté de Laure, mais il la rend aussi responsable du malheur dont il serait la victime. De cette façon, le poète révèle la portée de son erreur et en est lui-même frappé, comme le montre la série d’interrogations qui ouvrent la strophe 4, ainsi que le revirement que connaît son discours dès le v. 31.

² Cette conception de l’amour est celle qu’illustre déjà le sonnet 6, ouvrant le récit de l’histoire amoureuse, après le « prologue » constitué par les sonnets 1-5. Pour ce dernier aspect, cf. M. Santagata, *I frammenti...*, p. 114-117.

³ Nous empruntons cette remarque à Rino Caputo, *Cogitans fingo*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 167.

⁴ Cf. *Secretum*, III, 27. La traduction que nous proposons est tirée de Pétrarque, *Mon secret*, Paris, Rivages, 1991, p. 140.

Après les accusations lancées dans la strophe 3, Pétrarque, comme en revenant d'une hallucination, réalise (strophe 4) que la cause de son malheur ne se trouve pas à l'extérieur de lui-même, mais à l'intérieur. Ce sont : son propre esprit (« *io stesso* », v. 32), son désir excessif (« *l' desiar soverchio* », v. 32), son insuffisance due à sa nature humaine (« *Se il mortal velo il mio vedere appanna* », v. 35), ainsi que l'idée même de sa Dame, qui hante ses pensées depuis qu'il en a admiré la beauté physique (v. 38-40), qui sont à l'origine de son désespoir.

Et c'est précisément la peine amoureuse qui fait l'objet de la chanson de Cino da Pistoia dont l'*incipit* est cité à la fin de cette strophe. Cet *incipit*, encore une fois, ne rend pas bien compte du contenu des vers qui le suivent. La chanson *La dolce vista e il bel guardo soave*, un poème de l'absence, est caractérisée par une double qualité : elle est à la fois triste et douce. Sa tristesse – liée à une conception encore trop sensuelle de l'amour (la privation de la vue de la Dame suffit à provoquer le désespoir de l'amant) – inscrit cette poésie dans le prolongement du discours foncièrement négatif développé dans les trois premières strophes de la chanson 70, même s'il en exprime une forme atténuée, surtout lorsqu'on compare cette chanson à celles des auteurs cités précédemment. Quant à la douceur de la chanson de Cino, elle annonce le changement qui est en train de s'opérer en Pétrarque, qui entend désormais privilégier une autre conception de l'amour, plus positive, et de la poésie amoureuse, plus douce.

La cinquième et dernière strophe de la chanson 70 exprime, enfin, le repentir du poète qui, d'abord, disculpe sa Dame (v. 41-42) – qui, étant une créature de Dieu, ne peut que tenir de la bonté du Créateur –, puis explicite la nature de l'erreur qu'il a commise : ébloui par la beauté extérieure, il n'a pas su pousser son regard plus loin. Aussi sa faute n'est-elle pas due à l'objet du regard, mais à l'imperfection du regard de l'amant, qui s'est arrêté à l'apparence de Laure, au lieu de chercher à appréhender l'essence même de sa beauté angélique. Cette strophe – et avec elle la chanson 70 – se clôt par la citation de l'*incipit* de la chanson 23 du *Canzoniere*. Ainsi Pétrarque achève son refus d'une conception sensuelle de l'amour – avec le cortège de souffrances qui l'accompagne – en reniant non seulement la tradition qui avait été sa principale source d'inspiration jusqu'ici, mais aussi sa première production poétique, tributaire de cette tradition, dont la chanson 23 constitue un exemple majeur.

Dans cette chanson, que l'on appelle aussi « chanson des métamorphoses », en retraçant les premières phases de son histoire amoureuse, Pétrarque souligne la sensualité (« *fera voglia* », v. 3) du sentiment que Laure lui a inspiré dès leur première rencontre (le 6 avril 1327). Il insiste aussi sur le refus que la Dame a toujours opposé à ce genre de sentiment et sur les effets qu'il a eus sur l'expression poétique de l'amant, changeant son chant d'amour en chant de douleur. Dans la figuration proposée ici, inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide, chaque étape du récit est marquée par une métamorphose du poète, ayant trait à la poésie. Ainsi, dès la naissance de son amour pour Laure, l'amant se transforme en laurier, le symbole de la poésie d'Apollon chantant son amour pour Daphné. Les métamorphoses suivantes, en revanche, prennent toutes le sens d'une punition infligée au poète pour avoir transgressé une interdiction liée à la parole ou, comme dans le dernier cas, à la vue, au regard trop sensuel que l'amant a porté sur sa Dame. Ainsi, tour à tour, il se transforme en cygne (dans une figuration qui naît de la fusion du mythe de Phaéthon et de Cynos), en pierre (comme le fut Battos, pour avoir trahi le secret d'Hermès), en source (comme Byblis, éprise d'un amour incestueux pour son frère), en écho (comme la nymphe éponyme, amoureuse de l'insensible Narcisse) et enfin en cerf (comme Actéon, coupable d'avoir aperçu la nudité de Diane).

Outre l'évolution du discours développé dans la chanson 70, deux signaux linguistiques annoncent la nouvelle orientation que Pétrarque entend donner à sa poésie. Pour la première fois dans le *Canzoniere*, en évoquant la qualité des yeux de Laure le poète emploie l'adjectif « *santi* » (v. 15). Au v. 49, pour qualifier la beauté de sa Dame, il se sert de l'épithète « *angelica* », utilisée fréquemment après cette chanson, alors qu'auparavant elle ne figure que deux fois dans le recueil (37, v. 92 et 63, v. 7). Dans la tradition poétique italienne, ces deux adjectifs sont étroitement liés au *Stil Novo*, qui exalte la forme la plus spirituelle de l'amour. Dans le *Stil Novo* de Dante, en particulier, l'amour chaste que l'on porte à sa Dame ne constitue pas une entrave au salut éternel, bien au contraire. La Dame-ange, véritable messagère divine par sa vertu parfaite, sert en effet d'intermédiaire entre l'amant et Dieu. C'est donc vers une conception spirituelle de l'amour n'excluant pas les suggestions du *Stil Novo* que Pétrarque semble vouloir se tourner, après la palinodie représentée par la chanson 70. Cette aspiration est une conséquence du constat opéré dans la dernière strophe de cette

chanson et ne peut qu'aller de pair avec un changement de direction du regard. Tourné jusqu'ici vers l'extérieur, celui-ci doit apprendre à se diriger vers l'intérieur. Dans les chansons 71-73, ce mouvement est à peine amorcé, alors qu'il deviendra plus évident après. La suite du *Canzoniere* illustre les effets variés et contrastants produits par ce regard intériorisé, qui est contemplation des représentations de la Dame, attention aux effets que l'amour produit sur l'amant lui-même et, d'autre part, méditation sur soi, avec toutes ses implications morales.

Chansons 71-73

Dans les *Cantilene oculorum*, le passage de la contemplation de la beauté extérieure à celle de la beauté spirituelle est suggéré par le choix des yeux comme objet de la poésie. Les yeux, en effet, sont encore un élément de la beauté physique de Laure, mais aussi les « fenêtres » qui ouvrent l'accès à son âme, selon une image classique et topique, abondamment exploitée par la poésie courtoise et principalement par le *Stil Novo*.

Outre le thème des yeux, la structure métrique de ces chansons les lie étroitement entre elles : bien qu'elles ne comportent pas le même nombre de strophes, le schéma métrique de celles-ci est en effet identique. Dans le *Canzoniere*, c'est la seule fois que ce phénomène se produit dans une suite de chansons. Cette particularité peut sans doute être mise en relation avec l'intention énoncée par Franciscus à la fin du *Secretum* « *Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam moraborque mecum sedulo* » [Je m'aiderai du mieux que je pourrai. Je recueillerai les fragments épars de mon âme, et je veillerai sur moi]⁵. Il est évident que l'aspiration à l'unité manifestée ici par Franciscus – à l'instigation d'Augustinus – sert de prémisse à la décision de réunir les fragments poétiques et de les organiser dans l'unité du livre. À l'intérieur de celui-ci, cependant, le vaste ensemble constitué par les *Cantilene oculorum* suggère que la réorientation de l'amour illustrée par ces chansons répond à une tentative, bien imparfaite⁶, de se rapprocher de l'enseignement augustinien.

En raison des liens thématiques et métriques qui les unissent, ces poèmes se présentent donc comme un ensemble solidaire, dans lequel le poète développe un discours tripartite, mais continu, fondé sur le principe de

⁵ *Secretum*, III, 103. Pour la traduction, Pétrarque, *Mon secret*, p. 184.

⁶ Dans le *Secretum*, Augustinus condamne même l'amour spirituel – qui à l'instar des autres illusions détourne l'homme de la recherche de la vérité – tandis que Franciscus le défend avec acharnement. Cf. *Secretum*, III, 5-35.

la *variatio*, à savoir sur la reprise et la variation d'un certain nombre d'éléments thématiques et stylistiques. Ce discours tripartite, destiné à chanter la louange de Laure et de ses yeux, s'adresse, tour à tour, aux yeux de la Dame (71), à la Dame elle-même (72) et à Amour (73).

71

La chanson 71 comporte sept strophes, suivies d'un congé, qui s'organisent en deux sous-ensembles. Le premier embrasse les strophes 1 à 3 et le second les strophes 5 à 7, tandis que la strophe 4 sert de transition. Au début de cette chanson, le poète inaugure un motif qui reviendra dans les poèmes suivants : celui de la difficulté de la tâche qu'il s'est imposée. Cette tâche consiste à se détourner d'une conception sensuelle de l'amour (d'inspiration provençale et *petrosa*), pour se tourner vers une conception plus spirituelle (inspirée du *Stil Novo*). La difficulté de cette entreprise – soulignée par de nombreuses déclarations d'insuffisance, typiques de la rhétorique de la louange – est exprimée avant tout dans les trois premières strophes, dont les motifs et le style sont encore imprégnés de la poésie courtoise des origines, malgré la présence de quelques suggestions venant du *Stil Novo*. Après une courte introduction (v. 1-6) portant sur l'urgence de se mettre à l'œuvre (v. 1) et sur la disparité entre la noblesse du sujet et le talent du poète (v. 2), au v. 7 Pétrarque commence à s'adresser aux yeux de sa Dame, en justifiant son choix : les yeux de Laure sont une source d'élévation (v. 11) car ils chassent les pensées viles (v. 13, c'est-à-dire les pensées sensuelles). Il s'agit-là de la seule affirmation proche du *Stil Novo*, dans ces trois premières strophes. Pour le reste, l'inspiration de ces vers est avant tout courtoise et *petrosa*, comme le montrent les sentiments évoqués à travers les expressions « *bramo* » (v. 5), « *gran piacere* » (v. 9), « *gran desio* » (v. 18), qui dénotent une forte passion n'excluant pas la sensualité ; les images « naturelles » ou « physiologiques » décrivant les effets que l'amour et la crainte ont sur le poète (v. 24, 28, 31-32, 35-36, inspirées de Dante *petroso*) ; ainsi que l'invocation aux éléments de la nature, témoins du malheur du poète (v. 37-39, inspirée d'Arnaut Daniel). D'autre part, Pétrarque récupère ici des motifs présents dans la chanson 70 : celui de la raison qui n'a pas d'emprise sur la passion (v. 18), comme le disait Cavalcanti dans *Donna mi priegha* ; celui de sa « *grave vita* » (v. 38), une expression empruntée à *La dolce vista* de Cino da Pistoia ; ainsi que le motif de la culpabilité de la Dame (v. 45), déjà développé dans la chanson 70, strophe 3. Sur le plan stylistique, la duplicité du poète, son déchirement

entre des aspirations sentimentales et poétiques contrastantes, est soulignée par des figures qui, dans le *Canzoniere*, sont souvent employées pour représenter le conflit qui agite le poète : comme l'oxymoron (v. 6), ou bien l'antithèse, présente ici sous des formes variées (v. 22, 29-30, 32, 41). Une certaine duplicité est suggérée aussi par les nombreuses *dittologie*, ou par les membres de phrases caractérisés par un rythme binaire en raison d'un parallélisme syntaxique (v. 1-2, 3, 5, 9, 43-44).

La strophe 4, véritable transition entre un mode poétique et l'autre, s'ouvre par une interrogation qui la rattache à la poésie du passé (elle rappelle le début de la strophe 4 de la chanson 70), tandis que sa deuxième partie inaugure un nouveau mode d'expression. L'adjectif « *beate* » (v. 57), qui pour la première fois désigne ici une qualité de Laure (ou plutôt de ses yeux) ouvre, en effet, la série de termes ou d'images (strophes 5 et 6) que Pétrarque emprunte au *Stil Novo*, afin de décrire l'état de béatitude que la beauté, à la fois physique et spirituelle, de Laure suscite en lui : « *divina* » v. 62 (il s'agit de la première occurrence de ce mot dans le *Canzoniere*), « *alma* » ou « *anima* » v. 67, 75, 77, « *sospira* » v. 67, « *lumi del ciel* » v. 68, « *dolcezza [...] nova* » v. 78.

Toutefois, la strophe la plus intéressante de la chanson 71 est la dernière, car c'est ici que Pétrarque introduit des éléments de nouveauté, qui le distinguent de ses prédécesseurs. Ces innovations concernent, d'une part, le rôle de la mémoire et de l'imagination et, d'autre part, la nature de l'élévation que Laure inspire au poète. Le premier de ces aspects est évoqué aux v. 97-101. Tout d'abord (v. 97-98), Pétrarque semble faire sienne la conception exprimée par Cino da Pistoia dans sa chanson *La dolce vista* (une conception selon laquelle, privé de la vue de sa Dame, l'amant ne peut être que malheureux), puis il s'en détache, lorsqu'il affirme que la « *memoria innamorata* » (v. 99), c'est-à-dire les images que l'amant garde dans sa mémoire, sont pour lui une source de bonheur, même en l'absence de la femme aimée. Cette conception n'est pas en soi une trouvaille de Pétrarque, mais elle est très productive dans le *Canzoniere*, où la rêverie autour de Laure, sous toutes ses formes, est une source inépuisable de poésie, comme pourrait d'ailleurs le suggérer l'allusion au « *bel frutto* » (v. 102), si l'on entend par là la poésie produite par l'amant, grâce à son inspiration nourrie par Laure.

L'autre aspect intéressant de cette strophe concerne l'ambiguïté de la nature de l'immortalité (v. 96) que Pétrarque espère acquérir grâce aux

« *parole et opre* » (v. 94) et au « *bel frutto* », précisément, que Laure lui inspire : s'il s'agissait de l'immortalité de l'âme, du salut éternel, Pétrarque serait ici un parfait adepte du *Stil Novo* de Dante, ce qu'il n'est pas (ainsi que le prouve le *Canzoniere*, où le poète n'ira jamais jusqu'à affirmer une conception entièrement spirituelle de l'amour). Si, en revanche, l'immortalité espérée était celle qu'assure la gloire poétique, ces vers s'inscriraient parfaitement, avec toute leur ambiguïté, dans la dialectique entre ciel et terre qui marque l'ensemble de la production de Pétrarque, en prose comme en vers. Pour souligner encore davantage l'ambiguïté de ces vers, on remarquera, d'autre part, que l'expression « *parole et opre* » rappelle l'expression du *Confiteor* « *quia peccavi nimis cogitatione, verbo et opere* » [car j'ai beaucoup péché par pensées, par paroles et par actions]. Ainsi, cette expression semble annoncer la tournure pénitentielle que le discours sur l'amour et sur la gloire prend peu à peu dans le *Canzoniere*, comme en témoignent déjà la sextine 80⁷ et le sonnet 81, mais encore davantage la sextine 142 et la chanson 264, qui ouvre la deuxième partie du recueil.

72

La chanson 72 est le poème du *Canzoniere* le plus proche du *Stil Novo*. Ce chant de louange adressé à la Dame, l'unique source d'élévation pour le poète, est en effet constellé d'expressions et d'images qui renvoient aux figurations typiques de ce courant poétique : « *Gentil mia donna* » (v. 1), « *dolce* », « *dolcezza* », « *dolcemente* » (v. 2, 39, 43, 46), « *divine* » (v. 11, il s'agit de la deuxième occurrence de cet adjectif dans ce groupe de chansons ainsi que dans le *Canzoniere*), « *angeliche, beatrici* » (v. 37), « *Questa è la vista ch'a ben far m'induce* » (v. 7), « *et lei ch'a tanta spene* [celle de pouvoir un jour admirer les beautés du paradis] / *alzò il mio cor* » (v. 25-26), « *e credo da le fasce et da la culla / al mio imperfecto, a la Fortuna adversa / questo rimedio provedesse il cielo* » (v. 52-54 ; d'autre part, l'idée énoncée ici retourne et corrige la vision négative de la Dame exprimée dans la troisième strophe de la chanson 70). Ces expressions s'insèrent dans un discours profondément marqué par l'hyperbole (comme

⁷ Dans le *Canzoniere*, cette sextine est la première à être détournée de sa vocation originelle – celle de chanter une passion sensuelle, comme chez Arnaut Daniel et Dante *petroso* – pour être orientée dans un sens pénitentiel. Pour une analyse de cette sextine, cf. Claude Perrus, *La sextine LXXX du "Canzoniere"*, « Chroniques italiennes », Université de la Sorbonne Nouvelle, 2000, n° 61.

aux v. 10-12, qui évoquent le caractère ineffable de ce genre d'amour ; aux v. 16-21, 31-36, 40-45 – ces derniers reprennent une idée déjà exprimée dans 71, v. 79-81 –, ainsi qu'aux v. 46-48). Aussi cette chanson semblerait-elle destinée à exalter la noblesse d'un sentiment, source d'élévation spirituelle, qui, en accord avec le *Stil Novo*, devrait assurer au poète le salut éternel.

Toutefois, l'ambiguïté du discours sur l'immortalité développé dans la dernière strophe de la chanson précédente (71) influe sur cette chanson et fait douter du sens qu'il conviendrait d'attribuer à certains vers, comme, en particulier, les v. 7-8 (« *Questa è la vista ch'a ben far m'induce, / et che mi scorge al glorioso fine* ») et, encore davantage, les v. 61-75, correspondant à la dernière strophe de cette chanson. Ici, le poète exprime l'idée de son insuffisance actuelle, à laquelle il espère pouvoir remédier afin de se rendre digne du regard de Laure. Cette récompense, à laquelle il aspire au plus haut point, pourrait lui être garantie par la « *fama* » (v. 71) qui couronnerait le perfectionnement de son esprit. Comme dans la dernière strophe de la chanson 71, un doute plane sur la nature de l'élévation qui, selon le souhait de l'amant, devrait lui procurer l'immortalité (chanson 71) ou la renommée (chanson 72) : s'agit-il d'un perfectionnement uniquement spirituel, ou bien poétique et spirituel à la fois ? Cette question, qui reste sans réponse, est un indice de la richesse et de la polysémie de la poésie de Pétrarque, une polysémie que l'agencement des poèmes dans le *Canzoniere* exalte ponctuellement, mais que l'ordonnancement du livre dans son ensemble tend à orienter et à atténuer.

73

Dans la chanson 73, Pétrarque se place dans un rapport d'émulation avec Dante, lorsqu'il accomplit la prouesse poétique consistant à chanter la louange de sa Dame sur un mode avant tout *petroso*. Cette tendance est soulignée par certaines caractéristiques de la première strophe en particulier, où le poète accumule des images et des expressions, ainsi que des sonorités âpres, typiques des *rime petrose*. À cela s'ajoute la complexité du style, fondée sur des figures comme le polyptote (« *mi sforza* », « *m'à sforzato* », v. 2-3), ou comme celles qui intéressent les mots à la rime de plusieurs vers (paronomase, v. 8 et 11 ; rimes dérivatives, v. 2 et 4, 6 et 7 ; rimes équivoques, v. 12 et 15).

Sur le plan du contenu, le début de cette chanson exprime l'idée que, contrairement à l'espoir du poète, son désir amoureux (« *ardente desire* », v.

17) a été alimenté, et non pas apaisé, par ses chants de louange. La persistance de ce sentiment qui n'est pas uniquement spirituel ramène le poète vers des modes et des motifs qu'il avait déjà exploités dans les chansons 70-72 et qui sont repris avec insistance tout au long de la chanson 73 : l'idée de l'impuissance de la raison face à la passion (cf. chanson 70, Cavalcanti, *Donna mi priegha*) ; les modes *petroso* (surtout strophe 1 et v. 70-75) et *stilnovista* (surtout v. 61-69) ; l'hyperbole exprimant le caractère ineffable de l'amour (v. 61-66) ; les motifs de la plainte (v. 52-54), de la plainte liée au désespoir (v. 76-78), ou celui de l'insuffisance du poète (v. 55, 60 et 82-86) ; ou bien l'évocation des effets physiques dus à l'intensité de l'amour (v. 87-89). Enfin, la dernière strophe de la chanson 73, évoquant la difficulté d'exprimer le sentiment amoureux, renvoie au contenu du début de la chanson 71 et clôt ainsi la boucle du discours développé dans ces trois chansons, par un retour au point de départ.

Comme le montre cette analyse, le style et le contenu des *Cantilene oculorum* dessinent une parabole, dont le point culminant est représenté par la chanson centrale (72), la plus *stilnovista* du *Canzoniere*. La chanson qui la précède (71) ne fait que s'approcher progressivement de ce mode d'expression poétique, tandis que celle qui la suit (73) exprime avant tout la difficulté de se délivrer de l'amour sensuel et est ainsi marquée par un retour aux modes poétiques dont Pétrarque entendait se détacher (70).

Ce retour en arrière pourrait être vu comme une défaillance temporaire, si la suite du *Canzoniere* n'était pas là pour prouver que l'avantage donné à une forme d'amour plus spirituelle est loin d'être définitif et ne garantit pas à l'amant la paix et la sérénité recherchées. La contemplation intériorisée de la femme aimée, que Pétrarque tend à privilégier à partir des chansons 71-73, prend source, en effet, dans les images sensibles retenues par la mémoire de l'amant. Ainsi, en raison de cette présence sensible, voire sensuelle, le souvenir de la beauté de Laure continue à produire des effets contrastants, allant de la béatitude au tourment. Ces fluctuations de l'esprit, illustrées par la suite du livre, ne font que confirmer la justesse de la théorie exposée par Augustinus dans le *Secretum*, au sujet des *fantasmata*, les images des choses sensibles qui sont la cause de la corruption de l'âme

Conglobantur siquidem species innumere et imagines rerum
visibilium que, corporeis introgressis sensibus, postquam singulariter

admisae sunt, catervatim in anime penetralibus densantur ; eamque, nec ad id genitam nec tam multorum difformiumque capacem, pregravant atque confundunt. Hinc pestis illa fantasmatum vestros discernens laceransque cogitatus, meditationibusque clarificis, quibus ad unum solum summumque lumen ascenditur, iter obstuens varietate mortifera.

[Car les formes et les images innombrables des choses visibles, introduites une à une par les sens, se rassemblent et s'entassent au fond de l'âme. Elles l'alourdissent, la troublent, elle qui n'est pas née pour cela et ne peut contenir tant d'objets difformes. De là ce fléau des « fantômes » qui dissipent et dispersent vos pensées, et dont la pernicieuse variété barre la route aux méditations lumineuses par lesquelles on s'élève à la seule et suprême clarté]⁸.

Ainsi la paix et l'élévation que le poète-amant avait cru pouvoir trouver dans la lumière des yeux de Laure (72, v. 1-3), dans leur souvenir (71, dernière strophe), dans ce regard unique, capable de chasser toute autre pensée (72, v. 43-44), n'est qu'une illusion, dont il doit se défaire s'il entend fuir l'instabilité terrestre, en se réfugiant dans la seule source de stabilité, celle qu'Augustinus, fidèle à son christianisme platonicien et stoïcien, désigne dans le *Secretum*

Quid enim aliud celestis doctrina Platonis admonet, nisi animum a libidinibus corporeis arcendum et eradenda fantasmata, ut ad pervidenda divinitatis archana, cui proprie mortalitatis annexa cogitatio est, purus expeditusque consuragat ?

[Qu'enseigne en effet la doctrine de Platon ? Qu'il faut éloigner l'âme des passions du corps, et en éliminer jusqu'aux images pour la laisser s'élever, pure et libre de contempler les mystères de la divinité, à laquelle se rattache la pensée de la mortalité]⁹.

⁸ *Secretum*, I, 35. La traduction est tirée de Pétrarque, *Mon secret*, p. 65.

⁹ *Secretum*, II, 40. Pour la traduction, Pétrarque, *Mon secret*, p. 94.

Dans le *Canzoniere*, la prise de conscience du poète à l'égard de cette vérité exprimée par Augustinus a lieu progressivement et s'accompagne d'une méditation d'ordre moral qui alimente le tourment de Pétrarque, déchiré entre son attachement aux attraits de ce monde et son aspiration au salut éternel. Pour donner un aperçu des termes de cette méditation et du chemin parcouru par le poète entre les chansons 71-73 et le début de la deuxième partie du livre, nous nous appuyerons sur deux éléments thématiques largement exploités dans le *Canzoniere* et qui sont aussi présents au début de la chanson 71, ainsi que dans la sextine 142 et la chanson 264, les deux textes qui, avec le sonnet 1 et les *Cantilene oculorum*, devaient scander la structure du recueil dès sa première version.

La chanson 71 s'ouvre par le vers « *Perché la vita è breve* », visant à justifier l'urgence du désir de célébrer Laure. Les sources¹⁰ dans lesquelles Pétrarque a puisé son inspiration soulignent la perspective terrestre et poétique qu'il adopte ici, malgré la volonté d'élévation spirituelle affichée dans les *Cantilene oculorum*. La prédominance de cette perspective est confirmée par le choix de la source¹¹ dont est tirée l'image des *ale amorse* (v. 12) qui aident le poète à chasser les pensées sensuelles et à se tourner vers un amour spirituel lui ouvrant la voie du ciel (72, v. 3).

Au v. 34-36 de la sextine 142, la reprise des thèmes de la brièveté de la vie et de l'aspiration au ciel¹² prend un nouveau sens, puisqu'elle s'inscrit dans un texte pénitentiel exprimant la volonté de se détourner de l'amour pour Laure – malgré la bonté de ce sentiment – pour se tourner vers un « *altr'amor* » (v. 37), celui pour le Christ. Toutefois, si dans la rédaction Correggio la crise spirituelle ouverte par cette sextine trouvait une résolution rapide, dans la version définitive du *Canzoniere* la ferme intention exprimée ici est immédiatement démentie par le sonnet 143, qui réaffirme la constance de l'attachement pour Laure, abondamment illustré par les poésies qui le suivent.

¹⁰ Comme le rappelle M. Santagata dans son édition du *Canzoniere*, ce vers s'inspire d'Horace, *Odes*, I, 4, 15 : « *Vitae summa brevis spem nos vetat ichoare longam* » [le cours de la vie est bref et nous défend les longues espérances], ainsi que de Sénèque, citant Hippocrate au début du *De brevitae vitae* « *Vitam brevem esse, longam artem* » [la vie est courte, longue est la science].

¹¹ Dante, *Enfer*, V, 83. C'est le chant où l'évocation de l'amour de Paolo et Francesca va de pair avec une réflexion sur la valeur de la littérature courtoise.

¹² Dans ce texte, comme dans la chanson 264, l'évocation de ces thèmes rappelle de près les exhortations d'Augustinus, dans le *Secretum*, III, 68.

Ainsi, il est pour ainsi dire fatal que lors du bilan dressé dans la chanson 264, l'évocation de la fuite du temps (v. 5) soit liée à l'angoisse de voir la mort s'approcher sans que le poète s'y soit préparé spirituellement, ayant été retenu, jusque là, par les deux « chaînes » de l'amour pour Laure et du désir de gloire. La nature de cette angoisse est soulignée par la source scripturaire¹³ à laquelle Pétrarque emprunte, cette fois-ci, l'image des ailes (v. 6) qui doivent aider sa pensée à s'élever vers Dieu.

Avec la méditation sur la fuite du temps, la métaphore des « ailes » revient jusqu'à la fin du *Canzoniere* et notamment dans les chansons 359 (v. 39) et 360 (v. 136), ainsi que dans le sonnet 365 (v. 3). Dans ces textes elle se charge de nuances diverses, montrant que Pétrarque hésite encore sur le sens qu'il convient de donner à ses attachements terrestres, eu égard à son aspiration à la béatitude céleste.

La comparaison que nous venons d'effectuer nous donne un aperçu du sens – ou plutôt de l'un des sens – que Pétrarque a entendu imprimer à son œuvre, lorsqu'il a ordonné ses fragments poétiques, les réunissant dans l'unité de son livre. Conçu, dans la rédaction Correggio, comme un *itinerarium mentis in Deum*, à savoir comme l'illustration du parcours abouti d'une âme à la recherche de la vérité en Dieu, le *Rerum vulgarium fragmenta* dessinait alors un itinéraire somme toute conforme à l'idéal chrétien de l'Augustinus du *Secretum*, marqué par un stoïcisme intransigeant. Dans sa version finale, en revanche, le *Canzoniere* nous donne à voir surtout les hésitations de cette âme, captivée sans cesse par les « illusions » de ce monde et cependant décidée à persévérer dans sa recherche de la vertu. C'est d'ailleurs l'image d'un homme encore « en chemin » que le poète propose de lui-même dans le sonnet 1. En s'adressant à ses lecteurs, l'auteur du livre ne cache pas qu'il est encore en partie captif de son « erreur » (« *quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono* ») et la poignante expression qui clôt ce sonnet (« *breve sogno* ») révèle qu'il est encore sensible à ses passions terrestres. Toutefois, c'est précisément en cela que le poète semble reconnaître le caractère exemplaire de son histoire

¹³ *Psaumes*, 54, 7. Le verset dont est tirée cette image est déjà cité, littéralement, dans le sonnet 81 (v. 13-14), situé immédiatement après la première sextine pénitentielle du *Canzoniere*. À son tour, cette sextine suit de près les *Cantilene oculorum*, soulignant ainsi le rapport étroit que Pétrarque établit entre l'intériorisation du regard porté sur Laure et le début d'une déchirante méditation sur soi.

qui, à défaut de décrire la perfection d'un parcours, illustre le combat obstiné d'un être à la recherche de la vérité. De cette façon, le *Canzoniere* traduit fidèlement la posture existentielle et la complexité morale du Franciscus du *Secretum* qui, dans sa poursuite d'un idéal de vertu, résiste au rigorisme ascétique d'Augustinus et, jusqu'au bout, ne renie pas ses attachements mondains. Dans le recueil poétique, la quête du « je » lyrique est valorisée au plus haut point, au détriment de son aboutissement qui, comme dans le *Secretum*, est différé au-delà des limites du livre. Ainsi, tout en gardant en arrière-plan le modèle des *Confessions* de saint Augustin, Pétrarque fait sien un stoïcisme moins rigoriste et davantage centré sur l'homme. Lorsque celui-ci s'est engagé sur le chemin de la vertu, il est déjà remarquable, même s'il ne fait qu'approcher de la tranquillité du sage. Et lorsqu'il l'atteint, son mérite est d'autant plus grand que sa bataille contre les passions a été rude, comme le dit Sénèque, dans une page de ses *Lettres à Lucilius*¹⁴

Non educo sapientem ex hominum numero nec dolores ab illo sicut ab aliqua rupe nullum sensum admittente submoueo. Memini ex duabus illum partibus esse compositum : altera est irrationalis, haec mordetur, uritur, dolet : altera rationalis, haec inconcussas opiniones habet, intrepida est et indomita. In hac positum est summum illud hominis bonum : antequam impleatur, incerta mentis uolutatio est ; cum uero perfectum est, inmotata illa stabilitas est. Itaque inchoatus et ad summa procedens cultorque uirtutis, etiam si adpropinquat perfecto bono, sed ei nondum summam manum inposuit, ibit interim cessim et remittet aliquid ex intentione mentis : nondum enim incerta transgressus est, etiamnunc uersatur in lubrico. Beatus uero et uirtutis exactae tunc se maxime amat, cum fortissime expertus est, et metuenda ceteris, si alicuius honesti officii pretia sunt, non tantum fert, sed amplexatur multoque audire mauult « tanto melior » quam « tanto felicior ».

[Non, je ne mets pas le sage à part des autres hommes ; je ne l'isole pas de la douleur comme un roc insensible. Je me souviens qu'il est composé de deux substances : l'une, dénuée de raison, ressent

¹⁴ VIII, 71, 27-28.

les morsures, les brûlures, la souffrance ; l'autre, en tant que douée de raison, s'appuie sur d'inébranlables principes ; elle est intrépide, indomptable. En elle réside le souverain bien de l'homme. Tant que ce bien n'est pas dans sa plénitude, l'âme est livrée aux caprices du roulis. Quand il est parvenu à sa perfection, elle entre dans l'état d'inaltérable équilibre. Ainsi, l'initié nouveau qui s'achemine vers le plus haut degré, l'adorateur de la vertu, proche du bien parfait sans être encore pleinement maître de son ouvrage, rétrogradera de temps en temps et relâchera quelque peu son effort. C'est qu'il n'a pas dépassé la région peu sûre ; il se meut encore sur un terrain glissant. Mais l'être parfaitement heureux et d'une vertu consommée n'est jamais plus satisfait de lui-même que lorsqu'il a été le plus fortement éprouvé ; les disgrâces dont les autres hommes s'effraient, si elles sont le prix dont se paie un noble devoir, non seulement il s'y résigne, mais il les aime. « Quel courage ! », est un compliment qu'il préfère à cet autre : « Quel beau succès ! »]¹⁵

Marina GAGLIANO

¹⁵ Nous citons, en la modifiant légèrement, la traduction d'Henri Noblot proposée in Sénèque, *Lettres à Lucilius*, tome III, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 25-26.