

***Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque. Études réunies par Jean Balsamo. Envoi par Jean-Paul Barbier-Mueller. Avant-propos par Michel Jeanneret. Collection « Textes et Travaux de la Fondation Barbier-Mueller pour l'Étude de la poésie italienne de la Renaissance », N° 1. Genève, Librairie Droz, 2004. Un vol. de 520 p.***

Le volume s'ouvre par une présentation de la Fondation Barbier-Mueller, qui met à la disposition des chercheurs une collection de plus de quatre cents recueils poétiques italiens dans des éditions du XVI<sup>e</sup> siècle, dont des raretés bibliographiques (Jean Paul Barbier-Mueller). L'avant-propos de Michel Jeanneret rappelle le rôle central de Pétrarque dans l'histoire culturelle de l'Europe et propose, pour célébrer le sept centième anniversaire de la naissance du poète, de réévaluer son influence et celle de ses imitateurs italiens sur les poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle. Le but, précise Jean Balsamo dans son introduction, n'est pas d'établir un catalogue des références pétrarquiennes, mais de montrer la fécondité dans la durée de l'imitation de Pétrarque. L'histoire de la réception française du Toscan est ensuite retracée à partir d'une mise au point sur les éditions de son œuvre au XVI<sup>e</sup> siècle conservées en France, particulièrement éclairantes sur les choix d'une poésie française à la recherche de sa propre excellence. En découle l'organisation du volume en cinq sections.

La première section est consacrée à la naissance du pétrarquisme à la cour de François I<sup>er</sup>.

Jean Balsamo insiste sur l'importance fondatrice des traductions de Marot, qu'il replace dans leur contexte culturel et littéraire. Lancée par le roi, qui cherchait à mettre l'héritage pétrarquien au service de ses prétentions impériales, mise à la mode par la prétendue découverte du tombeau de Laure (1533), l'œuvre lyrique de Pétrarque suscita à la cour de multiples imitations entre 1533 et 1540, et les *Opere Toscane* d'Alamanni (Lyon, 1532-1533) donnèrent en italien l'exemple d'une imprégnation lexicale et d'une réutilisation créatrice des formes, des genres, des structures métriques et grammaticales empruntés à Pétrarque. Mais ce fut Marot qui, en traduisant vers pour vers *Six sonnets de Pétrarque*, choisit de manière à rendre l'opposition « *in vita / in morte* » du *Canzoniere*, associa l'expression pétrarquienne de l'amour à une forme privilégiée, le sonnet, qu'il adapta au français en lui donnant une marque spécifique, la disposition des rimes dite marotique dans les tercets.

*Le Chant des Visions* de Marot, qui traduit la *canzone* 323 de Pétrarque, est illustré dans deux manuscrits sur vélin, l'un à Berlin, l'autre à Glasgow. Par une comparaison précise des deux, Myra Orth et Richard Cooper remettent en question les datations du Professeur J. B. Trapp en montrant que les aquarelles de celui de Glasgow, reproduites en annexe, ont sans doute été inspirées par les emblèmes de celui de Berlin, et que leur source artistique commune est française : le manuscrit de Glasgow a dû servir de modèle aux gravures à l'eau-forte attribuées à Gheraerts dans deux éditions londoniennes du poème de Marot (1568).

Pour Romana Brova, l'influence de Pétrarque sur Marot, dans les six sonnets traduits du *Canzoniere*, aussi bien que dans les *Psaumes*, se reconnaît à des procédés similaires dans le traitement des sources bibliques, au même souci d'édifier le prince, et au détournement du discours amoureux conventionnel à des fins morales et religieuses. Les itinéraires spirituels et littéraires des deux poètes sont comparables : Pétrarque a été un modèle pour Marot.

Paola Cifarelli compare deux versions de la traduction des *Triumphes* par un magistrat provençal, Jean Maynier d'Oppède, vers 1538. La version manuscrite, offerte au connétable de Montmorency, est sans doute une œuvre de jeunesse relativement autonome par rapport aux traductions antérieures. Le texte imprimé chez Denis Janot en offre une version remaniée, adaptée au goût parisien, débarrassée des régionalismes, des archaïsmes, des néologismes et des

maladresses syntaxiques. Les deux, néanmoins, reproduisent les motifs de la lyrique pétrarquienne, en les adaptant aux sonorités et aux rythmes du français, en amplifiant au besoin le texte original et en ajoutant à la traduction un commentaire emprunté à Illicino. La traduction de Pétrarque offre ainsi l'occasion de révéler les potentialités poétiques du français.

Marie-Madeleine Fontaine propose une évaluation de l'influence réelle du *Canzoniere* à la cour de France, entre 1533 et 1548, en dehors des adaptations et des traductions avouées, à travers les œuvres de deux poètes de l'entourage de Marguerite de Navarre, Mellin de Saint-Gelais et Antoine Héroët. Si Mellin peut être sensible à la poésie pétrarquienne, et s'il considère la lecture de Pétrarque comme un excellent moyen d'apprendre le toscan, il ne semble séduit ni par sa conception de l'amour, ni par sa phraséologie. Le vocabulaire de Mellin présente une tendance à l'abstraction qui rappelle plutôt la *Délie* de Scève et sa poésie a une concision épigrammatique, un tour spirituel, une légèreté mondaine qui plaisent à la cour, mais l'éloignent de Pétrarque. Les recueils de musique, utilisés pour la première fois pour dater ses poèmes amoureux en style élevé (présentés en appendice dans l'ordre chronologique), témoignent au contraire du succès de l'antipétrarquisme, qui, dans les années 1540, trouve son domaine de prédilection dans le débat sur les « Amies », lancé par le roi, la duchesse d'Etampes, Marguerite de Navarre et Catherine de Médicis. Marot, qui aurait pu suivre Pétrarque, n'y participe pas. Héroët, qui, dans son œuvre, ne retient aucune des formes poétiques du *Canzoniere*, oppose au discours pétrarquiste jugé fallacieux la figure idéale d'une « parfaite amyé », proche des préoccupations de Marguerite de Navarre, mais étrangère à Pétrarque.

L'expérience lyonnaise du pétrarquisme fait l'objet de la deuxième section.

Nicole Bingen consacre une étude comparative minutieuse aux éditions lyonnaises de Pétrarque en italien chez Jean de Tournes et chez Guillaume Roville (ou Rouillé) et formule des hypothèses sur les raisons des innovations introduites entre 1545 et 1574, comme l'audacieuse réorganisation thématique du *Canzoniere* ou le soulignement de certains vers sentencieux qui en valorisent la portée morale dans la dernière édition de J. de Tournes (1550). Au fil des années, les éditions de Roville ajoutent au texte des annotations de Brucioli puis de Bembo, un index des mots annotés, un dictionnaire des rimes et des remarques grammaticales : ces *Petrarca* ont donc été conçus à la fois comme des recueils de lieux communs et de maximes à méditer, des manuels de langue et de versification, et ont contribué à la diffusion en France des *Prose* de Bembo et à la propagande du Toscan auprès des Italiens.

La poésie française s'élabore par référence au modèle pétrarquien qu'elle imite et conteste. Cécile Alduy montre que Scève signale à la fois sa filiation et sa différence par une poétique novatrice du recueil amoureux : si les dizains de la *Délie* sont regroupés en recueil à l'image du *Canzoniere*, présentent la même unité d'inspiration et lui empruntent des motifs et des procédés stylistiques, Scève refuse la division bipartite des *Rime*, expression de leur temporalité linéaire, orientée vers un au-delà métaphysique ; il lui substitue le moment unique de la passion, toujours présente dans la tension irrésolue de l'oxymore. Par opposition au chant spontané de Pétrarque, le « dur épigramme », inscrit dans l'espace visuel, réitéré sous une forme unique, le dizain, réaffirme sans cesse la pérennité de l'amour, « de mort à vie ». La découverte du tombeau de Laure peut alors se lire comme le symbole d'une renaissance : la poésie de Pétrarque renaît en effet dans les *Amours* françaises, qui suivent l'exemple d'altération et d'appropriation du modèle pétrarquien offert par la *Délie*.

C'est encore par l'intermédiaire de Scève que les *Erreurs amoureuses* de Tyard font référence à Pétrarque. Daniel Maira remarque le motif du *giovenile error* dans toute une série

génériquement hétéroclite d'œuvres imprimées, les *Juvenilia*, et précise qu'il ne faut y lire aucun repentir : ce n'est que la formule de modestie topique du jeune écrivain s'adressant à ses aînés et à ses maîtres ; Tyard se place ainsi sous l'autorité de Scève ; il ne s'excuse pas de son amour, mais de l'imperfection de son art, qu'il valorise néanmoins comme signe véridique d'une passion ineffable. Mais, ajoute François Rigolot, Tyard corrige ainsi Scève et retourne d'une certaine manière à Pétrarque, en associant intimement l'imperfection de l'écriture et l'intensité de l'amour. Comme Tyard, Louise Labbé retrouve l'unité profonde du vécu et du dire passionnels, dans l'intensité d'une souffrance toujours présente, qu'elle justifie en utilisant, parfois ironiquement, le langage pétrarquien et en endossant, dans la topique masculine de la *fin'amor*, le rôle de la femme séduite puis trahie. La valeur exemplaire de son discours, qui, seule, l'autorise à chanter sa passion, la rapproche de Pétrarque.

La troisième section suit l'évolution du pétrarquisme en France, en particulier autour de Ronsard.

Giovana Bellati étudie en détail la première traduction intégrale en vers du *Canzoniere*, faite par Vasquin Philieul à partir de l'édition de Vellutello. Les poèmes y sont précédés d'un argument en prose, qui, en écho à Vellutello, présente les circonstances de leur composition et les met en relation avec la vie du poète. Aussi fidèle que possible à son modèle, malgré quelques insuffisances, Philieul a tenté d'adapter au français les rythmes de Pétrarque : la disposition des rimes reste très variée dans les sonnets, mais dans les tercets du livre I, qui traduit la partie « *in vita di Madonna Laura* », Philieul marque sa préférence pour la formule marotique et dans les deux autres livres, pour la formule CDC DEE ; la strophe hétérométrique des sextines et des chansons de Pétrarque est transposée en strophe isométrique, ses *madrigali* en huitains ou en dizains familiers à la tradition française, tandis que la *ballata* perd sa structure complexe au profit d'une adaptation libre par la forme comme par le fond. Il faut donc rendre justice à ce vulgarisateur, qui sait se montrer à l'occasion poète.

Après avoir rappelé les nombreux motifs empruntés à Pétrarque dans l'œuvre de Ronsard, à partir des *Amours*, André Gendre montre que l'expression de la passion chez ce dernier est teintée d'une sensualité étrangère à Pétrarque et que l'idéalisation pétrarquiste n'est pour Ronsard que littérature. Le pétrarquisme des *Amours* de Cassandre est associé au style élevé ; il sera renié dans la *Nouvelle Continuation des Amours*, quand, sans doute par besoin de variété, le poète donnera sa préférence à un autre amour et au style simple ; le pétrarquisme triomphant à la cour dans les années 1570-1580 le conduira à renouer avec le Pétrarque de la seconde partie du *Canzoniere*, mais les emprunts qu'il multiplie alors se mêlent à des dissonances dues au maniérisme et, fragmentaires dans les *Sonnets pour Hélène*, se fondent dans une syntaxe plus ample, un mouvement tout ronsardien, d'une grave et sereine simplicité. Cette étude de la topique pétrarquienne est complétée par un bref répertoire des modes d'imitation pratiqués par Ronsard.

Olivier Millet met en évidence la riche polyphonie de *L'Olive*, sur laquelle Du Bellay attire lui-même l'attention en reprenant de préférence l'incipit des sonnets de Pétrarque (liste donnée en appendice). Il reprend des motifs pétrarquiens, mais les exemples analysés montrent que ses variations répondent en français aux imitations italiennes des épigones de Pétrarque, approfondissant la thématique pénitentielle du *Canzoniere* en l'enrichissant de résonances bibliques et néoplatoniciennes et en renouvelant la mémoire des sources antiques, virgiliennes et augustinienes, filtrées par Pétrarque. Ce dernier, exclusivement associé à Virgile, devient comme lui un modèle absolu du doux-grave style propre au français et représenté par Olive ; sa forme lyrique de prédilection est le sonnet, comme celle d'Horace ou de Pindare est l'ode. « Source des sources » à l'intérieur de l'écriture bellayenne, Pétrarque a un rôle structurant unique, et cela, dès *L'Olive*.

C'est à la présence de Pétrarque dans l'œuvre de Baïf que s'intéresse Jean Vignes. Les *Amours* de 1552 n'empruntent au *Canzoniere* que son ordonnance en deux livres mêlant sonnets et chansons, mais dans *Quatre Livres de l'Amour de Francine* (1555), l'imitation de Pétrarque va de la paraphrase fidèle, proche de la traduction en vers, à une imitation souvent partielle, plus distanciée : les motifs pétrarquiens repris sont réorganisés selon une autre dynamique, et prennent un autre sens, une autre tonalité, généralement plus optimiste dans les chansons. La référence délibérée à des *incipit* ou à des hémistiches pétrarquiens célèbres attire l'attention sur les innovations de Baïf : un retour à Pétrarque par une curieuse contamination d'un poème du *Canzoniere* et de sa réécriture néo-latine ou la transposition de rythmes pétrarquiens complexes en strophes hétérométriques, où il introduit l'alexandrin, vers qui remplacera le décasyllabe dans l'édition corrigée des *Amours*, en 1572. Ces recherches formelles qui font l'originalité de Baïf aboutissent à des essais de traduction fidèle de Pétrarque dans quatre chansons en vers mesurés, composées en 1567 et 1587, signe qu'il avait une conscience aiguë de la dimension lyrique du vers pétrarquien.

Pour Emmanuel Buron, la relation d'Etienne Jodelle à Pétrarque ne se réduit pas à sa critique du discours amoureux pétrarquiste, figé en code dépersonnalisé et dépourvu de sincérité. Jodelle refuse d'imiter Pétrarque à la manière de Ronsard, mais n'hésite pas à réutiliser ostensiblement des motifs pétrarquiens pour exprimer un nouvel imaginaire amoureux : il réécrit Pétrarque, comme il réécrit Ronsard, et cherche, non à les imiter, mais à leur faire concurrence et à les dépasser.

Concetta Cavallini reconnaît l'influence de Pétrarque dans l'œuvre poétique française de La Boétie (composée entre 1552 et 1555) au choix du sonnet, à la reprise de nombreux motifs et à la transposition presque littérale de vers du *Canzoniere*, mais cette influence s'y mêle à celles d'autres Italiens et des élégiaques latins en un lyrisme personnel, plus mesuré dans le recours à l'antithèse et à la mythologie, et plus serein dans la poésie de la maturité, adressée non à une dame inaccessible, mais à une épouse aimée, et le plus souvent en alexandrins.

Yves Giraud note chez Estienne Pasquier une certaine distance à l'égard de la conception pétrarquiste de l'amour : les motifs et les procédés pétrarquiens abondent dans son *Recueil des Rymes et Proses de E. P.* (1555), mais s'y mêlent à une apologie peu orthodoxe de l'inconstance, à l'évocation de l'astrologie en termes techniques et à des images rares. Cette indépendance d'esprit s'affirme sur le plan formel par des innovations dans la disposition des rimes du sonnet.

Michèle Clément se demande si Grévin ne tente pas une liquidation totale du pétrarquisme. Dans *L'Olimpe* (1560-1561), recueil pourtant pétrarquien par son inspiration, sa thématique, la prédominance du sonnet accompagné de la chanson, et même par la présence d'une traduction-adaptation d'un poème du *Canzoniere*, les nombreuses réminiscences de Pétrarque se distinguent mal d'éléments empruntés à un discours codifié devenu banal. De fait, Grévin pratique une imitation subversive. Il transpose la *canzone* 126, « À la fontaine de Vaucluse », de tonalité tragique, en une longue ode légère, insère dans un sonnet un étrange refrain qui en trouble le rythme pour mieux marquer son refus de la visée pénitentielle du *Canzoniere* ; en réponse à l'intertexte pétrarquien, le ton se fait parfois désinvolte, le plaisir physique est plus souvent évoqué dans la deuxième partie du recueil, tandis que le sonnet disparaît et que Grévin s'inspire davantage de Catulle, d'Horace, de Jean Second et de Ronsard. Ce pétrarquisme contestataire est liée à un anti-italianisme linguistico-culturel largement partagé et à l'antipapisme du poète réformé. Grévin imite Pétrarque, mais c'est surtout pour marquer sa différence et proclamer la possibilité d'une poésie nationale moderne et d'une poétique calviniste.

La quatrième section relève les signes et les modalités d'un retour à Pétrarque.

François Rouget observe que Desportes emprunte sa thématique amoureuse au *Canzoniere*, mais privilégie la clarté intellectuelle et la préciosité du jeu mondain. Il imite moins Pétrarque

qu'il ne suit les néo-pétrarquistes italiens, jusque dans les élégies inspirées de Tibulle ou d'Ovide, de Ronsard ou de Du Bellay, comme le montre, en appendice, le tableau de ses emprunts. De la même façon, l'orientation religieuse du *Canzoniere* a pu inspirer ses sonnets spirituels, mais l'exemple pétrarquien, teinté chez lui de néo-platonisme ficinien, est filtré par le néo-pétrarquisme italien et français, par *L'Olive* de Du Bellay surtout ou les *Erreurs amoureuses* de Tyard. En diversifiant ses sources et en rivalisant avec ses prédécesseurs français, Desportes a su assimiler le code pétrarquien et l'adapter à la langue française et au goût du public mondain et lettré de la décennie 1570-1580.

François Lecerclé offre une description précise, critique et spirituelle des *Lettres amoureuses* d'Etienne du Tronchet, publiées en 1575. Le recueil, premier de ce genre à se présenter sous ce titre, regroupe *Septante sonnets de Pétrarque*, en français, et des lettres traduites de divers auteurs. Les sonnets sont précédés chacun d'une lettre servant d'introduction, de paraphrase, d'explication, ou de commentaire philosophique et moral. L'originalité de Du Tronchet est de s'exprimer à la première personne dans le commentaire : l'amant qui dit *je* dans le poème se confond avec le commentateur ; l'exégèse savante se retrouve lettre d'amour, et assure tant bien que mal la continuité narrative attribuée aux sonnets. Cette tentative de greffer sur le *Canzoniere* un roman sentimental par lettres, sans doute prévisible, est vite rendue caduque par les sonnets non amoureux de Pétrarque et l'incompatibilité foncière de deux genres, celui de l'épître galante et celui du commentaire didactique.

Rosanna Gorris Camos étudie en profondeur l'inspiration pétrarquienne dans les *Hymnes ecclésiastiques, cantiques spirituelz et autres meslanges* pour la plupart traduits du latin par Guy Le Fevre de La Boderie (1578). Pétrarque y occupe une place significative, face à Dante, puisque les deux parties du recueil s'achèvent par un poème marial, une traduction du chant 33, le dernier de la *Divine Comédie*, pour la première, et du dernier poème du *Canzoniere*, pour la seconde. Dans les traductions et les variantes introduites, mêlées aux créations originales, se révèle une lyrique personnelle, où s'orchestrent le culte de la Vierge, en accord avec l'orientation religieuse et poétique des Puits de Rouen et de Caen, la célébration de l'étoile de 1572, annonciatrice du second avènement du Christ « en nous », le projet néo-platonicien du retour vers l'UN, et des thèmes kabbalistes et visionnaires.

Daniela Costa évalue la part de l'imitation de Pétrarque dans la création d'un langage poétique nouveau à la cour d'Henri III. Elle distingue trois modes d'adaptation de Pétrarque : la paraphrase qui s'assimile au commentaire, l'universalisation et l'interprétation libre de l'original. Pour mieux affirmer la spécificité d'une poétique proprement française, les poètes de cette époque négligent le Pétrarque amoureux et la tradition pétrarquiste du *Quattrocento*, déclarés artificiels et peu crédibles, au profit du poète voué à la déploration de Laure et à la conversion spirituelle : l'inspiration poétique est célébrée comme un moyen d'accéder à la gloire et à la contemplation de Dieu. Leur pétrarquisme prend une nouvelle orientation, néo-platonicienne. Médiatisé par la Pléiade, il intègre l'héritage antique et les apports de la poésie moderne en un nouvel effort d'illustration de la langue française.

Silvia D'Amico analyse la traduction partielle du *Canzoniere* publiée par Jérôme d'Avost en 1584, dont elle souligne les imperfections au regard des richesses et des subtilités de son original italien, qu'elle met en lumière. C'est un ouvrage de vulgarisation bilingue, qui s'adresse prioritairement à un public féminin pour lui proposer, dans le cadre d'une politique éditoriale bien définie, l'aide linguistique et culturelle nécessaire pour pratiquer Pétrarque dans le texte. D'où, sans doute, ses insuffisances. Les trente sonnets traduits sont exclusivement des sonnets amoureux et la traduction prétend expliciter, commenter et enrichir l'original, au moyen de périphrases et d'amplifications. Le pathétique est souvent renforcé, les images appauvries, les connotations

symboliques négligées ; les échos sonores et thématiques qui contribuent à la cohésion du *Canzoniere* échappent à la transposition en français et les dimensions spirituelle et méta-poétique du texte sont méconnues.

Gilles Banderier présente la vie et l'œuvre d'un auteur prolifique et excentrique, Jean-Edouard Du Monin, dont le premier recueil, les *Miscellaneorum Poëticorum Adversaria* (1578), rassemble trois cent trente-sept poèmes latins, originaux ou traduits de divers auteurs, parmi lesquels les sonnets 234, 249, 323 du *Canzoniere*. Du Monin tournera encore en latin les sonnets 184, 209, 286. Mais c'est en français qu'il traduit en 1582 les *Triumphes* du Temps et de l'Éternité, distinguant ainsi le Pétrarque chrétien du chantre de Laure. Convaincu en effet que les œuvres ambitieuses peuvent seules assurer l'avenir du français, il annonce dans un art poétique du même recueil son projet de dépasser ses prédécesseurs. Pétrarque est encore présent dans son dernier ouvrage, le *Quareme* (1584), par un sonnet entier inséré en italien dans un long poème composé en français sur « Le Triple Amour, ou l'amour de Dieu, du monde angelique, et du monde humain », vraisemblablement pour avouer une passion homosexuelle. Chez Du Monin, la traduction de Pétrarque aura dessiné un parcours poético-linguistique exemplaire, du latin à l'illustration du français.

La dernière section regroupe les travaux sur le pétrarquisme tardif.

Alessandra Preda suit le parcours poétique de Claude Expilly à partir de ses années de formation en Italie (1579-1582). Les annotations portées par le jeune homme dans les marges des *canzonieri* d'auteurs italiens de notoriété diverse signalent une attention aiguë aux circonstances de la composition des poèmes, à leurs sources classiques, aux procédés du pétrarquisme, aux vers déjà repris par des poètes français. C'est à la référence pétrarquienne qu'il doit le succès dans la société lettrée de Grenoble, mais le pétrarquisme représente pour lui la mémoire du lyrisme, et il s'en inspire en imprimant à sa poésie des inflexions venues de ses multiples lectures : la sensualité de Ronsard, la mélancolie de Du Bellay, l'intensité expressive du Tasse, le stoïcisme présent dans la réflexion éthique de Montaigne et pour finir, la poésie de Pétrarque encore, mais celle du *De remediis* et des *Trionfi*, plus en phase avec son époque et les préoccupations de sa maturité.

Véronique Ferrer examine les transformations apportées par Agrippa d'Aubigné à l'héritage pétrarquiste dans *Le Printemps*. Le recueil albinéen ne reprend pas l'ordonnance bipartite du *Canzoniere* : la souffrance amoureuse n'aboutit à aucune conversion spirituelle et l'éclatement de la topique pétrarquienne en suggère la stérilité. Tout en s'inspirant aussi de Ronsard et en s'appropriant des thèmes et des images venus du néo-pétrarquisme, avec les subtilités précieuses et galantes de Desportes, D'Aubigné privilégie l'expression amplifiée et hyperbolique des tourments amoureux et projette sur l'héritage de Pétrarque les fantasmagories macabres de la *Dispereta*, le désespoir et la violence des tragédies de Sénèque, l'âpreté et la véhémence des prophètes de l'Ancien Testament, et l'ombre portée des horreurs de son époque. Le code pétrarquiste s'en trouve décrédibilisé, le modèle est remis en cause par de multiples procédés de distanciation dans *L'Hécatombe à Diane*, les valeurs amoureuses du pétrarquisme sont démenties et renversées par la satire, l'ironie et le burlesque dans les *Odes*. Mais cette contestation, qui touche moins Pétrarque ou les néo-pétrarquistes que la mièvrerie et l'artifice en poésie, est relativisée par une désinvolture qui la rend ambiguë : elle importe moins que la jubilation avec laquelle, dans le brassage des influences contradictoires et des poétiques diverses, d'Aubigné déploie librement « ses talents de virtuose », au printemps de sa poésie.

Nerina Clerici Balmas relève les traces du pétrarquisme dans l'œuvre de Marc Papillon, capitaine de Lasphrise (1555-1599 ?). Nombreuses et conventionnelles dans son premier recueil,

*Les Amours de Theophile*, elles se raréfient dès le deuxième, plus sensuel et gaillard, *L'Amour passionnée de Noémie*, où certains motifs signalent l'influence de La Pléiade. Les références à Pétrarque sont cependant précises et dans son dernier recueil, *Diverses Poésies*, où la veine polémique et satirique l'emporte, une traduction-adaptation du sonnet 140 du *Canzoniere* indique tout à la fois une connaissance directe du modèle et la volonté de s'en démarquer.

Gilles Banderier présente l'œuvre poétique de Françoise Pautrard, qui n'a laissé qu'un manuscrit rédigé avant 1623. Grâce à une éducation soignée qu'elle doit à son père, recteur des écoles d'Arbois de 1558 à 1593, elle a pu composer des odes, tourner en français le sonnet 365 du *Canzoniere*, et traduire en français et en latin des extraits des *Trionfi* : ces choix expriment une prédilection marquée pour la poésie morale et gnomique. Françoise Pautrard ne s'est intéressée qu'à la dimension spirituelle de l'œuvre de Pétrarque.

Marzia Malinverni s'intéresse à la référence pétrarquienne dans un recueil poétique composé par Pierre Bricard presque entièrement en italien, mais publié en France en 1601, *La Floridea del fedele Ardo*. Bricard emprunte ses thèmes au *Canzoniere*, et même des rimes, mais son pétrarquisme a le style galant des recueils amoureux français, même si sa poésie, qui évoque la complexité de la vie aristocratique et l'ambiance mystérieuse de Padoue, retrouve parfois allusivement la profondeur spirituelle de Pétrarque.

Jean Balsamo termine le recueil par une étude consacrée à Philippe de Maldeghem (1547-1611), auteur d'un *Petrarque en rime française*, publié à Bruxelles en 1600 et à Douai en 1606. L'intérêt de Maldeghem pour Pétrarque, fondé sur une expérience similaire des troubles publics et une mélancolie réputée créatrice attribuée à l'influence de Saturne, le conduit à insister moins sur le lyrisme amoureux de son modèle que sur sa visée morale et religieuse. Il traduit Pétrarque pour lui-même, et non pour lui emprunter des idées ou des techniques en vue d'une œuvre personnelle à venir. Aussi ne suit-il pas les traductions antérieures. Parti de plusieurs éditions italiennes, dont certaines pourvues de commentaires, il choisit de couler la poésie de Pétrarque dans des formes poétiques codifiées en français, le décasyllabe, le sonnet en alexandrins, la formule marotique des tercets, mais pousse à l'extrême le souci du détail et compense les approximations lexicales et sémantiques par un respect scrupuleux de la structure rhétorique et des figures de l'original. Offerte en hommage à plusieurs princes d'Europe, cette traduction littérale tardive de l'œuvre intégrale de Pétrarque en français, apparemment anachronique, répond au souci de fonder une poésie nationale, qui puisse valoir aux Flamands catholiques une place dans le catalogue dressé par Du Bartas dans la *Seconde Sepmaine*, parmi les nations ayant illustré leur langue, en prenant pour modèle Pétrarque.

Cet ensemble de travaux permet de suivre, à travers une vue d'ensemble de l'héritage français de Pétrarque, le déploiement et les transformations des références pétrarquennes au cœur d'une poésie en langue vulgaire qui, soucieuse de son identité et avide de gloire, s'en inspire tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est un bel hommage à Pétrarque, car c'est un témoignage de la vitalité et du dynamisme de son œuvre.

Thérèse VAN DUNG LE FLANCHEC