Universiteit Leiden
The Netherlands

Le traitement de la folie et des passions amoureuses chez les traducteurs et imitateurs français de l'Orlando furioso de l'Arioste (1544-1601) construction d'une tradition littéraire

Bracq, M.P.G.C.

Citation
Bracq, M. P. G. C. (2021, November 18). *Le traitement de la folie et des passions amoureuses chez les traducteurs et imitateurs français de l'Orlando furioso de l'Arioste (1544-1601): construction d'une tradition littéraire*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/3243074

Version:	Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/3243074

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

LE TRAITEMENT DE LA FOLIE ET DES PASSIONS AMOUREUSES CHEZ LES TRADUCTEURS ET IMITATEURS FRANÇAIS DE L'*ORLANDO FURIOSO* DE L'ARIOSTE (1544-1601) : CONSTRUCTION D'UNE TRADITION LITTÉRAIRE

Marion Bracq

© Marion Bracq

Illustration de couverture : © Marion Bracq (2021)

Imprimé par : UFB/GrafiMedia

Le traitement de la folie et des passions amoureuses chez les traducteurs et imitateurs français de l'*Orlando furioso* de l'Arioste (1544-1601): construction d'une tradition littéraire

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van doctor aan de Universiteit Leiden
op gezag van rector magnificus prof.dr.ir. H. Bijl,
volgens besluit van het college voor promoties
te verdedigen op donderdag 18 november 2021
klokke 13.45 uur

door
Marion Pasqualina Georgette Claudia Bracq
geboren te Calais (Frankrijk)
in 1990.

Promotores
Prof. dr. A.-P. Pouey-Mounou (Paris Sorbonne Université)
Prof. dr. P.J. Smith
Prof. dr. M.-C. Thomine (Université de Lille)

Promotiecommissie
Prof. dr. S.P.M. Bussels
Prof. dr. E. Hénin (Paris Sorbonne Université)
Prof. dr. J.-C. Monferran (Paris Sorbonne Université)
Dr. E.J.M. Grootveld

Cette thèse a été financée par la région Hauts-de-France et le laboratoire LUCAS de l'Université de Leyde.

UNIVERSITE DE LILLE – UNIVERSITEIT LEIDEN

Sciences de l'Homme et de la Société (SHS ED 473)
Laboratoire Univ. Lille, ULR 1061 – ALITHILA
Laboratoire LUCAS

Doctorat en Langues et Littératures françaises, Lettres modernes

Marion BRACQ

Le traitement de la folie et des passions amoureuses chez les traducteurs et imitateurs français de l'*Orlando furioso* de l'Arioste (1544-1601) : construction d'une tradition littéraire

Thèse dirigée par Anne-Pascale Pouey-Mounou (Sorbonne Université),
Paul J. Smith (Universiteit Leiden) et Marie-Claire Thomine (Université de Lille)

Soutenue le : 18 novembre 2021

Rapporteurs :
Emmanuelle Hénin, Professeure des universités, Sorbonne Université
Jean-Charles Monferran, Professeur des universités, Sorbonne Université

Jury :
Violaine Giacomotto-Charra, Professeure des universités, Université Bordeaux Montaigne
Emmanuelle Hénin, Professeure des universités, Sorbonne Université
Jean-Charles Monferran, Professeur des universités, Sorbonne Université
Anne-Pascale Pouey-Mounou, Professeure des universités, Sorbonne Université
Matteo Residori, Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle
Paul J. Smith, Professeur émérite, Université de Leyde
Marie-Claire Thomine, Professeure des universités, Université de Lille

Or, se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano a discoprirsi il porto […]

Orlando furioso, XLVI, 1, v. 1-2.

REMERCIEMENTS

À la fin de ce voyage qui fut tout aussi beau que périlleux, il est temps pour moi de remercier ceux qui ont accepté de m'accompagner.

Mes directeurs, Anne-Pascale Pouey-Mounou, Paul J. Smith et Marie-Claire Thomine. Anne-Pascale Pouey-Mounou, pour sa grande disponibilité, son exigence ainsi que ses relectures rigoureuses qui m'ont permis de constamment progresser durant ces années. Paul Smith qui a rendu possible la cotutelle entre la France et les Pays-Bas. Son accueil au sein de l'Université de Leyde ainsi que nos échanges m'ont donné l'occasion d'enrichir ma formation de chercheuse. Merci à Marie-Claire Thomine d'avoir accepté de me suivre sur Lille, pour sa confiance et son aide.

Les membres de mon comité de suivi Elsa Kammerer et Matteo Residori pour leur bienveillance et leurs précieux conseils.

Les membres pré-rapporteurs et membres du jury qui ont accepté de lire ma thèse.

Le laboratoire Alithila ainsi que le laboratoire LUCAS de l'Université de Leyde pour leur accueil. La région Hauts-de-France qui a co-financé mes recherches durant trois ans. Les jeunes chercheurs du Leiden Arts in Society Blog pour leur enthousiasme et leur curiosité.

Ma famille et mes amis pour leur soutien et leurs encouragements. Un grand merci à ceux qui ont accepté d'être de patients et disponibles correcteurs : Pascaline, Bernadette, Didier, Jérémy et Sandra. Merci à Micha pour l'aide à la mise en page.

Mon compagnon, Pascal, pour m'avoir aidée à surmonter mes peurs et mes doutes. Sans toi, il aurait été bien plus difficile d'avancer dans les tempêtes.

Le traitement de la folie et des passions amoureuses chez les traducteurs et imitateurs français de l'*Orlando furioso* de l'Arioste (1544-1601) : construction d'une tradition littéraire

Résumé en français

Publié dans sa version définitive en 1532, l'*Orlando furioso* de l'Arioste a connu un franc succès en Italie, puis au-delà des Alpes. Si la réception de l'Arioste en France a été étudiée et largement répertoriée depuis Alexandre Ciorănescu et Sijbrand Keyser, cette thèse se propose quant à elle d'analyser cette diffusion sous le prisme des passions amoureuses. En effet, lors de la première réception française au XVI^e^ siècle, les lecteurs et les auteurs se passionnent pour les épisodes amoureux et à plus forte raison lorsque ces derniers mettent en scène la folie de l'amant désespéré. Le foisonnement des personnages représentés dans l'*Orlando furioso* a permis aux auteurs français de puiser dans un répertoire riche en figures d'amants malheureux. La plasticité du texte de l'Arioste lui a permis de contaminer l'ensemble de l'espace générique français. Il s'agit ainsi, à travers une double approche, à la fois diachronique et générique, d'étudier l'évolution des représentations des passions amoureuses au sein de ces traductions et imitations françaises. Tandis que, dès les premières traductions, les choix de transposition influent sur la représentation des passions, la poésie amoureuse réinvente, sur le plan esthétique, ces épisodes extraits de l'Arioste. Temps fort de notre corpus, les années 1570 témoignent de la présence de ces reprises au sein du genre épique mais aussi de leur abondance dans les imitations partielles. Ces dernières vont contribuer à faire évoluer la description du sentiment amoureux vers plus de diversité et de complexité, voire, à l'orée du XVII^e^ siècle, vers un traitement plus psychologique des émotions dans le cadre de la prose.

Mots clefs :

Renaissance – traduction – imitation – poésie amoureuse – épopée – passions – folie – Arioste – roman – nouvelle

The treatment of madness and love passions among the French translators and imitators of Ariosto's Orlando furioso (1544-1601): building a literary tradition

Summary in English

Since the publication of its definitive version in 1532, Ariosto's *Orlando furioso* became a successful book in Italy and then beyond the Alps. While the literary reception of Ariosto in France has already been widely studied since the work of Alexandre Ciorănescu and Sijbrand Keyser, this PhD dissertation consists of an analysis of the diffusion of this masterpiece through the prism of the loving passion. In the sixteenth century, during the first French reception, readers and authors felt passionately about amorous episodes, and more specifically ones about the madness of desperate lovers. French authors took several figures of unfortunate lovers from the abundance of characters in *Orlando furioso*. Besides, thanks to its plasticity, Ariosto's text was able to inspire most literary genres. We study the evolution of this representation of passion in French translations and imitations, both through a diachronic analysis and an analysis by literary genre. While in the first translations the French transposition can sometimes influence the representation of passion, the love poetry adopted more aesthetical an approach of these episodes. We insist on the 1570s, as they demonstrate the presence of remake in the epic genre but also of many partial imitations. Thus, the representation of the *sentiment amoureux* will progressively be depicted with more diversity and complexity until the beginning of the seventeenth century when it evolved towards a more psychological approach.

Key words:

Renaissance – translation – imitation – love poetry – epic literature – passions – madness – Ariosto – novel – short story

Hoe de waanzin van de liefde beschreven werd door Franse vertalers en navolgers van Ariosto (1544-1601). Het ontstaan van en literaire traditie

Samenvatting in het Nederlands

Ariosto's *Orlando furioso,* waarvan in 1532 de definitieve versie gepubliceerd werd, was zowel in Italië als in het gebied voorbij de Alpen een groot succes. Hoewel de literaire receptie van Ariosto in Frankrijk uitgebreid bestudeerd is door Alexandre Ciorănescu, Sijbrand Keyser en anderen, voegt het huidige proefschrift hieraan een analyse van de verspreiding van dit meesterwerk toe, beschouwd door het prisma van liefde en passie. In de zestiende eeuw, toen het werk voor het eerst in Frankrijk gelezen werd, waren met name de passages over de liefde, en meer specifiek die over de waanzin van wanhopige geliefden, populair onder zowel lezers als navolgers. Verscheidene personages van de *Orlando furioso* dienden als inspiratie voor vele ongelukkige geliefden in het werk van Franse auteurs. De plasticiteit van Ariosto's werk maakte bovendien mogelijk dat dit navolging vond in verschillende literaire genres. In dit proefschrift wordt de evolutie van beschrijvingen van passie in Franse vertalingen en imitaties verkend door middel van zowel een diachronische analyse als een analyse per genre. In de eerste Franse versies gingen onvermijdelijk bepaalde nuances in de beschrijvingen van liefde en passie bij het vertalen verloren of werden enigszins gewijzigd, terwijl liefdesgedichten meer esthetische vrijheid bij navolging boden. In dit proefschrift ligt de focus op de jaren 1570, toen binnen het epische genre zowel vrij exacte navolgingen als lossere gedeeltelijke imitaties geproduceerd werden. In deze periode werd het *sentiment amoureux* met meer diversiteit en complexiteit verbeeld dan vanaf het begin van de zeventiende eeuw, toen men geleidelijk aan een meer psychologische benadering van emoties in proza ontwikkelde.

Trefwoorden:

Renaissance – vertaling – imitatie – liefdespoëzie – epische literatuur – passie – waanzin – Ariosto – novelle – kort verhaal

Laboratoire Univ. Lille, ULR 1061 – ALITHILA (Bureau A2.706)
Domaine universitaire du Pont-de-Bois
Rue du barreau
BP 60149
59653 VILLENEUVE D'ASCQ cedex

Laboratoire LUCAS
Leiden University Centre for the Arts in Society
P.O. Box 9515
2300 RA Leiden

Table des matières

INTRODUCTION.....17

1. Une tradition chevaleresque entre France et Italie.....17

1.1. De Roland à Orlando.....17

1.1.1. La chanson primitive.....17

1.1.2. Par-delà les Alpes : la réception de la matière médiévale française en Italie 19

1.1.3. Présence italienne de Roland.....19

1.2. De Matteo Boiardo à Ludovico Ariosto : la modernisation de la matière rolandienne. 20

1.2.1. Quand les poètes de cour s'emparent de la matière rolandienne.....20

1.2.2. De l'innamoramento à la furia.....21

1.2.3. Le triomphe de l'Orlando furioso en Italie.....22

2. Contexte et pratique de la réception de l'Arioste en France.....26

2.1. Quelle réception de l'Arioste en France ?.....26

2.1.1. La première réception par les italianisants.....26

2.1.2. L'Orlando furioso au centre des débats littéraires.....28

2.2. L'Arioste fait français : quelle pratique du texte dans la sphère littéraire française ?…30

2.2.1. La traduction et l'imitation : deux démarches différentes.....30

2.2.2. Foisonnement et diversité dans les traductions et les imitations du XVIe siècle.....34

2.2.3. Les épisodes de passion amoureuse, domaine privilégié des réécritures.....36

3. Quelles nouvelles approches pour une étude sur la réception de l'Orlando furioso en France ?.....37

3.1. État de l'art sur la réception de l'Arioste en France.....37

3.2. Les passions.....40

3.2.1. La question de l'inscription des savoirs dans la matière amoureuse du XVIe siècle.....40

3.2.2. Passion et création littéraire.....43

3.2.3. Cristallisation autour de figures-phares.....44

3.3. Notre démarche....45
3.3.1. Choix du corpus....45
3.3.2. Notre développement....47
Première partie Transmission Traduire les passions : étude des traductions et des tentatives de traductions complètes....51
Chapitre 1 Les traducteurs et leurs méthodes....52
1.1 Transmettre et faire briller la culture italienne : Anonyme, D'amour fureur. Roland Furieux, Lyon, Sulpice Sabon, 1543-1544....52
1.1.1. Édition et gestes politiques....52
1.1.2. L'œuvre et son public....54
1.1.3. Un traducteur anonyme....56
1.1.4. « En partie suyvant la phrase de l'Autheur » : littéralisme syntaxique et lexical....61
1.1.5. « ... partie aussi le stile de ceste nostre langue » : un texte modifié....64
1.2. La révision de Gabriel Chappuys : Roland furieux, Lyon, Barthélemy Honorat, 1576 65
1.2.1. Un italianisant chevronné....65
1.2.2. Corriger, est-ce rivaliser ?....67
1.2.3. Vers une simplification et une modernisation du texte ?....68
1.2.4. Un travail encore à parfaire....69
1.3. La tentative de traduction en vers par Jean Fornier : Le premier volume de Roland furieux, Paris, Michel de Vascosan, 1555....70
1.3.1. Une difficile tentative en vers....70
1.3.2. Les enjeux politiques de cette édition....71
1.3.3. Transmettre l'Arioste grâce aux vers français....73
1.3.4. Fornier entre innovation et héritage de l'édition de 1544....75
1.4. Le cas hybride de Jean de Boyssières : L'Arioste francoes de Jean de Boessieres de Montferrand an Auvernie. Avec les Argumans, & Allegories, sur châcun Chant, Lyon, Thibaud Ancelin, 1580....77
1.5. Comparaison des incipits 79
Chapitre 2 Mettre des mots sur la folie amoureuse....86
2.1. Comment désigner le fou ?....86

2.1.1. « follia » et « folle ».....87

2.1.2. Entre pluralité et simplification, quels choix pour traduire la folie ? Le cas de l'octave 1 du chant XXIV.....90

2.1.3. « Pazzia » et « pazzo ».....92

2.1.4. « Matto ».....95

2.1.5. « Stolto ».....97

2.2. De « fol » à « furieux »....100

2.2.1. Roland, toujours furieux ?.....101

2.2.2. « Furieux » en binôme synonymique : un passage à un degré supérieur de folie.....103

2.2.3. Contamination de « furieux » à d'autres termes.....107

2.3. De l'innamoramento à la folie....110

2.3.1. Lexique médical.....110

2.3.2. Calques et introduction de termes italianisants.....113

Chapitre 3 Traduttore, traditore : traduire les passions, est-ce les trahir ?....116

3.1. Les limites de la traduction....117

3.1.1. Entre nécessité, contrainte et choix d'écriture : l'omission et son influence sur le texte.....117

3.1.2. Perte du lyrique en faveur du prosaïque.....120

3.1.3. Perte de la corporalité.....123

3.1.4. Les armes préférées aux amours.....125

3.2. Une traduction fidèle aux émotions transmises par le texte de l'Arioste....127

3.2.1. Une fidélité de forme et de sens 127

3.2.2. La conservation d'images propres à l'Arioste.....130

3.3. Une « sur-représentation » des passions....131

3.3.1. Réaffirmation des passions par le biais des métaphores.....131

3.3.2. Changements et ajouts lexicaux.....133

Chapitre 4 La parole du fou....136

4.1. Quand le personnage perd la voix : la difficulté à traduire les interjections....136

4.1.1. « Ahi » et « lassa ».....137

4.1.2. « Deh ».....*139*

4.2. Des actes de langage expressifs : un discours au diapason des émotions.....143

4.2.1. De nouvelles interjections.....*143*

4.2.2. Augmentation du volume sonore : l'ajout de points d'exclamation.....*144*

4.3. Quand le personnage retrouve la voix.....146

4.3.1. Présence énonciative du personnage amoureux.....*146*

4.3.2. Quand l'amant regagne de la voix.....*147*

4.3.3. Une parole qui se discipline.....*151*

Deuxième partie Focalisation L'Orlando furioso dans la poésie brève et épique : vers une poétisation des passions.....157

Chapitre 1 L'Arioste et le renouveau poétique.....158

1.1 Des générations de poètes.....159

1.1.1. La première génération.....*159*

1.1.2. La seconde génération : Philippe Desportes et Amadis Jamyn.....*163*

1.2. Les spécificités de la démarche de Du Bellay.....165

1. 2.1. Une imitation qui défend et illustre la langue française.....*165*

1.2.2. Des choix thématiques conformes à la poétique du recueil de Du Bellay....*166*

1.2.3. La langue française : un choix linguistique et idéologique.....*169*

1.3. Réinventer l'Arioste dans le cadre d'une poésie brève.....171

1.3.1. Une unité de forme et de sens.....*172*

1.3.2. Réélaboration.....*174*

Chapitre 2 Réinventer l'expression poétique des passions.....180

2.1. De la contradiction amoureuse.....180

2.1.1. La séparation des amants.....*181*

2.1.2. La confusion des sens : un amant entre éveil et songe.....*186*

2.1.3. Par vents et par flots : résistance et chute de l'amant.....*190*

2.2. L'expression humorale des passions.....195

2.2.1. Les larmes.....*196*

2.2.2. Les soupirs.....*201*

2.3. Alcine recomposée.....204

2.3.1. L'essence de la beauté : la reprise de Du Bellay dans le sonnet LXXI.....206

2.3.2. Une Alcine « démembrée » chez Ronsard et Desportes.....207

2.3.3. Amadis Jamyn : Un portrait plus intime de la magicienne.....210

Chapitre 3 L'homme et le poète : entre fureur amoureuse et fureur poétique.....214

3.1. L'amant et ses pairs.....214

3.1.1. Bradamante, porte-voix de l'amant.....214

3.1.2. Roland, un double de l'amant.....217

3.2. La question de l'inspiration poétique.....219

3.2.1. La folie de Roland comme métaphore de la perte d'inspiration.....219

3.2.2. Amadis Jamyn réunit le poète et l'amant.....221

Chapitre 4 Les imitations de l'Arioste dans les œuvres épiques françaises : un retour aux sources ?.....224

4.1. Un retour aux sources.....225

4.1.1. Présentation des œuvres.....225

4.1.2. Une histoire de filiation.....226

4.2. Grandeur et démesure du héros épique : la violence épique et guerrière.....230

4.2.1. Francus contre Phovère : une passion guerrière au service d'un idéal chevaleresque ?.....231

4.2.2 La violence destructrice d'Holopherne dans La Judit de Du Bartas.....234

4.3. Le corps dévoilé : mise en scène de la passion érotique.....235

4.3.1. Judit : un portrait érotique paradoxal 235

4.3.2. L'impatience érotique d'Holopherne.....238

.....244

Troisième partie Extraction De l'amant furieux à l'amant raisonné : le défilé des passions dans les imitations partielles en vers.....245

Chapitre 1 Une galerie de caractères.....246

1.1 Une galerie d'auteurs : l'émulation chez les poètes autour des années 1570.....246

1.1.1 L'importance des années 1570.....246

1.1.2. Le recueil paru chez Lucas Breyer en 1572.....250

1.2. L'extraction d'épisodes.....254

1.2.1. Une nouvelle exploitation de l'Orlando furioso.....254

1.2.2. Exploitation et réélaboration.....255

1.2.3. Les imitations, un théâtre… des divers cerveaux ?.....257

1.3. Roland roi des fous : une figure toujours aussi centrale ?.....260

1.3.1. Roland en tête de cortège.....260

1.3.2. Roland : un personnage qui sert de point de repère aux autres figures amoureuses.....262

1.3.3 L'un est le miroir de l'autre : furieux mais jamais fou, Renaud fait pendant à la folie de Roland.....263

Chapitre 2 Continuité lyrique des grandes passions.....267

2.1. Bradamante : réinvention et amplification d'une figure.....268

2.1.1. Conservation et respect de la forme lyrique.....268

2.1.2. L'amplification de la voix.....275

2.1.3. De Bradamante à Bradamant, les métamorphoses d'un personnage.....279

2.2. La réinvention de l'esthétique humorale.....285

2.2.1. Présence des humeurs.....285

2.2.2. La mare de larmes.....287

2.3. Poétique du feu.....292

2.3.1. De l'huile sur le feu.....293

2.3.2. Guérir du mal par le mal.....294

2.4. Poétique de l'illusion.....298

2.4.1. Jeux de regards.....298

2.4.2. Le regard au prisme du mythe.....299

Chapitre 3 Rodomont et Sacripant, quand amour et mort se côtoient.....302

3.1. Sacripant, quand l'amour aboutit à la mort.....302

3.2.1 Un amant assombri.....302

3.2.2. Un amant prédestiné : locus amoenus, locus terribilis.....304

3.2. Rodomont : L'amour au-delà de la mort.....306

3.2.1. Une fureur inhérente au personnage.....307

3.2.2. Les deux faces d'un même personnage, l'amour et la rage.....311

3.2.3. De plaintes en rodomontades, le choix de la parole.....313

3.2.4. Postérité.....317

Chapitre 4 Vers des passions plus humaines ?.....319

4.1. Taillemont : La violence ordinaire.....319

4.1.1. Une violence humaine.....319

4.1.2. Le cas du personnage de Polinesse.....320

4.2. Renaud et la raison.....322

4.2.1. Rinaldo innamorato : évolution du personnage.....322

4.2.2. Une description plus humaine des passions ?.....326

4.3. On ne meurt plus d'amour : l'imitation de l'épisode de Joconde par Rapin :.....329

Quatrième partie Innutrition L'Orlando furioso dans le roman et la nouvelle : entre nouvelle création et récréation du mal d'amour.....333

Chapitre 1 Les passions à l'épreuve de la prose.....334

1.1. Un genre qui traverse le siècle.....335

1.2. Les auteurs de romans et l'Italie.....337

1.3. Du vers à la prose : les modalités d'inclusion des épisodes.....340

Chapitre 2 Le poison.....343

2.1. Là où tout commence : le regard.....343

2.1.1. L'innamoramento, entre émerveillement et aveuglement.....343

2.1.2. Trahi par la vue : illusion et désillusion.....345

2.2. Un déroulement fidèle des symptômes décrits par l'Arioste ?.....347

2.2.1. La proximité avec le texte original.....348

2.2.2. Une présentation encore physiologique de la douleur amoureuse ?.....350

2.2.3. La mort inaboutie.....352

2.3. La fièvre ou l'exacerbation de l'expression des passions.....354

2.3.1. Les binômes synonymiques.....354

2.3.2. À la recherche d'une écriture poétique au sein des imitations en prose.....356

Chapitre 3 Vers un développement plus psychologique des passions.....365

3.1. La reconsidération des personnages secondaires.....365

3.1.1. Les amants réconciliés ?.....366

3.1.2. Des personnages qui sortent de l'ombre.....367
3.2. Fragments d'un dialogue amoureux.....370
3.2.1. Des amants choisis.....370
3.2.2. La séduction.....372
3.2.3. La manipulation.....374
3.2.4. Le monologue comme preuve d'amour.....376
3.3. Les interventions narratoriales.....377
3.3.1. L'auteur à sa dame.....377
3.3.2. Le narrateur en tant que démiurge.....378
3.3.3. Le narrateur confident.....379
Chapitre 4 Une littérature antidote.....383
4.1. Représentations des processus de guérison.....383
4.1.1. Les distractions.....383
4.1.2. La récompense charnelle.....386
4.2. La fraternité des cœurs.....390
4.2.1 « Un joyeux compagnon vaut mieux que n'importe quelle musique ».....390
4.2.2. L'extension à une communauté galante.....391
4.2.3. L'injonction au récit.....394
4.3. Des officines de papier : le récit comme remède à la mélancolie.....396
4.3.1. Des récits divertissants.....396
4.3.2. Prévenir plutôt que guérir : le texte comme remède préventif.....400
CONCLUSION.....409
BIBLIOGRAPHIE.....423

INTRODUCTION

Je fus ici frappé […] de voir ces paysans un luth à la main et de leur côté les bergères ayant l'Arioste dans la mémoire : mais c'est ce qu'on voit dans toute l'Italie.

Michel de Montaigne, *Journal de Voyage en Italie*[1]

1. Une tradition chevaleresque entre France et Italie

1.1. De Roland à Orlando

C'est une histoire particulière que celle de Roland. Sa carrière commence en effet avec *La Chanson de Roland* qui fait le récit de sa mort lors de la défaite de Roncevaux. Depuis, Roland n'a cessé de fasciner les auteurs. Traversant les frontières et les siècles, le paladin conquiert peu à peu l'espace littéraire et voit notamment son *ethos* se renouveler durant le XVI^e^ siècle.

1.1.1. La chanson primitive

Afin de comprendre l'intérêt des auteurs français du XVI^e^ siècle pour Roland et les récits qui l'entourent, un retour sur la genèse de l'œuvre et son évolution s'impose.

La Chanson de Roland (env. 1090) constitue la chanson de geste primitive sur Roland. Elle marque l'acte de naissance du genre épique médiéval, de même que celui de la première création littéraire en langue française. Le texte se diffuse dans toute l'Europe, dès le Moyen Âge. On retrouve ainsi la trace des exploits de Roland en Angleterre, en Scandinavie, dans la Péninsule ibérique (Catalogne et Portugal), dans les Flandres, en Allemagne, au Pays de Galles et bien évidemment en Italie et plus spécifiquement en Italie du Nord[2] où le récit de ses

1. Michel de Montaigne, *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1297.
2. Jean-Jacques Vincensini, « De l'humanité sublime de Roland aux contradictions de la fiction épique », dans *Figures de Roland*, éd. Belina Cannone et Michel Orcel, CRLL-Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998, p. 26-27.

aventures fait l'objet de plusieurs transpositions[3].

Si *La Chanson de Roland* marque la naissance littéraire de Roland, elle n'est cependant pas le premier texte à évoquer le personnage. En effet, un demi-siècle après les faits (15 août 778), Eginhard, dans sa *Vita Karoli* (vers 826), fournit déjà quelques informations sur l'expédition de l'empereur Charlemagne en terre espagnole[4]. L'auteur ne donne cependant pas les raisons du départ, ni ne nomme l'endroit où a eu lieu l'attaque des Basques. Il mentionne seulement l'expédition de Charles roi des Francs en 778, en Espagne, et raconte de quelle manière l'empereur y obtient dans un premier temps la soumission des territoires qu'il traverse, puis, une fois de retour, perd la totalité de l'arrière-garde du fait de l'attaque des Basques qui, profitant de l'isolement de cette dernière, la prennent au piège. Parmi les chevaliers qui y périrent, figurait notamment un duc de la marche de Bretagne, un certain Roland. Plus tard, *La Note Émilienne* et la *Geste Francor* apportent d'autres éléments qui inspirent plus certainement la matière littéraire à venir[5] et, plus encore, la *Chronique de Turpin*, dont l'Arioste n'hésite pas à solliciter l'autorité lorsqu'il compose son *Orlando furioso*[6].

Dès les premiers récits, Roland est mis en scène comme le modèle par excellence de l'âme chevaleresque. La chanson primitive qui conte ses exploits, quant à elle, est reçue comme l'épopée la plus parfaite du Moyen Âge. Roland devient dès lors aussi important que les saints protecteurs de la chevalerie que sont saint Michel, saint Georges et saint Martin[7]. À partir d'une *geste* qui met en scène une propagande pour la Reconquista espagnole, la *Chanson de Roland* devient, au milieu du XII^e^ siècle, un moyen d'exalter une guerre sainte qui préfigure la croisade[8]. Cette valorisation du personnage va contribuer à l'inscrire dans la mémoire culturelle et littéraire des XI^e^ et XII^e^ siècles. Les traces de Roncevaux se retrouvent dans le *Roman de Rou* de Wace (fin XII^e^ siècle)[9] ainsi que dans la *Gesta anglorum* (1125), où l'auteur – Guillaume de Malmesbury – fait allusion à *La Chanson de Roland* comme à un chant entonné lors de la bataille de Hastings en 1066[10].

3. Belinda Cannone, « Sublime Roland », dans *Figures de Roland*, *op. cit*., p. 11.

4. Le territoire est cité comme étant l'Hesbania, qui pourrait être comprise comme l'Espagne mais pourrait également correspondre à la Hesbaye.

5. B. Cannone, « Sublime Roland », art. cité, p. 12-13.

6. L'archevêque de Reims, Turpin, serait l'auteur de l'*Historia de vita Caroli Magni et Rolandi.* L'Arioste l'invoque à plusieurs reprises dans son *Orlando furioso* : XIII, 40 ; XVIII, 10, 155, 175 ; XXIII, 38, 62 ; XXIV, 44 ; XXVIII, 2 ; XXIX, 56 ; XXX, 49 ; XXXI, 79 ; XXXIII, 85 ; XXXIV, 86 ; XXXVIII, 10, 23 ; XL, 81 ; XLIV, 23.

7. B. Cannone, « Sublime Roland », art. cité, p. 13.

8. Jacques Le Goff, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1984, p. 434.

9. J.-J. Vincensini, « De l'humanité sublime de Roland », art. cité, p. 26.

10. Frank La Brasca, « *Rolandina italica et sicula* : remarques sur la tradition rolandienne en Italie et en Sicile », dans *Figures de Roland*, *op. cit.*, p. 47.

1.1.2. Par-delà les Alpes : la réception de la matière médiévale française en Italie

Au XI^e siècle, à l'occasion de l'arrivée des Normands en Italie méridionale, Roland traverse les Alpes par les routes de voyage et de pèlerinage. C'est ainsi que *La Chanson de Roland* arrive jusqu'à Brindisi et – à partir du XII^e siècle – devient populaire chez les poètes italiens[11]. Paul Zumthor souligne ainsi que le personnage apparaît dans quarante chansons dès le XII^e siècle[12].

Aux XIII^e et XIV^e siècles, *La Chanson de Roland* se diffuse peu à peu en Italie et en Sicile. Frank La Brasca décèle une première strate de diffusion, rendue possible grâce à l'existence d'une version de *La Chanson de Roland* rédigée dans un mélange de langue d'oïl et d'une langue vernaculaire dite parler franco-vénitien ou franco-lombard. Cette tradition rolandienne se diffuse dans la plaine du Pô et de la Vénétie jusqu'à la Lombardo-Vénétie et la Marche trévisane, région d'élection de la littérature épique[13].

1.1.3. Présence italienne de Roland

Aux XIV^e et XV^e siècles, l'Italie apparaît comme un terrain fertile au développement de la matière épique française, tant en termes de technique de la chanson de geste que de contenu. Le propos de *La Chanson de Roland* est ainsi très vite enrichi, comme le rappelle Belinda Cannone : « Une véritable littérature sur Roland et ses compagnons se développe alors à travers les récitations des jongleurs qui vont ensuite être fixées dans les textes. » Roland prend alors le nom d'Orlando et la tradition franco-vénitienne fait même de lui le plus italien des héros français en prétendant qu'il serait né à Imola, en Émilie[14].

Dans un premier temps, cependant, les circonstances ne sont pas favorables à cette réception. En effet, la noblesse et les lettrés italiens préfèrent le récit des exploits d'Arthur et de ses chevaliers de la Table Ronde. Roland poursuit donc son chemin par une autre voie en devenant la matière d'une tradition orale et écrite populaire, qui perdurera jusqu'au XX^e siècle[15]. Dès les premiers temps de cette tradition, le récit se transforme. Les conteurs qui

11. B. Cannone, « Sublime Roland », art. cité, p. 14-15.

12. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 325.

13. Franck La Brasca répertorie ainsi les manuscrits qui ont permis la diffusion de *La Chanson de Roland.* Il évoque le manuscrit « O » d'Oxford (Oxford, Bodleian Library, Digby 23) et fait état de neuf autres manuscrits français ou franco-italiens. Il cite ainsi le manuscrit « P » (Paris, BN, ms. fr. 860, seconde moitié du XIII^e siècle) ; le « V4 » (Venise, Bibliothèque Marciana, ms. 225, seconde moitié du XIV^e siècle) ; le « C » (Châteauroux, BM, ms. 1, env. 1300) ; le « V7 » (Venise, Bibliothèque Marciana, ms. 251, seconde moitié du XIII^e siècle). F. La Brasca, « *Rolandina italica et sicula* », art. cité, p. 47-48.

14. B. Cannone, « Sublime Roland », art. cité, p. 15.

15. Au XX^e siècle, ces traditions orales sont mises sur papier et diffusées largement par le biais des livres bon

transmettent ces récits travaillent sur de nouvelles versions de celui-ci et lui donnent un souffle nouveau. D'anciens mythes locaux sont ainsi récupérés et réécrits afin de s'intégrer à la mythologie rolandienne et l'importante tradition des *Cantastorie* en Italie du Sud va permettre la diffusion des récits mettant en scène les paladins carolingiens[16]. En Corse comme en Italie, les bergers connaissent par cœur les poèmes de l'Arioste, du moins si l'on en croit le témoignage de Montaigne lors de son voyage en Italie[17]. Plus tard, au XVI^{e} siècle, cette dimension va s'épanouir à travers la plume de l'Arioste.

Ce premier parcours transalpin de Roland illustre donc la capacité du personnage à devenir le réceptacle des aspirations des époques et des environnements qu'il traverse. Que devient de là Roland, ce chevalier exemplaire, mais déjà non dénué d'*hybris*, des récits médiévaux, sous la plume des auteurs italiens de la Renaissance ?

1.2. De Matteo Boiardo à Ludovico Ariosto : la modernisation de la matière rolandienne

1.2.1. Quand les poètes de cour s'emparent de la matière rolandienne

Au XV^{e} siècle, à la cour des Este de Ferrare et à celle des Médicis de Florence, deux poèmes voient le jour, qui recomposent le mythe de Roland. Entre 1478 et 1483 à Florence, le *Morgante* de Luigi Pulci apporte une coloration comique à la matière rolandienne. À la même période, Matteo Maria Boiardo publie en 1476 à Ferrare son *Orlando innamorato nnamorato*[18]. La cour des Este nourrit alors un goût certain pour la littérature chevaleresque, comme le souligne Jo Ann Cavallo :

> Their literary preference is attested to by enthusiastic letters, by the naming of their children after chivalric characters and by great number of chivalric romances in the Estense library that continued to increase throughout the Quattrocento.[19]

marché et des fascicules (*ibid*., p. 16). Par ailleurs, dans son récit de voyage, Albert T'Sertstevens relate ainsi les représentations de l'*Opra dei pupi,* tradition du théâtre de marionnettes sicilien qui fait le récit des exploits de Roland et des chevaliers de Charlemagne (Albert T'serstevens, *Sicile, Sardaigne, Îles éoliennes* ; *Itinéraires italiens,* Paris, Arthaud, 1957, p. 83-87).

16. B. Cannone, « Sublime Roland »*,* art. cité, p. 16.

17. M. de Montaigne, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 1297.

18. B. Cannone, « Sublime Roland »*,* art. cité, p. 17.

19. Jo Ann Cavallo, *Boiardo's Orlando Innamorato ; An Ethics of Desire*, Londres, Associated University Presses, 1993, p. 5. Sur ce sujet, voir également Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese,* Turin, E. Loescher, 1903.

Au-delà du plaisir de la lecture, elle met également en avant les valeurs liées à la chevalerie.

Dans ce récit, Matteo Maria Boiardo reprend le cycle de Charlemagne, avec ses guerres incessantes entre Chrétiens et Sarrasins, tout en relatant les tourments du jeune Roland amoureux de la belle Angélique. Outre les prouesses guerrières et les romances impossibles, Boiardo apporte une nouveauté fondamentale au poème en y incluant la matière de Bretagne des chevaliers de la Table Ronde, ce qui ajoute une dimension merveilleuse et magique au roman chevaleresque. Ce poème, laissé inachevé par Boiardo, sera poursuivi et remanié par plusieurs auteurs. C'est Nicolò degli Agostini qui lui donne tout d'abord une suite en ajoutant trois nouvelles parties aux trois qui étaient déjà présentes dans l'œuvre de Boiardo ; dans le même temps, et après la parution de la quatrième partie de Degli Agostini en 1506, Raffaele da Verona écrit une cinquième partie, qui sera elle-même suivie d'une suite écrite par un auteur anonyme[20]. L'*Orlando innamorato* fera également l'objet de réécritures comme celle de Francesco Berni qui, très certainement achevée avant 1532, ne paraît que dix ans plus tard[21] ; Lodovico Domenichi publie quant à lui une autre version du poème en 1545[22]. Parmi toutes ces intrications de suites et de réécritures, c'est finalement la suite rédigée par Ludovico Ariosto qui fait date.

1.2.2. De l'*innamoramento* à la *furia*

Né d'un contexte similaire à celui de l'*Orlando innamorato,* l'*Orlando furioso* apparaît comme le successeur légitime du récit de Boiardo. En effet, les textes ont tous deux été commandés par les Este dans le but d'effacer les rumeurs négatives qui couraient à leur sujet. En tirant parti de l'attrait exercé par la figure de Roland et en faisant remonter la lignée jusqu'à Énée et aux Troyens, le récit sert dès lors de vecteur prestigieux pour la lignée des Este[23].

L'Arioste se situe dans la filiation du récit de Boiardo en respectant notamment les trois trames narratives tracées par ce dernier : l'histoire de la guerre que se livrent Agramant et Charlemagne, le récit des amours de Roger et Bradamante et enfin la passion moins heureuse entre Roland et Angélique. L'*Orlando furioso* reprend également le récit là où son prédécesseur l'avait laissé : au camp de Charlemagne où Roland et Renaud se disputent la

20. Henri Hauvette, *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle* (seconde édition), Paris, Champion, 1927, p. 71 ; p. 215.
21. *Ibid*., p. 71 ; p. 339-340.
22. *Ibid*., p. 340.
23. B. Cannone, « Sublime Roland », art. cité, p. 18.

main de la belle Angélique[24] en un combat vain, puisque la jeune femme finit par s'enfuir afin de leur échapper. Roland part alors à sa recherche, mais, découvrant la relation entre elle et le Sarrasin Médor, il sombre dans une profonde folie. Il faut attendre Astolphe et son fantasmagorique voyage sur la lune – lieu où toutes les raisons perdues sur terre sont conservées dans des fioles – afin de trouver une médication qui permettra au jeune chevalier de retrouver la raison. En-dehors de cette trame principale, le récit démultiplie les intrigues au gré des aventures des personnages : Astolphe, Gradasse, Rodomont et d'autres, déjà présents dans le récit de Boiardo, ne font que poursuivre leurs aventures. Parmi ces personnages, Roger et Bradamante sont particulièrement mis en avant en tant qu'ancêtres légendaires de la famille d'Este[25].

On trouve déjà chez Boiardo une partie des ingrédients qui vont faire la particularité de l'*Orlando furioso,* à commencer par ce que Jo Ann Cavallo décrit comme un « concept of unity within variety »[26]. En effet, le récit de Boiardo se caractérise par une grande variété de rythmes narratifs et de tons : « […] the *Innamorato* presents a wide range of narrative elements and tone, from comic and even farcial, to dramatic or melodramatic, and, on occasion, to tragic »[27]. Cette variété est éminemment présente chez l'Arioste. En outre, le titre de Boiardo annonce d'ores et déjà la thématique principale de son ouvrage : l'amour. L'*Orlando furioso* ne fait que poursuivre cette exploration du sentiment amoureux, de façon bien plus sombre cependant, puisque l'Arioste fait basculer Roland du statut d'« innamorato » à celui de « furioso ».

1.2.3. Le triomphe de l'*Orlando furioso* en Italie

De sa première édition en 1516 à son ultime version en 1532, l'*Orlando furioso* connaît plusieurs remaniements, notamment sur le plan de la langue où chaque version évolue peu à peu vers le toscan. Rapidement, les publications de l'Arioste rencontrent le succès.

Dans l'introduction de son édition bilingue de l'*Orlando furioso,* Michel Orcel déclare

24. En effet, voyant la querelle qui venait d'éclater entre les deux jeunes chevaliers, Charles avait fait enlever la jeune femme et l'avait laissée aux mains du duc de Bavière. Il en promet la possession à celui des deux rivaux, Roland ou Renaud, qui tuera le plus grand nombre de Sarrasins au cours de la bataille (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, vol. I, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2013 ; I, 8-9, p. 6 [désormais : *Orlando furioso*]).

25. Outre le récit des exploits des deux guerriers, les prédictions de la magicienne Mélisse au chant III promettent la gloire de grands faits d'armes aux descendants des Este (*Orlando furioso,* III, 9, p. 95).

26. J. A. Cavallo, *Boiardo's Orlando Innamorato; An Ethics of Desire, op cit*., p. 7.

27. *Ibid*., p. 7.

que « *Le Roland Furieux* est un poème qui se refuse à commencer et se refuse à finir »[28]. L'histoire de sa publication semble le prouver. La rédaction débute en 1503 et il faut trente ans à l'Arioste pour rédiger les quelque 39 000 vers qui composent le récit. Après avoir publié une première version en 1516 – le poème contient alors 40 chants, comme toutes les éditions antérieures à celle de 1532[29] – l'Arioste augmente son œuvre en vue d'une nouvelle publication en 1521, publiée cinq fois[30]. Ces deux premières versions connaissent déjà le succès : entre 1516 et 1531, ce ne sont pas moins de dix-sept éditions des aventures d'Orlando et de ses compagnons qui paraissent[31]. L'ultime publication en 1532[32] est, quant à elle, un véritable best-seller publié à seize reprises jusque dans les années 1540[33]. Ce serait cependant méconnaître le processus créatif de l'Arioste que de percevoir en cette dernière publication une version définitive. La publication de manière posthume à Venise en 1545 d' *I Cinque canti* témoignent ainsi de sa volonté de donner une suite aux aventures contées dans l'*Orlando furioso.*

Tout au long du XVI^e^ siècle, le succès éditorial de l'*Orlando furioso* ne se dément pas et ce ne sont pas moins de 138 éditions italiennes qui sont dénombrées entre 1532 et 1600[34]. De sa première publication jusqu'à la période de faste éditorial de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, le texte de l'Arioste passe entre les mains de puissants éditeurs tels que Gabriel Giolito (1542-1560), Valvassori (1553-1567) ou encore Vincenzo Valgrisi (1556-1579)[35]. Les éditeurs vénitiens jouent ainsi un rôle décisif dans la promotion de l'*Orlando furioso*. Ils contribuent entre autres à son élévation au rang de classique en le présentant dans des éditions importantes, annotées et illustrées, réservées jusque-là aux auteurs antiques canoniques. Préface, biographie, allégories, glossaires et commentaires enrichissent ces éditions d'imposants paratextes[36]. Par ailleurs, cet engouement des Italiens pour l'*Orlando furioso* ne

28. *Orlando furioso*, p. 7.

29. *Orlando furioso de Ludovico Ariosto,* Ferrara, Giouani Mazocco dal Bondeno, 1516. Cette édition est décrite dans l'ouvrage de Giuseppe Agnelli et Giuseppe Ravenani, *Annali delle edizioni Ariostee*, Bologna, Nicola Zanichelli editore, 1933-XI, vol. 1, p. 17-18.

30. Daniel Javitch, *Ariosto Classico, la canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, Mondadori, 1999, p. 15 ; *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, Ferrara, Giouanni Battista da la Pigna, 1521, édition citée dans G. Agnelli et G. Ravenani *Annali delle edizioni Ariostee*, *op. cit.*, p. 19-20.

31. Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne 1530-1560 ; recherches sur l'influence du Roland Furieux*, Bordeaux, Féret et fils, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1966, p. 7. Giuseppe Agnelli et Giuseppe Ravenani donnent de plus amples détails concernant plusieurs éditions datant de 1524, 1525, 1526, 1527, 1528 et 1530 (G. Agnelli et et G. Ravenani, *Annali delle edizioni Ariostee*, *op. cit*., p. 21-36).

32. *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto*, Ferrara, Francesco Rosso da Valenza, 1532 (*ibid*., p. 36-38).

33. D. Javitch, *Ariosto Classico*, *op. cit*., p. 15.

34. M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, *op. cit.*, p. 7.

35. D. Javitch, *Ariosto Classico*, *op. cit*., p. 15.

36. *Ibid*., p. 81.

commencera à décliner qu'au début du XVII[e] siècle[37].

Dans les premières années qui suivent la publication de l'*Orlando furioso*, le poème est essentiellement diffusé dans un cercle restreint composé de lettrés, de princes et de courtisans, avec, parmi eux, des lecteurs aussi prestigieux que Machiavel[38]. L'*Orlando furioso* aurait pu demeurer à ce niveau de diffusion si les éditeurs italiens n'avaient pas mis en place une politique de diffusion plus large. C'est ainsi que voit le jour en 1525 à Venise une édition « populaire » de l'*Orlando furioso*[39] et que 25 000 exemplaires de ces éditions « populaires » paraissent durant le XVI[e] siècle italien[40]. Elles touchent un public aisé, bien sûr, mais s'étendent également aux cercles moins lettrés de la bourgeoisie. Certains témoignages de l'époque comme celui de Giuseppe Malatesta dans son ouvrage *Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso* (1589) soutiennent même que l'*Orlando furioso* est lu dans les tavernes et les cabanes de bergers. En effet, il est possible que certains fragments en aient été lus lors de veillées devant un public illettré[41]. Ces hypothèses font toutefois débat, même s'il est par ailleurs certain que les thèmes de l'*Orlando furioso* ont été diffusés jusque dans les milieux les plus modestes[42].

Cependant, si, durant la seconde moitié du *Cinquecento*, l'*Orlando furioso* suscite l'enthousiasme de nombreux lecteurs, l'œuvre ne compte pas moins de détracteurs. Ainsi, dans les années 1540 et 1580, l'*Orlando furioso* fait-il l'objet de grands débats. Ses opposants (sous l'influence de la puissante école de philosophie aristotélicienne padouane) jugent l'œuvre de l'Arioste à l'aune de l'*Art Poétique* d'Horace et des écrits théoriques d'Aristote, modèles, s'il en est, des formes narratives de la poésie de l'époque[43]. Confrontée à ces canons, la nouvelle esthétique de l'*Orlando furioso* est critiquée pour sa discontinuité notamment par Camillo Pellegrino[44]. C'est pourtant dans cette apparente discontinuité que l'*Orlando furioso* puise sa force. Il combine en effet au modèle de la chanson de geste le dynamisme du roman d'aventures, comme l'attestent la richesse des intrigues, les nombreux rebondissements ainsi qu'un humour savamment dosé. Le récit oscille également constamment entre le réalisme

37. Si entre 1601 et 1630 on peut encore compter vingt-trois impressions de l'œuvre de l'Arioste, entre 1631 et 1679, on n'en compte guère plus que sept. Toutefois, bien que cet engouement décline en Italie, l'*Orlando furioso* continue de nourrir les auteurs français (M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, *op. cit*., p. 7).

38. *Ibid*. Ainsi, dans une lettre du 17 décembre 1517, Machiavel fait les louanges de l'*Orlando Furioso* (Marco Dorigatti, « Il presente della poesia *L'Orlando Furioso* nel 1516 », dans *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, Marco Doriggati, Jean-Luc Nardone, Matteo Residori et Alessandra Villa, 17-19 mars 2016, Université Toulouse-Jean Jaurès).

39. M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, *op. cit*., p. 7.

40. *Ibid.*, p. 7-8.

41. Giuseppina Fumagalli, *La fortuna dell' Orlando furioso nel Italia nel secolo XVI*, p. 49-51, cité dans M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, *op. cit*., p. 8.

42. M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, *op. cit*., p. 8.

43. *Ibid*., p. 19, 26, 28.

44. *Ibid*., p. 284-286.

violent des champs de bataille et un univers merveilleux peuplé de personnages tels qu'Atlante ou Alcine.

Quoi qu'il en soit, ces critiques ne parviennent pas à décrédibiliser le texte de l'Arioste ; au contraire, elles ne font que mettre en relief ce qui fait la force du récit, son audace narrative et la richesse de ses thèmes. Aussi l'Arioste devient-il la figure de proue de la nouvelle création narrative italienne. En effet, l'édition de 1521 a déjà un impact significatif sur le *romanzo cavalleresco italiano*[45]. Cette influence contemporaine se traduit également par de nombreuses continuations, et ce dès l'édition de 1521 comme avec Dolce et *Il primo libro di Sacripante* en 1536 ; puis les continuations se multiplient à partir de l'édition de 1532 (Pescatore, *La morte di Ruggiero*, 1546 ; Busantino, *Angelica Innamorata*, 1550 ; Cataneo, *L'Amor di Marfisa,* 1562)[46]. L'influence de l'*Orlando furioso* est telle en Italie que la nouvelle poésie narrative s'inspire de « la maniera ariosteca »[47].

De plus, l'un des premiers éditeurs de l'Arioste, Gabriel Giolito, déclare l'œuvre si prodigieuse qu'elle mérite d'être traduite non seulement en espagnol, mais dans toutes les langues[48]. C'est le début d'une grande diffusion du poème dans toute l'Europe : entre 30 000 et 100 000 exemplaires vont traverser le continent[49]. Assez rapidement, l'*Orlando furioso* joue le rôle de véritable modèle pour toute l'Europe, inspirant une abondante iconographie, la musique vocale et surtout la littérature.

Les Alpes sont ici de nouveau franchies, mais plus qu'un retour de la « matière rolandienne » sur son territoire natal, c'est un renouveau de celle-ci qui s'opère.

45. D. Javitch, *Ariosto Classico*, *op. cit*., p. 15.
46. *Ibid*., p. 17.
47. *Ibid*., p. 18.
48. *Ibid.*, p. 15-16.
49. M. Dorigatti, « Il presente della poesia *L'Orlando Furioso* nel 1516 », *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, *op. cit*.

2. Contexte et pratique de la réception de l'Arioste en France

2.1. Quelle réception de l'Arioste en France ?

2.1.1. La première réception par les italianisants

Les guerres d'Italie, qui durent jusqu'à la fin du règne d'Henri II en 1559[50], ramènent avec elles les trésors de la poésie italienne : Pétrarque, l'Arétin, Pulci, le Tasse et, parmi eux, celui qu'on surnomme « le divin Arioste ».

Malgré une histoire éditoriale difficile à retracer[51], il est certain que le poème a connu une fortune immense au-delà des frontières italiennes. En effet, l'Arioste assoit sa notoriété en France en se faisant d'abord connaître pour ses pièces poétiques. *Le Rime*[52] sont ainsi diffusées en France jusque dans les plus hautes sphères, puisqu'une imitation paraît même dans le recueil des *Poésies du Roi François I^er^*. On retrouve notamment des imitations des sonnets de l'Arioste dans *L'Olive* de Du Bellay (1549), dans les *Amours* de Ronsard (1553) ou encore chez Desportes, dans *Les Premières Œuvres* (1573). De leur côté, *Le Satire* (1534) influencent également des poètes tels que Du Bellay, dans ses *Regrets et Antiquités de Rome*, (1558), mais également Vauquelin de La Fresnaye (1605), qui traduit six des sept *Satire*[53]. Il y a donc un intérêt pour la production mineure du poète en langue vulgaire, cependant que ses *Carmina* en latin (1553) demeurent inconnus.

Cette attention porte également sur la production dramatique de l'auteur : Jacques Bourgeois rédige ainsi la première version française des *Suppositi* en 1545 sous le titre de *La*

50. Yvonne Bellenger, *La Pléiade*, Paris, PUF, 1978, p. 11.

51. « En France, l'œuvre eut une diffusion relativement tardive, après 1540 seulement. Sa préhistoire éditoriale demanderait à être étudiée, mais en l'absence d'une enquête systématique sur les éditions anciennes conservées dans les bibliothèques françaises, analogue à celle que nous avons faite pour Pétrarque, la diffusion des premières éditions italiennes de l'*Orlando* en France est encore mal connue. Les résultats de cette enquête seraient probablement décevants, comme sont fragmentaires les données que nous possédons sur la présence de l'ensemble des éditions italiennes dans les bibliothèques privées du XVI^e^ siècle. » (Jean Balsamo, « L'Arioste et le Tasse, des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », dans *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e^ siècle*, *Cahiers Saulnier*, Paris, 2003, p. 11-26).

52. Enea Balmas, « Note sulla fortuna del' Ariosto in Francia nel cinquecento », dans *Saggi e studi sul Rinascimento francese,* Padoue, Liviana (Studi e saggi di letterature moderne), 1982, p. 81, cité dans Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France, de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, p. 78.

53. Chiara Lastraioli, « Arioste en France au XVI^e^ siècle », dans *Dictionnaire des Lettres françaises*, Paris, Fayard, 2001, p. 67 ; Alexandre Ciorănescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e^ siècle*, Genève, Slatkine, 1970, p. 295-298. On peut lire ces satires de Vauquelin de La Fresnaye dans *Les Diverses poesies du sieur de la Fresnaie Vauquelin. Dont le contenu se void en la page suivante*, Caen, Charles Macé, 1605.

comédie très élégante, en laquelle sont contenues les amours d'Erostate, de Philogone de Catanie, et de Polymneste, fille de Demon, mise de l'Italien en rime française. Une seconde version de cette œuvre, par Jean-Pierre de Mesmes, est éditée sous forme bilingue et en prose en 1552 sous le titre *La comédie des supposez*[54] avant d'être publiée une nouvelle fois à la suite de *La grammaire italienne* sous le titre *Les Abuzes.* Enfin Jean de La Taille fait paraître sa traduction du *Negromante* de l'Arioste (1573)[55].

Quant à l'*Orlando furioso,* il connaît une diffusion assez précoce dans l'espace culturel français, puisque dès l'année de sa première publication italienne, en 1516, une copie de l'édition *princeps* est transmise au roi François I[er] pour qui l'Arioste éprouve de l'estime[56]. Si l'on sait que les éditions italiennes circulent en France après 1540, il est cependant difficile d'évaluer l'étendue de son lectorat[57]. Il faut attendre 1544 pour que soit publiée la première traduction de l'œuvre par un anonyme[58]. Au cours du siècle, d'autres traductions succéderont à celle-ci, tout d'abord celle de Jean Fornier en 1555, puis celle de Gabriel Chappuys en 1577[59]. Celle de Jean de Boyssières (1578-1580), qui reprend en partie des textes déjà écrits et les complète par sa propre traduction, fait quant à elle le lien entre les traductions et les imitations.

En effet, l'œuvre de l'Arioste semblant illisible aux uns dans la langue originale, obscure et fastidieuse aux autres lecteurs dans sa traduction (notamment à cause de la longueur du texte)[60], ce ne sont pas tant ces éditions originales ou traduites qui font connaître l'œuvre au lectorat que les imitations qui en sont tirées. Morceaux choisis tirés du texte de l'Arioste, ces imitations concernent des épisodes spécifiques de l'*Orlando furioso* et font l'objet de réécritures plus ou moins fidèles à l'original. On retrouve ces imitations assez tôt dans le siècle, notamment chez Taillemont qui en intègre deux dans sa *Tricarite* (1556) : la

54. Jean Balsamo évoque cette édition parue sous le titre : *La comedie des Supposez de M. Louys Arioste, en Italien et Françoys. Pour l'utilité de ceux qui désirent sçavoir la langue Italienne*, Paris, Estienne Groulleau, 1552. Il indique une seconde émission en 1585 (Paris, Jérôme de Marnef et Veuve Guillaume Cavellat), une traduction qui, accompagnée du texte italien, devait servir de complément à la *Grammaire italienne* de De Mesme (Paris, Gilles Corrozet et Estienne Groulleau, achevée d'imprimée le 31 mars 1548). Cette grammaire sera la première composée et publiée en France (J. Balsamo, *Le Livre italien à Paris au XVI[e] siècle*, Genève, Droz, 2015, p. 204-205).

55. C. Lastraioli, « Arioste en France au XVI[e] siècle », art. cité, p. 67.

56. M. Dorigatti, « Il presente della poesia *L'Orlando Furioso* nel 1516 », *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, *op. cit*.

57. J. Balsamo, « L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », art. cité, p. 11-12.

58. Anonyme, *Roland Furieux, composé premierement en ryme Thuscane*, Lyon, Sulpice Sabon pour Jehan Thellusson, 1544.

59. Au sujet des traductions, Alexandre Ciorănescu indique que leur privilège est daté de 1553 pour celle de Jean Fornier et de 1576 pour celle de Gabriel Chappuys (A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 76).

60. J. Balsamo, *Les rencontres des Muses, Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI[e] siècle*, Genève, Slatkine, 1992, p. 104.

Complainte d'Alceste sur l'ingrate é detestable rigoeur de Lidie et le *Conte de l'Infante Genevre*. On remarque par ailleurs une concentration d'imitations dans le courant des années 1570. Étienne de La Boétie rédige ainsi une imitation des plaintes de Bradamante, le « Chant XXXII des plaintes de Bradamante » (1571)[61], mais c'est surtout dans le cadre de la publication du recueil collectif des *Imitations de quelques chans de l'Arioste, par divers poetes françois* publiées chez Lucas Breyer en 1572 que cette émulation sera particulièrement visible. Lucas Breyer y rassemble plusieurs imitations écrites par Philippe Desportes, Mellin de Saint-Gelais, Jean-Antoine de Baïf, Louis d'Orléans et, dans certaines versions, Nicolas Rapin. Enfin, à l'orée du XVII^{e} siècle, *Les amours de Genievre et d'Ariodant. À l'imitation de l'Arioste* de Jean d'Espinaud (1601) témoignent d'un intérêt encore manifeste pour les épisodes tirés de l'*Orlando furioso.*

2.1.2. L'*Orlando furioso* au centre des débats littéraires

Bien que le succès soit au rendez-vous, l'œuvre fait peu ou prou face aux mêmes débats qu'en Italie. Ainsi, les caractéristiques qui font justement les qualités de l'œuvre de l'Arioste sont incomprises, voire violemment critiquées par les cercles littéraires. Les raisons de ce rejet sont d'ordre autant moral qu'esthétique. Selon Bruno Méniel, le public français n'aurait pas été idéologiquement prêt à recevoir une œuvre aussi diverse et complexe que celle de l'Arioste, qui prône selon lui :

> […] une acceptation de la vie dans sa diversité, une confiance en la nature humaine, une capacité à dominer le monde physique, un désir d'embrasser une géographie élargie ; mais en même temps, établissant un équilibre subtil entre le détachement et l'assentiment, la fantaisie et la vraisemblance, l'ironie et le sérieux, il mine insidieusement les valeurs de l'occident chrétien et métamorphose le monde féodal moralement et religieusement structuré en un univers anarchique et néanmoins harmonieux, où l'individu, qui ne connaît d'autre loi que celle du désir, occupe la première place.[62]

En effet, là où l'Arioste tente de représenter à travers ses quarante-six chants la diversité de la période renaissante, ses détracteurs n'y voient qu'un chaos de récits invraisemblables, un magma informe d'extravagances poétiques. Ronsard, dans son épître au lecteur incluse dans la première édition de sa *Franciade*, évoque ainsi le poème de l'Arioste comme une « Poësie fantastique » dont « les membres sont aucunement beaux, mais le corps est tellement

61. *Vers François de feu Estienne de La Boétie*, Paris, Fédéric Morel, 1571. Nous citons dans notre propos l'édition suivante, Étienne de La Boétie, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 2011.
62. B. Méniel, *Renaissance de l'épopée*, *op. cit*., p. 79.

contrefaict et monstrueux qu'il ressemble mieux aux resveries d'un malade de fievre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain »[63]. Outre son aspect qu'il juge incohérent et désordonné, Ronsard lui reproche également de ne pas être suffisamment vraisemblable pour mériter d'être lu. La seconde série de critiques faites à l'Arioste consiste à ne voir en lui qu'un poète léger, dont les propos sans profondeur ne viseraient qu'à amuser son lectorat. Ses détracteurs s'étonnent ainsi de ne pas le voir prendre le ton grave et solennel si caractéristique de l'épique[64] et Montaigne, dans ses *Essais*, s'indigne que l'on puisse comparer l'Arioste à Virgile[65]. Or, cette interprétation relève d'une véritable méprise sur les intentions de l'Arioste. En effet, ce dernier, loin de faire preuve de légèreté, est touché par le même pessimisme que Machiavel. L'Italie, à la fin du XV^e^ siècle, n'est pas le pays des frivolités et des douceurs futiles que les Français perçoivent en elle, mais un pays en proie à une profonde désillusion. La folie qui est mise en scène dans l'*Orlando furioso* reflète précisément ce que l'Arioste déplore en l'homme, à savoir le pouvoir destructeur qu'il est capable de déployer.

L'*Orlando furioso* pâtit également de la rivalité artistique entre la France et l'Italie. Dans la mesure en effet où l'Arioste exploite un certain nombre de personnages et de topiques de la littérature épique française, ses détracteurs se bornent à considérer l'*Orlando furioso* comme une pâle copie de leurs anciens romans chevaleresques[66], en négligeant par là même les aspects novateurs de l'œuvre. N'y aurait-il pas là une forme de convoitise ou de dépit de la part des auteurs français face au succès de l'Arioste et à sa capacité de s'emparer de la matière épique française, dont le lectorat du XVI^e^ siècle est encore tout imprégné ? En effet, comme l'explique Bruno Méniel, le lecteur français de la Renaissance, pénétré de la mentalité héroïque héritée de la période médiévale, continue de lire de longs récits en vers qui mettent en scène les hommes et les dieux, et dont les héros possèdent parmi les valeurs la plus grande d'entre toutes, la « vertu », comprise comme manière courageuse de vivre sa foi[67]. En ce sens, on peut affirmer que l'Arioste a été le souffle nouveau qui a contribué à rallumer le brasier encore chaud de la littérature épique française.

---

63. Pierre de Ronsard, *La Franciade, première partie,* dans *Œuvres complètes*, tome XVI*,* éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, 1950, p. 4.

64. Ciorănescu évoque ainsi la défiance de Jacques Peletier qui, bien qu'introducteur de l'Arioste en France, n'en regrette pas moins la présence d'une certaine légèreté indigne du genre épique (A. Ciorănescu, *L'Arioste en France, op. cit*., p. 172). Peletier déclare ainsi : « L'Arioste encore a tant de choses légères, comme les Latins disent, futiles, mêlées parmi son Livre, certes indignes du Poème Héroïque : et sont celles qui ne peuvent donner splendeur aux Écrits, et qu'il faut expressément délaisser. » (Jacques Peletier, *Art poétique* [1555], dans *Traités de poétique et de rhétorique à la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, 1990, p. 261).

65. Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, II, X, p. 430-431.

66. On songera notamment à la reprise du cycle de Charlemagne et ses combats héroïques entre Chrétiens et Sarrasins.

67. B. Méniel, *Renaissance de l'épopée*, *op. cit*., p. 501.

Entre refus et enthousiasme, la réception de l'œuvre de l'Arioste est donc contrastée. Néanmoins, cela n'entrave pas pour autant la fortune et l'influence de l'*Orlando furioso* sur la littérature française.

2.2. L'Arioste fait français : quelle pratique du texte dans la sphère littéraire française ?

De Taillemont (1556) à Chappuys (1576) en passant par Mellin de Saint-Gelais (1558), les traducteurs et imitateurs qui se sont inspirés de l'Arioste se signalent par une grande diversité tant dans l'inspiration qui leur est propre que dans le traitement qu'ils font de son œuvre. Ainsi, si certains d'entre eux s'efforcent d'être fidèles à la langue du « cygne de Ferrare », d'autres tirent avant tout de l'*Orlando furioso* la matière d'une inspiration nouvelle. De fait, si la traduction relève essentiellement d'une démarche de transmission du texte, l'imitation, quant à elle, complète ce processus par un enrichissement du matériel d'origine sur le double plan linguistique et sémantique. Ces deux modalités de mise en français des textes participent également d'une mise en valeur de la langue française.

2.2.1. La traduction et l'imitation : deux démarches différentes

Si l'on s'intéresse tout d'abord à la traduction dans ses formes et ses pratiques, force est de constater qu'au tournant des années 1550, le français a d'ores et déjà fait la preuve qu'il a indéniablement les qualités requises pour traduire une langue étrangère. Il l'a déjà démontré dans de nombreux domaines, comme le souligne Du Bellay dans sa *Deffence* : « [...] Philosophes, Historiens, Medicins, Poëtes, Orateurs, Grecz, et Latins ont apris à parler François »[68]. Outre sa vocation à transmettre le texte d'origine dans une langue plus familière pour le lecteur français, la traduction contribue aussi à un enrichissement de l'*inventio* de l'orateur en rendant accessible cette matière première. Ainsi, cette pratique écrite, en plus de transmettre les textes de l'Arioste, permet également de mettre à l'épreuve la langue française face à la langue italienne.

La traduction se révèle cependant insuffisante pour illustrer la langue. C'est l'opinion que s'en fait Du Bellay : « Toutesfois ce tant louable labeur de traduyre ne me semble moyen unique, et suffisant, pour elever nostre vulgaire à l'égal, et Parangon des autres plus fameuses

68. Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoyse* [1549], éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2008, I, 4, p. 84.

langues »[69]. L'imitation entre alors en jeu. Car si la littérature française souhaite démontrer sa puissance artistique, elle doit d'abord manifester sa capacité de créer une grande œuvre littéraire originale, autrement dit une œuvre qui démontre son savoir-faire dans le cadre de la première partie de la rhétorique, à savoir l'*inventio*. C'est dans ce cadre théorique que l'imitation est opposée à la traduction. Assignée à développer l'invention, l'imitation, en se référant à des textes extérieurs à la langue française, doit produire des discours à la fois nouveaux et originaux. La bonne imitation est donc liée à l'*inventio* : en plaçant au niveau de l'invention la ligne de partage entre traduction et production originale, Du Bellay semble ainsi abandonner l'illustration de la langue au profit de l'illustration de la poésie. Une œuvre de « bonne invention » prouverait en effet que non seulement la langue française a suffisamment d'esprit poétique pour concevoir une œuvre originale, mais surtout que dans sa dimension proprement linguistique, la langue française se prête à un usage poétique[70]. Conseillée par Du Bellay, cette pratique n'est cependant pas du goût de tous. La théorie de l'imitation est ainsi rejetée par certains auteurs comme Barthélémy Aneau dans son *Quintil horacien* (1550). Nul besoin, selon lui, de l'Antiquité ou des Italiens pour être un bon poète[71]. Ces influences risquent même, à ses yeux, de gâter le naturel de l'écriture du poète. Il rejette ainsi assez violemment l'Italie. Plus tard, Henri Estienne (1578) se plaint quant à lui de la « corruption italique » qui envahit la France et la langue française[72].

Bien au-delà de la notion de plagiat que notre vision actuelle de la littérature pourrait impliquer, l'imitation est avant tout une question de vision et d'interprétation. En ce sens, elle est aussi ancienne que la littérature occidentale et que la définition même de l'art comme imitation de la nature[73]. Platon et Aristote avaient déjà exprimé l'idée selon laquelle l'art – que ce soit la peinture, la poésie, la musique ou la sculpture – n'est qu'imitation et copie des spectacles offerts par le réel. Il incombe alors au poète d'en dégager une représentation particulière. Il en va de même pour les œuvres entre elles. Dans le cadre des arts renaissants qui sont portés par la dynamique de la *translatio studii*, à l'imitation de la nature s'ajoute celle

69. *Ibid*., I, 5, p. 85.

70. Emmanuel Buron, Nadia Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive,* Neuilly, Atlande, 2007, p. 160.

71. « Par quoi, pour l'enrichissement et illustration, et plus haut et meilleur style : je ne sais quelle imitation tu y cherches ni toi avec ne sais.». Barthélémy Aneau continue en expliquant que si certains poètes se sont adonnés à l'imitation, il n'est pour autant nul besoin de celle-ci pour être un bon poète : « sans lesquelles langues n'ont pas laissé aucuns d'être très bons Poètes et par aventure plus naïfs, que les Grécaniseurs, Latiniseurs, et Italianiseurs en Français : Lesquels à bon droit on appelle Péregrineurs.» (Barthélémy Aneau, *Quintil horacien,* 1550, dans *Traités de poétique et de rhétorique à la Renaissance*, éd. citée, p. 208).

72. Henri Estienne, *Deux dialogues du nouveau français italianizé et autrement desguizé*, Genève, 1578. L'éditeur n'est pas indiqué pour cette édition. Notons qu'une nouvelle édition de cet ouvrage paraîtra en 1579 à Anvers chez Guillaume Niergue.

73. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive, op. cit*., p. 147-148.

des grands modèles, qu'ils soient issus de la tradition antique ou d'inspiration plus contemporaine avec les auteurs italiens du Rinascimento. Il s'agit, pour le poète imitateur, à la fois de se soumettre à une tradition et de rivaliser avec le texte imité : « L'imitation ne consiste donc pas à reproduire les figures même de son modèle, mais à en réinventer un équivalent adapté au "naif" d'une autre langue. »[74]. Ainsi, si le poète s'inscrit dans une tradition, il fait également résonner avec elle les échos d'une inspiration toute personnelle, à la manière du poète alexandrin Callimaque : « Je ne chante rien qui n'ait ses répondants ! »[75].

Si les notions de traduction et d'imitation sont, en apparence, assez claires, la limite entre l'une et l'autre est, en pratique, moins nette qu'il n'y paraît. C'est ainsi que Jean Vignes invite à relativiser cette frontière[76]. En effet, la traduction fait l'objet d'un travail littéraire attentif, comme le rappelle Étienne Dolet dans *La maniere de bien traduire une langue en une autre* (1540) ; elle tient moins du mot à mot que de la traduction libre et attentive aux inspirations et aux intentions de l'auteur[77].

La prudence est donc de mise lors de l'examen des textes. À la fin de son chapitre sur la traduction de l'Arioste, Ciorănescu cite ainsi un certain nombre de textes comme étant des traductions courtes, comme l'*Epigramme* d'Étienne de Forcadel (1548)[78] ou les productions du Baron de La Chaume, auteur d'une traduction de la première stance du chant VI et d'un autre fragment du chant XXVI de l'*Orlando furioso*[79], pour ne citer qu'eux. Cependant, Ciorănescu semble lui-même nuancer la désignation de ces textes comme traductions. En effet, il affirme que ceux-ci furent rédigés plus ou moins librement à partir du texte de l'Arioste et constituaient davantage des jeux poétiques analysables comme les prémices des poésies brèves inspirées de l'*Orlando furioso*[80]. C'est pourquoi nous avons préféré, dans le cadre de cette étude, les classer parmi les imitations.

De même, une autre difficulté réside dans la double activité qu'ont la plupart des auteurs. Eux-mêmes traducteurs, ils n'en produisent pas moins d'autres créations plus personnelles, y compris à partir d'épisodes de l'Arioste. Hiérosme d'Avost rappelle ainsi, dans son épître « A Mes demoiselles de Mandelot », qu'il est déjà lui-même un traducteur du

74. *Ibid*., p. 162.

75. Y. Bellenger, *La Pléiade*, *op. cit*., p. 21.

76. Jean Vignes, « Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580) : étude comparative », dans *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, *op. cit*., p. 75-98.

77. *Ibid*., p. 77.

78. Étienne de Forcadel, *Autre* [épigramme] *traduict de l'Arioste, Ital.*, dans *Le chant des Seraines*, Paris, G. Corrozet, 1548, f. 25.

79. Baron de La Chaume, « Traduction faicte promptement et en jeu par A. le C. Baron de La Chaume, sur le chant de l'Arioste », et « Autre de par le mesme Sr. En mesme temps du 24 chant de l'Arioste » (*Œuvres du Sieur André Mage de Fiefmelin*, Poictiers, Jean de Marnef, 1601, f. 65 v°).

80. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 102-103.

Tasse, en évoquant « la version de l'admirable Poëme du Seigneur Torquate Tasse », avant de livrer une version un peu plus libre d'un chant de l'Arioste, « version de huit stances de XXVII chants de l'Arioste ». Si les deux textes sont désignés par l'auteur sous le nom de « version », il faut néanmoins constater que, dans sa version des plaintes de Rodomont, il lâche un peu plus la bride de la traduction afin de se laisser aller à plus d'inventivité[81].

De fait, c'est bien là que réside toute la difficulté quant à l'identification d'un texte en tant que traduction ou imitation. Parfois les intentions – traduire ou imiter – sont clairement affichées. Ainsi, dans la première traduction de 1544, l'intention qu'affiche l'auteur de traduire en français, annoncée dès le titre (*Roland furieux composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, & maintenant traduict en prose Françoyse*), puis de manière plus détaillée dans l'épître dédicatoire, apparaît cohérente avec la démarche de traduction qu'il mettra bel et bien en œuvre durant tout le texte. On retrouve la même démarche, pour l'imitation cette fois, chez Philippe Desportes lorsqu'il présente de manière explicite sa posture d'imitateur de l'Arioste dès le titre (« Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant », 1572). Cependant, tous les auteurs français ne font pas de même, et l'on remarque parfois un écart entre la promesse d'un titre, ou l'intention que met en avant un auteur dans son avant-texte, et ce qui se dégage du texte même. Ainsi Étienne de La Boétie décrit-il son texte comme une traduction, en insistant même sur le labeur qu'a représenté ce travail[82], mais, en dépit de certains passages très fidèles au texte d'origine, les multiples transformations poétiques auxquelles il a procédé sur le texte tiennent plus de l'imitation que de la traduction. De même, on peut s'interroger sur l'ambiguïté de la réception du texte de Nicolas Rapin (1572). En effet, ce dernier présente bien son texte comme une traduction, et se montre, de fait, fidèle à sa source dans la majeure partie de son texte, et pourtant il figurera dans une des éditions qui rassemblent les *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, parue chez Lucas Breyer en 1572[83].

---

81. Hiérosme d'Avost, dans son adresse « A Mes damoiselles de Mandelot » (f. 2 r°), évoque ainsi la « version de l'admirable poême du Seigneur Torquate Tasse » qui n'est autre que sa traduction de la *Jérusalem Délivrée* intitulée *La Croisade,* Lyon, 1586. Hiérosme d'Avost publie également une traduction des sonnets de Pétrarque : *Essais sur les Sonnets du divin Pétrarque, avec quelques autres poésies de l'invention de l'auteur*, Paris, Abel Langelier, 1584.

82. « Jamais plaisir je n'ay pris à changer
En nostre langue aucun œuvre estranger :
Cart à tourner d'vne langue estrangere,
La peine est grande & la gloire est legere.
J'ayme trop mieux de moymesmesescrire
Quelque escript mien, encore qu'il soit pire ».

(Étienne de La Boétie, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 2011, *A Margverite de Carle Sur la traduction des plaintes de Bradamant, au XXXII^e chant de Loys Arioste*., v. 1-7, p. 251).

83. Nicolas Rapin, *Chant XXVIII du Roland Furieux d'Arioste. Monstrant quelle asseurance on doit avoir aux femmes. Traduict en François à la rigueur des Stanzes et de la Rime*, Par N. R. P. [Nicolas Rapin Poitevin],

Par ailleurs, on peut observer différents degrés d'imitation et de traduction au sein d'un même texte. En effet, dans l'analyse que nous ferons des œuvres, nous pourrons constater que certains passages prennent délibérément des libertés à l'égard de la version originale – en réinventant la matière ariostesque et en l'enrichissant de nouveaux motifs –, tandis que d'autres passages des mêmes œuvres témoignent d'une fidélité au texte d'origine qui relève davantage de la traduction. Cette double tendance est particulièrement visible dans des textes comme « La continuation de Genèvre » par Baïf (1572)[84], par exemple.

La mise en œuvre de ces différents degrés de traduction et d'imitation se développe en outre dans le cadre d'approches tout aussi plurielles du texte original. En effet, le choix du genre littéraire va naturellement aussi influencer l'écriture de ces reprises, de même que la sélection qui est faite des épisodes de l'*Orlando furioso* va offrir une diversité de contenus littéraires durant tout le XVI^{e} siècle.

2.2.2. Foisonnement et diversité dans les traductions et les imitations du XVI^{e} siècle

Cette première réception de l'*Orlando furioso* en France se caractérise en effet par la diversité des formes littéraires adoptées, ce qui montre d'ailleurs que l'influence de l'Arioste est totale dans la sphère littéraire. En effet, non seulement le poème va influencer des poètes majeurs, comme certains membres bien connus de la Pléiade, mais également des auteurs plus isolés – et encore mal identifiés au sein de la critique littéraire – que nous aborderons dans le cadre de cette enquête. Or ce foisonnement est d'autant plus représentatif de la fécondité littéraire de ce siècle qu'il gagne les différents genres, et s'organise selon de grands moments chronologiques, abordables d'un point de vue générique.

De cette chronologie, les traductions constituent en quelque sorte l'armature. Elles en donnent les grands jalons, dans la mesure où elles traversent tout le XVI^{e} siècle. Parallèlement à ce mouvement général des entreprises affirmées de traduction, les imitations se développent tour à tour dans différents genres.

Ainsi, la première traduction en prose (1544) est suivie de peu par des imitations de l'*Orlando furioso* dans la poésie brève de l'époque, comme dans *L'Olive* de Joachim Du Bellay (1549). En 1555, Fornier tente de traduire le poème, cette fois-ci en vers tandis qu'une des nouvelles des *Ioyevses narrations advenves de nostre temps* (1557) reprend un épisode de l'*Orlando furioso.* Par la suite, on identifie autour des années 1570 un pic dans la publication

Paris, Lucas Breyer, 1572.

84. *Imitations de quelques chans de l'Arioste, par divers poetes françois*, Paris, Lucas Breyer, 1572.

des imitations tirées de l'Arioste. Le recueil des *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, paru chez Lucas Breyer en 1572, est représentatif de cet engouement. Ces mêmes années, deux poèmes épiques voient le jour, *La Franciade* de Ronsard (1572) et *La Judit* de Du Bartas (1574). Cet engouement se poursuit parallèlement dans le cadre de la poésie amoureuse avec notamment *Les Œuvres poétiques* d'Amadis Jamyn (1575), et aboutit en 1577 avec la traduction de Gabriel Chappuys. Plus tardivement, l'Arioste commence à gagner non seulement la scène théâtrale française avec, entre autres, *La Bradamante* de Robert Garnier (1583), mais également la fiction en prose et plus particulièrement le roman de la fin du XVI^{e} siècle (Anonyme, *La Mariane du Filomène*, 1596).

Toutefois, hormis dans les traductions en prose, les textes de traduction et d'imitation ne reprennent en général que partiellement l'*Orlando furioso*. Ils se focalisent plutôt sur un ou plusieurs passages de l'œuvre. Ces reprises sont, certes, de longueur variée selon les textes et les genres, mais le morcellement est la règle, la diversité des épisodes et du ton facilitant la fragmentation de la matière originale. On assiste de ce fait à une imitation par sélection. L'imitation concerne en général un morceau de bravoure et se concentre sur un personnage en particulier : le passage choisi, une fois désolidarisé de l'ensemble, constitue un texte à part entière que le poète remodèle au gré de sa propre inspiration. Il en résulte, logiquement, l'émergence d'épisodes-phares, les traducteurs et imitateurs ayant tendance à se concentrer sur certains épisodes. Ainsi, sur l'ensemble des quarante-six chants de l'*Orlando furioso*, certains épisodes jouissent d'un succès plus important auprès des traducteurs et imitateurs,

Les personnages de premier plan sont valorisés au sein de ces reprises. C'est bien évidemment la folie de Roland (et notamment le début de celle-ci au chant XXIII), celle là-même qui donne son titre à l'œuvre, qui fascine les auteurs français, mais aussi les passages concernant les plaintes de Bradamante (chants XXXII et XXXIII). Ces personnages ne détiennent cependant pas le monopole des reprises et l'attrait pour l'*Orlando furioso* s'étend aux histoires mettant en scène des personnages secondaires. Ainsi les amours tragiques de Zerbin et Isabelle (chants XXIII, XXIV et XXIX) font, elles aussi, l'objet d'imitations françaises, ainsi que l'histoire plus légère de Joconde (chant XXVIII). Dans certains cas, le succès de certains épisodes peut s'expliquer par un contexte politique, comme pour l'histoire de Genèvre, aux chants IV et V, qui doit son succès à la mode en faveur de Marie Stuart et à l'engouement du public pour les récits associés à l'Écosse. Dans d'autres cas, c'est moins l'épisode qui intéresse les imitateurs que les motifs esthétiques qu'ils peuvent en dégager, comme la description de la beauté d'Alcine au chant VII, qui est fréquemment reprise par les poètes.

Par-delà cette variété, toutefois, force est de constater que c'est avant tout pour leur sujet amoureux que les épisodes de l'Arioste sont choisis. Leur imitation apparaît de la sorte comme un haut lieu de la mise en scène de la passion amoureuse.

2.2.3. Les épisodes de passion amoureuse, domaine privilégié des réécritures

Grand poème épique, l'*Orlando furioso* n'en demeure en effet pas moins un grand poème sur l'amour. En tant que « suite » du bien nommé *Orlando innamorato*, il met avant tout en scène des héros motivés par le désir de retrouver l'être aimé. Que ce soit Roland ou Bradamante, tous sont pris sous le joug des passions érotiques. On retrouve ainsi régulièrement en début de chapitre des réflexions sur la passion amoureuse et les dégâts qu'elle peut causer. De façon quelque peu topique, l'Arioste se présente d'ailleurs lui-même comme un amoureux blessé.

Lors de la première réception de l'*Orlando furioso* en Italie, au-delà des aventures chevaleresques, ce sont ainsi d'emblée les passages les plus raffinés, consacrés aux lamentations amoureuses, qui ravissent le public[85]. On retrouve donc cette thématique amoureuse dans plusieurs continuations italiennes, comme l'*Angelica Innamorata* de Busantino (1550) ou *L'Amor di Marfisa* de Cataneo (1562)[86].

Or, les goûts français se révèlent assez proches de ceux de leurs voisins italiens. C'est ainsi que, sur l'ensemble des quarante-six chants de l'*Orlando furioso*, parmi les épisodes qui connaissent le plus de succès auprès des traducteurs et imitateurs, on retrouve principalement les épisodes amoureux. Ce sont surtout ceux qui reprennent les deux trames principales de l'ouvrage de l'Arioste, à savoir le récit des amours malheureuses de Roland pour la belle Angélique et l'histoire d'amour de Bradamante et de Médor. Néanmoins, les personnages secondaires ne sont pas en reste et ont droit eux aussi à la reprise de leurs épisodes amoureux : ainsi de Renaud, de Sacripant, de Genèvre, de Fleurdépine ou encore de Joconde. Souvent malheureux, ces épisodes présentent des descriptions riches et complètes des sentiments. Ils sont ainsi érigés en matériau imitable et en observatoire des passions amoureuses.

Comment expliquer ce succès, en France, de la matière amoureuse issue de l'Arioste ? On peut ici songer que la seconde moitié du XVI^{e} siècle correspond à la fin des guerres d'Italie, auxquelles le traité de Cateau-Cambrésis met un terme (1559). Cette fin des hostilités ferait-elle donc passer la guerre au second plan, et corollairement le genre littéraire qui s'en

85. M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, *op. cit*., p. 8.
86. D. Javitch, *Ariosto classico*, *op. cit*., p. 17.

inspire, l'épique, pour tourner l'intérêt du lectorat vers des créations plus lyriques ? Plus sûrement, c'est aussi et surtout la grande époque du pétrarquisme, de sa pénétration en France, et, pour une partie du corpus qui nous intéresse, de l'essor de la Pléiade et de ses imitateurs. Plus encore, à la fin du XVI[e] siècle, comme l'explique Marcel Raymond, « [...] les traditions fondées par Ronsard s'affaiblissent, se transforment, s'isolent les unes des autres, chacune ayant ses représentants attitrés »[87]. Ainsi les imitateurs de Ronsard – qui se faisait fort de pratiquer tous les genres, mais s'est largement imposé par la poésie amoureuse – ont eu tendance à se diviser en deux grandes tendances, la poésie amoureuse et curiale d'une part, et la poésie savante d'autre part : c'est la première de ces deux tendances que représente une large part de notre corpus[88]. Il est d'ailleurs cohérent qu'en cette fin de siècle, ces épisodes soient intégrés à des recueils qui s'adressent prioritairement à un lectorat féminin. Ainsi la « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste » par Hiérosme d'Avost est-elle incluse dans un recueil plus vaste dont le titre est explicite : *L'Apollon de Hiérosme de Laval*[89]**.**

Ce sont ces choix d'épisodes portant spécifiquement sur le traitement des passions qui nous ont amenée à nous interroger sur les représentations de la pathologie amoureuse au sein de ces imitations françaises.

3. Quelles nouvelles approches pour une étude sur la réception de l'*Orlando furioso* en France ?

3.1. État de l'art sur la réception de l'Arioste en France

Les études littéraires ont assez tôt souligné l'influence de l'Arioste sur la littérature française. Ainsi, Joseph Vianey, dans son étude fondatrice sur « L'Arioste et la Pléiade »[90], se posait déjà la question des origines de la prédilection des poètes français pour le *Roland*

87. Marcel Raymond, *L'influence de Ronsard sur la poésie française* (1550-1585), Genève, Slatkine, 1993, vol. II, p. 350.

88. Claude Faisant illustre notamment cette division à travers l'exemple de Desportes et Du Bartas : « Il est pourtant certain que, dès avant [la] mort [de Ronsard], sa gloire, sans rien perdre de son éclat apparent, avait déjà commencé à "entrer dans l'Histoire" et à céder le champ de la renommée vivante à de plus jeunes rivaux : Desportes, dans le domaine de la poésie légère, et – pour un public, il est vrai, plus limité – Du Bartas, dans celui de la poésie grave » (Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Champion, 1998, p. 38-39).

89. Hiérosme d'Avost, *L'Apollon de Hiérosme de Laval*, « Aux Illustres Damoiselles, mes Damoiselles de Mandelot », Lyon, Pierre Roussin, 1587.

90. Joseph Vianey, « L'Arioste et la Pléiade », dans *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux et des universités du Midi*, 23[e] année, *Bulletin italien*, Bordeaux, Féret & fils, 1901, p. 295-317.

furieux ainsi que de leur préférence pour les passages imités. Il commence à répertorier ces imitations de l'*Orlando furioso* selon qu'il s'agit de poèmes d'amour, de poésie épique, de théâtre, et cite également les imitations de Desportes et de Baïf. Il montre ainsi que l'influence de l'Arioste s'étend à l'ensemble des genres pratiqués par la Pléiade.

Dans les années 30, Alice Cameron entreprend ensuite d'approfondir l'étude de Vianey sur les relations entre l'Arioste et la poésie de la Pléiade dans son ouvrage *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard and his group* (1930). En dédiant chacun des chapitres de son étude à un poète spécifique[91], elle étudie ainsi le rapport que chacun entretient avec l'œuvre de l'Arioste et, de là, entérine ou réfute les hypothèses qu'avait formulées Joseph Vianey[92]. Elle complète en outre ce panorama par deux études, dont la première est consacrée à Amadis Jamyn (1933)[93] et la seconde à Desportes (1935)[94]. Concernant ce dernier, poète tout spécialement prolifique en matière d'imitation de l'Arioste, d'autres études ont été menées spécifiquement par la suite par Alexandre Ciorănescu[95] et Jacques Lavaud[96]. Sijbrand Keyser, quant à lui, élargit la perspective ouverte par Joseph Vianey dans le domaine du théâtre en dédiant une large partie de sa *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France* (1933) à ce genre[97]. Non seulement il corrige les erreurs de ses prédécesseurs (Toldo et Roth[98]) sur la question mais il enrichit également l'étude sur le sujet en répertoriant de nouveaux ouvrages[99].

---

91. Alice Cameron étudie ainsi Jean Dorat, Jacques Peletier, Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay, Jean-Antoine de Baïf, Pontus de Tyard, Remy Belleau, Estienne Jodelle, Jacques Tahureau et Olivier de Magny (Alice Cameron, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on Ronsard and his Group*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1930).

92. « M. Vianey is obviously correct in asserting that it was the ardent, voluptuous character of Ariosto's verses that chiefly recommended them to the members of the Pléiade […] It was not, however, as he supposes, Joachim Du Bellay who led his group in imitating the work of the Italian, nor did the number of Du Bellay's appropriations, large as it was, deter his companions from taking material from the same source. » (A. Cameron, *The Influence of Ariosto*, *op. cit*., p. 179).

93. *Ibid*.

94. A. Cameron, « Desportes and Ariosto : Additional sources in *Orlando* and the Liriche », dans *Modern Language Notes*, vol. L, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1935, p. 174-178.

95. A. Ciorănescu, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes,* Genève, Droz, 1936.

96. Philippe Desportes, *Les Imitations de l'Arioste, suivie de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, éd. Jacques Lavaud, Paris, Droz, 1936.

97. Sijbrand Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France,* Leyde, Gedrukt bij M. Dubbeldeman, 1933.

98. Pietro Toldo, « Quelques notes pour servir à l'histoire de l'influence du *Roland Furieux* sur la littérature française », *Bulletin Italien,* vol. IV (1904), p. 49-61, 103-118, 190-201, 281-293 ; Thomas Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso auf das französische Theater,* Leipzig, A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf, 1905.

99. À ce propos, Sijbrand Keyser cite quatre pièces qu'il a retrouvées et dont l'Arioste est le personnage principal : J. L. Brousse-Desfaucherets et J. F. Roger, *Arioste Gouverneur ou le Triomphe du Génie*, Paris, 1800 ; H. L. Blanchard, *L'Arioste* (environ 1840) ; M. Ch Lafont, *L'Arioste chez les Brigands*, Paris, 1858 ; Lamotte-Langon, *L'Arioste* (XIX^{e} siècle), (S. Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, *op. cit*., p. 4). Les lieux de publication ne sont pas spécifiés pour les pièces de Blanchard et Lamotte-Langon. Ciorănescu ne les indique pas non plus (*L'Arioste en France, op.cit.,* p. 273).

L'ouvrage de référence est cependant la grande thèse de Ciorănescu sur *L'Arioste en France des origines à la fin du XVII^e siècle*. Dans cet ouvrage, Ciorănescu fait la synthèse des études de ses prédécesseurs, mais propose également de répertorier rigoureusement, et de façon aussi exhaustive que possible, l'ensemble des œuvres imitées de l'Arioste ou influencées par lui. Il s'agit là d'une entreprise d'ampleur puisque Ciorănescu étend sa recension non seulement à l'ensemble des genres littéraires, mais également jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Ce travail très complet sur le sujet nous a servi de base pour le début de nos recherches. L'enquête de Ciorănescu était cependant surtout tournée vers la recension des sources, plus que vers une analyse approfondie des œuvres. Son étude présente, assurément, de nombreux commentaires, mais face à la profusion des textes présentés, ils restent souvent assez concis et se réduisent parfois à un résumé des œuvres. Par ailleurs, les jugements portés sur les ouvrages éloignent parfois sa critique d'une perspective d'analyse plus littéraire. Ainsi déclare-t-il au sujet de la première traduction de l'*Orlando furioso*, publiée en 1544 : « Quant à la traduction en prose […] Il serait inutile de lui chercher des mérites ; elle n'en a pas [...] »[100]. C'est pourquoi il était nécessaire de renouveler le regard critique sur cette première réception de l'Arioste en France à travers une étude plus nettement littéraire des modalités d'appropriation du texte ariostesque dans la langue et la littérature françaises. Du reste, Keyser avait déjà lui-même insisté sur l'intérêt d'approfondir les recherches sur l'importance de l'influence de l'Arioste en France[101]. Plus récemment, Jean Vignes appelait de ses vœux une étude détaillée sur les traductions et imitations de l'*Orlando furioso* en France au XVI^e siècle[102].

En ce qui concerne l'influence de l'Arioste en général, le mouvement a été amorcé au début des années 2000, avec la publication de la journée d'études sur *L'Arioste et le Tasse en France* où Rosanna Gorris-Camos souligne, dans l'avant-propos de cet ouvrage, la nécessité « d'une remise à jour et surtout [d']une approche scientifique qui prenne en compte les

100. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 76-77.

101. « Des recherches nouvelles devront encore être entreprises dans plusieurs directions avant qu'on soit à même de déterminer dans ses grandes lignes la véritable fortune de l'Arioste en France. Mais celui qui sera en état d'en donner un aperçu complet goûtera peut-être un jour le plaisir de voir l'Arioste prendre, dans les manuels de littérature française, une place comme modèle, non seulement de poèmes lyriques, mais encore de pièces de théâtre, de contes et de satires. Car jusqu'à présent, on a trop négligé l'influence de ce grand poète, comme si nombre d'auteurs français n'avaient jamais puisé à cette source intarissable d'inspiration qu'est le *Roland Furieux.* » (S. Keyser*, Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France, op. cit.*, p. 4).

102. « C'est pourquoi je tiens à souligner tout ce que peut apporter à notre connaissance de la langue et de la poétique du XVI^e siècle la comparaison des traductions entre elles. Celles du *Roland furieux*, par leur nombre, comme par leur diversité, forment un corpus particulièrement riche, qui mériterait sans doute une étude plus approfondie. » (Jean Vignes, « Traductions et imitations françaises de *l'Orlando furioso* (1544-1580) », art. cité, p. 90).

instruments nouveaux de la critique et de la théorie littéraire »[103]. Dans ce volume, une grande attention est ainsi portée au travail de traduction et d'imitation, notamment par le biais de comparaisons scrupuleuses entre certains épisodes du texte source et de ses adaptations afin de confronter le travail d'écriture effectué par chaque auteur avec le texte original. Une telle enquête est par ailleurs facilitée par la meilleure connaissance que nous avons actuellement des contextes d'adaptation, grâce à d'importants travaux critiques. Ainsi, notamment, les travaux de Jean Balsamo sur la réception de la culture italienne en France[104], de même que l'ouvrage de Daniel Javitch, *Proclaiming a classic : The canonization of* Orlando furioso, nous ont permis de compléter nos connaissances sur la réception française de l'*Orlando furioso*, tandis que l'ouvrage de Maxime Chevalier sur l'Arioste en Espagne[105] nous a aidée à concevoir une première méthodologie pour aborder spécifiquement la réception de l'*Orlando furioso* en France. En effet, si la réception française de l'Arioste et de son œuvre fait déjà l'objet d'une histoire critique très riche, il n'existe pas encore d'étude similaire à celle de Maxime Chevalier portant sur la réception de l'*Orlando furioso* lui-même.

C'est cependant à partir d'un angle d'attaque plus spécifique encore que s'organise notre étude, en raison de la focalisation du corpus d'imitation sur la matière amoureuse que nous venons de retracer, et de son importance pour l'histoire littéraire française. Nous avons donc pris comme point de départ cet engouement de la production ariostesque française pour les épisodes amoureux, afin d'envisager cette réception française sous l'angle des passions.

3.2. Les passions

3.2.1. La question de l'inscription des savoirs dans la matière amoureuse du XVI^{e} siècle

Point névralgique du texte de l'Arioste, l'explosion de la folie de Roland au chant XXIII a suscité de nombreuses interprétations, parfois fantaisistes, allant jusqu'à l'interprétation psychiatrique[106]. Ces lectures, que nous ne suivons pas, nous engagent plutôt à

103. *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^{e} siècle*, *op. cit.*, avant-propos, p. 7.

104. J. Balsamo, *L'amorevolezza verso le cose Italiche*, *le livre italien à Paris au XVI^{e} siècle*, Genève, Droz, 2015 ; *Les rencontres des muses (Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^{e} siècle)*, *op. cit.* ; *Passer les monts, Français en Italie-l'Italie en France (1494-1525), X^{e} colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle*, dir. J. Balsamo, Paris, Champion, 1998.

105. M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, *op. cit*.

106. Michel Orcel fait le constat de ces interprétations fantaisistes : « Il serait absurde de vouloir chercher chez l'Arioste une description clinique plus précise [...] Schizophrène ? Roland le serait sans doute si l'on appliquait au récit de sa "grande folie" les grilles de la psychiatrie contemporaine – opération qui n'a eu d'autre valeur que de nous mettre, *a contratio*, sur la piste de la vraie nature de la *fureur* ariostesque. » (Michel Orcel, « Le statut de la Fureur, *Orlando Furioso*, chant XXIII », dans *Italie Obscure*, Paris, Belin, 2001, p. 18-25).

reconsidérer le personnage de Roland ainsi que les représentations de la folie amoureuse dans l'œuvre originale sous un autre jour : celui de ses contemporains. En ce sens, il semble donc nécessaire de recadrer et de redéfinir les notions liées à la passion selon les codes et les pensées propres au XVI[e] siècle.

L'homme de la Renaissance tire ses connaissances médicales des Antiques, avec, comme autorités, Hippocrate et Galien. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl rappellent les origines antiques de cette théorie des quatre humeurs qui composent le corps (la « bile noire », le flegme, la bile jaune et le sang) dans leur ouvrage *Saturne et la mélancolie*[107]. Cette théorie va par la suite se transmettre au sein des universités médiévales et ce jusqu'au XVI[e] siècle où elle deviendra fondamentale dans les connaissances médicales de l'Europe de la Renaissance[108]. Sont également importants, à côté de ces sources primaires, des traités contemporains qui décrivent plus spécifiquement les maladies mélancoliques et leur traitement, tels que ceux de Jacques Ferrand[109] et d'André Du Laurens[110]. Sur ce sujet, *Saturne et la mélancolie* ainsi que l'étude de Jean Starobinsky *L'encre de la mélancolie*[111] permettent de retracer historiquement l'évolution des différentes théories des humeurs depuis leurs origines antiques. De son côté, l'ouvrage d'Emmanuel Naya, *Rabelais, Une anthropologie humaniste des passions*, s'appuie sur les connaissances médicales humorales de La Renaissance pour analyser l'importance des passions dans la construction des personnages chez Rabelais. Sans que nous ayons pour autant calqué notre méthodologie sur celle d'Emmanuel Naya, cette dernière lecture nous a permis de mieux comprendre le dialogue que pouvaient entretenir connaissances médicales et textes littéraires.

Au commencement de nos recherches, nos premières analyses avaient porté sur la folie de Roland au chant XXIII ainsi que sur les imitations de cet épisode[112]. La mise en scène très corporelle de cette folie ainsi que l'emploi d'un vocabulaire référant à la coction des humeurs nous avaient portée vers l'hypothèse d'un traitement médical du désordre amoureux. Nous avions alors entrepris de nous interroger sur les liens qui pouvaient exister entre cette culture scientifique et les textes littéraires de notre corpus, afin d'étudier l'inscription du

107. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie,* Paris, Gallimard, 2004, p. 31.

108. E. Naya, *Rabelais, Une anthropologie humaniste des passions*, Paris, PUF, 1998, p. 11.

109. Jacques Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique,* Toulouse, J. et R. Colomiez, 1610 (exemplaire numérisé sur Gallica : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb304298701 ; consulté le 06/06/2016).

110. André Du Laurens, *Discours de la conservation de la veue, des maladies melancholiques, des catarrhes, et de la vieillesse. Composez par M. André du Laurens, Medecin ordinaire du Roy, et Professeur de sa Majesté en l'Université de Médecine à Montpellier. Reveuz de nouveau et augmentez de plusieurs chapitres,* Paris, Jamet Mettayer, 1597 ; p. 215 à 411 : *Discours des maladies mélancoliques,* (exemplaire numérisé : BIU Santé, Paris, adresse : http: //www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?33505_z ; consulté le 17/06/2016)

111. Jean Starobinsky, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.

112. Voir *infra*, Troisième partie, chapitre 1.

discours scientifique dans le traitement littéraire des passions.

Cette proximité entre science et écriture poétique est assurément une réalité, comme le souligne Yvonne Bellenger à propos de la Pléiade : « […] au XVI^e siècle, la science correspond à une vision du monde infiniment plus propice [que maintenant] à l'expression poétique [...] »[113], et cette affirmation est d'autant plus probante que certains des poètes de notre corpus s'adonnèrent à la poésie dite « scientifique », pour reprendre la formule d'Albert-Marie Schmidt[114]. Toutefois, une telle approche, appliquée au traitement des passions dans la poésie amoureuse, a assez rapidement révélé ses limites. Dans ce corpus, en effet, on ne saurait véritablement parler de « poésie scientifique » comme le faisait Albert-Marie Schmidt à propos, notamment, de la cosmologie[115]. Cela peut s'expliquer par plusieurs raisons. C'est d'abord que la topique amoureuse est prépondérante, et que, si l'Arioste la renouvelle par la place qu'il accorde, notamment, au corps et aux manifestations corporelles, c'est finalement cette dimension charnelle du texte, avec son potentiel érotique, qui est retenue. C'est ensuite que l'intérêt des poètes pour la poésie savante dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, en particulier parmi les imitateurs de Ronsard et de la Pléiade, tend à se dissocier de celui qui entoure la matière amoureuse : comme l'ont démontré Marcel Raymond et Claude Faisant[116], l'unité de cet héritage poétique, qui faisait dialoguer la poésie et les savoirs, tend à se perdre en cette fin de siècle. L'influence de la Pléiade se divise en deux branches : à côté de la poésie savante, notamment cosmologique, illustrée par exemple par Du Bartas, se développe une poésie amoureuse orientée vers la cour, et notamment vers un public féminin, qui ne s'en préoccupe plus autant. C'est enfin que la dimension esthétique tend nettement à prévaloir.

Il est, certes, possible de retracer à travers ce corpus une histoire du sentiment amoureux et de la perception de la folie amoureuse, et cet aspect constitue naturellement l'un des axes de notre enquête. C'est ainsi que nous nous intéresserons, en particulier, aux manifestations corporelles de la passion, un aspect qui nous a paru essentiel dans notre corpus : du fait précisément du caractère charnel de la poésie de l'Arioste, la pathologie amoureuse, ses étapes et ses remèdes nous sont apparus nettement identifiables dans la plupart des imitations étudiées ici. Ce corpus constitue en ce sens une entrée pour mieux comprendre les ressorts des passions au XVI^e siècle, ainsi que la façon dont les passions, et plus particulièrement les passions amoureuses, sont perçues au long de cette période.

113. Y. Bellenger, *La Pléiade*, *op. cit*., p. 63.
114. Pierre de Ronsard, *Hymnes* (1555) et *Second livre des Hymnes* (1556) ; Jean-Antoine de Baïf, *Premier des Météores* (1567) ; Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Semaine* (1578).
115. Albert-Marie Schmidt, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, Albin Michel, 1938.
116. M. Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, *op. cit*., p. 346-349 ; C. Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, *op. cit.*, p. 39-42.

De même, cet intérêt pour les ressorts des passions doit nous amener à envisager de plus près le comportement de certains personnages, comme Joconde, qui passe par différents stades de désespoir amoureux avant de se consoler en compagnie d'Astolphe en de joyeuses festivités. Mais dans notre approche de ces passages, la dissociation observée entre la matière amoureuse et les savoirs proprement dits nous a finalement amenée à nous appuyer surtout sur le socle des connaissances communes de la Renaissance – allant de la tradition antique encore vivace jusqu'à Robert Burton (1577-1640) – dans la mesure où le traitement qui en est fait s'insère très souvent dans une structure narrative ou dans un ensemble poétique où la création esthétique prévaut visiblement sur la description scientifique et la démarche didactique. Nous faisons ainsi référence, lorsque cela est éclairant pour nos textes, à la littérature contemporaine de nos auteurs. En 1583, notamment, l'ouvrage de Garzoni (*Teatro de varie e diversi cervelli mondani*)[117] et sa traduction française proposent une classification de tempéraments illustrés entre autres par les personnages de l'Arioste, ce qui nous permettra de voir si l'usage qu'en font nos imitateurs fait écho à cette classification qui leur est attribuée. Nous nous référerons aussi à des ouvrages du début du XVII^e^ siècle, comme celui de Jacques Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique* (1610), ou comme *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton. Ce dernier ouvrage, plus tardif que les autres (réédité plusieurs fois entre 1621 et 1651)[118], mais encore profondément empreint non seulement de la tradition hippocratique et galénique encore en usage durant le XVI^e^ siècle et au début du XVII^e^ siècle, mais aussi des auteurs de la Renaissance comme le médecin italien Girolamo Fracastoro (1478-1553)[119], qu'il cite dans son œuvre, nous aidera à mettre en lumière certains aspects de la maladie amoureuse mis en scène dans nos textes.

3.2.2. Passion et création littéraire

C'est, de fait, cet axe du traitement littéraire de la passion qui nous a finalement paru s'imposer le plus nettement dans notre corpus. En effet, l'évocation de la folie amoureuse, qui apparaissait déjà comme centrale chez l'Arioste, n'a eu de cesse de se renouveler et de s'enrichir dans la littérature française du XVI^e^ siècle sous l'impulsion de ses traducteurs et de ses imitateurs successifs.

Afin de mieux comprendre les conditions d'expression de cette folie amoureuse, nous

117. Tomaso Garzoni, *Il theatro de'vari e diversi cervelli mondani* [1583], dans *Opere,* a cura di Paolo Cherchi, Ravenna, Longo Editore Ravenna, 1993 (nous citons cette édition).
118. Robert Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, [1638], traduction Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2005.
119. *Cf.* Quatrième partie, chapitre 4.

nous sommes notamment penchée sur la question du choix générique fait par les traducteurs et imitateurs, qui nous a permis de structurer notre enquête. Dans quelle mesure, en effet, le genre littéraire témoigne-t-il de l'évolution de cette représentation des passions, voire l'influence-t-il ? De ce questionnement découle en outre, à l'intérieur de chaque genre, une interrogation d'ordre stylistique, touchant aux attendus génériques, et aux topiques propres à chaque type d'approche, mais aussi aux stratégies d'émulation des auteurs et à leurs ambitions pour la langue française, car le travail du matériau ariostesque est aussi une affaire de lexique et de tropes. On ne peut en effet faire autrement que d'envisager le travail de traduction-adaptation comme une affaire d'auteurs, et il est également nécessaire d'aborder la poétisation de la pathologie amoureuse par le biais de *topoi* et de choix stylistiques. C'est ainsi qu'au-delà de leur explication par la coction des humeurs, les larmes de Roland, au chant XXIII, deviennent le lieu de métaphores filées, travaillées encore et encore d'imitateur en imitateur. De même, de manière plus fine, une étude a été menée sur le lexique : cette analyse du vocabulaire nous a en effet confirmé la présence importante d'un réseau lexical lié aux humeurs et aux passions, lequel s'est lui aussi révélé un haut lieu de réélaboration pour nos auteurs qui l'adaptent et le retravaillent, que ce soit par l'atténuation du vocabulaire lors du passage au français ou par la poétisation de certains termes médicaux.

3.2.3. Cristallisation autour de figures-phares

Un dernier axe important de l'étude de ce corpus est constitué par le traitement des personnages, plus exactement de figures-phares issues de l'Arioste. En effet, nous l'avons dit, les imitateurs français ne se focalisent pas sur le seul Roland, mais butinent allègrement parmi les nombreuses histoires amoureuses que présente l'*Orlando furioso.* Néanmoins, force est de constater que certaines retiennent davantage l'attention de nos auteurs. On remarque, en effet, des épisodes plus récurrents que d'autres dans les imitations françaises.

Or, les épisodes de l'Arioste étant souvent centrés autour d'un personnage, dès lors, ces reprises, en plus de focaliser l'attention sur un moment précis du texte, favorisent également la cristallisation des représentations des passions autour de figures représentatives. Du reste, cette cristallisation est notable dans les titres mêmes de certaines imitations qui annoncent de manière explicite le personnage dont il est question, comme le titre de Louis d'Orléans : *Renaud* (1572). Ainsi, si Bradamante et Roland s'imposent très tôt dans la poésie lyrique comme des figures évidentes du désespoir amoureux, Genèvre et Joconde marquent également la littérature du XVI^{e} siècle par leur forte présence. Ces figures-phares nous ont

permis de construire un corpus cohérent et d'orienter notre lecture des traductions autour de passages précis.

3.3. Notre démarche

3.3.1. Choix du corpus

Là où Ciorănescu avait répertorié la sphère des traductions et imitations ariostesques, il s'agit pour nous d'approfondir, par l'étude formelle des textes, la connaissance d'œuvres qui sont en réalité peu étudiées, voire, pour certaines, inédites. Seront donc présentés au sein de cette étude des textes aussi connus et étudiés que les sonnets de *L'Olive* (1549) de Du Bellay, et certains très peu connus comme *Les amours de Genievre et d'Ariodant* de Jean d'Espinaud (1601). Ce large choix de textes nous offre de la sorte un panorama aussi large que cohérent sur l'ensemble de la tradition littéraire qui s'est structurée au XVI^{e} siècle en France autour des épisodes amoureux de l'*Orlando furioso.*

Parmi le foisonnement d'œuvres qui ont été inspirées par l'Arioste, nous ne pouvons prétendre dans le cadre de cette thèse à l'exhaustivité. C'est pourquoi il nous a fallu faire des choix. Ainsi, tout d'abord, certaines de ces œuvres, de par leur importance dans la construction de la tradition littéraire ariostesque française, se sont imposées de manière évidente. C'est avant tout le cas des traductions qui se répartissent tout au long du siècle et le jalonnent. Un autre repère est constitué par le recueil de 1572 paru chez Lucas Breyer, qui, en réunissant plusieurs imitateurs, témoigne de l'émulation qui a cours dans les années 1570. En effet, ce recueil, en plus de rassembler les épisodes les plus connus de l'*Orlando furioso*, réunit également des poètes tels que Saint-Gelais et Desportes qui ont également fait l'expérience de ces imitations de l'Arioste dans le cadre de leur propre poésie amoureuse.

À partir de ces premiers jalons, il s'agissait alors de construire un corpus cohérent autour d'imitations tirées d'épisodes amoureux, et d'inclure des épisodes suffisamment populaires pour être repris au fil des différents genres, et par plusieurs générations d'auteurs allant de Mellin de Saint-Gelais aux auteurs en prose de la fin du XVI^{e} siècle en passant par le groupe des poètes influencés par Ronsard. Ainsi les épisodes suivants ont-ils particulièrement retenu notre attention : le début de la folie de Roland, les plaintes de Bradamante, Genèvre et l'histoire de Joconde. Cette sélection s'avère pertinente dans la mesure où elle permet de recouper des inspirations communes provenant des mêmes épisodes de l'Arioste, que ce soit

la beauté d'Alcine (à la fois présente dans le poème épique de Du Bartas *La Judit* et dans la poésie amoureuse d'Amadis Jamyn) ou l'épisode de Genèvre (à la fois présent dans le recueil de 1572 et dans le roman de Jean d'Espinaud *Les amours de Genievre et d'Ariodant*). En constituant des ponts entres les genres, l'étude de ces différents épisodes nous a ainsi permis de constater les continuités, mais aussi les ruptures présentes au long de l'histoire de cette représentation des passions.

Inversement, dans un souci de cohérence, il nous a fallu écarter certaines imitations. Ce renoncement a concerné deux catégories de textes. Il s'agit, d'une part, de textes un peu isolés, au sens où ils constituent des cas uniques d'imitation d'un épisode particulier au XVI^e^ siècle, et ne pouvant donc faire l'objet de comparaisons, comme *La Complainte d'Alceste* (1556) de Claude de Taillemont ou encore le poème d'Amadis Jamyn, *De l'ingratitude et perfidie d'Origille* (1584). Par ailleurs, nous avons également écarté les imitations concernant les amours d'Olympie et de Birène (chants IX-X)[120] et la passion entre Isabelle et Zerbin (chants XIII, XXIV, XXIX)[121], dans la mesure où les réécritures de ces deux épisodes n'ont pas pris part au phénomène éditorial du recueil de 1572 et où leurs auteurs nous écartent du cercle de Ronsard et de ses émules.

Les épisodes et plus particulièrement les figures auxquelles nous nous sommes intéressée ont également connu une certaine fortune au théâtre : ainsi, notamment, pour le XVI^e^ siècle, de la *Bradamante* de Robert Garnier (1583). Cependant, il nous a semblé que le théâtre méritait un traitement à part – qui pourrait, à vrai dire, faire l'objet d'une autre thèse, tant ce corpus est vaste, aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles[122] – car il sollicite d'autres problématiques bien spécifiques à son genre. C'est pour cette raison, à la fois méthodologique et pratique, que nous avons finalement renoncé à traiter des textes théâtraux dans le cadre de notre étude. Ce type de texte implique, en effet, une réflexion sur les pratiques scéniques et devrait être mis en lien avec les fêtes de cours ou encore les ballets du début du XVII^e^ siècle qui annoncent les prémices d'une grande tradition de l'Arioste à l'opéra. En effet, à partir du XVII^e^ siècle également, la scène devient le nouvel espace de l'expression amoureuse à travers des représentations spectaculaires : la folie sera grandiose ou ne sera pas. Ainsi les ballets vont-ils privilégier les scènes relevant du merveilleux dans le cadre de grandioses mises en scène. Ce

120. Guillaume Belliard, *La triste lamentation d'Olimpe* (1578) ; Guillaume Belliard, *La delivrance d'Olimpe* (1578) ; Pierre de Brach, *Olimpe* (1584) ; et Antoine de Nervèze, *Les Amours d'Olympe et de Birène* (1599).

121. Bérenger de La Tour, *L'Amie des Amies* (1558) ; Gilles Fumée, *Le Miroir de loyauté* (1575) ; Antoine Mathieu de Laval, *Isabelle* (1575).

122. Voir la liste des pièces de théâtre répertoriées par Sijbrand Keyser (S. Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France, op. cit.*). Voir également le chapitre VII consacré au théâtre romanesque chez Ciorănescu (A. Ciorănescu, *l'Arioste en France*, *op. cit*., p. 308-354).

sera le cas avec les ballets de cour d'*Alcine* (1610)[123] où, à la fin du divertissement, le palais devait s'abîmer avant de disparaître comme par enchantement, ou encore avec le *Ballet du roy représentant la furie de Roland* (1618)[124], où le choix de représenter Astolphe revenant de la lune afin d'apporter la fiole salvatrice à Roland suppose également la mise en place d'un impressionnant dispositif, notamment afin de reproduire le chariot céleste[125]. Ces premières mises en scène annoncent déjà l'opéra, dont les livrets éclairent eux aussi la manière dont la folie est perçue. Dans sa thèse, Fanny Eouzan a ainsi déjà étudié cette fortune de l'Arioste à l'opéra aussi bien dans la veine comique que sérieuse. Elle a également démontré que l'opéra reprenait de manière privilégiée les épisodes mettant en scène l'excès et le désir notamment à travers deux personnages : celui d'Alcine et de Roland[126], qui y conservent une place de choix. La folie de Roland est ainsi toujours au centre des préoccupations et permet une nouvelle approche lyrique du personnage, dont témoigne notamment l'opéra de Lully, *Roland*, avec le livret de Quinault (1685). Quant au personnage d'Alcine, si son statut de magicienne sert évidemment de prétexte à des représentations spectaculaires, elle devient à l'opéra avant tout une héroïne amoureuse, par exemple dans l'*Orlando furioso* de Vivaldi (1727)[127].

En proposant une double approche, à la fois diachronique et générique, il s'agit ainsi d'étudier l'évolution des traductions et des imitations de ces épisodes amoureux tirés de l'Arioste, et, par la même occasion, d'observer l'évolution des représentations des passions qui en résulte.

3.3.2. Notre développement

Cette enquête a donc pour ambition de mettre en évidence la construction d'une tradition autour de l'Arioste. Elle tâchera de ressaisir ce processus à travers un double mouvement, en envisageant, d'une part, la façon dont cette tradition se construit dans le temps autour des personnages clefs de l'Arioste et, d'autre part, son inclusion dans les genres

123. Le ballet est représenté au Louvre le 17 janvier 1610 (*cf.* Henri Prunières, *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully*, thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Henri Laurens, 1913, p. 110-113, cité dans Sijbrand Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 82-83).

124. *Ballet du roy représentant la furie de Roland, dansé par Sa Majesté le mardi gras 22 janvier 1618* (œuvre majeure mais perdue pour l'essentiel). Des seize entrées il ne reste qu'une petite poignée : de Bordier, imprimées par J. Sara l'année de la représentation (voir à ce sujet Georgie Durosoir, « Roland dans les représentations théâtrales et musicales françaises du XVII^e^ siècle », *Figures de Roland*, *op. cit*., p. 135-159).

125. S. Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, *op. cit*., p. 46.

126. Fanny Eouzan, *Le fou et la magicienne, réécritures de l'Arioste à l'opéra (1625-1796)*, thèse, ,dir. Perle Abbrugiati, Université d'Aix-Marseille, soutenue le 17 juin 2013.

127. Antonio Vivaldi, *Orlando furioso*, manuscrit autographe 39 bis du Fonds Giordano, Turin, Bibliothèque Nationale Universitaire, 1727, cité dans F. Eouzan, *Le fou et la magicienne*, *op. cit*., p. 526.

littéraires.

En effet, à l'inverse de l'aspect foisonnant que revêt l'œuvre de l'Arioste, les imitations de l'*Orlando furioso*, le plus souvent focalisées sur un seul personnage, développent plutôt la complexité de celui-ci en s'attardant sur certains épisodes, et en lui conférant une épaisseur lyrique ou tragique, voire épique, ou encore narrative. Au sein de la problématique des genres, que nous aborderons tour à tour en suivant la chronologie de leur développement, l'accent sera toutefois mis sur la veine lyrique, premier lieu d'épanouissement des imitations de l'Arioste, qui, en donnant directement la parole au personnage, lui confèrent un langage et une intériorité propres.

Cette étude générique se veut en même temps chronologique. Il s'agit en effet, à travers cette démarche, de comprendre les mécanismes de l'assimilation progressive de l'*Orlando furioso* dans la littérature française ainsi que d'étudier l'évolution d'une pensée et d'une esthétique autour de la folie et de sa mise en littérature à partir du modèle commun qu'est le texte de l'Arioste. Notre enquête débute ainsi avec la première traduction française de l'*Orlando furioso* et s'achève juste avant 1615, date de la première traduction du XVII^e^ siècle par Rosset[128], à la date de la dernière œuvre de notre corpus : *Les amours de Genievre et d'Ariodant* de Jean d'Espinaud paru en 1601.

Dans le cadre de notre étude, le choix d'un parcours à la fois chronologique et générique est apparu éclairant à plusieurs titres. D'une part, en effet, l'analyse chronologique sur un temps long permet d'étudier l'évolution des représentations au cours de la première réception de l'*Orlando furioso* dans la littérature française. D'autre part, il s'avère que cette évolution chronologique concorde avec les grandes tendances génériques qui se succèdent au long de la période étudiée.

Nous étudierons ainsi dans une première partie, centrée sur la transmission de l'*Orlando furioso* par le moyen des traductions, de quelle manière le passage de l'italien au français affecte ou non la perception des passions. En effet, si le texte français s'avère souvent moins diversifié que l'original pour désigner la folie, néanmoins il prépare d'ores et déjà à des changements dans l'ordre des représentations du mal d'amour. Ainsi, dans un second moment de notre étude, nous verrons de quelle manière les poètes situés sous l'influence de la Pléiade retravaillent ces épisodes tirés de la matière ariostesque tant dans les recueils poétiques amoureux que dans la veine épique. Ce sont alors les motifs tirés de ces épisodes, plus que leur aspect narratif, qui suscitent l'intérêt de nos auteurs, lesquels y trouvent une source d'enrichissement esthétique. Puis, dans notre troisième partie, nous étudierons les imitations

128. François de Rosset, *Le divin Arioste ou Roland le Furieux*, Paris, Robert Fouët, 1615.

partielles, toujours en vers, mais plus longues, qui sont explicitement extraites d'épisodes spécifiques de l'Arioste. Ces productions font en quelque sorte le pont entre deux manières d'aborder les passions. En effet, dans la continuité des œuvres poétiques, on retrouve en elles la réorchestration de motifs esthétiques qui sont déjà présents chez l'Arioste. Dans le même temps, cependant, la représentation des émotions tend quant à elle à évoluer et à diversifier sa palette en partant des passions les plus extrêmes afin d'aller vers une expression plus complexe et humaine de celles-ci. Ce traitement se confirme enfin dans notre dernière partie : les imitations en prose qui y sont étudiées poursuivent les changements amorcés dans les imitations en vers et traitent les émotions de manière plus psychologique. Il s'agira ainsi d'étudier comment les textes en prose, tout en conservant un certain traitement poétique des passions, permettent également un renouvellement de leurs représentations, d'une part grâce au développement qui est fait de l'analyse des sentiments et d'autre part grâce à la promesse de guérison que promettent les récits eux-mêmes.

Première partie
Transmission

Traduire les passions :
étude des traductions et des tentatives de traductions complètes

Chapitre 1
Les traducteurs et leurs méthodes

C'est grâce à une première traduction en prose produite en 1544 que l'*Orlando furioso* est introduit en langue française. Jusque-là, l'Arioste avait certes ses lecteurs, mais c'est cette version en français qui va permettre une plus grande diffusion du texte en France. Cette première traduction est suivie par plusieurs versions plus ou moins heureuses dans leur entreprise. En 1555, Jean Fornier écrit ainsi une traduction en vers, laissée inachevée. Puis, en 1576, Gabriel Chappuys reprend la première traduction de 1544 dans une version qui se veut une amélioration. Enfin, en 1580, Boyssières livre un texte hybride, entre reprise d'imitations écrites par ses pairs et traduction de son cru. Dans ce premier chapitre, nous présentons le contexte d'écriture de chacun de ces textes ainsi que leur méthode de traduction, afin de comprendre le rapport qu'ils engagent vis-à-vis du texte original.

Nous abordons tout d'abord les deux traductions en prose, celle de 1544 puis celle de Chappuys. Hormis leur forme textuelle commune, les deux traductions sont en effet liées par le fait que Chappuys travaille par référence à la première. Puis nous aborderons les traductions en vers, en commençant par la première tentative par Fornier puis en présentant celle de Boyssières. Enfin, une brève étude comparative des deux premières octaves de chacun de nos textes nous permettra de comparer les différentes démarches entreprises par les traducteurs.

1.1 Transmettre et faire briller la culture italienne : Anonyme, *D'amour fureur. Roland Furieux*, Lyon, Sulpice Sabon, 1543-1544

1.1.1. Édition et gestes politiques

C'est en 1544 que paraît à Lyon chez l'imprimeur Jean Thelusson la première traduction française complète et en prose de l'*Orlando furioso*[129], une traduction anonyme

129. *D'amour fureur. Roland Furieux,* Lyon, Sulpice Sabon, 1544 (désormais : *Roland Furieux*, 1544).

dont l'épître dédicatoire nous apprend qu'elle est dédiée au cardinal commanditaire de la traduction, Hippolyte d'Este. Il est difficile de ne pas voir dans cette demande éditoriale faite à Jean Des Gouttes un geste politique de la part du nouvel archevêque de Lyon. Hippolyte est en effet un mécène zélé, admiré pour sa grande culture et son raffinement[130]. Il n'hésite pas à déployer les moyens nécessaires pour faire rayonner la culture italienne, comme l'atteste la politique luxueuse d'autopromotion qu'il mène lors de son arrivée en France à travers une stratégie du don et de l'ostentation. Son frère, Hercule d'Este, comprend très tôt l'importance du rôle de propagande culturelle que peut jouer Hippolyte. Le mariage d'Hercule d'Este avec Renée de France, fille de Louis XII, va entre autres assurer l'appui financier des banquiers lyonnais, notamment les Gondi[131], à cette action culturelle d'Hippolyte. Cet acte, que l'on pourrait presque qualifier de publicitaire, correspond cependant à un authentique amour des lettres et, en ce sens, le choix d'impulser l'idée d'une édition française de l'œuvre majeure qu'est l'*Orlando furioso* de l'Arioste n'est pas anodin. En effet, Hippolyte possède déjà un exemplaire prestigieux de l'édition ferraraise de 1532, dont la page de titre est richement encadrée de faunes, de centaures et de tritons. Le cardinal y a aussi fait dessiner ses armes en les émaillant de couleurs splendides[132]. Par ailleurs, son intérêt pour les lettres ne s'arrête pas au seul *Orlando furioso*, comme l'attestent la dédicace du libraire Guillaume Roville dans son édition du *Nuovo Testamento* d'Antonio Brucioli de 1547, ou encore sa contribution financière l'année suivante à la mise en place de spectacles tels que la *Calandra* de Bernardo Divizio da Bibbiena jouée à Lyon devant le roi Henri II[133]. Ce lien culturel franco-italien est rendu possible par les liens politiques qui existent déjà entre les deux pays. Renée habite ainsi dès 1537 le palais ferrarais d'Hippolyte ; elle est alors à la tête du parti français à Ferrare et en Italie. Du reste, ce lien est déjà illustré à travers les diverses sources d'inspiration de l'*Orlando innamorato* de Boiardo, comme le rappelle Jean Des Gouttes dans l'épître dédicatoire du *Roland Furieux* :

> Ce que ie croy encor à faict le Conte Boiard en son Roland enamouré, pour de plus pres ensuyvre Lancelot du Lac, & Tristan principal & seul obiect de cest Oeuvre : &

130. Rosanna Gorris, « "Non è lontano a discoprisi il porto" : Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la ville des Este », dans *Jean Martin, Un traducteur au temps de François I^er^ et de Henri II*, éd. M. M. Fontaine, *Cahiers V.-L. Saulnier*, n°16, 1999, p. 79-81.

131. Rosanna Gorris appuie ces faits sur un certain nombre de témoignages, notamment dans les *Libri di spesa* conservés aux Archives d'État de Modène (*Libro de spesa del palazo da Sancto Francescho et jntrada de dinarj de lo casato de bona memoria dell'illustrissimo signor ducha pasato a monsignor reverendissimo et intrada e spesa del Miaro de l'ano 1534 et 1535,* ASMo, CDE, *Amministrazione dei Principi non regnanti*, Reg. 997. Cité dans R. Gorris, *ibid*., p. 61).

132. Cet exemplaire se trouve désormais à la Bibliothèque Vaticane (Barb. Lat. 3942), *cf.* R. Gorris, *ibid*., p. 64.

133. Émile Picot, *Les Italiens en France au XVI^e^ siècle*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1995, p. 24.

> aultres Chroniques de la table ronde toutes nues en leur naturelle simplicité, pour attirer (cõme est dict) les auditeurs a leur prester plus de foy.[134]

Outre les liens tant littéraires que politiques qui unissent la France et l'Italie, la référence au cycle arthurien, explicitement évoqué ici sous l'expression « Chroniques de la table ronde », sert à « ilustrer aux Gaulois leur interminable gloire »[135]. Ainsi, si le texte traduit par l'Anonyme est bien tiré d'une œuvre italienne de renom, c'est bien le prestige de la culture française qui est ici en jeu, tant du fait de l'inspiration première de l'*Orlando furioso* que par la langue française elle-même, car la traduction doit être à l'image des qualités linguistiques du texte-source.

Cette dimension politique se confirme en divers autres endroits du texte. Nous ne nous appesantirons pas sur celle-ci dans la mesure où elle n'est pas au cœur de notre problématique. Néanmoins, au-delà des enjeux éditoriaux, il serait intéressant de mener une analyse comparative entre le texte de l'Arioste et la traduction de 1544 du point de vue des passages qui traitent de politique, comme la scène de révélation de la descendance de Bradamante au chant III, ou encore les premières octaves du chant XXXV qui comportent un éloge du cardinal d'Este, ainsi que du point de vue de l'analyse des allégories et de leur sens politique potentiel. Sur ces marques d'engagement politique, Rosanna Gorris lance des pistes de réflexion dans son article consacré aux rapports de Jean Martin avec la ville de Ferrare et les Este[136].

1.1.2. L'œuvre et son public

Démarche littéraire et démarche éditoriale ne sont en tout cas jamais loin de l'action politique. La démarche linguistique que constitue la traduction s'inscrit elle-même dans une logique de concurrence, comme le prouvent les rivalités qui existent en cette première moitié du XVI^{e} siècle entre les traductions des œuvres italiennes et celles des textes espagnols. C'est

134. *Roland Furieux*, 1544, « epistre dedicatoire », f. 2 v°.

135. *Ibid*., f. 2 r°.

136. Rosanna Gorris explique ainsi que « Si la *pax* impériale de Charles Quint et le revirement politique des Este, après le Congrès de Bologne, avaient orienté la troisième édition de l'*Orlando Furioso*, celle de 1532, oubliée à Ferrare par Francesco Rosso da Valenza, notamment dans les octaves ajoutées aux chants XV et XXXII, le traducteur français de la version en prose semble suivre une autre orientation politique et renoncer à sa fidélité habituelle au texte italien, tant affichée dans le paratexte où Des Gouttes écrit : "[il] a suivy cest aultre Virgile presque tout de mot à mot : tant s'en fault qu'il ayt obmis un seul traict de sa naysve candeur". Le traducteur ne traduit pas en effet les deux vers de l'Arioste où ce dernier, célébrant le nouveau César, "sangue d'Austria e d'Aragona", écrivait que la *Bontà Suprema* "… vuol che sotto a questo imperatore / solo un ovile sia, solo un pastore". (XV, 26, v. 7-8) Et, non content, il ajoute dans une manchette : "Les troubles, ou cestuy cy a mys, et tient encor l'Univers tesmoignent au contraire, et ne desplaise à l'Arioste" (f. 65 v°) » (R. Gorris, « "Non è lontano a discoprisi il porto"… », art. cité, p. 80).

plus particulièrement le cas entre l'*Amadis de Gaule* traduit par Herberay des Essarts et cette première version du *Roland Furieux.* Et cette rivalité est d'autant plus vive qu'elle doit répondre à une attente du public français.

S'il est difficile d'identifier avec certitude les lecteurs contemporains de cette première traduction, le texte inséré en page de titre donne quelques indices quant au public auquel l'édition se destine :

> Si d'Amadis la tresplaisante histoire
> Vers les Françoys à eu nouuellement
> Tant de faueur, de credit, & de gloire
> Parce qu'elle traduict doctement.
> Le Furieux, qui dit si proprement
> D'Armes, d'Amours, & de ses passions
> Surpassera, en ce totallement
> Auillissant toutes traductions.[137]

L'objectif éditorial du texte apparaît clair ici : il s'agit de plaire à un lecteur qui a déjà pris goût aux histoires aventureuses d'*Amadis* traduites par Herberay des Essarts[138]. En effet, le complément de propos « D'Armes, d'Amour, & de ses passions » synthétise le double horizon d'attente de ce lectorat : elle l'invite, d'une part, à entrer dans une nouvelle histoire d'aventures de chevalerie comme celles qu'il avait pu apprécier dans le récit espagnol à succès ; et d'autre part, elle fait appel à ses penchants plus sentimentaux. Cette concurrence entre les textes espagnols et les textes italiens révèle, de fait, la rivalité entre éditeurs parisiens et lyonnais qui se répondent par le truchement de textes liminaires interposés[139]. Certaines reliures témoignent explicitement de cette émulation. C'est ainsi qu'au sein du fonds de la bibliothèque universitaire de Leyde, un exemplaire du *Roland Furieux* de 1544 est relié avec *Le premier livre de la Cronique du tresvaillant & redovte dom Flores de Grece*[140]. Les deux

137. *Roland Furieux*, 1544, page de titre.

138. L'*Amadis de Gaule* connaît en effet à l'époque un franc succès éditorial : « Soucieux de contenter l'appétit de ses lecteurs, Nicolas Herberay des Essarts traduit en effet les *Amadis* au rythme soutenu d'un volume par an. Ce formidable succès de librairie – *best-seller* avant la lettre – fait la fortune et la gloire de son traducteur. » (Nicolas Herberay des Essarts, *Le Cinqiesme Livre d'Amadis de Gaule*, Garci Rodríguez de Montalvo, éd. Véronique Duché et Jean-Claude Arnould, Paris, Classiques Garnier, 2009, Introduction, p. 15). L'introduction cite également les différentes éditions successives : *Le premier livre de Amadis de Gaule*, Paris, D. Janot, 1540 ; *Le second livre de Amadis de Gaule,* Paris, D. Janot, 1541 ; *Le tiers livre de Amadis de Gaule*, Paris, V. Sertenas, 1542 ; *Le quatriesme livre de Amadis de Gaule*, Paris, Janot, Longis, Sertenas, 1543. (*ibid*., p. 15, note 1).

139. On retrouve ainsi dans *Le septiesme livre d'Amadis de Gaule* (Paris, Jeanne de Marnef, 1546) un huitain liminaire qui rappelle cette querelle autour des éditions parisiennes et lyonnaises du *Furieux* et des *Amadis* : « Quoy du septiesme ? Or il n'y manque rien, / Tant est parfait qu'il monte jusqu'aux cieux / Et laisse en France un fruit quotidien / De bien parler, maugré le Furieux. » (Luce Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 38-39, note 17).

140. *Le premier livre de la Cronique du tresvaillant & redovte dom Flores de Grece, surnom-me le chevalier des*

ouvrages sont unis par des inspirations et un public communs, bien qu'ils soient séparés par la concurrence linguistique qui les oppose.

Cependant, comme nous avons commencé à le voir précédemment, édition et politique ne sont jamais très éloignées l'une de l'autre. Au-delà de ce premier public amateur de longs poèmes, un second public se dessine, plus politique cette fois. En effet, Jean Des Gouttes précise que s'il presse le traducteur d'achever sa tâche, c'est dans le but de « satisfaire plus promptement a l'affection de maintz gros personnaiges »[141]. Sans désigner directement Hippolyte d'Este, ce passage de l'épître dédicatoire laisse néanmoins songer à un public qui est proche de celui-ci, tel que le public italianisant de la cour de France. Enfin, et bien que Ciorănescu tende à minimiser l'impact de la réception du *Roland Furieux* publié par Des Gouttes[142], il semble que cette version ait été bel et bien lue, comme en témoignent les quatre rééditions dont elle a fait l'objet entre 1544 et 1571, ainsi que ses nombreuses réimpressions entre 1544 et 1582, y compris après la révision de Chappuys en 1577[143].

1.1.3. Un traducteur anonyme

L'identité de l'auteur de la traduction de 1544 a suscité de nombreuses études et bien des débats chez les chercheurs. Parmi les premiers prétendants à cette traduction, trois noms ont été avancés, ceux de Jacques Vincent, de Jean Martin et de Jean Des Gouttes. Jean Des Gouttes est, en effet, cité dans *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier, Seigneur de Vauprivas* où, dans la notice qui lui est consacrée, le bibliographe lyonnais le cite comme traducteur d*e* l'*Orlando furioso.* La Croix du Maine ajoute quant à lui les noms de Jean Martin et de

cignes, second filz d'esplandian, Empereur de Constantinople. Histoire non encore ouye, mais belle entre les plus recommandées. Mise en Françoys, par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, commissaire ordinaire en l'artillerie, Paris, Estienne Groulleau, 1552.

141. *Roland Furieux*, 1544, « épistre dédicatoire », f. 2 r°.

142. « La traduction [de 1544] est au-dessous de toute critique et son auteur est un très mauvais écrivain, doublé d'un faible connaisseur de la langue italienne. C'est pourquoi l'action de la traduction fut assez limitée sur les esprits et sur la littérature du temps ; on ne rencontre jamais, dans les écrits de l'époque, la moindre allusion à cette traduction, tandis qu'il y en a tant sur les *Amadis*, et sur les mérites d'Herberay des Essarts » (A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 86). Malgré ces critiques, l'influence de la traduction de 1544 sur la création de l'époque est visible. Ainsi la vingt-deuxième nouvelle des *Joyeuses narrations advenues de nostre temps* (1557) reprend manifestement la traduction anonyme de 1544 (*cf.* Partie 4).

143. Jean Vignes, « Traductions et imitations françaises de *l'Orlando furioso* (1544-1580) », art. cité, p. 80. Jean Vignes indique ces quatre éditions en bibliographie : Paris, Galiot du Pré (éd. partagée avec P. Regnault et G. Lebret), 1545 ; Paris, Arnould L'Angelier (éd. partagée avec G. Corrozet, B. Prevost, G. Lebret et Galliot du Pré), 1552 ; Paris, Estienne Groulleau (éd. partagée avec V. Sertenas, M. Menier, J. Longis et la Veuve F. Regnault), 1555 ; Paris, C. Gautier (éd. partagée avec O. de Harsy et C. Micard), 1571 (*ibid.,* p. 94). Sur les différentes éditions et réimpressions de cette édition de 1544, voir également S. Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, *op. cit*., p. 180-181 ; A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., Bibliographie, p. 258-259 ; et plus récemment R. Gorris, « "Non è lontano a discoprisi il porto"… », art. cité, p. 63, note 40.

Jacques Vincent à cette première hypothèse, sans pour autant préciser la date de l'impression de la traduction qu'il prête à Jean Martin[144]. Mais Du Verdier, lorsqu'il dresse la liste des traductions de Jean Martin, ne cite pas le *Roland Furieux* parmi elles, pas plus que Denis Sauvage, pourtant contemporain de Jean Martin, ne cite dans la bibliographie de celui-ci le *Roland Furieux*[145].

Or, c'est sur la base de ces premières notices que Jean-Pierre Nicéron attribue à Jean Martin le *Roland Furieux* de 1544 et ne voit en Des Gouttes que l'éditeur du texte[146]. L'un de ses collaborateurs, Claude-Pierre Goujet, remet cependant en question cette hypothèse. De même, et bien que l'épître dédicatoire à Hippolyte d'Este semble sous-entendre le contraire, La Croix du Maine et Du Verdier attribuent également cette traduction à Jean Des Gouttes. Nostradamus affirme clairement cette même hypothèse dans son *Proësme* et sa préface des *Vies des Poëtes Provençaux*[147].

Ciorănescu reprend ces différentes hypothèses (Jacques Vincent, Jean Martin et Jean Des Gouttes) dans son *Arioste en France des origines à la fin du XVIII*e *siècle*, mais il a pour sa part bien du mal à considérer Jean Martin comme l'un des potentiels traducteurs. En effet, il ne croit pas en l'anonymat d'un traducteur dont le travail sur l'*Arcadie* de Sannazar fut une réussite et dont toutes les traductions sont signées. Il est tout aussi sceptique quant aux liens unissant le Lyonnais Jean Des Gouttes et le Parisien Jean Martin. Enfin, l'absence de référence à cette traduction de l'Arioste dans l'*Epitaphe de Jean Martin* publiée en 1553 est selon lui un argument suffisant pour écarter définitivement Jean Martin de la liste des prétendants à la première traduction française de l'*Orlando furioso*. Jean Des Gouttes ne connaît pas un sort meilleur à ses yeux. Sans développer particulièrement d'arguments, il récuse aussi cette hypothèse[148]. Aux trois noms de Vincent, de Martin et de Des Gouttes, Ciorănescu ajoute en revanche deux autres noms de traducteurs potentiels, Guillaume Landré et Antoine Guercin, tout en doutant également de leur qualité de traducteur du premier *Roland Furieux* français[149]. Finalement, il avoue n'être convaincu par aucune de ces hypothèses et

144. Toshinori Uetani, « Jean Martin, traducteur du *Roland Furieux* », dans *Esculape et Dionysos*, *Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, éd. J. Dupèbe, F. Giacone, E. Naya et A.-P. Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2008, p. 1090-1091. Toshinori Uetani cite Antoine Du Verdier, *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier, Seigneur de Vauprivas,* Lyon, B. Honorat, 1585, p. 709 (*cf.* les notices sur Jean Martin, *ibid*., p. 719-720, et sur Jacques Vincent, *ibid*., p. 627-628) et François Gruget, sieur de La Croix Du Maine, *Premier volume de la Bibliotheque du sieur de La Croix du Maine*, Paris, A. L'Angelier, 1584, p. 231 et p. 242.

145. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 81-82.

146. Jean-Pierre Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres,* t. XLII, Paris, Briasson, 1741 (Genève, Slatkine Reprints, 1971, vol. VI), p. 333-334, cité dans Toshinori Uetani, « Jean Martin, traducteur du *Roland Furieux* ? », art. cité, p. 1091.

147. Éloge de Jean-Pierre Nicéron rédigé par l'abbé Goujet dans le numéro posthume de ses *Mémoires*, t. XXIX, 1739, p. 379-396 (*ibid*., p. 1091).

148. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op.cit*., p. 80-86.

149. *Ibid*., p. 85-86.

n'approfondit pas son expertise sur une traduction pour laquelle il n'a finalement que peu de considération :

> La traduction est au-dessous de toute critique et son auteur est un très mauvais écrivain, doublé d'un faible connaisseur de la langue italienne. C'est pourquoi l'action de la traduction fut assez limitée sur les esprits et sur la littérature du temps ; on ne rencontre jamais dans les écrits de l'époque, la moindre allusion à cette traduction, tandis qu'il y en a tant sur les *Amadis,* et sur le mérite de Herberay des Essarts.[150]

Cependant, si Ciorănescu met sévèrement en doute les qualités de traducteur de l'Anonyme de 1544, la lecture du texte démontre que le traducteur, quel qu'il soit, fait preuve d'une bonne maîtrise de la langue italienne.

Concernant une attribution possible à Jacques Vincent, la mention que fait de lui La Croix du Maine comme traducteur du *Roland Furieux* résulterait selon Ciorănescu d'une confusion avec le texte de Boiardo, l'*Orlando innamorato,* que Jacques Vincent a bel et bien traduit. Cette hypothèse est cependant toujours maintenue par Jean Balsamo qui cite Jacques Vincent comme étant « probablement » le traducteur de l'Arioste et qui le qualifie de « bon spécialiste des textes italiens »[151]. Plus récemment, certains travaux ont permis de rediscuter d'anciennes hypothèses, à commencer par celles qui voient en Des Gouttes le traducteur éventuel de ce *Furieux*. C'est le pari que fait Toshinori Uetani dans un article de 2008[152]. Reprenant l'enquête depuis le début à partir des notices du biographe lyonnais Du Verdier et de celle de l'abbé Goujet sur Jean Des Gouttes, Toshinori Uetani propose de nouvelles pistes d'investigation. Il avance l'argument selon lequel Jean Thellusson faisait partie de la famille Des Gouttes et n'est connu que pour un seul titre publié. Suite à la mort de son père ainsi que de plusieurs des siens, Jean Des Gouttes aurait vécu une période difficile financièrement entre 1544 et 1545 ; Jean Thellusson aurait donc, toujours selon Toshinori Uetani, financé la publication du *Roland Furieux* traduit par Des Gouttes. Toshinori Uetani poursuit encore actuellement cette piste de Des Gouttes traducteur, de même que Francesco Montorsi qui, dans un récent article paru en 2017, semble également abonder en ce sens[153].

Par ailleurs, parmi toutes ces hypothèses, le nom de Jean Martin apparaît de manière récurrente. Malgré l'absence du nom de Jean Martin dans les bibliographies de Du Verdier et de La Croix Du Maine, faut-il pour autant l'exclure définitivement des hypothèses ? Ce n'est

150. *Ibid*., p. 86.

151. J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, *op. cit*., p. 108.

152. T. Uetani, « Jean Martin, Traducteur du *Roland Furieux* », art. cité, p. 1089-1109.

153. Francesco Montorsi, « La réception française des poèmes de l'Arioste et de Boiardo au prisme du passage des vers à la prose », dans *Rencontres du vers et de la prose : conscience poétique et mise en texte*, éd. Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 47-60, ici p. 49.

pas l'avis de Marie Madeleine Fontaine, qui, dans un article datant de 1988, déclare au sujet de ces bibliographies : « Leur travail fut parfois si obscur que la liste de leurs traductions, pourtant considérées comme œuvres d'écrivain par La Croix du Maine et Du Verdier, demeure peu sûre »[154]. En écartant ainsi La Croix du Maine et Du Verdier de son enquête, Marie Madeleine Fontaine se fonde sur un travail d'investigation qui prend en considération non seulement les traductions dont Jean Martin assume la responsabilité, mais également celles qui peuvent lui être attribuées par ses contemporains. Le travail de recherche autour des dédicaces, pages de titres et autres témoignages, qu'ils soient éditoriaux ou personnels, apparaît primordial dans cette enquête. Plusieurs pistes présentent en ce sens Jean Martin comme le candidat idéal à l'attribution de cette première traduction française. En effet, outre un long apprentissage de l'italien qu'il aurait fait entre 1530 et 1544[155], les quelques éléments que la critique actuelle possède sur la vie de Jean Martin permettent d'affirmer des liens diplomatiques avec l'Italie et plus particulièrement avec l'entourage du cardinal Hippolyte d'Este, archevêque de Lyon de 1539 à 1550[156]. Jean Martin met rapidement en application ses années d'apprentissage de l'italien en participant comme réviseur à une réédition du *Peregrin* de Jacopo Caviceo publiée chez Galliot du Pré en 1528, où il est ainsi présenté : « Jean Martin treshumble Secretaire de hault & puissant prince le seigneur maximiliean sforce visconte »[157]. Il aurait, du reste, passé la majeure partie de sa vie avec les ambassadeurs français en Italie, en Espagne, en Angleterre. Ses séjours en Italie auraient eu lieu durant une période qui s'étend de 1528 à 1543, période mouvementée où les guerres se succèdent en Italie et où des tractations se trament avec le roi Henri VIII[158]. Durant ces années italiennes, il aurait servi de secrétaire à Maximilien Sforza, brièvement cependant, puisque ce dernier s'éteint en 1530[159]. Outre ces voyages entre la France et l'Italie, un entourage franco-ferrarais semble se dessiner autour de lui. C'est ainsi qu'à son retour entre 1543 et 1545, Charles Fontaine publie chez Jean de Tournes, éditeur du roman de Des Gouttes et de l'*Arcadie* de Martin, un recueil intitulé *La Fontaine d'amour contenant, Elegies, Epistres et Epigrames* qui permet d'identifier de manière assez nette un réseau de dédicataires dont Jean Martin aurait fait partie. Parmi eux figure Jean Des Gouttes, mais également Hippolyte d'Este, instigateur de la traduction de

154. M. M. Fontaine, « Jean Martin, traducteur », dans *Prose et prosateurs de la Renaissance, Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, SEDES, 1988, p. 109.
155. *Ibid*., p. 114.
156. *Ibid*., p. 119, note 3.
157. T. Uetani, « Éléments biographiques sur Jean Martin », dans *Jean Martin, Un traducteur au temps de François Ier et de Henri II*, *op. cit.*, p. 16.
158. Toshinori Uetani remarque notamment que le nom de Jean Martin est régulièrement cité dans la correspondance diplomatique des années 1525 et 1526 (*ibid*., p. 18).
159. *Ibid*., p. 16-23.

1544[160]. La présence de ce livret permet indéniablement d'établir des liens entre Ferrare, Lyon et Paris *via* le cardinal de Ferrare et tous ses « familiers », parmi lesquels Galasso Ariosto qui faisait partie de la maison d'Hippolyte d'Este, Luigi Alamanni, etc. Il est établi que toutes ces personnalités faisaient des allers et retours entre la cour de France et l'Italie en passant par Lyon. Alamanni est ainsi souvent à Ferrare dans les années 1542 et 1543 ; Galasso à Venise en 1544 avec son maître. Il faut par ailleurs prendre en considération les liens existant entre le milieu ferrarais et le milieu éditorial vénitien, car Venise constitue une ville-refuge ainsi qu'une demeure pour les ambassadeurs du roi de France[161]. Le travail de Jean Martin fut reconnu par ses contemporains. Ciorănescu lui-même reconnaît l'importance de sa production de traductions tant latines qu'italiennes, « dont quelques-unes importantes pour l'histoire de la littérature »[162]. Outre la révision de la traduction du *Pérégrin* de Caviceo déjà citée, Jean Martin s'illustre dans le cadre de plusieurs traductions entre 1543 à 1553, à Paris. Il travaillait toujours sur commande et publiait essentiellement chez les libraires et imprimeurs de la rue Saint-Jacques : Jacques Kerver, Jean Barbé, Gilles Corrozet, et surtout Michel de Vascosan[163]. Il traduit ainsi, en 1545, les *Azolains* de Bembo sur commande du duc d'Orléans avant de dédier l'année suivante à Henri de Lenoncourt son *Songe de Poliphile* traduit de Francesco Colonna. Il traduira également le traité d'architecture de Serlio dont il dédie les deux premiers livres au roi et le cinquième à sa sœur Marguerite de Navarre[164]. Suivront les traductions de l'*Architecture* d'Alberti en 1553 et de l'*Arcadie* de Sannazar en 1554[165]. Mis à part une dizaine de vers, on ne lui connaît pas de production originale[166]. Il semblerait donc que ce soit en sa qualité de traducteur que Jean Martin ait travaillé à illustrer et défendre la langue française. Le travail qu'il a mené sur le *Songe de Poliphile* atteste notamment une grande entreprise de révision sur les textes qui va de la correction de l'orthographe et de la syntaxe à un travail important sur le lexique français[167]. Sensible aux effets musicaux, au rythme, Jean Martin se présente dans certaines de ses traductions, telles que celle de l'*Arcadie* de Sannazar, comme un intermédiaire entre les sonorités et rythmes de l'italien et ceux du français[168]. L'importante production de Jean Martin, sur dix années, ainsi que la renommée des

160. Parmi les noms relevés par Rosanna Gorris dans cet album, on retrouve notamment « M. M. Scève » ; « maistre B. Aneau » (f. 150) ; « Maistre Denis Saulvage » (f. 182 et 184) et « Monsieur de Besze » (f. 165) ; « Maistre Jean Des Gouttes » (f. 166) ainsi que le « cardinal de Ferrare Archevesque de Lyon » (f. 186). On trouve aussi dans cet album deux poèmes (f. 182-184) dont le premier atteste une amitié confidentielle et enjouée avec Jean Martin (R. Gorris, « "Non è lontano a discoprisi il porto"… », art. cité, p. 72-73).

161. *Ibid*., p. 73-74.

162. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 80.

163. T. Uetani, « Éléments biographiques sur Jean Martin », art. cité, p. 23.

164. *Ibid*., p. 24-26.

165. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 81.

166. *Ibid.*

167. T. Uetani, « Éléments biographiques sur Jean Martin », art. cité, p. 26.

168. M. M. Fontaine, « Jean Martin, traducteur », art. cité, p. 115-116.

dédicataires, laisse penser à une production de qualité à laquelle le *Roland Furieux* de 1544 pourrait venir s'ajouter. Le texte, si du moins il est de la main de Jean Martin, correspondrait ainsi au début de sa période de traduction en italien. Toutefois, si l'attribution de cette première traduction à Jean Martin est tentante, elle est néanmoins contestée. Dans un article paru en 2008, Toshinori Uetani, après comparaison entre les procédés de traduction de Jean Martin et le texte du *Roland Furieux* de 1544, conclut ainsi que cette traduction ne semble pas pouvoir être « raisonnablement » attribuée à Jean Martin. Il modère cependant son propos, au sens où il dit ne pas prétendre trancher la question, mais seulement apporter de nouveaux éléments afin de mieux appréhender la question de l'attribution du texte[169]. Ainsi, la question de l'attribution de cette première traduction demeure donc en suspens.

Enfin, et bien qu'il soit tentant d'y reconnaître le style d'un seul et unique auteur, ce travail de traduction ne pourrait-il pas être plus collectif qu'il n'y paraît au premier abord ? Toshinori Uetani rappelle ainsi au sujet des travaux de traduction que l'« on a trop tendance à voir uniquement le travail individuel de ces humanistes ; il est plus collectif qu'on ne croit »[170]. Rappelons ainsi que Jean Martin lui-même, dans le cadre de sa traduction du Vitruve[171], a pu bénéficier de nombreuses aides telles que celles d'Alberti, Fra Giocondo, Budé, Philandrier, Serlio, Jean Goujon, voire des imprimeurs libraires eux-mêmes comme Vascosan, et que ces collaborations pouvaient avoir lieu entre différents ateliers d'imprimeurs[172]. Cette hypothèse est notamment défendue par Marie Madeleine Fontaine qui évoque ainsi la possibilité d'une collaboration de traducteurs au sein d'un atelier lyonnais, collaboration qui aurait réuni Jean Martin et Denis Sauvage sous le couvert d'une préface de Jean des Gouttes[173].

Cette question fait donc encore aujourd'hui l'objet de débats et de recherches et nous ne prétendons pas ici la trancher, mais bien analyser comment le ou les traducteurs ont rendu en français l'expression des passions. C'est pourquoi, en considération du contexte critique actuel, nous citerons simplement l'auteur de cette version comme « anonyme ».

1.1.4. « En partie suyvant la phrase de l'Autheur » : littéralisme syntaxique et lexical

Dès la page de titre, la poétique de cette première traduction du *Furioso* est résumée

169. T. Uetani, « Jean Martin, traducteur du *Roland Furieux* ? », art. cité.
170. T. Uetani, « Eléments biographiques sur Jean Martin », art. cité, p. 27.
171. *Architecture, ou art de bien bastir...*, Paris, J. Gazeau, 1547.
172. T. Uetani, « Eléments biographiques sur Jean Martin », art. cité, p. 27.
173. *Jean Martin, Un traducteur au temps de François I^er^ et de Henri II*, *op. cit.*, Conclusion par M. M. Fontaine, p. 231.

par une formulation des plus claires : il s'agit pour le traducteur de travailler « en partie suyvant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue »[174]. La traduction se définit ainsi par un travail d'équilibre entre la langue-source et la langue-cible, mais également par le passage du vers à la prose. La lecture de ce texte laisse de la sorte contempler une traduction en cours. En effet, celle-ci oscille subtilement, mais visiblement, entre rétablissement de la prose et conservation de l'ordre poétique des mots, ainsi qu'entre littéralisme lexical et omission de certains termes. Le texte y trouve cependant son homogénéité. Il fait, en effet, preuve d'une grande régularité : on ne note pas d'allongements notables du texte et une octave italienne correspond en général à cinq lignes du texte en français.

Du point de vue lexical, le souci de suivre la lettre du texte-source est également bien visible. Quelques années plus tard, Du Bellay, au chapitre VI du second livre de la *Deffence*, conseillera au poète « d'inventer des Motz » : « qu'il ne craigne point d'inventer, adopter, et composer à l'immitation des Grecz quelques Motz Françoys, comme Ciceron se vante d'avoir fait en sa Langue »[175]. Mais dès avant *La Deffence*, le traducteur du *Roland Furieux* met la néologie au service d'une traduction efficace et proche du texte d'origine. Ainsi, l'Anonyme n'hésite pas à employer tant les racines latines communes entre le français et l'italien, que les archaïsmes ou les néologismes afin d'approcher au plus près des sonorités italiennes.

À ce titre, la traduction dans les octaves 65 et 69 du chant XXIX des termes « cavalla » et « giumenta », qui sont employés pour désigner la jument montée par Angélique, est éloquente. Tout d'abord, à l'octave 65 du chant XXIX, « giumenta »[176] est traduit par « jument »[177], tandis qu'au chant XXIX, octave 69, vers 2, « cavalla » est traduit par le mot « cavalle »[178]. Dans ce dernier cas, il semblerait que le traducteur emploie volontairement un italianisme afin de coller au plus près de la sonorité du texte-source. En effet, si le terme « jument » est bien attesté dans la langue française avant le XVI^{e} siècle[179], il n'en est pas de même pour le terme « cavalle » qui ne semble arriver dans la langue française qu'à partir du XVI^{e} siècle[180], et apparaît comme un italianisme[181]. En ce sens, le choix d'employer « cavalle » dans la seconde

174. *Roland Furieux*, 1544, page de titre.
175. Joachim Du Bellay, *Deffence et illustration de la langue françoyse* (1549), éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2008, p. 144-145.
176. *Orlando furioso*, XXIX, 65, v. 3, p. 891.
177. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 r°.
178. *Ibid*., f. 153 v°.
179. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^{e} au XV^{e} siècle* et *Dictionnaire Huguet* en ligne : article « jument ».
180. Le terme est notamment attesté chez La Boétie : « La plus belle et aggreable compaignie qui soit aux chevaux, c'est des *cavales*. » (La Boétie, *Mesnagerie*, p. 172.), dans *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^{e} au XV^{e} siècle* en ligne, article « cavale ».
181. TLF, « Empr. soit au prov. *cavalo* [...] (*ca.* 1628, Cl. Brueys ds MISTRAL) soit plutôt à l'ital. *cavalla* (*ca.*

occurrence n'est pas une facilité de la part du traducteur, mais résulte bien d'un choix délibéré qu'il a fait d'employer un terme qui respecte les sonorités du texte d'origine. Outre les italianismes, l'Anonyme emploie également des archaïsmes afin de conserver les sonorités italiennes[182]. Ainsi, à l'octave 105 du chant XXIII, l'Arioste introduit la métaphore stéréotypée de l'oiseau englué afin de représenter l'amant pris au piège de l'amour :

> come l'incauto augel che si ritrova
> in ragna o in visco aver dato di petto,
> quanto piú batte l'ale e piú si prova
> di disbrigar, piú vi si legas stretto.[183]

Le traducteur anonyme traduit ainsi ce passage :

> Comme le mal cault Oyseau, qui se trouuant auoir donné dens l'Iraignée, ou au glus de tant plus qu'il bat les aesles & plus s'essaye de se depestrer, de tant plus estroictement il se lie.[184]

Si le texte français semble bien reprendre ici de manière littérale l'image de l'oiseau englué, la traduction du terme « ragna » au vers 4 nous permet d'insister sur une des particularités de la traduction de 1544. En effet, ce terme désigne en italien la toile de l'araignée, que l'on traduirait plus volontiers par « retz » ou « toile » en français. Or ici, le traducteur emploie le terme « Iraignée », que l'on peut trouver sous différentes formes en français, « Iragne, Iraigne, Iraignée, irantaigne ». Il utilise ici un usage vieilli du terme désignant non pas l'araignée en tant qu'animal, mais bien sa toile, dans un sens attesté au XII[e] siècle[185].

À travers ces choix, ce sont avant tout les possibilités de la langue qui transparaissent, grâce à son enrichissement par l'emploi des italianismes et archaïsmes en alternance avec les termes français usuels. Cependant, et malgré l'évidente connaissance de l'italien dont fait preuve l'auteur, on note certaines omissions dans le texte qui témoignent des limites du travail ardu que constitue la traduction[186].

1340 ds BATT.), du lat. *caballa* [...», article « cavale »

182. Sur l'emploi des archaïsmes chez l'Arioste, voir Pascale Mounier, « Néologisme ou archaïsme ? La redécouverte des vieux mots français dans la traduction de l'*Orlando furioso* », dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°75, 2012, p. 41-58 ; http://www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2012_num_75_1_3179.

183. *Orlando furioso*, XXIII, 105, v. 3-6, p. 688.

184. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 r°.

185. Le TLF atteste le terme chez Villon : « je laisse aux hospitaux / Mes châssis tissus d'iraignées. ». On retrouve également ce terme dans le dialecte angevin sous la forme « irantaigne », d'« aranei tincae » (*cf.* Ménage, *Observations sur la langue française*, chapitre CXXXIV).

186. Sur les omissions et les interjections, voir Partie 1, chapitre 4, « La parole du fou ».

1.1.5. « … partie aussi le stile de ceste nostre langue » : un texte modifié

En effet, la prose, si elle peut permettre un littéralisme syntaxique proche du texte italien, entraîne également des modifications formelles dues à la forme prosaïque même. Ce choix de la prose aurait été d'abord déterminé par l'exigence d'un travail rapide qu'aurait imposée Hippolyte d'Este. Jean Des Gouttes souligne ainsi dans son épître dédicatoire avec quel empressement il a lui-même poussé le traducteur à achever sa tâche : « nostre present Translateur totallement pressé de mes prieres, & affectueux desirs »[187]. D'autres facteurs peuvent également être à l'origine de ce choix formel. En effet, comme le rappelle Pascale Mounier, depuis le XIII^e^ siècle, la forme des « histoires n'a pas changé et [celles-ci] demeurent écrites en prose alors que les *romanzi* de Pulci et Luigi Alammani sont en octaves hendécasyllabiques »[188]. Le choix de la forme prosaïque serait donc intimement lié au public visé : les « amateurs de romans ». Ce choix de la prose s'explique aussi, selon Francesco Montorsi, du fait du « lien établi en France entre matière chevaleresque et prose » :

> Alors qu'en Italie, de larges pans de la narration chevaleresque sont en vers, en France, les romans de chevalerie sont presque exclusivement en prose. De nombreux textes chevaleresques en vers ont été réécrits au XIV^e^ et XV^e^ siècles, spécialement dans le domaine bourguignon. Ce sont ces mises en prose qui sont publiées par l'imprimerie. Les imprimeurs poursuivent d'ailleurs cette pratique en faisant « dérimer » les textes inédits en vers qu'ils découvrent dans les manuscrits. Cet intense mouvement de prosification rend l'association entre prose et narration chevaleresque étroite en France. Il finit par générer une « tradition », au sens large du terme. Ainsi, le recours à la pratique de la mise en prose médiévale peut servir pour justifier le changement vers-prose aussi dans les traductions au XVI^e^ siècle, entre langues différentes.[189]

Les vers vont dès lors subir des modifications de syntaxe, de ponctuation et plus largement d'enchaînement discursif lors de leur passage à la prose, comme l'annonce Jean Des Gouttes dans l'épître dédicatoire : « Et n'y à adiousté seulement que quelque particularité de vocable pour lyer les coupletz ou huictains : qui par licence poëtique aulcunesfoys desioingnent ou reiterent vne mesme sentence »[190]. Ainsi, lors de la transition entre l'octave 105 et l'octave 106 au chant XXIII :

> Orlando viene ove s'incurva il monte
> a guisa d'arco in su la chiara fonte.

187. *Ibid*., « epistre dédicatoire » f. 2 r°.
188. Pascale Mounier, « Néologisme ou archaïsme ?…», art. cité.
189. F. Montorsi, « La réception française des poèmes de l'Arioste et de Boiardo… », art. cité, p. 50-51.
190. *Roland Furieux*, 1544, « espistre dédicatoire ».

> Aveano in su l'entrata il luogo adorno
> coi piedi storti edere e viti erranti.[191]

Alors que la division de la description du lieu dans lequel arrive Roland permettait de créer un lien logique entre les deux octaves, dans le texte de 1544, il s'agit d'harmoniser le passage selon les règles de la prose :

> Roland vient là, où le mont en guise d'arc se ploye sus la claire fontaine : les Hierres & les seppes des vignes errantes avec leurs piedz tortuz auoient agençé & orné l'entrée du lieu.[192]

Les deux passages sont ici fusionnés afin de garantir une plus grande efficacité narrative. En effet, le point final de l'octave 105 est ici remplacé par deux-points afin de raconter de manière conjointe à la fois l'arrivée de Roland et la description du lieu dans une même phrase. Ce procédé est employé de manière récurrente dans le texte.

Ainsi, la fidélité à la lettre du texte original est globalement homogène tout au long de la traduction de 1544. Cependant, que cela soit dû à la difficulté de la traduction ou à un choix délibéré du traducteur, on note aussi des écarts vis-à-vis de la version originale, comme nous pourrons le constater dans l'analyse qui sera faite des textes. Ainsi, si cette traduction a le mérite d'être fidèle à l'Arioste, elle ne fait cependant pas l'unanimité et s'attirera notamment la critique de Gabriel Chappuys qui entreprendra d'en proposer une version corrigée.

1.2. La révision de Gabriel Chappuys : *Roland furieux*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1576

1.2.1. Un italianisant chevronné

Neveu de Claude Chappuys, poète de la cour de François I[er], Gabriel Chappuys est éduqué par son oncle avant de devenir lui-même poète de cour et historiographe de France à partir de 1585[193]. Une majeure partie de sa carrière est également consacrée à la traduction puisqu'il s'occupe de transposer en français pas moins de soixante-huit ouvrages,

191. *Orlando furioso*, XXIII, 105, v. 7-8 ; 106, v. 1-2, p. 689.
192. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 r°.
193. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 87.

essentiellement en latin, espagnol et italien[194]. La majeure partie de sa production se fait d'ailleurs en italien, langue qu'il a pu perfectionner lors de son séjour en Italie à la cour du duc de Savoie entre 1575 et 1576[195]. Sa maîtrise de la langue italienne est complétée par une sérieuse connaissance du pays, comme en témoigne *La Toscane Françoise italienne* (1601), une compilation historique et politique qui contient notamment une description de Florence et de la Toscane ainsi qu'une généalogie des Médicis[196]. Au moment où il s'occupe de corriger la traduction de 1544, Gabriel Chappuys est au début de sa carrière de traducteur, dans une période où ses productions en langue italienne sont majoritaires[197]. La première édition de son *Roland furieux* paraît en 1576 et connaît cinq éditions jusque 1618[198]. Il ne s'agit pas de la seule traduction qu'il ait faite dans le domaine de la littérature épique puisque l'on compte parmi ses nombreuses productions, notamment, plusieurs livres de *Primaléon de Grèce* (1577, 1579 et 1583)[199], ainsi que les livres XV à XXI d'*Amadis de Gaule* à raison d'une publication annuelle entre 1577 et 1582[200]. En 1577, simultanément à la publication de sa traduction du *Roland furieux*, le second volume de *Primaléon* ainsi que *Le Quinzième livre d'Amadis de Gaule* seront également publiés.

194. Concernant les traductions en italien, on peut notamment se référer à La Croix du Maine, *op. cit*., p. 109-111.

195. Jean-Marc Dechaud précise en pourcentage la part que représentent ces différentes traductions : 16 % en latin, 32% en espagnol et 52% en italien (Jean-Marc Dechaud, *Bibliographie critique des ouvrages et traductions de Gabriel Chappuys*, Genève, Droz, 2014, p. 50). Le pourcentage en faveur des traductions italiennes augmente lorsqu'il s'agit des seuls ouvrages de littérature italienne qui comptent pour 29% de littérature espagnole et 71% de littérature italienne (*ibid*., p. 57).

196. Jean Balsamo, *L'amorevolezza verso le cose Italiche*, *op. cit.*, p. 183-184 ; *La Toscane Françoise italienne*, Paris, 1601 : l'ouvrage, bilingue italien et français, est dédié à Marie de Médicis (Jean-Marc Dechaud, *op.cit*., p. 461-462).

197. Il s'agit de la période lyonnaise de Gabriel Chappuys, entre 1576 et 1583 (*ibid.* p. 26). Les traductions issues de l'italien représentent alors 62% de la production de Chappuys (Jean-Marc Dechaud, *op. cit.*, p. 51).

198. Dans le cadre de notre étude, nous ferons référence à la seconde édition du *Roland Furieux, mis en françois de l'Italien de messire Loys Arioste, noble Ferraroys*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1577. Nous avons pu consulter l'édition de 1576 à Ferrare à la Biblioteca comunale Ariostea. Nous avons pu comparer cette édition avec celle de 1577 et ainsi constater, pour les passages analysés, qu'il n'y avait pas de changement entre l'édition entre celle de 1576 et celle de 1577. Cependant, il faut noter que les cinq chants annoncés dans le titre ne figurent pas dans l'édition de 1576. Ainsi, au vu de l'état de l'ouvrage de 1576 (notamment abîmé par les trous et les taches) et pour plus de commodité, nous citons ici l'édition de 1577. Nous employons également ici à titre indicatif l'édition de 1604 et de 1618 lorsque certaines évolutions du texte nous semblent dignes d'être signalées dans le cadre des problématiques abordées.

199. *Le Second livre de Primaléon de Grèce*, Lyon, Benoît Rigaud (ou Pierre Beraud), 1577 (Jean-Marc Dechaud, *op. cit*., p. 143-145) ; *Le troisième livre de Primaléon de Grèce*, Lyon, Jean Beraud, 1579 (*ibid*., p. 184-185) ; *Le Quatriesme livre de Primaléon de Grèce*, Lyon, Abel L'Angellier, 1583 (*ibid*., p. 523-525). Ces trois tomes sont déjà indiqués chez La Croix du Maine (*ibid*., p. 109).

200. *Le Quinzième livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, Benoist Rigaud, 1577 (*ibid*., p. 140-142) ; *Le Seizième livre d'Amadis de Gaule,* Lyon, Benoist Rigaud, 1578 (*ibid*., p. 147-148) ; *Le Dix-septième livre d'Amadis de* Gaule, Lyon, Estienne Michel, 1578 (*ibid*., p. 150-151) ; *Le Dix-huitième livre d'Amadis de Gaule,* Lyon, pour Loys Cloquemin, 1579 (*ibid*., p. 171-172) ; *Le Dix-neuvième livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, Jean Beraud, 1582 (*ibid*., p. 190-191) ; *Le Vingtième livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, pour Loys Cloquemin, 1580 (*ibid*., p. 205-207) ; *Le Vingt et unième livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, pour Loys Cloquemin, 1581 (*ibid*., p. 209-210) ; voir aussi A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit.,* p. 87 ; La Croix du Maine (*ibid*., p. 109) ajoute « Les estranges aduentures des amours d'vn Chevalier de Seuile en Espagne nommé Luzman, traduites d'Espagnol, imprimees chez Benoist Rigault à Lyon ».

1.2.2. Corriger, est-ce rivaliser ?

Cependant Chappuys ne prétend pas présenter à proprement parler une nouvelle traduction de l'*Orlando furioso*, mais bien une révision de la traduction de 1544. Cet exercice ne sera pas unique dans sa carrière, puisqu'il s'est déjà adonné à l'exercice de la correction avec « Les dialogues de Nicolas Franco Italien »[201]. La Croix du Maine ne le cite d'ailleurs pas comme nouveau traducteur de l'*Orlando furioso*, ni même comme correcteur de la traduction de cet ouvrage, mais seulement comme traducteur des *Cinque canti* que l'Arioste avait commencé à écrire et qui devaient constituer la suite de l'*Orlando furioso*[202]. Comme l'indique déjà Ciorănescu :

> Toutes les cinq ont toujours été citées sous le nom de Chappuys. La méprise vient peut-être du fait qu'il traduisit lui-même un fragment posthume de l'Arioste, les *Cinq Chants*, et une continuation du poème [...] qui fut imprimée en même temps que le *Roland Furieux*. Mais pour ce qui est de ce dernier ouvrage, la part de collaboration de Chappuys y est insignifiante : une comparaison des deux textes montre qu'il ne fit que moderniser un peu la traduction anonyme, et corriger les endroits où il s'aperçut que son prédécesseur n'avait pas bien compris le texte italien.[203]

Il est, en effet, difficile de considérer la version de Chappuys indépendamment de celle qui a été écrite en 1544. La mention du titre « en ceste édition corrigée »[204] ainsi que les indications de Barthélemy Honorat, dans son adresse à Jacques d'Aveyne, précisent que cette nouvelle édition est « reveu[e], corrigé[e] et amélioré[e] du stile en plusieurs, voire en une infinité d'endroictz, qui estoient par ci devant corrompuz et depravez [...] »[205]. L'adresse « Au lecteur » indique par ailleurs que le travail de Chappuys est seulement « esbauché »[206]. Et si Chappuys use ici d'un topos de modestie fort courant dans les avant-textes de l'époque, cependant la suite de son propos souligne une véritable volonté de travailler et de retravailler son texte dans le souci de confronter la langue française à la langue italienne. Ainsi il indique qu'il « [espere] faire peu à peu parler cet auteur avecques le temps si bien en François, ou en vers ou en prose, qu'il n'aura guere moindre grace en ceste nostre langue qu'en la sienne Toscane propre et naturelle »[207].

---

201. « Les dialogues de Nicolas Franco Italien, reueuz par ledit Chapuis, & imprimez à Lyon chez Barthélemy Honorat » (La Croix du Maine, *Premier volume de la Bibliothèque*, *op. cit*., p. 110).
202. « Cinq chants de l'Arioste Italien, pris sur la fin du liure de Roland furieux, imprimez à Lyon par Barthélemy Honorat, par diuerses fois, auec la suite ou continuation du mesme liure » (La Croix du Maine, *Premier volume de la Bibliothèque*, *op. cit*., p. 110).
203. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 88.
204. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, page de titre.
205. *Ibid*., « A monsieur M. Iacques d'Aveyne conseiller & esleu pour le Roy en l'election de Lyonnois », f. 2 r°.
206. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, « Au lecteur », f. 4 v°.
207. *Ibid*.

L'entreprise de Chappuys s'inscrit en effet dans un contexte de rivalité entre la langue française et l'italienne. Le traducteur profite de cette émulation des années 1570 qui se développe notamment autour de l'Arioste pour travailler à sa propre traduction[208], puisque le nombre important de publications d'imitations de l'*Orlando furioso* témoigne alors du succès éditorial de l'œuvre de l'Arioste. Gabriel Chappuys, en bon connaisseur de la culture italienne et traducteur lui-même, a très certainement eu conscience de ce phénomène. Il cite notamment dans son adresse « Au lecteur » *La Franciade* de Ronsard, imitation bien connue des hommes de lettres de son temps : « [...] au troisiesme [chant] vous cognoissez que Arioste est imitateur de cet excellent Poëte Virgile, où la sage enchanteresse Melisse demonstre à Bradamant ses successeurs : ce depuis mesmes nos Poëtes François & principallement Pierre de Ronsard la lumiere de nostre poësie a bien imité en sa Franciade »[209]. La traduction de 1544 ayant elle-même connu plusieurs rééditions, Chappuys, en concurrençant cette première traduction lyonnaise, souhaite sans doute bénéficier du même succès éditorial[210].

1.2.3. Vers une simplification et une modernisation du texte ?

Afin de rivaliser avec la première tentative de 1544, Gabriel Chappuys choisit de prendre ses distances à l'égard des choix de traduction de son prédécesseur : il ne s'agit plus pour lui de calquer le texte italien, mais bien de le transposer en l'adaptant à la syntaxe française. Libéré des contraintes de la traduction littérale, Chappuys peut ainsi se permettre d'alléger certaines formulations, comme on peut l'observer, par exemple, dans la traduction de ces vers :

> Perché egli mostrò amarmi piú che molto,
> io ad amar lui con tutto il cor mi mossi.[211]

En effet, en 1544, « piú che molto » est traduit par un tour comparatif hyperbolique calqué sur l'italien, « plus que beaucoup » :

> Et pource qu'il monstra de m'aymer plus que beaucoup, je me mys aussi à l'aymer de tout mon cueur[212]

208. *Cf.* Troisième partie.
209. G. Chappuys, *Roland furieux,* 1577, « Au lecteur », p. 10.
210. R. Gorris, « "Non è lontano a discoprisi il porto"… », art. cité, p. 64.
211. *Orlando furioso*, V, 8, v. 1-2, p. 98.
212. *Roland Furieux*, 1544, f. 16 v°.

Tandis que Chappuys allège le passage en traduisant par un seul adverbe intensif :

> Et pource qu'il monstra de m'aymer extrememement, je me mis aussi à l'aymer de tout mon coeur[213]

Ces simplifications opérées par Chappuys affectent également les termes qui s'appliquent à la folie de Roland, comme nous le verrons dans le second chapitre de cette partie[214].

1.2.4. Un travail encore à parfaire

Pour l'éditeur, le travail de Chappuys semble ainsi ne constituer qu'une étape :

> Cependant comme à l'ouvrage d'un excellent peintre on ne laisse à prendre quelque plaisir aux premiers traicts qu'il a faicts, lesquels ne sont rien quand il a mis à son oeuvre la derniere main : ainsi je ne doute pas que ne preniés grand contentement à cet oeuvre esbauché tant seulement, actendant quelque gentile main qui adoulcisse en nostre langue un si noble, si excellent & si parfaict ouvrage.[215]

Au-delà de la célébration de l'Arioste et du topos de modestie, le travail semble, en effet, devoir être encore long avant que ne soit atteint le meilleur établissement du texte possible, du moins si l'on en juge par l'état inégal des corrections tout au long du texte. Ciorănescu fait ainsi remarquer que Chappuys modifie surtout le début du texte et que ses interventions s'amenuisent au fil des pages. Il ne s'agit plus alors que de changements de termes çà et là ou de modifications dans les tournures syntaxiques :

> Au commencement, les changements qu'il y introduit sont assez nombreux ; mais il se lasse vite de son entreprise, et vers la fin, il ne fait plus que changer quelques mots ou arranger un tour de phrase. Il se contente d'écrire *nation* là où l'ancien traducteur avait mis *gent,* de remplacer *pallefroy* par *cheval*, ou bien de moderniser l'orthographe, en écrivant *colonnes* au lieu de *colomnes*, *hausser* pour *haulser* et ainsi de suite.[216]

L'entreprise amorcée par Chappuys de rénover la traduction de 1544 témoigne ainsi de l'émulation qui entoure l'*Orlando furioso* et plus généralement la traduction de l'italien au français. Aussi bien la traduction de 1544 que celle de Gabriel Chappuys partagent la même ambition : écrire un texte qui rivalise avec l'œuvre italienne afin de produire la meilleure version française possible de celle-ci. Cette volonté est encore plus nette pour Chappuys, qui

213. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 54.
214. Chapitre 2 : « Mettre des mots sur la folie amoureuse ».
215. G. Chappuys, *Roland furieux,* 1577, « Au lecteur », f. 4 v°.
216. Les changements indiqués par Ciorănescu sont tirés du début du chant XXVII (A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 89).

concurrence non seulement le texte italien mais aussi la traduction de son prédécesseur français de 1544. Bien que les deux traductions aient en commun d'employer la prose pour traduire le texte de l'Arioste, Chappuys s'éloigne du littéralisme de la première traduction en adaptant par exemple plus volontiers le texte original à la syntaxe française. De plus, comme nous le verrons dans les trois prochains chapitres, la révision du texte de 1544 par Chappuys amène parfois, mais non systématiquement, des modifications dans la représentation des passions.

Entre-temps, une entreprise différente, plus isolée et autrement ardue tente de transmettre l'œuvre de l'Arioste en conservant la musicalité du vers.

1.3. La tentative de traduction en vers par Jean Fornier : *Le premier volume de Roland furieux,* Paris, Michel de Vascosan, 1555

1.3.1. Une difficile tentative en vers

Onze ans après la première traduction de 1544, et vingt-et-un ans avant celle de Chappuys, un poète natif de Montauban, Jean Fornier, se lance dans une traduction, cette fois en vers, de l'*Orlando furioso*[217]. Le poète quercinois n'en est pas à son coup d'essai en termes de traduction puisque, en cette même année 1555, il traduit aussi *Les Affections d'amour* de Parthenius et les *Narrations d'amour* de Plutarque[218]. Il est également connu pour un recueil de vers, *L'Uranie*[219].

Cette traduction concerne seulement les quinze premiers chants. Fornier souhaite cependant donner une suite à son travail. En effet, dans son « Advertissement au lecteur », il affiche son ambition de tenir compte des observations et critiques qui lui seront faites afin « qu'ayant eu l'avis de plusieurs doctes, [il se] puisse par leurs observations garder de recheute aux derniers volumes, lesquels [il] espere avant peu de temps presenter »[220].

217. Ciorănescu indique deux éditions différentes : *Le premier volume de Roland Furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarais, et maintenant mys en rime François par Jean Fornier de Montauban en Quercy,* Paris, Michel de Vascosan, 1555, in-4° ; une autre édition in-12° paraît en même temps à Anvers, chez Gérard Spelman, imprimée par Christophe Plantin. *Cf.* H. Vaganay, « Le premier essai de traduction du *Roland Furieux en vers français », Bibliofilia*, X (1908), p. 281-292. Nous utilisons ici la version suivante : Gallica, Bibliothèque de l'Arsenal : *Le premier volume de Roland furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarois, &maintenant mys en rime Françoise par Jean Fornier de Montaulban en Quercy*, Paris, Michel de Vascosan, 1555 (désormais : J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555).

218. M. M. Fontaine, « Jean Martin, traducteur », art. cité, p. 121.

219. *L'Uranie de J. Fornier,* Paris, Charles Langelier, 1555.

220. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, « Advertissement au Lecteur ».

Cependant, sa traduction de l'œuvre de l'Arioste ne rencontrera visiblement pas le succès escompté puisque les quinze premiers chants déjà traduits resteront sans suite et ne seront pas non plus réimprimés[221]. Bien qu'inachevés, les quinze chants ainsi que le paratexte témoignent de la volonté de Fornier de se rapprocher du texte italien sur deux points en particulier : politiquement, avec sa dédicace qui met en lumière le rapprochement franco-italien, et formellement, dans la démarche de conserver l'*ottava rima* employée par l'Arioste. En ce qui concerne cette dernière démarche, toutefois, nous verrons que cela ne se fait pas sans difficulté.

1.3.2. Les enjeux politiques de cette édition

Dans sa dédicace, Fornier définit une démarche similaire à celle de la publication de 1544 et de l'Arioste avant lui puisque son *Roland furieux* en vers est dédicacé à François de Lorraine, duc de Guise, qui, quelques années plus tôt, en 1548, s'était marié avec Anne d'Este. Cette union franco-italienne est l'occasion pour lui d'associer les nouveaux mariés aux figures illustres que sont Bradamante et Roger :

> Le pareil sort & le destin pareil
> D'un immuable & prefix appareil,
> Fillent un loz infiniment durable
> A vostre nom & vertu admirable :
> Tant que voyant vos haults faictz prosperer,
> Je ne vous voy que du nom differer
> A ce Rogier, de qui l'amour pudique
> Fut argument de la Muse Italique
> Comme causa la mesme affection
> Que Rogier feit preuve en perfection,
> De sa grand' foy & valeur estimee,
> Pour Bradamant sa tresloyalle aymee.
> Et quelle dame en son Avril heureux,
> Merite mieulx celluy nom genereux,
> De Bradamant chastement amoureuse
> Que vostre espouse & belle & vertueuse ?
> Quelle beauté, quel' couleur, & quel traict,
> De Bradamant retient mieulx le pourtraict ?

221. Alessandro Bertolino, « À la recherche du "long Poëme Françoys". Quelques observations sur deux traductions françaises du *Roland furieux* », dans *« Fedeli, diligenti, chiari e dotti ». Traduttori e traduzione nel Rinascimento,* éd. Elisa Gregori, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 13-16 ottobre 2015, Padova, Libreria editrice Università di Padova, 2016, p. 151.

Et quelles meurs, quelle nature vive
Retire mieulx à la vertu naïve
De Bradamant, que de celle qui tient
Racine & pied, & commme getton vient,
De la fameuse & illustre lignee
A Bradamant des haults cieux destinée ?[222]

Dans cet extrait, non seulement il associe le couple aux vertus des deux personnages, mais il leur prête également une destinée similaire. Cette « ferme et puissante alliance », en liant la « grand' maison & tige de Ferrare » au « rameau de l'estoc de Lorraine », en plus de légitimer et de renforcer les liens entre la France et l'Italie, joint également le « sang royal de France »[223] avec la lignée prestigieuse d'Anne d'Este, censée remonter aux deux célèbres guerriers de l'*Orlando furioso*. C'est l'alliance entre la France et l'Italie qui permet d'établir ce lien avec Ferrare et, par extension, d'accéder à la prestigieuse lignée dont Bradamante et Roger font partie. Ainsi, de la même manière que l'Arioste contait aux Este les exploits de leurs illustres ancêtres, Fornier s'assigne pour rôle de transmettre à la famille des Guises l'histoire de ceux qui sont devenus leurs aïeux par alliance.

Cette association du couple à celui que forment Roger et Bradamante est d'autant plus éloquente qu'elle permet de figurer la transmission du poème italien vers la sphère littéraire française. Mais, plus encore que de joindre les deux sphères italienne et française, l'entreprise de Fornier semble également viser à reconquérir le passé épique français. Dans cette perspective, en effet, afin de soutenir l'idée de fondation d'une littérature épique nationale, Fornier insiste particulièrement sur les aspects français du texte, à commencer par l'ascendance symbolique du personnage illustre qu'est Bradamante, une héroïne française faisant partie de l'armée de Charlemagne. Par ailleurs, Roland est lui-même redéfini comme un héros français (« le François Rolant »[224]) et, dans une courte prosopopée, on le voit même remercier le poète de l'avoir ramené en France :

N'a guiere encor' se limitoit
A noz Alpes la mienne gloire,
Et pallié soubs la nuict noire
Grand' part de mon renom estoit.

Impatient que mon loz plus

222. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux,* 1555, « A tres illustre et tres excllent prince François de Lorraine, Pair de France, Duc de Guyse, Prince de Ioinuille, Marquis du Maine &c perpetuelle felicité ».
223. *Ibid.*
224. *Ibid.*

Se borne d'autre que du vuyde,
J'ay par ceste Françoise guide,
La nuict & les Alpes rompuz.[225]

Selon Alessandro Bertolino, Fornier met de la sorte en œuvre une profonde démarche de réappropriation de la matière chevaleresque, « comme si les histoires chantées par l'Arioste étaient un patrimoine héréditaire transmis d'une génération à l'autre, en perdant tout rapport direct avec leur origine italienne »[226]. Jean Fornier resitue ainsi les personnages de l'Arioste dans la longue filiation des personnages épiques français :

Et faire tant que le François Rolant,
Et mon Renauld de Montaulban vaillant,
Richard, Alard, & le quatrieme frere,
Et Bradamant en sa foy tant sincere,
Maugis, Sanson, Olivier, Fierebras,
Et tous ceulx là, desquels le puissant bras
Avec la masse, espee, ou roide lance,
S'est employé pour l'affaire de France,
Prolongeront leurs honneurs si patents,
Qu'ils parviendront aux princes de ce temps.[227]

En plaçant Roland en tête de la longue liste des héros français, Jean Fornier recentre ainsi son propos autour d'une littérature spécifiquement française[228].

1.3.3. Transmettre l'Arioste grâce aux vers français

De plus, à l'instar de Roland, devenu de nouveau français, Fornier adapte le vers à la langue française. Dans son « Advertissement au Lecteur », le traducteur évoque ainsi sa

225. J. Fornier, *Le premier volvme de Roland furieux*, 1555. Prosopopée signée en grec : Τὸν φιλέοντα φιλοίς.

226. Dans la suite de son article, Alessandro Bertolino indique que cette démarche n'est pas nouvelle. Il signale ainsi l'hommage qui avait été fait au roi Henri par le poète Luigi Alamanni dont le *Girone il Cortese* (Paris, 1548) reprend un épisode mineur du cycle arthurien et avait été commandé par François I[er]. À la mort de François I[er], Alamanni avait continué son travail afin de satisfaire le nouveau souverain ainsi que les deux protectrices des lettrés, Caterina et Marguerite. Le texte d'Alamanni est conçu comme un hommage aux Valois. (A. Bertolino, « À la recherche du "long Poëme Françoys" », art. cité, p. 160-162).

227. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, « A tres illustre et tres excellent prince François de Lorraine, Pair de France, Duc de Guyse, Prince de Ioinuille, Marquis du Maine &c. perpetuelle felicité ».

228. Exception faite peut-être de Bradamante dont les origines seraient plutôt italiennes : déjà présent dans l'*Orlando innamorato* de Boiardo (1482), le personnage se retrouverait aussi dans l'*Historia di Bradiamonte sorella di Rinaldo da Monte Albano*, Firenze, 1489. Bien qu'elle n'ait pas d'origine littéraire française, sa citation dans cette liste tient au fait qu'il s'agit, y compris dans le récit italien, d'une guerrière faisant partie de l'armée de Charlemagne.

préférence pour une traduction poétique et non prosaïque du texte. Il insiste notamment sur le fait que, contrairement à son prédécesseur de 1544, il s'impose de lourdes contraintes en choisissant la forme versifiée. En plus de l'entreprise ardue que constitue la traduction sous la forme close et contraignante du vers, la difficulté de l'entreprise tient également au fait que Fornier veut approcher au plus près de la forme versifiée italienne et ainsi « rendre les vers d'Arioste en stanzes Françoyses, comme il est en stanzes Tuscanes ». Fornier pousse ainsi plus loin la fidélité au texte originel en tentant de s'approcher au plus près de la structure métrique de l'*ottava rima* présente dans l'*Orlando furioso.* En effet, l'Arioste y employait l'octave, une forme employée depuis deux siècles en Italie[229].

Fornier sera ainsi le premier à employer cette forme strophique nouvelle qu'est l'*ottava* en France[230]. L'expérimentation de cette forme étrangère permet au traducteur de poursuivre la lignée des réflexions de son époque concernant la forme à adopter pour le « long Poème François ». C'est dans ce cadre qu'il fait le choix du décasyllabe, vers noble et déjà employé dans les anciennes épopées telles que *La Chanson de Roland*. En effet, bien que le poème de Fornier ne soit pas une invention mais une traduction, il ne s'en veut pas moins un terrain privilégié pour expérimenter une nouvelle forme poétique propre à l'épique. C'est ainsi qu'après avoir francisé les personnages italiens, Fornier acclimate l'*ottava* à la structure métrique française :

> J'ay exprimé à la mode Françoise,
> Ce tapis faict de la main Ferraroise.[231]

L'octave de Fornier va ainsi différer de l'*ottava* de l'Arioste. Elle est en effet soumise à l'alternance des rimes masculines et féminines, son but étant de permettre une performance musicale « à fin que les stanzes Françoisesse puissent chanter et jouer sur les instruments musicaux comme les propres Tuscanes »[232]. Fornier donne par là à l'œuvre une forme lyrique complète, non seulement par la versification, mais en rendant également possible la performance musicale à partir du texte[233]. C'est en effet de cette préoccupation musicale que

229. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, 1999, p. 105, 283-285.

230. A. Bertolino, « À la recherche du "long Poëme Françoys" », art. cité, p. 159-160.

231. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, « A tres illustre et tres excllent prince François de Lorraine, Pair de France, Duc de Guyse, Prince de Ioinuille, Marquis du Maine &c perpetuelle felicité ».

232. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, « Advertissement au Lecteur ».

233. Des mises en musique des stances du *Roland Furieux* avaient déjà été réalisées. Citons par exemple celle de Jacques Archadelt, musicien franco-flamand qui publie une adaptation musicale (H.M. Brown, « *Ut musica poesis* : Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century », *Early Music History*, XIII, 1994, p. 1-63). Concernant l'application musicale réelle qui fut faite du texte de Fornier, Ciorănescu avoue lui-même l'ignorer : « Nous ne savons si on les chanta vraiment, ni si elles acquirent parmi les contemporains la gloire et l'honneur que lui semblaient promettre les nombreuses pièces de vers qui les accompagnent ; mais le silence dont elle resta

découle concrètement l'application de la règle de l'alternance entre rimes masculines et féminines que l'on retrouvera plus tard dans *La Franciade* de Ronsard, c'est-à-dire un choix d'alternance qui est important pour les poètes de cette époque, comme ceux de la Brigade, dans les années où il prépare sa traduction[234].

1.3.4. Fornier entre innovation et héritage de l'édition de 1544

Chaque octave de Fornier correspond donc à celles de l'Arioste dans une traduction en vers qui démontre sa volonté de demeurer fidèle à l'original. Cependant, si sa mise en vers permet une proximité formelle évidente avec le texte de l'Arioste, en retour les contraintes formelles propres à la forme versifiée en langue française astreignent l'auteur à certaines modifications. Il est ainsi indiqué dans l'« Advertissement au Lecteur » qu'« il ne devroit estre trouvé estrange, si en grand subjection on pourra quelque fois lire chose, que pour la loy de la rime doive estre escusee »[235]. De ce fait, par exemple, il apparaît parfois difficile pour Jean Fornier de conserver certaines images qui sont présentes chez l'Arioste. Ainsi, au chant V, lorsque Dalinde décrit la passion qui s'empare d'elle lorsqu'elle entame sa relation avec Polinesse :

> Continuò per molti giorni e mesi
> Tra noi secreto l'amoroso gioco :
> Sempre crebbe l'amore; e sí m'accesi,
> Che tutta dentro io mi sentia di foco.[236]

Chez Fornier, la métaphore du feu présente dans les vers 3 et 4 est traitée de manière légèrement différente :

> Continué sans le donner entendre,
> Fut entre nous long temps l'amoureux jeu :
> L'amour creut tant, & tant me peult surprendre,
> Que dedans moy me senty toute feu :
> Mais aveuglee, onc je ne sceu comprendre,
> Qu'il se faignoit beaucoup, & m'aymoit peu :

toujours entourée, nous fait présumer le contraire sur la fortune de cette traduction avortée » (A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 99).

234. A. Bertolino, « À la recherche du "long Poëme Françoys" », art. cité, p. 164.

235. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, « Aduertissement au Lecteur ».

236. *Orlando furioso*, V, 11, v. 1-4, p. 99.

Bien que devoyent ses fraudes trop couvertes,
M'estre par mille enseignes descouvertes.

Bien peu apres, son amour enflammee
Fut de Genevre, & lors je ne sçay point
S'il commençoit, ou bien devant qu'aymee
Il m'eust, desja en avoit le cueur poinct.[237]

Cet extrait témoigne de la tension entre fidélité au texte et fidélité au vers à laquelle Fornier est confronté. Dans le texte de l'Arioste, en effet, la concentration de la métaphore du feu sur deux vers permettait de montrer la rapidité avec laquelle Dalinde s'était éprise de Polinesse. La mise en valeur en fin de vers du verbe « accendere » et du substantif « fuoco » mettait en avant le processus de l'*innamoramento* expérimenté par Dalinde : la passion chez elle s'allumait avant de l'enflammer tout entière. Mais, dans la version française, si au vers 3 de l'octave 11, Fornier indique bien l'état amoureux de Dalinde (« dedans moy me senty toute feu »), son texte perd cependant l'image de la naissance de ce feu. Il semble toutefois remédier à cette lacune en appliquant cette métaphore du feu à Polinesse au vers 1 de l'octave 12. Dès lors, ne sommes-nous pas face à un texte qui, tout en se faisant le reflet des passions exprimées, s'éloigne peu à peu de l'œuvre originale de l'Arioste ? En effet, dans cet exemple, l'usage qui est fait de la métaphore du feu exprime de manière différente du texte de l'Arioste la distance entre les sentiments de Polinesse et ceux de Dalinde. Alors que le désamour de Polinesse envers Dalinde était exprimé chez l'Arioste par l'image de la flamme solitaire, mais très vive, de Dalinde, Jean Fornier livre à son lecteur le spectacle de deux flammes contradictoires qui ne portent pas leur passion sur le même objet.

Par ailleurs, si Fornier innove assurément en expérimentant une forme versifiée pour ce texte, il reste néanmoins redevable au texte de 1544 dont il versifie certains passages[238]. Citons par exemple la reprise des deux premières octaves du chant II, qui constitue chez Jean Fornier un remaniement versifié très proche du texte de 1544 :

Pourquoy, tresinjuste Amour, fais tu noz desirs si rarement correspondantz ? D'ou vient, menteur, que t'est si cher le vouloir discordz, qu'en deux cueurs tu regardes ?

Pourquoy fais tu, ô Amour tresinique,
Nostre desir si peu correspondant ?
D'où vient menteur, qu'aymes d'amour unique

237. *Ibid.*, V, 11-12, v. 1-4 ; J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, *op. cit.*, f. 58 r°.
238. M. M. Fontaine, « Jean Martin, traducteur », art. cité, p. 113.

Dans les vers de Fornier, la traduction de 1544 est aisément reconnaissable : elle sert de base à l'adaptation en vers. En effet, sans trop entrer dans les détails, on voit que les modifications effectuées peuvent s'expliquer ici soit par le souci métrique de respecter le nombre de syllabes du vers (l'adverbe « rarement » est ainsi remplacé par « peu » chez Fornier), soit par celui de favoriser l'harmonie des rimes, comme l'atteste l'ajout du groupe nominal « amour unique » qui permet la rime croisée avec « tresinique ».

Ainsi, de même que pour Chappuys, le texte de 1544 sert de support à Fornier, un retour à cette première traduction est donc parfois nécessaire pour étudier l'évolution de l'expression des passions.

1.4. Le cas hybride de Jean de Boyssières : *L'Arioste francoes de Jean de Boessieres de Montferrand an Auvernie. Avec les Argumans, & Allegories, sur châcun Chant,* Lyon, Thibaud Ancelin, 1580

Peu après la traduction en prose de Chappuys, un autre cas de traduction en vers est constitué par *L'Arioste francoes* de Jean de Boyssières. Juriste né en 1555 à Montferrand, Jean de Boyssières est rattaché à la cour du frère d'Henri III, le duc d'Anjou et d'Alençon, à qui il dédie une majeure partie de ses textes, avant de poursuivre sa carrière à la maison du duc de Mercœur[240]. Influencé par le travail de Ronsard, de Jamyn mais aussi de Du Bartas et de Desportes[241], Jean de Boyssières s'est essayé à plusieurs genres littéraires au cours de sa carrière, allant de la poésie curiale à la poésie épique[242]. Ainsi réunit-il ces deux inspirations lorsqu'il tente de réaliser sa propre traduction en vers de l'*Orlando furioso*.

La publication de cette traduction se fait d'abord de manière parcellaire, avec, en 1578, la publication de l'*Imitation du premier chant de l'Arioste* dans les *Secondes Œuvres Poetiques* de Jean de Boyssières. L'année d'après, dans *La Boyssiere de Jean de Boyssieres* (1579), c'est *Le second chant des chants de Loys Arioste* qui est publié. Au sujet de cette seconde publication, Ciorănescu note la possible implication de Gabriel Chappuys. En effet, outre le fait que lui et Boyssières se fréquentaient, Ciorănescu souligne également le fait

239. *Roland Furieux*, 1544, f. 5 v° ; J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, f. 16 v°.

240. A Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 99 ; Marcel Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, vol. I-II [1927], Genève, Slatkine, 1993, p. 146.

241. Marcel Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, *op. cit.*, p. 146.

242. *Les Premières Œuvres*, Paris, Montreuil, 1578 ; *Les Secondes Œuvres,* Paris, J. Poupy, 1578 ; *Les Troisièmes Œuvres*, Lyon, L. Cloquemin, 1579 ; *La Croisade*, Paris, Rob[t] Le Fizelier, 1584.

que « G. Chappuys […] était à cette époque prélecteur de la typographie où apparaissait cet ouvrage »[243]. En 1580, paraît finalement *L'Arioste Francoes* comportant la traduction des douze premiers chants[244] suivis, tout comme dans la publication italienne, d'un argument ainsi que d'une interprétation allégorique moralisante[245].

Tout comme Jean Fornier avant lui, Jean de Boyssières entreprend de traduire l'*Orlando furioso* en vers. Sa version est cependant beaucoup moins régulière que celle de Fornier qui, comme on l'a vu, suit scrupuleusement les octaves de l'Arioste. En effet, comme le remarque Denis Bjaï, on retrouve dans *L'Arioste Francoes* « de façon assez capricieuse des séries régulières de huit vers et des séquences plus brèves ou plus longues d'alexandrins à rimes plates »[246]. Outre cette différence avec Fornier dans le traitement des vers, son texte constitue un cas particulier dans le cadre de notre étude. En effet, s'il se présente comme une tentative de traduction, en réalité il reprend plusieurs imitations déjà écrites avant lui, qu'il comble par des traductions de son propre cru. En ce sens, son travail se situe entre celui du compilateur et celui du traducteur, voire de l'imitateur. Parmi les imitations reprises, on retrouve ainsi, tout d'abord, l'épisode de Genèvre (chant IV, 51-VI, 16) tel qu'il a été écrit par Saint-Gelais et Jean-Antoine de Baïf sous le titre « La Genèvre », dans *Les Imitations de quelques chants de l'Arioste* parues chez Lucas Breyer en 1572[247]. Jean de Boyssières ne se cache pas de cette imitation ; au contraire, il précise lui-même qu'il « n'a voulu mettre la main ny possible ferer une choze bien fete, respectant au premier lieu Jean Anthoéne de Baif »[248]. Dans son texte, les noms de Saint-Gelais et de Baïf sont d'ailleurs explicitement cités par des mentions en marge du texte (« par Saingelais » et « par Baïf »[249]) afin de signaler le début de leur imitation et de les distinguer ainsi du reste du texte écrit par Boyssières lui-même. Cependant, les deux auteurs de « La Genèvre » de 1572 n'ayant pas traduit les quatre premières stances du chant V, Boyssières s'est chargé de les écrire lui-même afin de ne pas livrer un texte incomplet[250]. Il reprend également les imitations de Guillaume Belliard pour les

243. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 100.

244. Concernant la publication de l'ouvrage, Jean Bouchet, dans l'*Epître et advertissement aux Francoes* de *l'Arioste Francoes*, précise que cette publication s'est faite à l'insu de Boyssières. Ce dernier aurait travaillé sa version française de l'Arioste jusqu'au trente-sixième chant, mais seuls les douze premiers seront publiés (A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 100).

245. Nadia Cernogora, chapitre XVII, « Poésie », dans *Histoire des traductions en langue française, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Véronique Duché (dir.), Lagrasse, Verdier, 2015, p. 1128.

246. Denis Bjaï, « Les muses italiennes de Jean de Boyssières », dans *L'Arioste et le Tasse en France*, *op. cit.*, p. 179.

247. Nous étudierons ce recueil dans notre troisième partie : « Extraction. De l'amant furieux à l'amant raisonné : le défilé des passions dans les imitations partielles en vers ».

248. Selon les mots de Jean Bouchet cités par Denis Bjaï dans son article : « Les muses italiennes de Jean de Boyssières », art. cité, p. 179.

249. « Par Saingelais » p. 96 ; « Par Baïf » p. 109, dans Jean de Boyssières, *L'Arioste francoes,* Lyon, Thibaud Ancelin, 1580.

250. Jean de Boyssières, *L'Arioste francoes*, éd. citée, p. 96-137.

épisodes où Olympie est abandonnée par Birène (*La triste lamentation d'Olimpe, prise du dixiesme chant de l'Arioste,* 1578), puis sauvée par Roland (*La délivrance d'Olimpe, prise de l'onziesme chant de l'Arioste*, 1578)[251].

Néanmoins, en dépit des nombreuses tentatives de Boyssières pour rendre son texte le plus complet possible, Nadia Cernogora pointe l'aspect inachevé de cette traduction :

> […] de nombreux indices témoignent du caractère hâtif et inachevé de la traduction de Boyssières (publiée peut-être à son insu) : irrégularité de la contrainte formelle (seul le chant II est entièrement en octaves ; ailleurs, celles-ci cohabitent avec des séquences en rimes plates), infractions ponctuelles à la règle de l'alternance en genre, inachèvement du chant X [...][252]

Alexandre Ciorănescu signale pour sa part que, lorsqu'il ne reprend pas un texte déjà écrit,

> Dans les parties qu'il traduit lui-même, il [Boyssières] reste généralement fidèle au modèle, bien qu'il l'allonge et qu'il le délaie souvent. Une étude intéressante pourrait être faite sur les passages qu'il se plaît à allonger ; on reconnaîtrait tout de suite qu'il s'attarde de préférence sur les épisodes amoureux ou sur les passages lyriques.[253]

La publication de Boyssières ne rencontrera pas son public et la suite des chants, *a priori* déjà travaillée, ne sera pas publiée[254].

1.5. Comparaison des incipits

Notre ambition n'est pas ici de proposer une étude comparative complète de ces quatre traductions qui ont en quelque sorte jalonné le XVI^e^ siècle. Dans le cadre de cette première partie, il s'agit avant tout pour nous d'analyser les modifications relatives à l'expression des passions au sein de chaque traduction. C'est pourquoi nous nous contenterons de sondages ciblés. Néanmoins, et à titre préliminaire, nous proposons de confronter ici les *incipits* des quatre premières traductions afin de présenter, par l'exemple, l'identité propre à chacune ainsi que les variations existant entre les différentes versions françaises de l'*Orlando furioso* ; les

251. Guilaume Belliard, *La triste lamentation d'Olimpe, prise du dixiesme chant de l'Arioste. À Mademoiselle d'Atry.* Dans *le premier livre des poëmes de Guillaume Belliard,* Paris, Claude Gautier 1578, f. 90-100. *Orlando furioso*, X-1-34 ; *L'Arioste francoes,* éd. citée, p. 231-248. Et Guillaume Belliard, « La délivrance d'Olimpe, prise de l'onziesme chant de l'Arioste », *Le premier livre des poëmes de Guillaume Belliard, secretaire de la Royne de Navarre,* Paris, Claude Gautier, 1578, f. 101-112 ; *Orlando furioso*, XI, 29-53 ; J. de Boyssières, *L'Arioste francoes*, p. 281-299. Pour les raisons invoquées en introduction (p. 40), ces épisodes ne seront pas étudiés ici.

252. Nadia Cernogora, chapitre XVII, « Poésie », dans *Histoire des traductions en langue française, op. cit.*, p. 1129.

253. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France, op. cit.*, p. 101.

254. *Ibid.*

trois autres chapitres qui suivront porteront, eux, spécifiquement sur les passions sans pour autant répéter les aspects plus généraux du style des traducteurs que nous envisageons ici.

***Orlando furioso*, chant 1, octaves 1-2**

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
Sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un medesmo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sí saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
Che mi basti a finir quanto ho promesso.

Anonyme (1544)

Je chante les Dames, les Chevaliers, les Armes, les Amours, les Courtoysies, les audacieuses entreprises, qui furent faictes au temps, que les Mores passerent la mer Aphriques, & feirent si grand nuysance à France, suyvantz L'ire, & les juveniles fureurs d'Agramant leur Roy, qui s'estoit vante De venger la mort de Troian sus le Roy Charles, empereur Romain. Je diray en un mesme traict de ROLAND chose non jamais dicte en prose, ny en vers (car, d'homme par avant si saige estimé, devint par Amour fol, & furieux) si de celle, qui tel quasi m'a faict que je suys, & qui ce peu d'esprit d'heure en heure me lyme, m'est aultant concedé de temps, qu'il suffise à finir ce, que j'ay promis.

Fornier (1555)

Les chevaliers, Armes, Amours & Dames,
Leur courtoysie, & haults faicts veulx chanter :
Quand par la mer d'Aphrique, à voile & rames
Maint More vint la France tourmenter,

En suyvant l'ire, & juveniles flammes
D'Agramant Roy, qui se voulut venter,
Venger la mort de feu Troian son pere,
Sus Charles Roy, & Empereur prospere.

Et de Roland diray en mesme traicte
Chose non dicte en prose, ou vers rimé,
Qui par amour vint en fureur parfaicte,
Et paravant fut si saige estimé :
Si celle, qui telle ma vie a faicte,
Et m'a souvent ce peu d'esprit limé,
Me donne tant, qu'il me puisse suffire,
Pour achever ce qu'ay promis de dire.

Chappuys (1577)

Je chante les Dames, les Chevaliers, les Armes, les Amours, les Courtoisies, les audacieuses entreprises, qui furent au temps que les Mores passerent la Mer d'Aphrique, & firent si grand' nuisance en France, suyvans l'ire, & les fureurs de jeunesse d'Agramant leur Roy, qui s'estoiyt vanté de vanger la mort de Troian sus le Roy Charles, Empereur Romain. Je diray en un mesme traict de Roland chose jamais dicte en prose, ny en ryme : qui devint par amour fol, & furieux : si d'homme paravant si sage estimé, m'en est concedé, de celle, qui tel quasi m'a faicte, que ce peu d'esprit d'heure en heure me lyme, qu'il me suffise à finir ce, que j'ay promis.

Boyssières (1580)

Je chante les Amours, les Chevaliers, les Dames,
Les courtcezies, l'heur, les amprizes, les armes,
Qui furent an ce tams, que le More passa
La Mer d'Afrique, an France, & si fort l'offança :
Suyvant l'ardant coroux, & la jeune furie
De leur Prince Agramant, qui se vante & se f[?]
De vanger le trépas de Troyan par ses meins,
Su Charles Roé de France, Ampereur des Romeins.

Tout d'un trét, je diré du brave Roland chozе
Que james l'on n'a dit, ny an vers, ny an proze
Qui d'Home paravant si sage, & estimé,
Par Amour devint fol, & de rage alumé :
Si de celle qui tel m'a fét presque, & m'estime,

Que, ce petit d'esprit d'heure an heure me lime,
Mét (de grace) doné, & jusques l'a permis,
Qu'il suffise a finir, tout ce que jé promis.

À la rivalité entre le texte original italien et sa traduction française s'ajoute nettement ici celle entre les traducteurs. En effet, à travers leurs expérimentations sur le vers comme à travers leurs corrections, les trois traductions qui la suivent s'efforcent de concurrencer la première traduction de 1544. Elles restent cependant assez proches de cette dernière, et lui sont en définitive redevables. Ainsi, reprenant la manière du texte italien puis de la traduction littérale de 1544, Chappuys, Fornier et Boyssières suivent le même plan textuel que leurs prédécesseurs : c'est d'abord la guerre entre Agramant et Charlemagne qui est présentée puis, dans un second temps, les fureurs de Roland.

Les premiers changements que nous pouvons remarquer concernent le plan formel. En effet, la forme prosaïque choisie par le traducteur de 1544 et par Chappuys amène à d'évidents changements d'ordre syntaxique. Les deux premiers vers sont ainsi réorganisés dans ces deux versions selon la syntaxe de la prose : dans les deux textes, par exemple, l'affirmation « Je chante » passe en tête de phrase. De son côté, le respect de la forme versifiée voulu par Fornier et Boyssières a paradoxalement amené les deux traducteurs à plus de modifications sur le texte, y compris du point de vue du sens. En effet, le souci de la rime introduit des changements dans le texte. Ces modifications d'ordre métrique apportent notamment de nouvelles métaphores au texte, par exemple chez Fornier au vers 5 : dans ce vers, le principe d'associer l'ire à la fureur est bien conservé, mais à « l'ire », ce ne sont plus les « giovenil furori » qui sont associés, mais bien les « juvéniles flammes ». Fornier assure ainsi la continuité avec la rime suffisante de la traduction des vers 1 et 3 de l'octave 1 (« Dames » et « rames »), mais au prix d'une métaphorisation qui met l'accent sur une vision poétique de la passion, ici assimilée à une flamme. De même, on peut remarquer qu'il fait le choix de ne pas répéter les articles des termes énumérés au vers 1, ce qui lui permet, d'une part, de respecter le décompte du décasyllabe, et d'autre part de renforcer le rythme du vers, de le rendre plus dynamique. On retrouve une démarche similaire chez Boyssières lorsqu'il utilise à la rime, dans le groupe adjectival « de rage alumé », la métaphore du feu afin de traduire la violence de la folie de Roland.

Les différents traducteurs se distinguent ainsi par les modifications formelles et sémantiques qu'ils apportent au texte alors même que l'essence des premiers vers est conservée et que l'énoncé de départ « Je chante », dans la grande tradition du « *Arma virumque cano* » de l'*Énéide*, est respecté. Ce verbe, hautement significatif, rattache en effet

le texte de l'Arioste ainsi que ses traducteurs français à une tradition épique. Cependant, si, dans la première version de sa traduction, Chappuys emploie le verbe « chanter », dans celles de 1604 puis de 1618, c'est le verbe « traiter » qu'il utilisera. On peut donc voir qu'en ce début de XVII^{e} siècle, l'incipit s'aplanit, perd son impulsion épique et devient plus prosaïque, au sens banal du terme. Quant à Fornier, il est ici privilégié par la forme versifiée, puisque celle-ci lui permet de préserver la postposition, à la fin du second vers, du verbe « chanter ». De plus, il apporte aussi un supplément de sens à cet énoncé en le modalisant par le verbe « vouloir », qui exprime nettement une intentionnalité. L'action de « chanter » le récit n'apparaît dès lors plus comme allant de soi, mais comme relevant du désir de l'auteur, d'autant plus qu'il a fait le choix de la forme versifiée. C'est donc là l'expression d'un souhait pour un récit en devenir : sous cette manière humble de se présenter face à l'ampleur de la tâche à accomplir, se lit aussi l'affirmation d'une ambition et d'une intention poétiques.

Or précisément, cette tâche n'est pas des moindres, puisqu'il s'agit de raconter les exploits et les amours de prestigieux héros. Sur ce point encore, les différents traducteurs se distinguent par leur manière de présenter ces thématiques présentes dans le récit de l'Arioste. La première traduction lyonnaise offre ainsi une version très proche de l'original en énumérant d'abord les protagonistes (« les Dames, les Chevaliers »), puis les principaux sujets abordés dans l'*Orlando furioso* (« les Armes, les Amours »). Chappuys fait de même dans sa traduction de 1577. Par ailleurs, la version anonyme ne se contente pas seulement de traduire fidèlement ces vers, mais elle les réutilise également sous forme versifiée en page de titre :

> Le Furieux, qui dit si proprement
> D'Armes, d'Amours, & de ses passions
> Surpassera, en ce totallement
> Avillissant toutes traductions.

Cette variation sur les premiers vers de l'Arioste est ici nettement mise en avant pour jouer le rôle d'argument publicitaire. C'est la promesse d'un récit varié mêlant la fureur des combats à la passion amoureuse. De façon significative, Fornier, en adaptant ces vers, marque encore plus nettement cette diversité en distinguant ces deux aspects du récit dans les deux hémistiches de son tout premier vers : ainsi, on retrouve d'une part, dans le premier hémistiche (« Les chevaliers, Armes »), le thème épique, avec l'évocation de la guerre entre les troupes du roi Charlemagne et celles d'Agramant, et d'autre part, dans le second hémistiche (« Amours & Dames »), les amours plus ou moins malheureuses des personnages ; la proximité phonique entre « Armes » et « Amours », pourtant séparés par la césure, assure la

continuité du vers et réunit les deux grands thèmes du récit. Quant à Boyssières, il s'éloigne quelque peu de cette disposition textuelle ; mais s'il sépare les « armes » des « Amours » au premier vers, c'est pour mieux les mettre à la rime avec les « Dames », en un effet phonique différent, mais de même portée.

La lecture de ces premiers vers permet donc de constater la continuité évidente entre ces traductions – on remarque ainsi, notamment, très peu de changements entre celle de 1544 et celle de Chappuys – mais également les évolutions induites par les choix formels ainsi que les choix sémantiques qui permettent au traducteur d'insister sur tel ou tel aspect de l'œuvre.

Notre étude portera majoritairement sur des épisodes ciblés concernant les passions, c'est-à-dire les épisodes de folie de Roland, les plaintes de Bradamante, le récit de Joconde et celui de Genèvre. Nous avons choisi ces épisodes en raison de leur fortune littéraire. Ils nous intéressent également parce qu'ils incluent des remarques incidentes sur l'expression des passions d'autres personnages qui ont eux aussi connu leur heure de gloire durant cette période : Rodomont, Renaud et Sacripant.

Pionnière dans les traductions françaises de l'*Orlando furioso*, c'est la version de 1544 qui sera la plus utilisée dans notre démonstration. Nous n'utiliserons Chappuys que lorsqu'il en modifie de façon majeure les passages. Quant à Fornier et à Boyssières, une des différences majeures qu'il nous faut prendre en considération par rapport aux deux autres traductions est le volume de ces textes, bien plus courts que ceux de l'Anonyme et de Chappuys, puisqu'ils s'arrêtent respectivement au douzième chant pour Boyssières et au quinzième pour Fornier. Par ailleurs, la nature hybride du texte de Boyssières, entre traduction originale et reprise d'imitations existantes, nous oblige à restreindre encore plus notre champ d'analyse en excluant les épisodes repris, comme celui de Genèvre repris de Saint-Gelais et de Baïf. L'analyse que nous ferons de ces deux textes pourra donc évidemment paraître plus restreinte que celles que nous aurons faites auparavant des deux traductions complètes. Néanmoins, la prise en considération des textes de Fornier et de Boyssières présentera l'intérêt de nous permettre d'étudier la question de la traduction des passions au sein de l'écriture contrainte qu'est le vers, laquelle met en jeu une écriture lyrique avec des choix stylistiques et sémantiques plus prononcés que dans la traduction en prose. À ce titre, on ne peut que regretter dans ces traductions l'absence des épisodes concernant les plaintes de Bradamante ainsi que la folie de Roland. En effet, comme nous le verrons par la suite, ces épisodes sont très présents dans la tradition imitative française de l'*Orlando furioso*, notamment celle qui se développe en vers, et il aurait été intéressant de pouvoir comparer les

propositions de Fornier et Boyssières avec les imitations en vers que nous étudierons dans nos seconde et troisième parties. Néanmoins, nous verrons que la lecture et l'analyse de ces deux traductions en vers permettent déjà d'observer le travail poétique concernant la représentation des passions.

Chapitre 2
Mettre des mots sur la folie amoureuse

Dans le cadre de ce chapitre, nous nous poserons la question du lexique permettant de désigner la folie et les passions amoureuses ainsi que de son transfert de l'italien vers le français. En effet, malgré la volonté de traduire littéralement qui est affichée par exemple par le traducteur de 1544, traduire les termes désignant directement le fou et la folie n'est pas chose aisée. C'est ainsi que les traducteurs s'orientent parfois vers une simplification du lexique. Cependant, on constate également chez eux un souci important de fidélité au lexique original de la description des passions amoureuses, ce qui induit l'introduction, ou du moins l'emploi, de termes calqués sur le lexique italien. Nous nous concentrerons essentiellement ici sur la traduction de 1544 et sur celle de Chappuys (1577), à propos de Roland ainsi que de quelques épisodes extérieurs à la folie de ce dernier ; quelques incursions chez Fornier (1555) et Boyssières (1580) nous permettront quant à elles d'étayer notre propos.

Après une étude portant sur les termes spécifiques désignant le fou et sa folie et leur traduction française, nous étudierons les enjeux qui entourent les termes concernant la fureur. En effet, déjà très présent dans les passages consacrés à la folie de Roland, le terme « fureur », ainsi que ses dérivés, va progressivement prendre de plus en plus d'importance dans les textes français. Nous prolongerons cette réflexion par une étude de termes plus ponctuels dans nos passages, mais non moins déterminants pour ce qui est de la représentation des passions, et parmi lesquels l'introduction d'italianismes permet d'enrichir le vocabulaire français.

2.1. Comment désigner le fou ?

Dans la mesure où les termes relatifs à la folie sont particulièrement présents dans les épisodes décrivant la démence de Roland, il nous a semblé intéressant de nous concentrer tout d'abord sur ces passages afin d'observer les choix de traduction faits par les traducteurs. Ces analyses se bornent ainsi aux épisodes allant du début de cette folie au chant XXIII jusqu'à sa résolution au chant XXXIX[255]. Ces épisodes n'apparaissant ni chez Fornier (1555), ni chez

255. Nous nous concentrerons ainsi sur les passages suivants : *Orlando furioso*, XXIII, 100-136 ; XXIV, 1-14 ;

Boyssières (1580), nous étudierons l'usage de ces termes principalement dans la traduction de 1544 ainsi que dans celle de Chappuys (1577). À cette lecture, nous verrons que là où l'italien se distingue par une grande diversité lexicale dans la manière de désigner la folie (« follia », « folle », « pazzia », « pazzo », « matto » et « stolto »), les deux versions françaises analysées tendent quant à elles vers une simplification de ce vocabulaire.

2.1.1. « follia » et « folle »

Contrairement aux autres termes relatifs à la folie (et particulièrement « pazzo », « matto » et « stolto »), les deux premiers termes ici étudiés (« follia » et « folle ») ne souffrent pas de difficulté de traduction dans la traduction de 1544 ni dans celle de Chappuys. En effet, l'origine latine commune à l'italien et au français permet de traduire aisément le substantif « follia » ainsi que l'adjectif correspondant « folle ». Ces termes, ainsi que leurs équivalents français, « folie » et « fol », sont tous deux issus d'une même étymologie métaphorique, comme l'indique le *Dictionnaire Treccani* pour le terme « follia », « derivato per metafora dal lat. follis "otre, pallone pieno d'aria" »[256]. Pour le français, Jean-Marie Fritz indique également que « Le mot *fol* est une métaphore étymologique (*follis* signifie en latin "soufflet", "sac plein d'air", d'où "tête vide") »[257]. La définition générale du terme est ainsi sensiblement la même entre l'italien et le français. Le terme « follia » désigne une affection mentale générale, opposée à la raison et à la sagesse, comme l'indique le *Tesoro della lingua italiana* (TLIO) : « Mancanza (permanente o temporanea) di raziocinio, buon senso, misura, [...] »[258]. Ce sens est attesté dès le XIII^{e} siècle. Le nom commun et l'adjectif italien « folle » recouvrent les mêmes définitions. En effet, il s'agit de désigner ou caractériser une personne qui a perdu la raison : « Privo di senno a causa di un disturbo mentale »[259]. En ancien français, on retrouve également cette signification de « dérangement de l'esprit »[260] pour le terme « folie » ainsi que la qualification d'une personne « qui a perdu la raison »[261],

XXIX, 39-74, XXX, 1-16 ; XXXI 42-46, 60-65 ; XXXIX 43-61.

256. Dictionnaire Treccani en ligne, article « follia ».

257. Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, *XII^{e}-XIII^{e} siècles*, Paris, PUF, 1992, p. 7-8.

258. TLIO, article « follia ».

259. *Ibid.*, article « folle »; « Che ha una visione deformata o travisata della realtà ; che concepisce pensieri assurdi, che si comporta come se avesse perduto la ragione (e agisce sconsideratamente, stoltamente, o s'impegna in imprese o in progetti temerari, inattuabili) : è il contrario di *saggio* », dans Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana,* Torino, Unione tipografico editrice torinese, 2008, p. 112.

260. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, *op. cit.*, article « folie ».

261. *Ibid*., article « fole ».

« déraisonnable »[262], pour le terme « fol ». Ce sont bien ces acceptions qui sont convoquées dans le cadre de la traduction des épisodes concernant la folie de Roland, et non les désignations plus faibles telles que : « imprudence, témérité, écart de conduite »[263].

En italien, le terme « follia » peut désigner la passion amoureuse « causata da un sentimento (specif. l'amore), da una forte emozione, dall'assenza o dal venir meno dell'autocontrollo o della consapevolezza di sé e del proprio agire »[264]. On retrouve ce sens dans la définition de « folle » : « che ha perso la ragione a causa del sentimento amoroso »[265] ; « Che vaneggia, che delira per passione amorosa ; preso da amore incontenibile, senza freni […] Appassionato, delirante, incontrollato (il sentimento amoroso). Anche in senso attivo : che fa perdere il dominio di sé »[266]. En ancien français, dans le registre amoureux, on trouve tout au plus la notion d'« accointance charnelle »[267] : il s'agit donc plus d'exprimer un penchant sexuel – voire le viol et la débauche[268] – que d'évoquer un sentiment et une passion amoureuse comme l'entend le texte italien.

Quant au sens religieux de « pécheur », il est présent à la fois en italien et en français. En effet, comme l'explique saint Jean, l'auteur de l'Évangile que rencontre Astolphe au chant XXXIV et qui l'accompagnera sur la Lune dans ce même chant, la folie de Roland est d'origine divine[269].

Dans les extraits présentés ici, les termes de « follia » et « folle » recoupent ces acceptions. Ils servent en effet à caractériser le phénomène général que constitue la folie de Roland comme une affection mentale trouvant ses origines à la fois dans la passion amoureuse et dans une punition divine. Bien qu'ils soient moins représentés dans le texte italien que « pazzo », « matto » et « stolto », que nous étudierons dans la suite de notre développement, il est néanmoins intéressant de noter leur présence lors de deux moments clefs : au début de cette folie (chant XXIII) et peu avant la résolution de celle-ci (chant XXXIX) :

---

262. Ce sens est attesté dès le XI^e^ siècle dans *La Chanson de Roland*. Le mot ne désigne cependant pas la folie de Roland dans les passages suivants : « Laissun les fols, as sages nus tenuns ! » v. 229, p. 20, et « Carles n'est mie fol », v. 1207, p. 102 (CNTRL en ligne, article « fol » ; *La Chanson de Roland,* publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'art, 1928).

263. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, *op. cit.*, article « folie ».

264. TLIO, article « follia ».

265. *Ibid.*, article « folle ».

266. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, *op. cit.*, article « folle ». L'article indique que l'on retrouve ce sens dès Tommaso Sasso et son « D'amoroso paese » (XIII^e^ siècle), p. 112.

267. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, *op. cit.*, article « folie ».

268. Le sens de « passionnément épris », n'est attesté que plus tard en 1573 (*cf. La Curne, 12^e^-17^e^ siècles*, article « folie »).

269. *Orlando furioso*, XXXIV, 62-67, p. 1039-1040.

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme, 1544	Chappuys, 1577
chant XXIII, octave 133, vers 7	cominciò la gran follia (p. 697)	& commeanca la grand' follie (f. 119 v°)	& comẽça la grand' follie (p. 394)
chant XXIX, octave 44, vers 7-8	e restò d'alta maraviglia piena, de la follia che cosí nudo il mena (p. 885)	& resta pleine de grande merueille De la folye, qui ainsi nud le maine (f. 152 v°)	& resta pleine de grande merueille de la folie, qui ainsi nud le meine (p. 501-502)
chant XXXIX, octave 44, vers 5	'l nudo folle (p. 1168)	le fol tout nud (f. 202 r°)	le fol tout nud (p. 668)
chant XXXIX, octave 48, vers 2	disperato e folle (p. 1169)	fol & desesperé (f. 202 r°)	fol & desesperé (p. 669)

Ainsi, outre l'épisode du chant XXIX où Fleur-de-Lys voit Roland se promener nu, ces termes sont employés lors de deux moments cruciaux du texte. Une première fois lorsque Roland bascule dans la folie. À la fin du chant XXIII, le narrateur annonce de manière solennelle le début de la folie de Roland : « cominciò la gran follia ». Ici, c'est non seulement le terme « follia » qui est employé, mais également l'adjectif antéposé « gran », traduit littéralement par « grande » dans nos versions françaises et qui met ainsi en avant le caractère exceptionnel de cette folie. Puis, une seconde fois, on retrouve le terme « folle » à deux reprises dans le chant XXXIX, sous une forme nominale puis adjectivale : il s'agit alors non plus de caractériser le phénomène lui-même, mais bien la personne qui est atteinte de folie. Les termes « follia » et « folle » servent ainsi de points de repère. Ils viennent borner au sein de la diégèse le début et la fin de la folie de Roland.

Par ailleurs, les exemples déclinés ici démontrent bien la corrélation entre la passion amoureuse et la folie amoureuse, comme en témoigne par exemple le syntagme « folle amor », employé par l'Arioste afin de désigner le sentiment ressenti par Dalinde au chant V, et qui est traduit fidèlement par les trois traducteurs par « folle amour »[270]. Ainsi, alors que le lien entre amour et folie est encore peu présent dans les dictionnaires français du XVI^{e} siècle, on peut supposer que l'association entre ces deux notions dans la traduction de 1544, puis dans celle de Chappuys, participe à l'intégration de ce sens dans la langue française.

Il reste que, tant qu'il s'agit de traduire « follia » et « folle », la traduction va de soi pour les auteurs français. Cependant, l'exercice se révèle plus complexe lorsqu'il s'agit de traduire les autres termes qui composent le champ sémantique de la folie.

270. *Orlando furioso*, V, 31, v. 2, p. 104 ; *Roland Furieux*, 1544, f. 18 r° ; J. Fornier, *Le premier volume du Roland Furieux*, 1555, f. 61 r° ; G. Chappuys, *Roland furieux,* 1577, f. 58 r°.

2.1.2. Entre pluralité et simplification, quels choix pour traduire la folie ? Le cas de l'octave 1 du chant XXIV

Les premières difficultés de traduction surviennent en effet lorsque les manières de caractériser la folie deviennent plurielles. Le passage de l'octave 1 du chant XXIV est à ce sujet particulièrement représentatif. Il s'agit de l'octave charnière entre la fin du chant XXIII, qui voit le déclenchement et le commencement de la folie de Roland, et le début du chant XXIV, qui narre la suite des ravages provoqués par Roland devenu furieux :

> Chi mette il piè su l'amorosa pania,
> cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale ;
> che non è in somma amor, se non insania,
> a giudizio de' savi universale :
> e se ben come Orlando ognun non smania,
> suo furor mostra a qualch' altro segnale.
> E quale è di pazzia seno piú espresso
> che, per altri voler, perder se stesso ?[271]

En ce début de chant, le narrateur se livre à une réflexion sur l'amour et la folie que celui-ci déclenche chez les individus. Si Roland est certes un exemple remarquable d'homme devenu furieux, cette folie peut cependant concerner aussi le commun des mortels. L'Arioste emploie ici un vocabulaire varié et spécifique afin d'évoquer les différents aspects de cette folie : « insania », « smania », « furor » et « pazzia ». Or, ce lexique sera repris de manière assez fidèle dans la traduction de 1544 :

> Qui mect le pied sus l'amoureuse branche, qu'il tache de l'en retirer, afin qu'il n'y englue les aesles : car en somme Amour n'est qu'une insanie au iugement universel des saiges. Et combien chascun n'en deuienne maniacle ; comme Roland, si monstre il sa fureur en quelque aultre signal. Et quel signe de follie est plus expres, que de vouloir perdre soymesmes pour aultruy ?[272]

Hormis le terme « pazzia » qui est traduit par le terme plus générique de « follie », le texte de 1544 conserve la diversité que présentait le texte original. Concernant « insania », tout d'abord, sa traduction par « insanie » permet de souligner l'origine latine commune des deux termes issus du latin *insanitas :* « maladie, état malsain » et « maladie mentale, folie »[273]. La

271. *Orlando furioso*, XXIV, 1, p. 698.
272. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 v°-120 r°.
273. TLF, article « Insanie ».

traduction de « smania » par « maniacle », quant à elle, ramène de même au terme de « manie » au sens d'« aliénation mentale »[274]. La proximité entre les deux termes est permise grâce à leur racine commune avec le grec μανία (la folie, la démence, la passion d'amour) qui a donné *mania* en latin, dont un des dérivés, le verbe *exmaniare* (« imaginare »), a donné lieu à « smaniare », puis « smania » en italien. En français, le terme « maniacle » est quant à lui directement calqué sur le latin « mania ». Ici, la traduction fidèle de « insania » et de « smania » permet également de rappeler la nature médicale de la folie : il s'agit d'une maladie qui touche directement le siège de la raison.

Chappuys, quant à lui, tire le texte vers une certaine uniformité et vers la simplification du sens. Il évite ainsi les latinismes :

> Qui mect le pied sus l'amoureuse branche, qu'il tasche de l'en retirer à fin qu'il n'y en gluë les ailes : car en somme Amour n'est qu'une folie au iugement universel des sages. Et combien que chacun n'en devienne fol, comme Roland, si monstre il sa fureur en quelque autre signal. Et quel signe de folie est plus expres, que de vouloir perdre soy-mesmes pour autruy ?[275]

En effet, son écriture tend vers une simplification lexicale sans spécification de la nature médicale de la folie amoureuse. Les termes « insanie » et « maniacle » sont ainsi respectivement remplacés par « folie » et « fol », plus génériques dans leur manière de caractériser la déraison qui s'empare de Roland.

Cette simplification du lexique de la folie n'est cependant pas le fait du seul Chappuys. En règle générale, ce phénomène de simplification s'étend à l'ensemble des passages étudiés et concerne également la traduction anonyme de 1544. Comme l'explique en effet Luce Guillerm, « Parfois la fidélité est tellement difficile à respecter que le traducteur doit parfois y renoncer »[276]. Ainsi, dans les passages qui décrivent la folie de Roland, trois termes italiens sont majoritairement employés afin de désigner l'homme affecté par cette folie : « pazzo », « matto » et « stolto ». Ces trois termes, bien que désignant des nuances dans la folie, seront cependant traduits dans les deux traductions complètes – celle de 1544 puis celle de Chappuys – par le terme « fou ».

274. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes, op. cit.*, article « Manie ».
275. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 395.
276. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit*., p. 357.

2.1.3. « Pazzia » et « pazzo »

Parmi ces trois termes, celui de « pazzia » et son correspondant adjectival « pazzo » sont très souvent utilisés dans le texte italien. Il s'agit d'une forme altérée du latin *patiens*, *patientis*, issu du verbe *patior*, qui signifie « qui supporte »[277].

Le terme « pazzia » s'oppose de manière nette à la raison ainsi qu'à la sagesse dans le *Vocabolario degli accademici della crusca* : « mancamento di discorso, e di senno, contrario di saviezza »[278]. Dans le Battaglia, il désigne clairement la démence et l'aliénation mentale : « Alterazione grave e persistente delle facoltà mentali ; condizione di chi è affetto da grave malattia mentale ; alienazione mentale, demenza, follia […] In senso generico : perdita della ragione, associata per o più con comportamenti difformi dalla norma, che possono spingersi fino ad atti violenti (e si dice in questo caso anche *pazzia furiosa*) ». Dès lors, l'adjectif « pazzo » désigne la personne atteinte de cette maladie. On trouve ainsi l'expression « oppresso da pazzia » dans le *Vocabolario degli accademici della crusca*[279]. C'est aussi une acception que l'on retrouve dans le Battaglia : « che è malato di mente, che ha perduto la ragione ; folle, demente, alienato. […] che è folle in forma gravissima e irrecuperabile, violenta e pericolosa »[280].

Du fait qu'ils désignent clairement la folie comme une maladie, les termes « pazzia » et « pazzo » se rapprochent sémantiquement des termes « follia » et « folle » dont ils sont un équivalent synonymique. Ce rapprochement s'accompagne cependant d'une déperdition de la connotation médicale puisque, comme nous l'avons constaté précédemment les termes de « follia » et « folle » désigne la folie et le fou de façon plus générale. C'est sur la base de cette proximité sémantique que nos traducteurs ont utilisé les termes de « folie » et de « fol » pour la traduction des deux mots italiens dans les passages présentés ci-dessous :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme, 1544	Chappuys, 1577
chant XXIV, octave 1, vers 7-8	E quale è di pazzia segno piú espresso che, per altri voler, perder se stesso ? (p. 698)	Et quel signe de follie est plus expres, que de vouloir perdre soymesmes pour aultruy (f. 120 r°)	Et quel signe de folie est plus expres, que de vouloir perdre soy-mesmes pour aultruy ? (p. 395)
chant XXIV, octave 2, vers 1-2	Varii gli effetti son, ma la pazzia è tutt'una però, che li fa	Les effetcz en sont variables, mais la folie en est toute une.	Les effetcz en sont variables, mais la folie est toute une.

277. Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1125.
278. *Vocabolario degli accademici della crusca*, *op. cit*., article « pazzia », p. 602.
279. *Ibid*., article « pazzo », p. 602.
280. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana, op. cit.*, article « pazzo », p. 888.

	uscire. (p. 698)	(f. 120 r°)	(p. 395)
chant XXIV, octave 5	Viste del pazzo l'incredibil prove poi piú d'appresso e la possanza estrema, si voltan per fuggir, ma non sanno ove, sí come avviene in subitana tema. Il pazzo dietro lor ratto si muove : uno ne piglia, e del capo lo scema con la facilità che torria alcuno da l'arbor pome, o vago fior dal pruno. (p. 699)	Lesquelz avoir veuës les incredibles forces du fol, & de plus pres son extreme puissance, se tournent pour fuyr, mais ilz ne scavent où : ainsi comme advient en une soubdaine craincte, le fol soubdain se mect apres eulx. Il en prent un, & luy arrache la teste avec celle facilité, qu'aulcun tireroit pomme de l'arbre, ou la fleur d'un Prunier. (f. 120 r°)	Lesquelz avoir veuës les incredibles forces du fol, & de plus pres son extreme puissance, se tournent pour fuir, mais ilz ne sçavent où : ainsi comme advient en une soubdaine crainte, le fol soudain se mect apres eux. Il en pren un, & luy arrache la teste avec celle facilité, qu'aucun tireroit pomme de l'arbre, ou la fleur d'un Prunier. (p. 396)
chant XXIV, octave 6, vers 7-8	Non saria stato il pazzo al seguir lento, se non ch'era già volto al loro armento. (p. 700)	[...] & le fol n'eust esté pareisseux a les suyvre s'il ne fust, qu'il s'estoit jà tourné contre leurs troupeaulx. (f. 120 r°)	[...] & le fol n'eust esté paresseux à les suyvre, s'il ne fust, qu'il s'estoit jà tourné contre leurs troupeaux. (p. 396)
chant XXIV, octave 8, vers 5-8	[...] e con spuntoni et archi e spiedi e frombe veder dai monti sdrucciolarne mille, et altranti andar da basso ad alto, per fare al pazzo un villanesco assalto. (p. 700)	De tous costez avec spontons, arcz, espieux, & fondes, on en voyoit plus de mille descendre des montaignes, & encore aultant en sortir des vallées, & seulement pour assaillir le fol insensé. (f. 120 r°)	De tous costez avec spontons, arcz, espieux, & fondes, on en voyoit plus de mille descendre des montagnes, & encore autant en sortir des vallées, & seulement pour assaillir le fol insensé. (p. 397)
chant XXIX, octave 39, vers 7-8	Finita ancor non era l'opra,quando vi venne a capitare il pazzo Orlando. (p. 883)	L'œuvre n'estoit encore finie, quand le fol Roland y survint. (f. 152 r°)	L'œuvre n'estoit encore finie, quand le fol Roland y survint. (p. 501)
chant XXIX, octave 45, vers 5-6	- Come è ch'un pazzo debba sí valere ?- seco il fiero pagan dice tra'denti ; (p. 885)	Comme est il possible (disoit le Payen entre ses dentz) qu'un fol puisse tant valoir ? (f. 152 v°)	Comme est il possible (disoit le Payen entre ses dentz) qu'un fol puisse tant valoir ? (p. 502)
chant XXIX, octave 50, vers 1-2	Pazzia sarà, se le pazzie d'Orlando prometto raccontarvi ad una ad una ; (p. 886)	Toutesfois ce seroit une grande folie si les folies de Roland je vous promettois de reciter une pour une : (f. 152 v°)	Toutesfois ce seroit une grande folie si les folies de Roland je vous promettoy reciter par le menu : (p. 502)

chant XXIX, octave 55, vers 3-4	perché si spera, s'alla cima arriva, di trovar viache dal pazzo lo cuopra. (p. 888)	Pource qu'il espere, s'il arrive à la cyme, de trouver voye, qui le gardera de ce fol, (f.152 v°- 153 r°)	Pource qu'il espere, s'il arrive à la cyme, de trouver voye qui le gardera de ce fol (p. 503)
chant XXIX, octave 62, vers 1-2	Il giovine che'l pazzo seguir vede la donna sua, gli urta il cavallo adosso, (p. 890)	Le Jouvenceau, qui voyt, que le fol suyct sa Dame, picque le [cheval][281] apres luy, (f. 153 r°)	Le Jouvenceau, qui voit, que le fol suit sa Dame, picque le cheval apres luy (p. 504)
chant XXX, octave 6, vers 7-8	Il pastor ride, e senz'altra riposta va verso il guado, e dal pazzo si scosta. (p. 895)	Le Pasteur rid, & sans aultre response va vers le gué, & s'esloigne du fol. (f. 154 r°)	Le Pasteur rid, & sans autre response va vers le gué, & s'esloingne du fol. (p. 508)
chant XXX, octave 11, vers 1	Cominciò il pazzo a gridar forte : (p. 897)	Le fol commença a cryer tresfort : (f. 154 v°)	Le fol commença a crier tresfort : (p. 509)
chant XXX, octave 15, vers 1	Ma la Fortuna, che dei pazzi ha cura, (p. 898)	Mais la Fortune, qui des folz a cure, (f. 154 v°)	Mais la fortune, qui des fols a cure, (p. 509)
chant XXXI, octave 45, vers 4	ch'è fatto pazzo in somma ti conchiudo ; (p. 934)	En somme je vous conclus qu'il est devenu fol, (f. 160 v°)	En somme je vous conclus qu'il est devenu fol, (p. 530)

On peut ainsi nettement constater l'omniprésence de ce terme tout au long des épisodes qui constituent le récit de la folie de Roland. Il sert principalement à caractériser Roland, comme l'attestent les dix occurrences relevées ici de la forme nominale du mot « fou » ainsi que ses nombreux emplois en fonction sujet, au nombre de cinq. La seule occurrence de la forme nominale au pluriel concerne la phrase au présent de vérité générale du chant XXX à l'octave 15 et fait référence, une fois encore, à Roland puisqu'il s'agit d'expliquer de quelle manière miraculeuse celui-ci est parvenu à rejoindre le rivage de Ceuta, lors de sa traversée des ondes à cheval.

On note par ailleurs qu'une précision est apportée au terme « fol » dans le passage de l'octave 8 du chant XXIV dans la traduction de 1544 : le terme « pazzo » y est en effet traduit par la forme nominale du mot « fol » accompagnée de l'adjectif épithète, synonymique, « insensé ». Cette traduction sera conservée par Chappuys. L'ajout de cet adjectif précise, par une détermination supplémentaire, la nature médicale de la folie de Roland. Il est en effet celui qui est atteint d'une maladie mentale, celui qui a perdu le sens.

281. « Chenal » dans l'édition originale (Lyon, Sulpice Sabon pour Jehan Thellusson, 1544) ; nous corrigeons l'erreur.

2.1.4. « Matto »

Chez l'Arioste, on trouve également des occurrences du terme « matto », dont l'usage est moins fréquent que celui de « pazzo », dans les épisodes concernant Roland. Ce terme proviendrait du latin *mattus* ou *mātus*, *a*, *um*, qui signifie « humecté, humide, mou »[282]. Il renverrait à la nature médicale de la folie et désigne ainsi celui qui devient fou par excès humoral. Le TLIO évoque en effet le latin tardif *mattus,* altération de *maccus*[283], qui renvoie à « un des personnages traditionnels des atellanes, sorte de niais grotesque analogue à Polichinelle […] un imbécile »[284], ce qui se rapprocherait de la définition italienne du terme : « stupido, stolto […], privo di discernimento »[285], ou encore « privo di capacità intellettive e di raziocinio (in via permanente o transitoria) ; che agisce in modo contrario al buon senso o alle consuetudini morali o sociali »[286]. Bien que le terme « mat » soit attesté au XVI^{e} siècle, puisqu'on le retrouve, notamment chez Rabelais[287], dans le syntagme adjectival « Mat de cathène », qui est d'ailleurs calqué du syntagme italien *matto da catena* signifiant « fou à lier »[288], c'est le terme « fol » qui lui est préféré par nos traducteurs.

Comme pour « pazzo », c'est la proximité sémantique avec « follia » qui joue ici en la faveur d'une traduction du terme « matto » par le terme « folie ». En effet, dans *Le Dizionario della crusca*, le terme « matto » est défini par sa proximité sémantique avec « pazzo » et « stolto »[289], deux termes qui sont traduits par « folie » dans le texte français. Le Battaglia insiste pour sa part, comme pour le terme « folle », sur la notion de trouble mental :

> […] che è malato di mente, che ha la mente squilibrata, che è fuori di senno, pazzo, folle, demente. – Anche : che è gravemente menomato nella facoltà intellettuali ; deficiente », y compris dans son acception en tant qu'affection de l'esprit due à un malheur amoureux : « follemente innamorato ; preso da una passione dominante, esclusiva, e talcolta, anche morbosa e accecante per una persona.[290]

Enfin, et de manière plus spécifique, le terme « matto » désigne une attitude sauvage,

282. F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, *op. cit.*, p. 955.
283. TLIO, article « matto ».
284. F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, *op. cit.*, p. 933.
285. Treccani, article « matto ».
286. TLIO, article « matto ».
287. Rabelais, *Œuvres complètes,* éd. Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, *Tiers livre,* chap. XXV, p. 428.
288. Xavier Pommereau, *Dictionnaire de la folie*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 276.
289. *Vocabolario degli accademici della Crusca*, *op. cit.*, article « matto », p. 516.
290. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana, op. cit.*, p. 954-955.

en-dehors de la civilisation : « barbaro, incivile, selvaggio »[291], attitude qui correspond à celle de Roland une fois que celui-ci s'est débarrassé de son armure et de ses armes à la fin du chant XXIII[292]. Outre l'exemple du chant I qui présente la folie de Roland à venir, c'est dans cette attitude que nous le retrouvons précisément dans les exemples ici tirés des chants XXIX et XXX :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme, 1544	Chappuys, 1577
chant I, octave 2, vers 3-4	che per amor venne in furore e matto, d'uom che sí saggio era stimato prima ; (p. 3)	(car d'homme par avant si saige estimé, devint par Amour fol & furieux (f. 1 r°)	[…] qui devint par amour fol, & furieux : si d'homme paravant si sage estimé (p. 2)
chant XXIX, octave 42, vers 6	-Bisogna ch'io castighi questo matto- disse il pagano […] (p. 884)	Il fault (disoit le Payen) que je chastie ce fol (f. 152 r°)	Il fault (disoit le Payen) que je chastie ce fol (p. 501)
chant XXIX, octave 66, vers 2	aviluppata rimanea col matto (p. 891)	elle demeuroit enveloupee avec le fol, (f. 153 v°)	elle demeuroit enveloppée avec le fol, (p. 505)
chant XXX, octave 5, vers 7	(gli disse il matto) (p. 895)	(luy dict le fol) (f. 154 r°)	(luy dict le fol) (p. 508)

Dans ces exemples, les différentes nuances sémantiques du terme italien sont une fois de plus mises de côté par les traducteurs au profit du terme plus générique de « fou », hormis au début du chant I où l'adjectif « fol » est accompagné de l'adjectif « furieux », dans un binôme synonymique, afin de décrire l'état dans lequel Roland sera plongé par amour pour Angélique. Les autres occurrences, substantivées, servent à désigner directement Roland comme c'était déjà le cas chez l'Arioste avec le terme « pazzo ». Ainsi, dans ces passages, là où le terme italien « matto » permettait notamment de souligner, outre le trouble mental, le passage à l'état sauvage du personnage, la traduction en français par « fol » renvoie à un sens plus général lié à l'asservissement de son esprit.

Du reste, la traduction de « matto » par « fol » ne concerne pas uniquement les passages qui décrivent Roland, mais elle semble également s'étendre aux autres occurrences de « matto » dans les autres épisodes. Ainsi, l'adjectif « matto » est également employé afin de désigner le législateur qui a édicté la loi d'Écosse que critique Renaud dans l'épisode de Genèvre :

291. *Ibid.*, p. 954.
292. *Orlando furioso*, XXIII, 132-134, p. 696-697.

> […] e dirò che fu ingiusto o che fu matto
> chi fece prima li statuti rei[293]

Or l'Anonyme, Chappuys et Fornier traduisent tous ici par l'adjectif « fol »[294]. Ainsi, dans les exemples que nous venons d'analyser, la traduction par « fol » tend à prévaloir. Mais celle-ci, si elle est exacte du point de vue du sens, tend cependant à une généralisation qui se fait au détriment de la caractérisation plus précise des spécificités de la folie décrite.

2.1.5. « Stolto »

Enfin, le terme « stolto » apparaît également chez l'Arioste dans les épisodes concernant Roland. Tout comme « matto », il est moins utilisé que « pazzo » dans le texte italien. Il provient du latin *stultus*, « sot, qui n'a point de raison, insensé, fou »[295], et conserve le même sens en italien : « Pazzo, sciocco, di poco senno »[296]. Bien que proche du terme « pazzo », dont il est le synonyme, il possède cependant un sens beaucoup moins fort, puisqu'il ne désigne pas le fou au sens pathologique du terme, mais plutôt un manque d'intelligence et de sagesse : « Che manca di avvedutezza, di accortezza ; che si somporta o ragiona con leggerezza, con ingenuità o in modo insensato, irrazionale, dimostrando scarsa intelligenza, poca esperienza o anche colpevolezza morale »[297].

En français, le terme a des équivalents sémantiques. Tout d'abord, et dès le XII^{e} siècle, on trouve la forme « estolt », issue du latin *stultum*, « insensé, idiot », qui conserve son étymologie en ancien français, puis le terme « sot », défini comme synonyme du terme « fou »[298]. Jean-Marie Fritz revient sur cette caractérisation particulière du fou :

> *« sot, stupide, ignorant »* –. Le *fol* se définit ici simplement par un défaut de savoir, tel Perceval le *nice* qui ignore tout de la chevalerie, lorsque s'ouvre le *Conte du Graal*. Le *fol* comme sot ou ignorant est une figure traditionnelle dans les proverbes et les sentences ; dans cette valeur gnomique, le *fol* n'est autre que le *stultus* des Livres sapientaux de la Bible et s'oppose ainsi au sage.[299]

293. *Orlando furioso*, IV, 65, v. 5-6, p. 93.
294. *Roland Furieux*, 1544, f. 16 r°; Chappuys, 1577, p. 51 ; J. Fornier, 1555, f. 54 r°.
295. Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, *op. cit*., p. 1486.
296. *Vocabolario degli accademici della Crusca*, *op. cit.*, article « stolto », p. 831.
297. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, *op. cit.*, article « stolto », p. 215.
298. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, *op. cit.*, article « sot ».
299. Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, *op. cit.*, 1992, p. 8.

Jean-Marie Fritz ajoute d'ailleurs que l'on retrouve un terme dérivé de « sot » dans le nom donné au genre littéraire de la « sottie » qui « met en scène une collectivité de *fols* et de *sots* »[300].

Toutefois, malgré la présence bien attestée de cet équivalent sémantique, « stolto » est traduit en français par « le fol » dans les passages qui nous intéressent ici. Il s'agit dans ces passages de désigner l'attitude primitive de Roland, qui, après avoir basculé dans la folie au chant XXIII, est désormais hors du monde civilisé des hommes :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme, 1544	Chappuys, 1577
chant XXIX, octave 61, vers 1	Come di lei s'accorse Orlando stolto, (p. 889)	Quand Roland le fol s'apperceut d'elle (f. 153 r°)	Quand Roland le fol s'apperçeut d'elle, (p. 504)
chant XXXI, octave 42, vers 5-8	[...]-Signor, il tuo cugino, a cui la Chiesa e l'alto Imperio debbe, quel già sí saggio et onorato Orlando, è fatto stolto, e va pel mondo errando. (p. 933)	Seigneur, ton cousin, à qui l'esglise, & l'Empire est tant tenu, est devenu fol, & va par le monde errant : (f. 160 v°)	Seigneur, ton cousin, à qui l'Esglise, & l'Empire est tant tenu, est devenu fol, & va par le monde errant : (p. 530)
chant XXXI, octave 61, vers 7-8	Fiordiligi narrò quivi al suo amante che fatto stolto era il signor d'Anglante (p. 939)	Là Fleurdelys compta a son amy, comment le seigneur d'Angliers estoit devenu fol & furieux (f. 161 v°)	Là Fleurdelys compta à son amy, comment le seigneur d'Angliers estoit devenu fol & furieux. (p. 532)
chant XXXIX, octave 45, vers 7-8	che per lungo sprezzarsi, come stolto, avea di fera, piú che d'uomo, il volto. (p. 1168)	lequel pour s'estre longuement mesprise cemme fol, avoit le visaige plus de beste, que d'homme. (f. 202 r°)	lequel pour s'estre longuement mesprise comme fol, avoit le visage plus de beste, que d'homme. (p. 668)

Une seule occurrence identifie ici explicitement Roland par sa caractéristique de « stolto », dans le syntagme « Orlando stolto » qui apparaît en italien comme une variante à la caractérisation d'« Orlando furioso ». Les deux autres occurrences interviennent quant à elles dans des descriptions faisant référence à l'attitude primitive de Roland. En effet, dans notre second exemple (XXXI, 42), Roland est décrit comme ignorant et perdu, il vagabonde dans un monde dont il ne maîtrise plus la géographie ; si le terme « fol » atteste bien ici la perte de sa raison, le texte français perd cependant la référence à l'ignorance qui était plus explicite en italien dans le terme « stolto ». Cette déperdition est toutefois moins nette dans le dernier

300. *Ibid.*, p. 379.

exemple de notre tableau (XXXIX, 45), où « stolto » est certes de nouveau traduit par le terme générique « fol », mais où la traduction française du dernier vers de l'octave citée, « avea di fera, piú che d'uomo, il volto », par « avoit le visaige plus de beste, que d'homme » (dans la traduction de 1544 et dans celle de Chappuys) permet de rendre compte au lecteur français du retour à l'état sauvage de Roland.

Cet emploi de « stolto » ainsi que sa traduction par « fou » n'est pas spécifique à la folie de Roland et s'applique également à des sentiments ressentis par d'autres personnages comme Bradamante, dont l'espoir est décrit comme « fallace e stolto » dans l'*Orlando furioso*[301]. Dans les deux traductions en prose, ce binôme synonymique est traduit par « fol & fallacieux »[302], avec, toutefois, une modification dans l'ordre des termes. En effet, les deux adjectifs sont inversés, de telle sorte que « fallacieux », mis en valeur par l'allitération en [f] et la cadence majeure, permet de donner une spécification supplémentaire à l'adjectif « fol » : loin de Roger, l'espoir de Bradamante tient d'une folie issue des illusions et des mensonges produits par ses rêves.

Cette traduction fréquente par le mot « fol » semble en outre aller moins dans le sens d'une contrainte d'ordre linguistique que dans celui d'un choix de traducteur dans la mesure où l'on trouve le terme « sot » à d'autres moments du texte. Ainsi, lorsque Rodomont décrit Roland comme une « bestia ballorda »[303], ce syntagme est traduit par « sotte beste » dans la traduction de 1544 et dans celle de Chappuys[304] : si le terme « bête » est conservé et perpétue le caractère sauvage de Roland, l'adjectif « ballorda » est traduit par « sot ». De fait, bien que le terme « balourd » soit attesté en tant que substantif dès 1482, il ne le sera en tant qu'adjectif qu''à la fin du XVI^{e} siècle[305]. Ce choix de traduction entraîne la perte de l'allitération en [b] qui permettait en italien d'accentuer la pesanteur d'esprit du personnage[306] ; mais cela est compensé par le fait que le terme « sot » reproduit bien un des sens confiés à « balorda » : « Debole e lento nelle facoltà mentali »[307]. On retrouve, par ailleurs, l'emploi du même

301. *Orlando furioso*, XXXII, 20, v. 5, p. 958.

302. *Roland Furieux*, 1544, f. 165 r° ; G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 545.

303. *Orlando furioso*, XXIX, 42, v. 2, p. 884.

304. *Roland Furieux*, 1544, f. 152 r° ; G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 501.

305. Pour l'attestation de « balourt » en tant que substantif (*cf.* 1482 subst. "homme maladroit et grossier" ([J. Molinet], *Mystère de saint-Quentin,* 11795 dans Sain. *Sources* t. 3, p. 113 : « Le Fol : Mes dames et mes demoiselles, Venès danser à ce behourt. On va behorder un balourt − En pus on le rura en l'eau »), voir dans CNTRL en ligne, article « balourd ». Pour l'attestation du terme en tant qu'adjectif, voir *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes* en ligne, *op. cit.*, article « balourd » : « BALOURS, adj. : "alourdi, pesant, grossier", attesté dans le *Dictionnaire générale* de Grangier (1597) ».

306. Notons par exemple que dans la version française de 1880, Francisque Reynard reproduit cette allitération en traduisant par « bête brute », dans *Roland furieux*, trad. F. Reynard [1880], Paris, Gallimard, 2010-2012, vol. 2, p. 108.

307. TLIO, article « balordo ».

adjectif dans le même chant, où cette fois l'insulte de Rodomont envers Roland se retourne contre le Sarrasin : « Simiglia Rodomonte lo stolido orso »[308]. L'adjectif « stolido », synonyme de « stolto » et provenant de la même racine latine, est traduit par « sot » dans la traduction de Chappuys ainsi que dans celle de 1544 : « Rodomont sembloit autour de Roland le sot Ours »[309]. Ainsi, en ce qui concerne la traduction du terme « stolto », il semblerait que le terme « fol » lui soit préféré lorsqu'il s'agit de déterminer de manière générale la folie de Roland, tandis que le terme « sot » est employé dans des passages où l'aspect primitif, voire bestial, des personnages est explicitement évoqué.

Ainsi, pour les termes de « pazzo », « matto » et « stolto », la traduction donnée est systématiquement celle de « fou ». Or, s'il existe bien une proximité de sens entre ces différents termes[310], ceux-ci, cependant, ne désignent pas exactement les mêmes aspects de la folie. En effet, alors que « stolto » et « matto » semblent spécifiquement désigner l'insensé et l'idiot, « pazzo » caractérise véritablement le fou au sens d'individu atteint par une maladie mentale. C'est d'ailleurs ce terme qui est le plus souvent employé dans la version italienne. Ici, la traduction semble donc plus aplanir le sens du texte que l'enrichir d'un nouveau lexique. Mais il se pourrait aussi que cette traduction unique par le terme « fou » pour une notion qui se décline en trois termes dans le texte original contribue à définir Roland, dans les traductions de l'*Orlando furioso*, comme l'archétype du fou par excellence.

2.2. De « fol » à « furieux »

À l'instar des termes référant à la « folie », le terme « furioso » est très présent dans les épisodes qui concernent la perte de raison de Roland. En effet, Roland n'est pas seulement fou, il est furieux, et ce, pour ainsi dire, dès le titre de l'œuvre. Employé seul ou dans le cadre d'un binôme synonymique, le terme « furioso » est traduit, de manière générale, par son équivalent français « furieux » ; cependant, on peut constater de légères variantes ainsi qu'une contamination de « furioso » à d'autres termes. Cette fois encore, ce sont la traduction de 1544 et celle de Chappuys qui vont nous intéresser ici, dans la mesure où elles traduisent les

308. *Orlando furioso*, XXIX, 46, v. 5-6, p. 885.

309. *Roland Furieux*, 1544, f. 152 v° ; G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 502.

310. On peut d'ailleurs noter, à la lecture des articles « pazzo », « matto » et « stolto » dans le *Dizionario de la crusca*, que ces termes sont désignés comme synonymes, ce qui indique peut-être un moment où l'on s'attache à normaliser la langue et où la recherche de synonymes (réduction à l'identique) prime alors sur celle des nuances sémantiques (qui va dans le sens de l'abondance lexicale).

passages concernant la folie de Roland. Les traductions de Fornier et de Boyssières nous serviront quant à elles à propos des occurrences présentes dans les deux octaves introductives du chant I qui annoncent les grands sujets de l'œuvre.

2.2.1. Roland, toujours furieux ?

Dès le titre de l'œuvre, la notion de fureur est attachée au personnage de Roland comme une épithète qui l'accompagnera au fil du récit. Elle le définit, comme on peut le constater par exemple à l'octave 63 du chant XXXI :

> Narra c'ha visto Orlando furïoso
> far cose quivi orribili e stupende.[311]

En effet, Roland sera plongé durant la majeure partie de l'œuvre dans la folie. Au-delà du titre, la notion de « fureur » s'impose dès l'*incipit* qui synthétise les deux types de fureur présents dans le récit : d'une part, la fureur épique, celle des « Armes » et des « Chevaliers », à travers la « juvénile fureur » d'Agramant, et d'autre part, la fureur amoureuse, celle des « Amours » et des « Dames », qui nous intéresse ici puisque c'est elle qui va provoquer la fureur de Roland. Ce terme est donc très répandu dans l'ensemble des épisodes qui concernent la folie de Roland.

Dans les textes français, on constate tout d'abord une constance dans la traduction des termes « furore » et « furioso » par leurs équivalents français :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme, 1544	Chappuys, 1577
Chant I, octave 1, vers 5	ire e i giovenil furori (p. 3)	l'ire et les juvéniles fureurs (f. 1 r°)	l'ire, & les fureurs de jeunesse (p. 1-2)
Chant 1, octave 2, vers 3-4	che per amor venne in furore e matto, d'uom che sí saggio era stimato prima ; (p. 3)	car d'homme par avant si saige estimé, devint par Amour fol & furieux (f. 1 r°)	qui devint par amour Fol, & furieux : si d'homme paravant si sage estimé, (p. 2)
Chant XXIII, octave 131, vers 7-8	[…] allo sdegno, al grave odio, all ardente ira, cade sul prato, e verso il ciel sospira.	[...] il cheut sus le pré à l'ire, à la grand'hayne, & la ardente fureur, & vers le Ciel souspira inconsolablement. (f. 119 v°)	[...] il cheut sus le pré à l'ire, à la grand'hayne, & à l'ardente fureur, & vers le ciel souspira desespereément.

311. *Orlando furioso*, XXXIl, 63, v. 4-5, p. 939.

			(p. 394)
Chant XXIII, octave 132, vers 7-8	Il quarto dí, da gran furor commosso, e maglie e piastre si stracciò di dosso. (p. 696)	Le quatriesme jour esmeu de grand fureur se dessira toutes mailles, & plastrons du dos. (f. 119 v°)	Le quatriesme jour esmeu de grand fureur se dechira toutes mailles, & plastrons du dos. (p. 394)
chant XXIII, octave 134, vers 1	In tanta rabbia, in tanto furor venne, che rimase offuscato in ogni senso. (p. 697)	Car il vint en telle raige, & en telle fureur, que de tout sens il demeura obfusqué. (f. 119 v°)	car il vint en telle rage, & en telle fureur, que de tout sens il demeura obfusqué. (p. 394)
chant XXIV, octave 1, vers 5-6	E se ben come Orlando ognun non smania, suo furor mostra a qualch'altro segnale. (p. 698)	Et combien que chascun n'en devienne maniacle, comme Roland, si monstre il sa fureur en quelque aultre signal. (f. 119 v°)	Et combien que chacun n'en deuienne fol, comme Roland, si monstre il sa fureur en quelque autre signal. (p. 395)
chant XXIV, octave 4, vers 2	forsennato e furioso Orlando (p. 699)	Roland forcené et furieux (f. 120 r°)	Roland forcenné, & furieux (p. 396)
chant XXIX, octave 40, vers 1-2	A caso venne il furïoso conte a capitar su questa gran riviera, (p. 883)	Et de fortune arriva le furieux Comte sus celle riviere, (f. 152 r°)	Et de fortune arriva le furieux Conte sus celle riviere, (p. 501)
chant XXIX, octave 41, vers1	Orlando (come il suo furor lo caccia) (p. 884)	Lequel (comme sa fureur le pousse) (f. 152 r°)	Lequel (comme sa fureur le pousse) (p. 501)
chant XXIX, octave 45, vers 1-2	Fermasi a riguardar che fine avere debba il furor dei duo tanti possenti. (p. 885)	Elle s'arreste pour regarder, qu'elle fin aura la fureur de ces deux tant puissantz (f. 152 v°)	Elle s'arreste pour regarder, quelle fin aura la fureur de ces deux tant puissans (p. 502)
chant XXIX, octave 51, vers 1-2	Trascorso avea molto paese il conte, come dal grave suo furor fu spinto (p. 886)	Or donc le Comte avoit couru grand pays, comme il fut pressé de sa grande fureur, (f. 152 v°)	Or donc le Conte avoit couru grand pays, comme il fut pressé de sa grande fureur, (p. 502)
chant XXIX, octave 53, vers 1-2	Orlando non risponde altro a quel detto, se non che con furor tira d'un piede, (p. 887)	Roland ne respond aultre chose à ce dict, sinon que de fureur il tyre du pied, (f. 152 v°)	Roland ne respond autre chose à ce dict, sinon que de fureur il tire du pied, (p. 503)
chant XXIX, octave 59, vers 3-4	Da indi in qua che quel furor lo tiene è sempre andato nudo all'ombra e al sole : (p. 889)	Car des le jour, que celle fureur le print, il estoit tousjours allé nud à l'umbre, & au Soleil, (f. 153 r°)	car des le jour, que celle fureur le prit, il estoit tousjours allé nud à l'umbre, & au Soleil (p. 504)
chant XXXI,	Fiordiligi narrò quivi al	Là Fleurdelys compta a son	Là Fleurdelys compta à son

octave 61, vers 7-8	suo amante che fatto stolto era il signor d'Anglante (p. 939)	amy, comment le seigneur d'Angliers estoit devenu fol & furieux (f. 161 v°)	amy, comment le seigneur d'Angliers estoit devenu fol & furieux. (p. 532)
chant XXXI, octave 63, vers 4- 5	Narra c'ha visto Orlando furïoso far cose quivi orribili e stupende ; (p. 939)	Elle raconte comment là elle a veu choses horribles & esmerveillables de Roland furieux. (f. 161 v°)	Elle racompte comment là elle a veu choses horribles & esmerveillables de Roland furieux. (p. 533)
chant XXXI, octave 64, vers 5-6	che per opra di medico o d'incanto si ponga a quel furor qualche consiglio (p. 940)	que par œuvre de medecin, ou d'enchantement on puisse donner qu'elque ordre à sa fureur (f. 161 v°)	que par œuvre de medecin, ou d'enchantement on puisse donner quelque ordre à sa fureur (p. 533)

On constate tout d'abord que le substantif « furore » employé seul est systématiquement traduit par « fureur » dans plusieurs de nos exemples (XXIII, 132 ; XXIII, 134 ; XXIV, 1 ; XXIX, 41 ; XXIX, 45 ; XXIX, 51 ; XXIX, 53 ; XXIX, 59 ; XXXI, 64). L'adjectif « furioso » est également traduit par son équivalent français, ce qui permet aux traducteurs de conserver la désignation « Orlando furioso » (XXXI, 63), traduite par « Roland furieux » dans les deux textes français et qui associe étroitement le chevalier à sa fureur. Il en va de même avec le groupe nominal « il furioso conte » (XXIX, 40) : les deux traducteurs français, dans la transposition « le furieux comte » (orthographié « conte » chez Chappuys), conservent l'article défini ainsi que l'antéposition de l'adjectif, ce qui a pour effet de conserver la cristallisation de Roland en tant que figure de la fureur.

Par-delà la fidélité de ces traductions au texte original, ces exemples permettent également d'apprécier la pratique des binômes synonymiques, déjà présents chez l'Arioste et réemployés chez les traducteurs français. C'est sur ce phénomène typique de la traduction que nous allons nous concentrer à présent, avant d'aborder la question des variations entre le texte italien et le texte français.

2.2.2. « Furieux » en binôme synonymique : un passage à un degré supérieur de folie

Outre son emploi seul, l'adjectif « furieux » est employé, dès le texte italien, en binôme synonymique avec d'autres termes relatifs à la folie, ce qui a précisément pour effet de renforcer ces mêmes termes. En effet, comme le fait remarquer Claude Buridant, les binômes synonymiques, déjà couramment employés au Moyen Âge dans la littérature épique,

vont continuer de s'imposer au XVI^e^ siècle, notamment dans la représentation des émotions où ils assurent une fonction intensive : leur rôle essentiel est de souligner l'intensité d'une émotion ou d'un sentiment à une époque précisément où leur peinture est très vive parce qu'elle reflète une mentalité voyant dans leur expression la garantie de leur sincérité[312]. Dans le cadre de nos exemples, nous verrons que la fonction du binôme synonymique est en réalité double. En effet, si l'adjectif « furieux » permet certes d'intensifier le mot qui l'accompagne, le second terme qui est adjoint à « furieux » permet quant à lui de préciser la nature de la fureur dans le passage.

Dès le début de l'œuvre, ces binômes synonymiques sont présents. La première fureur évoquée n'est d'ailleurs pas celle de Roland mais celle d'Agramant qui désire venger Troian : l'Arioste emploie le binôme « ire e i giovenil furori »[313], traduit dans la traduction de 1544 par l'« ire et les juvéniles fureurs »[314]. Ce doublet synonymique sera conservé tel quel par Chappuys, avec seulement une rectification dans la formulation : les « juveniles fureurs » sont en effet remplacées par les « fureurs de jeunesse »[315], le complément du nom relayant l'adjectif relationnel sans doute considéré comme vieilli.

De même, on retrouve plus tard dans le récit le même phénomène à travers le syntagme « forsennato e furïoso Orlando »[316], traduit fidèlement dans la traduction de 1544 et dans celle de Chappuys par « Roland forcené et furieux »[317]. En effet, alors que l'adjectif « forcené » signifie, selon Huguet, « privé de raison »[318], la notion de « fureur » pourrait indiquer un degré supérieur dans la folie du personnage. La conservation du terme « forcené » dans ce cas précis est particulièrement éloquente en ce sens qu'elle éclaire la situation de Roland. Comme le rappelle Jean-Marie Fritz, si l'on reprend le sens du XIII^e^ siècle, le *forsené* n'est pas fou par essence mais l'est devenu par accident, et pour lui, des intervalles de lucidité, sinon une guérison sont possibles. À la différence du fou par essence, qui est à la marge, certes, mais stable, le « forcené » représente l'instabilité et perturbe l'organisation de la société, ce qui apparaît comme cohérent ici avec l'état de sauvagerie de Roland : la traduction française permet d'en conserver l'idée[319]. On remarque cependant qu'au sein de ce

312. Claude Buridant, « Les binômes synonymiques : esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e^ siècle », *Bulletin du Centre d'Analyse du discours*, n° 4, *Synonymies*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 19.
313. *Orlando furioso*, I, 1, v. 5, p. 3.
314. *Roland Furieux*, 1544, f. 1 r°.
315. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 1.
316. *Orlando furioso*, XXIV, 4, v. 2, p. 699.
317. *Roland Furieux*, 1544, f. 120 r° ; G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 396.
318. Huguet en ligne, article « forcené ».
319. Jean-Marie Fritz invoque la définition du forcené tel qu'il est défini chez Jean Britton (*Lois d'Angleterre*,

syntagme, le choix qui est fait de respecter l'ordre prosaïque de la phrase, par la postposition des adjectifs – qui se succèdent dans le même ordre qu'en italien –, sépare *de facto* le nom de « Roland » de l'adjectif « furieux » qui le qualifie par excellence. On perd ainsi en français une occurrence supplémentaire du nom propre « Roland » associé à la « fureur » qui le caractérise tant. En effet, en italien, l'antéposition faisait aussi du syntagme « furïoso Orlando » une variante du titre en inversant l'ordre du nom et de l'adjectif.

En suivant, par ailleurs, l'idée, avancée par Claude Buridant à propos d'un autre corpus, que le terme « fureur » agit comme un « intensif », on peut se demander si l'emploi systématique du binôme synonymique « fol et furieux » (I, 2 et XXXI, 61) n'amène pas à un figement en « séquences formulaires stéréotypées »[320]. Ainsi, dans l'octave 2, dans le passage en italien « che per amor venne in furore e matto »[321], traduit dans la version de 1544 et chez Chappuys par « devint par Amour fol & furieux »[322], on observe une permutation des termes par rapport au texte d'origine, et un remplacement du groupe prépositionnel « in furore » par l'adjectif « furieux », ce qui unit étroitement les deux adjectifs coordonnés ; la postposition du terme « fureur » au sein du binôme, soulignée par la gradation rythmique ascendante créée par l'allitération en [f] et l'amplification syllabique, semble ainsi indiquer un degré supérieur de folie ou de violence chez le personnage. Dans notre second exemple (XXXI, 61), « fol & furieux » est la traduction de « stolto ». L'ajout du terme « furieux » en français vient ainsi nettement intensifier le terme « fol », ici traduction de « stolto ». L'emploi conjoint des adjectifs « fol » et « furieux » est somme toute cohérent si l'on se réfère à leur sens. En effet, en italien, « la follia », outre les définitions que nous avons données précédemment, peut également désigner une personne furieuse : « In preda al furore. »[323]. Quant à la notion de « fureur » en français, si, dans le dictionnaire d'Edmond Huguet, elle est bien répertoriée comme un synonyme de « folie »[324], elle renvoie cependant à un degré extrême de celle-ci. Ainsi, dans nos traductions, la séquence quelque peu formulaire « fol et furieux » permet de montrer que Roland passe à un stade supérieur de la folie.

La traduction des binômes synonymiques de l'Arioste semble ainsi permettre à nos traducteurs en prose de synthétiser la progression du personnage, de colérique, forcené ou fol à furieux dans le récit. Cependant, si, dans les épisodes en prose ici étudiés, les binômes sont

1292, voir éd. F.M. Nichols, Oxford, 1865, t. II, p. 20) dans *Le discours du fou au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 157-158.

320. C. Buridant, « Les binômes synonymiques…. », art. cité, p. 12-14.

321. *Orlando furioso*, I, 2, v. 3, p. 3.

322. *Roland Furieux*, 1544, f. 1 r° ; G. Chappuys, *Roland furieux*, p. 2.

323. TLIO, article « follia ».

324. *Dictionnaire Huguet* en ligne, article « fureur ».

fidèlement traduits, il n'en va pas de même dans les traductions en vers. Chez Fornier, en effet, la forme versifiée impose visiblement des choix au traducteur, au sens où elle l'engage à une certaine économie de mots et au souci de la rime. C'est ainsi par exemple que, comme on l'a vu, le terme « furori » dans l'octave 1 du chant I est remplacé par « flammes » (« l'ire, & juveniles flammes ») pour la rime alternée avec « Dames » (v. 1) et « rames » (v. 3)[325]. Dans l'octave 2, cependant, Fornier remet à l'honneur la notion de « fureur », en traduisant le binôme synonymique « in furore e matto » par « fureur parfaicte »[326]. Mais on voit que Fornier travaille ici dans le sens de l'économie, puisqu'il préfère traduire le seul terme de « furore », au détriment de celui de « matto », qu'il semble interpréter comme simple intensification, rendue par l'adjectif modalisant « parfaicte ». Par là, il va à l'essentiel, en mettant en valeur la passion qui va traverser l'œuvre.

Quant à Boyssières, on note chez lui une tentative de s'approcher du vers et de la musicalité du texte italien : il traduit ainsi l'« ire e i giovenil furori » par « l'ardant courroux et la jeune furie »[327], qui présente l'intérêt de reproduire la finale en [i] du vers, mais abandonne de ce fait le terme « fureur » au profit d'un de ses paradigmes morphologiques. Par ailleurs, la traduction du terme « ire » par « ardent courroux » pourrait également s'expliquer par un souci métrique et rythmique, puisque cette traduction permet au poète à la fois d'allonger son vers et de créer un parallélisme de construction entre « ardant courroux » et « jeune furie ». Enfin, il s'agit aussi pour lui d'introduire le trope de l'ardeur que l'on retrouve quelques vers plus loin, dans l'octave 2, où c'est également la cohérence de la rime qui semble être à l'origine de modifications sémantiques :

> che per amor venne in furore e matto,
> d'uom che sí saggio era stimato prima[328]
>
> Qui d'Home paravant si sage, & estimé,
> Par Amour devint fol, & de rage alumé[329]

Dans ces deux vers, Boyssières souligne en effet le passage de Roland de la sagesse à la folie par la mise en parallèle et l'antithèse des binômes synonymiques « sage, & estimé » et « fol,

325. *Orlando furioso*, I, 1, v. 5, p. 3 ; J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, f. 2 r°.
326. *Ibid*., I, 2, v. 3, p. 3 ; *ibid*., f. 2 r°.
327. *Ibid*., I, 1, v. 5, p. 3 ; J. de Boyssières, *L'Arioste francoes*, p. 2.
328. *Ibid*., I, 2, v. 3-4, p. 3.
329. J. de Boyssières, *L'Arioste francoes*, p. 2.

& de rage alumé » en fin de vers, et en les unissant par la rime suivie en [ẹ]. Cette absence du mot « fureur » dans ces deux vers pourrait ainsi s'expliquer par ce choix de rythme et de rimes, mais également, sans doute, par une préférence pour l'image poétique de l'amoureux « allumé de rage » qui évoque la métaphore du feu de la passion et fait écho à « l'ardant courroux » de la première octave.

Ainsi, les exemples tirés des traductions versifiées semblent accréditer l'idée d'une réécriture un peu plus éloignée de l'original que dans les traductions en prose. Dans ces dernières, en revanche, et plus précisément dans les épisodes évoquant la folie de Roland, la notion de fureur est non seulement respectée mais également fortement soulignée. Bien plus, il apparaît que les traductions françaises en prose, fidèles à cette notion clef de « fureur » qui guide les passions tout au long du récit, usent volontiers de cette notion afin de contaminer les autres termes relatifs à la folie.

2.2.3. Contamination de « furieux » à d'autres termes

En effet, si l'adjectif « furioso » semble être systématiquement traduit par « furieux » dans sa version française, on remarque que ce mot sert aussi à traduire d'autres termes. Ainsi le syntagme « un uom tanto feroce»[330] est-il traduit par « un homme tant furieux » dans la traduction de 1544. Ce choix est éloquent si l'on se souvient de l'ambition de traduire littéralement qui était affichée par le traducteur et de son souci d'user généralement de termes français proches des termes italiens. Mais préférer l'adjectif « furieux » à l'adjectif « fier » qui constitue la traduction habituelle de « feroce », ou même « férocieux » – attesté en 1530[331] –, c'est privilégier la nouvelle caractérisation de Roland qu'a développée l'Arioste et qu'a mise en avant le titre italien. Roland est bien plus que fier, Roland est furieux !

Ce glissement sémantique s'observe également dans d'autres passages, comme lors de l'épisode de la destruction du *locus amoenus* qui avait abrité les amours d'Angélique et de Médor. Roland, relâchant sa fureur après l'acte de destruction, est ainsi mis en scène :

> allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,
> cade sul prato, e verso il ciel sospira.[332]

330. *Orlando furioso*, XXXIX, 36, v. 7, p. 1166.
331. « Vous fustes plus *ferocieux* qu'il n'estoit de necessité. (Bourgoing, *Bat. jud.*, I, 32, éd. 1530) », *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, *op. cit*., article « férocieux ».
332. *Ibid.*, XXIII, 131, v. 7-8, p. 696.

Ce passage est traduit ainsi dans le texte de 1544 :

> il cheut sus le pré à l'ire, à la grande hayne, & la ardente fureur, & vers le Ciel souspira inconsolablement.[333]

On assiste ici à un glissement sémantique où le terme « fureur » prend la place de l'italien « ira », tandis que le terme d'« ire » ne disparaît cependant pas du texte, puisqu'il vient lui-même remplacer le terme italien « sdegno ». De ce fait, la traduction française perd l'aspect progressif du texte italien qui partait du dédain pour aller vers la haine et jusqu'à la fureur. En revanche, elle privilégie d'emblée des termes plus forts, exprimant avec plus d'intensité la violence des sentiments du protagoniste. Au sein de ce polynôme synonymique, « ire » et « fureur » sont ainsi associés, mais au profit d'une perception différente de Roland, qui met en avant la figure du « furieux ».

Outre le mot « ire », l'adjectif « stolto » est lui aussi contaminé par le paradigme de la « fureur ». Cet adjectif, même s'il est à plusieurs reprises traduit par « fou » dans la traduction française de 1544 et dans celle de Chappuys (1577), comme on l'a vu, est remarquablement traduit par « furieux » dans un passage où Fleur-de-Lys narre à son amant Brandimart les différentes folies commises par Roland :

> Fiorgiligi narrò quivi al suo amante,
> che fatto stolto era il signor d'Anglante.[334]

> Là Fleurdelys compta à son amy, comment le seigneur d'Angliers estoit devenu fol & furieux.[335]

Si la traduction de « stolto » par « fol » est habituelle dans les épisodes étudiés, l'ajout ici de l'adjectif « furieux » qui lui est coordonné remobilise un binôme synonymique déjà employé dans la première octave du chant I (« car d'homme par avant si saige estimé, devint par Amour fol & furieux »[336]) qui exposait la situation de Roland au long de l'intrigue de l'Arioste. La séquence formulaire stéréotypée « fol & furieux » permet ici de préciser la nature de la folie de Roland et de ramener le personnage à son caractère archétypal de

333. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 v°.
334. *Orlando furioso*, XXXI, 61, v. 7-8, p. 939.
335. *Roland Furieux*, 1544, f. 161 v°.
336. *Ibid*., f. 1 r°.

« furieux ». Ainsi, l'usage récurrent de l'adjectif « furieux » dans le texte français, dans des contextes où le terme est absent du texte italien, atteste une volonté d'accentuer les traits de Roland afin d'en faire une figure de la « fureur ».

Par ailleurs, on remarque que, non content de contaminer d'autres termes relevant de l'isotopie de la folie, le terme contamine également la qualification d'autres protagonistes du récit tels que Bradamante. Celle-ci est en effet qualifiée de « furibonda »[337] lorsqu'elle apprend au chant XXXII la « liaison » entre Roger et Marphise. Cet adjectif est traduit par « furieuse »[338] dans la traduction de 1544 et dans celle de Chappuys. Or l'adjectif « furibond » est attesté au XVI[e] siècle. Emprunté au latin classique *furibundus*, qui signifie « délirant, égaré », il est présent de manière plus précoce que « furieux » dans la langue française[339] ; on en trouve notamment une occurrence en 1532 chez Marot (sous la forme « furribunde ») où il signifie « qui témoigne de la fureur »[340]. De même, la définition donnée par le Battaglia confirme que l'adjectif « furribondo » se rapporte à une forme de fureur : « Che è agitato o sconvolto dall'ira, che è in preda al furore ; che manifesta con gesti scomposti, con parole accese una passione veemente, un'eccitazione violenta ; furente, furioso ; scalmanato »[341]. Ce terme aurait donc pu permettre au traducteur de 1544 de suivre à la lettre le texte-source. Cependant, il a visiblement préféré privilégier l'adjectif « furieux », dans une traduction qui est par ailleurs exacte si l'on s'en tient à la proximité sémantique des deux termes. L'emploi du terme « furieux » peut certes s'expliquer simplement par le choix que les traducteurs ont pu faire d'une forme lexicale mieux acclimatée et appréhendable (synchroniquement) dans les termes d'une dérivation française, et ce au détriment du latinisme plus marqué et plus rare « furibunde ». Mais le choix de cet adjectif « furieux » pourrait également aller dans le sens d'une consécration de Bradamante parmi le panthéon des personnages furieux. Il n'y aurait ainsi pas seulement un Roland furieux mais également une Bradamante furieuse, ce qui ne serait pas sans cohérence avec la fortune littéraire que connaîtra la jeune guerrière par la suite. En effet, comme nous le verrons dans nos deuxième et troisième parties, ses plaintes amoureuses connaîtront un succès certain dans la production en vers du XVI[e] siècle.

337. *Orlando furioso*, XXXII, 35, v. 8, p. 963.

338. *Roland Furieux*, 1544, f. 165 v°; G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 547.

339. Selon le CNTRL, la première occurrence de « furibond » remonterait ainsi à1250 : « *Ca.* 1250 "qui est en colère" *ommes furibondes* (Brunet Latin, *Trésor,* éd. F.-J. Carmody, livre II, § 30, p. 207) », tandis que « furieux » se retrouve un siècle plus tard (« 1372 "irascible, violent" *fille furieuse* (J. Corbichon, *Propr. des Choses* ds Delb. *Réc.* ds *DG*) ») *cf.* CNTRL, article « furibond » et « furieux ».

340. « *Douleur furibunde* (J. Marot, *Voy. de Venise,* Har. de Montjoye, f°44 r°ds Gdf. *Compl.*) » (CNTRL, article « furibond ») ; *Dictionnaire de la langue française et de tous ses dialectes*, *op. cit.*, article « furibond ».

341. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, *op. cit.*, p. 495.

Ainsi, les traductions des adjectifs « pazzo », « matto » et « stolto » par le terme plus générique de « fol » tendent à une simplification du sens dans la traduction française de 1544 puis dans celle de Chappuys. De même, l'association récurrente de l'adjectif « furieux » à un personnage tend à favoriser une construction archétypale de ce dernier : c'est ainsi notamment que Roland devient le « furieux » par excellence.

Cependant, si la manière de désigner le fou et sa folie semble tendre à un certain appauvrissement sémantique dans les versions françaises, ainsi qu'à une perception plus restrictive du personnage de Roland, on observe qu'à côté de ce qui semble bien être une cristallisation archétypale du personnage, le lexique permettant de décrire les passions, en revanche, tend à un enrichissement de la langue, notamment grâce à l'importation de termes issus de l'italien.

2.3. De l'*innamoramento* à la folie

Il s'agit ici d'étudier non seulement les occurrences relevant du lexique médical, mais également les termes exprimant le sentiment amoureux. Cette étude nous permettra d'étudier les éventuels rapprochements morphologiques entre les termes du texte-source et ceux de ses traductions – qu'ils soient déjà présents par le biais d'une étymologie commune ou voulus par l'usage d'italianismes – et leur incidence sur les textes.

2.3.1. Lexique médical

En ce qui concerne le lexique médical, la traduction de 1544 et celle de Chappuys demeurent fidèles à la lettre du texte italien. Ainsi, lorsque la perte de raison de Roland donne lieu à la description suivante, « ch'avea di cervel sano il capo scanco »[342], la traduction de 1544 respecte le vocabulaire anatomique employé : « il avoit la tête vide de cerveau sain », tout comme Chappuys (1577), qui traduit de même : « il avoit la teste vuyde de cerveau sain »[343]. Plus spécifiquement, c'est la traduction du terme « umore » qui nous intéresse ici. Présent dans les passages concernant le début de la folie de Roland, le terme italien permet en effet de décrire de manière très concrète la passion du paladin ; aussi sa traduction en français constitue-t-elle un enjeu du point de vue de cette représentation. Le terme italien et son

342. *Orlando furioso*, XXIX, 52, v. 5, p. 887.
343. *Roland Furieux*, 1544, f. 152 v° ; G. Chappuys, *Roland* furieux, 1577, p. 503.

équivalent français « humeur » sont tous deux issus du latin *humor*, *-is*, qui signifie « humidité » ; ce terme a à la fois le sens concret et le sens abstrait d'« élément liquide ». Au XII[e] siècle, il désigne d'abord l'eau comme élément nécessaire à la vie. Par extension, il désigne également les liquides en général, y compris ceux du corps humain. C'est ainsi qu'il sert à désigner les quatre humeurs ou humeurs cardinales : le sang, le phlegme, la bile jaune et la bile noire[344]. C'est ce sens de liquide corporel qui est présent chez l'Arioste et que nous allons étudier dans ces passages :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme, 1544	Chappuys, 1577
chant XXIII, octave 112, vers 5-8	Caduto gli era sopra il petto il mento, la fronte priva di baldanza e bassa ; né poté aver (che'l duol l'occupò tanto) alle querele voce, o umore al pianto. (p. 691)	Le menton luy estoit cheu sus la poytrine, le front pryvé de audace, & bas : & ne peult auoir (car le dueil l'occupoit tellement) voix aux querelles, ne humeur à ses pleurs. (f. 118 v°.)	Le menton luy estoit cheu sus la poytrine, le front privé de audace, & bas : & ne peult auoir (car le dueil l'occupoit tellement) voix aux querelles, ne humeur à ses pleurs. (p. 391)
chant XXIII, octave 113, vers 3-8	Cosí veggiàn restar l'acqua nel vase, che largo il ventre e la bocca abbia stretta; che nel voltar che si fa in su la base, l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta, e ne l'angusta via tanto s'intrica, ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica. (p. 691)	Ainsi nous voyons arrester l'eau au vase, qui a le ventre large, & la bouche estroicte : car au vuyder, qui se faict sus la base, l'humeur, qui voudroit sortir, se haste tant, & s'entrefiche tant en la voye estroicte, que goutte à goutte elle sort dehors à grand' peine. (f. 118 v°)	Ainsi nous voyons arrester l'eau au vase, qui a le ventre large, & la bouche estroicte : car au vuider, qui se faict sus la base, l'humeur, qui vouldroit sortir, se haste tant, & s'entrefiche tant en la voye estroicte, que goute à goute elle sort dehors à grand peine. (p. 391)
chant XXIII, octave 126, vers 5-7	Dal fuoco spinto ora il vitale umore fugge per quella via ch'agli occhi mena ; et è quel che si versa, e trarrà insieme e'l dolore e la vita all'ore estreme. (p. 694-695)	Ores l'humeur vitale chassée du feu, fuyt par la voye des yeulx : & est celle propre humeur, qui respandra, & ensemble tirera la douleur, & la vie aux heures extremes (f. 119 r°)	Ores l'humeur vitale chassée du feu, fuit par la voye des yeux : & est celle propre humeur, qui respandra, & ensemble tirera la douleur, & la vie aux heures extremes. (p. 393)

Fidèles au sens médical du terme « umore », la traduction française de 1544 et celle de Chappuys conservent la notion de liquide. En effet, dans l'octave 112 du chant XXIII,

344. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, 1998, p. 1757. On retrouve la même définition en italien : « Materia scorrevole, che è nel componimento dell'animale, come sangue, flemma, collera, e melancolía », dans le *Vocabolario degli accademici della Crusca, op. cit*., article « umore », p. 947 ; E. Naya, *Rabelais, Une anthropologie humaniste des passions*, *op. cit.*, p. 10.

l'« umore » en italien fait référence au liquide que sont les pleurs. Aussi bien le texte anonyme de 1544 que la traduction de Chappuys désignent directement le liquide lacrymal : « humeur à ses pleurs ». Par ailleurs, le français emploie une double négation (« ne » atone relayé par la conjonction « ne »), là où l'italien n'en présentait qu'une seule (relayée par la conjonction de coordination « o »). En français, ce double effet négatif, absent du texte italien, renforce l'incapacité de Roland à exprimer sa douleur.

Dans l'octave 113 du chant XXIII qui suit, le sème de « liquide » dénoté par le terme italien est conservé dans la traduction française. De même, la métaphore du vase est conservée telle quelle et n'est pas remaniée. L'impression donnée par le texte italien est rendue ici littéralement. Il s'agit de montrer avec quelle difficulté les larmes de Roland jaillissent. Par ailleurs, la traduction de « a fatica » par « à grande peine » montre que l'Anonyme ne fait pas toujours usage d'italianismes pour sa traduction.

De la même manière, dans l'octave 126 de ce même chant, le syntagme de « la vitale humeur »[345] traduit littéralement le groupe nominal « il vitale umore »[346]. Cependant, la version française insiste sur la notion d'humeur en répétant le terme alors que celui-ci n'apparaît qu'une fois en italien (relayé par le démonstratif anaphorique « quel ») : « et è quel che si versa »[347] est ainsi traduit par « & est celle propre humeur »[348]. Il y a donc ici une clarification du passage de l'Arioste, qui est peut-être avant tout motivée par le souci d'expliciter le processus de déréliction décrit. Néanmoins, cette répétition présente l'intérêt d'insister sur l'importance de l'humeur et de son rôle. Ici, en effet, l'humeur est non seulement une conséquence du feu, mais elle est aussi, par une réaction en chaîne, ce qui provoque la mort de l'amant en tirant de lui la douleur et la vie.

Lorsqu'il s'agit de peindre de manière anatomique les passions, le texte français trouve donc dans son propre lexique (technique, et aussi topique) les ressources nécessaires afin de restituer, voire de préciser, cette description. Cependant, le cas de « umore » / « humeur » est un peu particulier, puisque la proximité des deux formes est telle que le calque du français sur l'italien allait de toute façon de soi. En revanche, dans d'autres cas, le français a parfois, et même souvent, recours à des italianismes afin de transmettre le plus fidèlement possible les sentiments liés à la passion amoureuse.

345. *Ibid*., f. 119 r°.
346. *Orlando furioso*, XXIII, 126, v. 5, p. 694.
347. *Ibid*., v. 7, p. 695.
348. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 v°.

2.3.2. Calques et introduction de termes italianisants

La fidélité à la lettre du texte recherchée par les traducteurs amène en effet souvent ceux-ci à préférer des termes qui se rapprochent, voire qui sont issus de l'italien alors que l'équivalent français existe. Toshinori Uetani fait notamment ce constat concernant la traduction de 1544 :

> Or, dans le *Roland furieux*, la traduction trop littérale entraîne l'utilisation quelquefois abusive de termes italiens. Lorsque différentes possibilités se présentent, le traducteur anonyme choisit souvent le mot directement apparenté à l'original.[349]

En effet, on retrouve souvent des expressions directement calquées sur les expressions italiennes telles que le syntagme « Il mal contento Orlando »[350], qui est traduit dans la version de 1544 par « le mal content Roland » et sera conservé par Chappuys[351]. Au-delà de ces calques de syntagmes, les traducteurs procèdent également à des calques morphologiques tels que le participe « énamouré » (en emploi verbal ou adjectival), qui traduit à plusieurs reprises l'italien « innamorato ». On trouve par exemple ce mot dans le passage du chant V où Ariodant explique à Polinesse la nature des sentiments qu'il éprouve pour Genèvre : « che di lei prima innamorato fui »[352] est ainsi traduit dans la version de 1544, puis chez Chappuys, par « Car je fuz enamouré d'elle premier »[353]. On note encore plusieurs calques d'« innamorato » en « énamouré » dans le texte de 1544, qui seront conservés chez Chappuys[354]. Bien que ce terme soit attesté en ancien français, le choix de celui-ci démontre la volonté des traducteurs d'être au plus près de l'original, comme le fait remarquer Toshinori Uetani[355]. En revanche, il faut noter que les traductions en vers s'éloignent davantage de l'italien : ainsi, « innamorato » est traduit par « amoureux » chez Fornier et Boyssières, voire purement et simplement retiré du texte chez ce dernier[356].

---

349. T. Uetani, « Jean Martin, traducteur du *Roland furieux* ? », art. cité, p. 1096.
350. *Orlando furioso*, XXIII, 104, v. 7, p. 688.
351. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 r° ; G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 389.
352. *Orlando furioso*, V, 29, v. 3, p. 104.
353. *Roland Furieux*, 1544, f. 18 r° ; G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 58.
354. *Orlando furioso*, I, 5, v. 1, p. 4 ; *Roland Furieux*, 1544, f. 1 r° ; G. Chappuys, *Roland furieux,* 1577, p. 2. *Orlando furioso*, I, 42, v. 7, p. 15 ; *Roland Furieux*, 1544, f. 3 r°, G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 8.
355. « Ainsi le mot *innamorato* est traduit par "énamouré" et non par "amoureux", qui correspond à l'italien *amoroso* » (T. Uetani, « Jean Martin, traducteur du *Roland furieux* ? », art. cité, p. 1096).
356. *Orlando furioso*, I, 5, v. 1 ; J. Fornier, « amoureux », p. 2 ; Boyssières, *L'Arioste Francoes*, « amoureux », p. 2. *Orlando furioso*, I, 42, v.7 ; J. Fornier, « dames amoureuses », p. 9 ; Boyssières, *L'Arioste Francoes*, p. 18, le terme disparaît. Les dames ne sont plus énamourées, elles sont seulement citées comme « Les Dames ». *Orlando furioso*, V, 29, v. 3 ; J. Fornier, « amoureux », p. 61 ; Boyssières, *L'Arioste Francoes*, nous ne citons pas ce passage qui n'est pas de Boyssières mais de Baïf dont il reprend l'imitation (*cf. supra*).

Contrant les attaques lancées par Ciorănescu à propos de la traduction de 1544[357], Toshinori Uetani ajoute cependant à ce sujet :

> En effet, si dans le *Roland furieux*, nombre de ces termes sont directement calqués sur l'italien et francisés, ces mêmes mots de l'original sont traduits ailleurs par un mot français plus courant : ce qui prouve que le traducteur comprenait plus qu'on ne le suppose le texte italien et que ces formes directement apparentées ont été probablement introduites à dessein.[358]

Cette remarque se confirme notamment par la traduction du terme « accarezzare » dans la traduction de 1544, un terme pour lequel le calque italianisant est moins systématique. En effet, dans l'épisode de Genèvre, l'Anonyme traduit le passage « Egli [...] si procaccia / d'accarezzarmi [...] »[359] par « Et luy [Polinesse] tasche a me accaresser »[360], mais dans d'autres passages du texte de 1544, il traduit par le verbe français « caresser »[361]. De leur côté, pour ce même passage tiré du chant V, Fornier et Chappuys traduisent également tous deux par le verbe « caresser »[362].

Les racines communes entre l'italien et le français permettent ainsi au traducteur de 1544 de reproduire au plus près du texte original la description des passions. Cependant, on note également l'intégration d'un lexique italianisant permettant l'enrichissement du texte français. Cet enrichissement semble tout à fait volontaire de la part du traducteur de 1544, à en juger par l'oscillation observable, selon les contextes et pour certains termes, entre traduction par un lexique français héréditaire et calques de l'italien. Cette tendance sera suivie par Chappuys, qui cependant, dans les quelques exemples observés, tend davantage à franciser le vocabulaire ; et cette tendance à la francisation s'affiche également chez Fornier et Boyssières.

---

357. « Il y a des endroits où la traduction est littéralement impossible ; avec une connaissance presque nulle de l'italien, il faut encore beaucoup de mauvaise volonté pour pouvoir traduire de la sorte. [Le traducteur] prétend qu'il fait preuve de fidélité au texte, s'il en suit la lettre sans en avoir compris la signification ; là où il ne trouve pas assez vite le terme français correspondant, il se contente de reproduire le mot italien [...] » (A. Ciorănesccu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 90-91).

358. T. Uetani, « Jean Martin, traducteur du *Roland furieux* ? », art. cité, p. 1096-1097.

359. *Orlando furioso*, V, 51, v. 5-6, p. 110.

360. *Roland Furieux*, 1544, f. 19 r°.

361. Toshinori Uetani relève une autre occurrence de l'italianisme « accaresser » dans la version de 1544 : *Orlando furioso*, IX, 85, 7, p. 220 ; *Roland Furieux*, 1544, f. 37 v°. Il relève, par ailleurs, la traduction par « caresser » toujours dans ce même texte de 1544 : *Orlando furioso*, XX, 15, 6, p. 571. *Roland Furieux*, 1544, f. 97 r° ; nous remarquons de notre côté que dans ces deux mêmes passages chez Chappuys, le terme est traduit systématique par « caresser » (p. 120 et p. 320).

362. *Orlando furioso*, V, 51, v. 6 ; J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, f. 64 v°; G. Chappuys, *Roland furieux,* 1577, p. 61. Nous ne citons pas ici le texte de Boyssières, étant donné que ce passage tiré de l'épisode de Genèvre n'a pas été écrit par lui mais repris de l'imitation de l'épisode de Genèvre par Baïf.

Cette première approche des épisodes de folie amoureuse par le biais du lexique a donc permis de relever, d'une part, des constantes entre le texte italien et ses traductions françaises, particulièrement celles qui sont en prose. En témoigne la traduction fidèle des termes « follia », « folle », « furore », « furioso » et « umore », favorisée par les racines communes entre les deux langues. Cette fidélité tient même du littéralisme lorsque le traducteur de 1544, et plus rarement Chappuys, font le choix d'employer un terme en raison de sa proximité phonique et morphologique avec le terme italien, en usant d'un lexique italianisant. D'autre part, le lexique italien subit certaines modifications lors du passage au français. On observe ainsi des affaiblissements de sens, comme en témoigne la réduction des termes « pazzia », « pazzo », « matto » et « stolto » sous les mêmes termes génériques de « folie » et « fol » dans la traduction de 1544 et dans celle de Chappuys. La francisation du lexique, particulièrement chez Chappuys, mais aussi chez Fornier et Boyssières, contribue également à cette évolution. Enfin, la contamination du mot « fureur » à d'autres termes relevant du champ lexical de la folie témoigne de l'importance accordée à cette notion intense et qui tend à devenir archétypale dans les traductions.

Toutefois, ce travail qui s'observe entre le texte-source et les traductions dans l'ordre des choix lexicaux ne saurait suffire aux traducteurs. Se rapprocher fidèlement de la représentation de la folie et des passions dans le texte italien ne se limite assurément pas à une traduction terme à terme. C'est ainsi que les traducteurs se font des lecteurs attentifs du texte, et interprètent les enjeux mobilisés par la représentation des passions au long de leur travail d'adaptation. Passant ainsi de l'échelle du lexique à celui des fragments textuels, nous étudierons les contraintes imposées par le transfert d'une langue à une autre qui conduisent à des modifications dans l'ordre de ces représentations, mais également l'effort fourni par le traducteur afin de rendre de la meilleure manière possible les passions, en des termes qui entraînent parfois une amplification de celles-ci.

Chapitre 3

Traduttore, *traditore* :
traduire les passions, est-ce les trahir ?

Traduire au plus près la folie amoureuse chez l'Arioste ne se limite pas au respect sémantique et sonore du lexique utilisé, mais suppose également une forme de fidélité à l'égard de la représentation qui est donnée des passions. Ainsi, avant d'être celui qui transfère le texte d'une langue en une autre, le traducteur, en tant que lecteur attentif et actif du texte, se fait en quelque sorte l'analyste de ce dernier. C'est par là qu'il peut espérer remédier à l'une des difficultés spécifiques de la traduction, à savoir l'écart existant entre les « deux espaces textuels hétérogènes »[363] que constituent le texte original et sa version transposée dans une langue nouvelle[364]. En effet, c'est l'interprétation qu'il fait du texte qui guide son travail de traducteur et lui permet de combler l'écart existant entre les représentations du texte original et celles de son propre lectorat. C'est en ce sens que l'on peut considérer qu'il se fait auteur en exerçant cette liberté d'interprétation et d'écriture – une liberté qui reste, néanmoins, relative dans le cadre de l'exercice très contraignant que constitue la traduction[365]. En effet, il nous faut tout d'abord nous poser la question des limites et des contraintes qu'impose l'exercice difficile de la traduction : ces contraintes conduisent parfois les traducteurs au choix d'alléger le texte au détriment d'effets de sens en ce qui concerne la représentation des passions, un phénomène que nous avons particulièrement remarqué dans le cadre des traductions en prose (Anonyme, 1544, et Chappuys, 1576). Parallèlement à cette tendance, il n'en demeure pas moins que les traducteurs (l'Anonyme de 1544 et Chappuys mais aussi Fornier dans sa version en vers de 1555) tentent de refléter au mieux la représentation originelle, que ce soit dans la conservation de constructions syntaxiques et rythmiques ou dans le réemploi d'images

363. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit*., p. 315.

364. « Ce travail s'accomplit à travers une chaîne d'adaptations, de translittérations, de procédés sémantiques, et porte en lui des formes linguistiques nouvelles, des approches de lectures différentes, des façons de traduire renouvelées. Cette chaîne est tout autant un lien qu'une entrave. Traduire, c'est savoir jouer de l'un ou de l'autre. » Dans *Le masque de l'écriture, Philosophie et traduction de la Renaissance aux Lumières*, dir. Charles Le Blanc et Luisa Simonetti, Genève, Droz, 2015, Préface, p. IX-X.

365. Au sujet de cette liberté du traducteur, Luce Guillerm ajoute : « Exhibant l'écart entre les deux espaces textuels et hétérogènes qu'elle travaille, la version fait de ces heurts et de cet écart même l'objet de l'activité mimétique de l'écriture : celle-ci en vient à représenter la distance. » Luce Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit*., p. 315.

propres à l'Arioste, voire d'un travail appuyé sur la représentation des passions.

3.1. Les limites de la traduction

Commençons tout d'abord par envisager les limites de la traduction. En effet, les nécessités de celle-ci contraignent le traducteur et le soumettent à des choix, tant lexicaux que syntaxiques ou stylistiques. Ainsi, quelle que soit la volonté du traducteur de se montrer fidèle au texte original, les traductions procèdent le plus souvent à des suppressions, aussi bien en prose qu'en vers, afin d'alléger le texte et de le rendre lisible en français. Dans les traductions en prose, en particulier – l'Anonyme de 1544 ainsi que la version de Chappuys (1577) qui la suit –, l'intention des traducteurs semble surtout être de simplifier la syntaxe de la phrase et de la rendre la plus adéquate possible à la fluidité attendue de la prose. Dans le cadre des épisodes étudiés ici, les suppressions effectuées ne nuisent pas à la compréhension du texte, au contraire ; mais elles peuvent, en revanche, influencer la mise en scène, voire l'intensité qui était conférée aux passions chez l'Arioste.

3.1.1. Entre nécessité, contrainte et choix d'écriture : l'omission et son influence sur le texte

Atténuation de la beauté

Tout d'abord, la suppression de certains adjectifs tend à diminuer l'ampleur de certaines caractérisations. Ainsi, dans la version française, la désignation formulaire « Angelica bella »[366] est par exemple traduite, à partir de l'octave 119 du chant XXIII, par le seul nom propre « Angélique »[367]. Cela peut s'expliquer par le fait que l'adjectif « bella » s'inscrit chez l'Arioste dans une forme poétique construite – en s'accordant aux sonorités des rimes des six premiers vers de l'octave en « -ella » et « -illa » – tandis que la prose française de l'Anonyme de 1544 peut se passer de ce travail poétique et alléger la phrase en supprimant l'adjectif, ressenti comme inutile. Le traducteur de 1544 fait ici le choix esthétique de la concision au détriment de la désignation formulaire, qui d'ailleurs n'était pas purement décorative. En effet, l'usage de l'adjectif « bella » dans la version italienne permettait à l'Arioste d'insister sur la beauté d'Angélique, une beauté qui joue un rôle moteur dans le récit

366. *Orlando furioso*, XXIII, 119, v. 1, p. 692.
367. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 r°.

puisqu'elle déclenche le désir chez de nombreux héros et les pousse à partir à sa recherche durant tout le récit. Ainsi, pour le seul chant I, on note plusieurs variantes de la part du traducteur de 1544, des variantes conservées par Chappuys, lorsqu'Angélique est désignée selon sa beauté :

Expression	*Orlando furioso*	Anonyme, 1544	G. Chappuys, 1577
la bella Angelica	chant I, octave 5, vers 2 (p. 5)	la belle Angélique (f. 1 r°)	La belle Angélique (p. 2)
Angelica bella	chant I, octave 15, vers 8 (p. 8)	Angélique la belle (f. 1 v°)	Angélique la belle (p. 4)
	chant I, octave 47, vers 3 (p. 17)	Angélique (f. 3 v°)	Angélique (p. 9)
la bellezza rara	chant I, octave 8, vers 3, p. 6)	La Rare beaulté (f. 1v°)	la rare beauté (p. 3)
la bella donna	chant I, octave 19, vers 7 (p. 9)	la Dame (f. 2 r°)	la Dame (p. 15)
	chant I, octave 38, vers 3 (p. 14)	la belle (f. 3 r°)	La belle (p. 8)
	chant I, octave 49, vers 1, (p. 17)	La Belle Damoyselle (f. 3 v°)	La belle Damoyselle (p. 9)

Les désignations formulaires de l'Arioste, « Angelica bella » et sa variante avec adjectif antéposé « la bella Angelica », ainsi que « la bella donna », sont parfois traduites de manière littérale, de même que la désignation métonymique « la bellezza rara » qui insiste sur le caractère exceptionnel de sa beauté. Cependant, parmi nos exemples, on remarque aussi trois occurrences qui simplifient les désignations formulaires, dont deux qui suppriment la mention de la beauté de la princesse : « Angélique » et « la Dame ».

Ainsi, tout en suivant en partie le texte original, le traducteur de 1544, et Chappuys à sa suite, s'avèrent cependant moins insistants que l'œuvre italienne sur la beauté d'Angélique.

Atténuation de la violence

Cette atténuation ne concerne pas seulement la caractérisation – ici méliorative – des personnages, mais permet également d'amoindrir la violence d'une situation.

On remarque en particulier des affaiblissements de sens lors des épisodes mettant en scène la force formidable déployée par Roland durant sa folie furieuse. L'Arioste décrit ainsi Roland comme pouvant détruire son environnement à la seule force de ses mains :

Ma né quella, né scure, né bipenne
era bisogno al suo vigore immenso.[368]

La triple négation du vers 5 vient ici rythmer la gradation allant de la « scure », qui désigne une hache simple, à la « bipenne » qui désigne quant à elle une hache double : aucun outil n'est comparable à la puissance de Roland. Or si cette fois encore, la version de 1544 demeure fondamentalement fidèle au texte-source, elle lui fait cependant perdre en intensité, puisqu'elle réduit la triple négation à deux négations et supprime la référence à la hache double :

[…] mais il n'estoit ià besoing de celle, ne de hache à sa grande vigueur.[369]

La force déployée par Roland dans sa folie furieuse devient dès lors moins impressionnante. De même, dans un autre passage, c'est la colère de Rodomont qui est diminuée :

Ma Rodomonte con turbata faccia,
[...] gli grida di lontano e gli minaccia [...][370]

Dans la traduction française de 1544, le groupe verbal « gli minaccia » n'est pas traduit :

Mais Rodomont auec visaige troublé […] luy crye de loing.[371]

Dans le texte italien, la présence des deux groupes verbaux (« gli grida » et « gli minaccia ») suggérait une répétition de cris et de menaces, presque un harcèlement verbal, de la part de Rodomont. Mais ici, son attitude agressive est synthétisée dans un cri jeté au loin.

Les suppressions amoindrissent également les moments de doute :

Chieder ne vuol : poi tien le labra chete ;
che teme non si far troppo serena,
troppo chiara la cosa che di nebbia
cerca offuscar, perché men nuocer debbia.[372]

368. *Orlando furioso*, XXXIII, 134, v. 5-6, p. 697.
369. *Roland furieux*, 1544, f. 119 v°.
370. *Orlando furioso*, XXIX, 41, v. 3-5, p. 884.
371. *Roland Furieux*, 1544, f. 152 r°.
372. *Orlando furioso*, XXIII, 117, v. 5-8, p. 692.

Dans ces vers, alors que Roland vient de découvrir la trahison d'Angélique, le texte italien insiste sur l'évidence de cette révélation grâce au parallélisme unissant dans les vers 6 et 7 les attributs « troppo serena » et « troppo chiara ». Dans la version de 1544, bien évidemment, le mouvement d'un vers à l'autre disparaît et par la même occasion, le traducteur français simplifie la formulation :

> Il tasche de s'en enquerir, puis il serre les leures : car il craint de faire la chose trop claire, laquelle il cherche de offusquer d'vne nuee, a fin que moins elle luy nuise.[373]

De nouveau, si le seul attribut « trop claire » suffit à la compréhension du passage, il atténue néanmoins quelque peu l'intensité dramatique qui était suggérée par le redoublement synonymique présent dans le texte italien.

Par ailleurs, au-delà de cette atténuation présente dans le texte en prose de 1544, au sein des passages qui nous intéressent dans le cadre de notre étude, nous avons relevé chez Jean Fornier un cas d'atténuation. En effet, alors que le texte italien insistait par exemple sur la cruauté de la loi écossaise (« L'aspra legge di Scozia, empia e severa »)[374], pour les besoins du vers, Fornier simplifie l'expression qui devient « l'aspre loy […] d' Escoce »[375]. En supprimant les notions (apposées) d'injustice et de sévérité, le texte français insiste moins sur la violence de cette loi et dès lors sur la menace qui pèse sur Genèvre.

Par-delà ces modifications de détail, cependant, ces omissions influent également sur la tonalité générale des épisodes.

3.1.2. Perte du lyrique en faveur du prosaïque

Ainsi, en plus de représenter avec moins d'intensité les passions des personnages, cette simplification du texte lors de son passage au français va s'accompagner d'une représentation plus prosaïque des passions, y compris à partir de passages de l'Arioste où la tension dramatique est particulièrement importante.

Ainsi lors de l'épisode de l'arrivée de Roland dans les lieux d'amour d'Angélique et de Médor au chant XXIII :

373. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.
374. *Orlando furioso*, IV, 59, v. 1, p. 91.
375. *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, f. 53 r°.

Il merigge facea grato l'orezzo
al duro armento et al pastore ignudo ;
sí che né Orlando sentia alcun ribrezzo,
che la corazza avea, l'elmo e lo scudo.
Quivi egli entrò per riposarvi in mezzo ;
e v'ebbe travaglioso albergo e crudo,
e piú che dir si possa empio soggiorno,
quell'infelice e sfortunato giorno.[376]

L'intérêt du passage original tient au contraste entre le comportement de Roland et celui des paysans. Tandis que les paisibles bergers profitent de l'ombre des arbres afin de se protéger du soleil de midi, Roland ressent quant à lui un frisson (« ribrezzo ») et ce, malgré l'armure qu'il porte. Ce frisson est moins une réaction due à la fraîcheur qu'un sentiment prémonitoire des malheurs à venir, comme le sous-entendent les deux derniers vers. Le *locus amoenus* va ainsi devenir un *locus terribilis* pour Roland. Or ce contraste significatif disparaît totalement dans la traduction française :

> Lesquels [les arbres] faisoient vmbres agreables au dur troupeau, & au nud Pasteur. Roland auoit chault, comme celluy, qui auoit tout le iour chevaulché au Soleil, ayant la cuyrasse au dos, le heaulme en la teste, & l'escu au col : & pour ce il entra au lieu delectable pour se reposer : mais (las) il y eut trauailleux logement, voyre le plus dur seiour, que lon scauroit dire. Et certes celle fut bien pour luy deffortunée & malheureuse iournée qu'il y vint oncques.[377]

Dans le texte italien, « il merigge » désigne un moment particulier de la journée, celui du midi où la chaleur est la plus forte[378]. Moment particulièrement propice au repos, « il merigge » fait valoir par contraste la douceur du *locus amoenus* et invite à l'oisiveté. Or, dans le texte français, bien que le malheur prochain soit annoncé (« celle fut bien pour luy deffortunée & malheureuse iournée qu'il y vint oncques »[379]), l'absence de mention de la chaleur particulière du midi autant que du « ribrezzo » amoindrit la tension dramatique présente dans cette scène, laquelle préparait, chez l'Arioste, à la montée progressive des doutes et de la mélancolie chez

376. *Orlando furioso*, XXIII, 101, v. 1-8, p. 687.

377. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 r° ; Gabriel Chappuys, dans sa version de 1577, reprend quant à lui au mot près la version de 1544. Hormis les corrections graphiques (« chauld », « celuy », « cuirrasse », « pource » et « desfortunée »), la seule différence notable tient au passage du terme « travailleux » (« travailleux logement ») calqué sur l'italien « travaglioso » à son synonyme français : « fascheux » (« fascheux logis ») dans G. Chappuys, *Roland furieux*, p. 388. Il se distingue donc une fois de plus du traducteur de 1544 en choisissant un terme du fonds français plutôt qu'un terme calqué de l'italien.

378. « Il mezzogiorno e le ore che gli sono immediatamente prossime ; il periodo più caldo e luminoso della giornata, particolarmente propizio alla quiete e al riposo ». Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, tome X, p. 162.

379. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 r°.

le personnage de Roland jusqu'à l'explosion de sa grande folie. La mention de la chaleur est ici simplement conservée à travers la locution verbale « avoit chault » qui permet au traducteur de maintenir ici la vraisemblance du texte.

De plus, par la suite, au moment où la folie furieuse de Roland éclate et que ce dernier détruit ce *locus amoenus* qui a accueilli les amours d'Angélique et de Médor (XXIII, 135), les choix de traduction amoindrissent encore la violence de la scène. Dans ce passage, en effet, l'Arioste énumérait de manière très précise, presque cumulative, l'ensemble des éléments de la flore détruits par Roland. La version française oscille quant à elle entre épuration du vocabulaire et précision lexicale. Ainsi, si la liste des plantes est traduite assez fidèlement dans son ensemble, elle contient également quelques omissions, voire des erreurs. Dans la version française de l'énumération du vers 1 (« finocchi, ebuli o aneti »[380]), le traducteur français omet ainsi de traduire « ebuli » et cite simplement deux plantes : « fenouille, ou Anytz » alors même que le terme omis pouvait être simplement traduit par « hièble » comme on peut le lire dans la traduction moderne que Michel Orcel fait de ce vers : « Comme plants de fenouil, d'hièble ou d'aneth [...] »[381]. Cette omission provient-elle d'une difficulté lexicale ou plus simplement d'une volonté d'alléger le texte ? Une seconde énumération présente dans ce même passage comporte également une imprécision concernant le vocabulaire botanique. Il s'agit de l'énumération « faggi, orni, illici, abeti »[382] (littéralement, « hêtres, ormes, chênes, sapins »[383]). Dans la traduction de 1544, cette énumération apparaît plus confuse que dans le texte original, puisque parmi les plantes arrachées par Roland on retrouve des « Chaîsnes, & vieulx Olyviers, des Faux, des Sapins »[384]. Si « illici » (« chaîsnes »), « faggi » (« faux », issu du latin *fagus* désignant le « hêtre » [385]) et « abeti » (« sapins ») sont bien traduits, la présence d'« oliviers » invite ici à s'interroger sur les choix de traduction. Ainsi, les énumérations ont bien été respectées dans la version française, mais les différences observables au niveau des espèces citées attestent soit une ignorance du traducteur, soit son indifférence quant aux espèces citées, l'accent étant mis sur l'accumulation des espèces et non sur leur dénomination. On peut également émettre l'hypothèse, en ce qui concerne le choix du terme « olivier », que

380. *Orlando furioso*, XXIII, 135, v. 2, p. 697.

381. *Roland furieux,* traduction de Michel Orcel, Paris, Seuil, 2000, vol. 2, XXIII, 135, v. 3, p. 63.

382. *Orlando furioso*, XXIII, 135, v. 4, p. 697.

383. Comme on peut le trouver par exemple dans la traduction de Francisque Reynard datant de 1880 : « les hêtres, les ormes, les chênes verts et les sapins. » *Roland furieux*, trad. F. Reynard, Paris, Gallimard, 2003, tome I, p. 511.

384. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 v°.

385. F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, *op. cit*., p. 650 ; dans le Dictionnaire Robert Estienne en ligne (1549) la définition de « hestre » atteste le lien avec le nom latin du terme : « Hestre : espece d'arbre, cerrus, fagus ».

ce dernier a été choisi afin d'acclimater le texte français à un horizon plus méditerranéen. Par ailleurs, dans la suite de cette octave, on peut lire :

> dei giunchi e de le stoppier e de l'urtiche,
> facea de cerri e d'altre piante antiche.[386]

Dans la version française, les « piante antiche » disparaissent et il ne demeure plus dès lors que les « ioncz, […] ortyes & estoubles »[387], tandis que l'adjectif « vieux » est associé au nom commun « olivier ». Si l'essentiel des syntagmes et du sens du texte italien sont conservés, on perd cependant l'effet de gradation : en effet, dans cet extrait de l'Arioste, la force de Roland est telle qu'il parvient à arracher une grande partie de la flore locale, y compris les espèces les plus profondément enracinées.

Ainsi, l'environnement extérieur participe chez l'Arioste à la description des émotions du personnage. Dès lors, les modifications effectuées lors de la traduction, y compris dans ce qui semble des détails descriptifs mineurs, influent sur la représentation qui est faite des passions dans ces passages.

3.1.3. Perte de la corporalité

D'autres changements interviennent à l'échelle du personnage. Les modifications apportées à l'octave 111 du chant XXIII sont à ce titre éloquentes :

> Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
> quello infelice, e pur cercando invano
> Che non vi fosse quel che v'era scritto ;
> e sempre lo vedea piú chiaro e piano :
> et ogni volta in mezzo il petto afflitto
> stringersi il cor sentia con fredda mano.
> Rimasse al fin con gli occhi e con la mente
> fissi nel sasso, al sasso indifferente.[388]

386. *Orlando furioso*, XXIII, 135, v. 7-8, p. 697.
387. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 v°.
388. *Orlando furioso*, XXIII, 111, p. 690.

> Troys & quatre foys voire six, ce malheureux amant leu cest escript, & tousiours alloit cherchant en vain, que n'y fusse escript ce qu'y estoit : & si tousiours il le voyoit plus clair, & plus a plain. Et a chasque fois il se sentoit le cueur serrer d'une froide main. En fin il demeura avec les yeulx, & la pensée fiché au rochier non différent de luy.[389]

Une fois de plus, la traduction de 1544 suit ici de près le texte italien. En effet, dans ce passage, Roland relit le texte qui explicite l'amour entre Angélique et Médor autant de fois que dans la version française. Néanmoins, les quelques variations que présente la version française influent sur le traitement qui est fait du personnage de Roland dans cet épisode. Cette modification passe d'abord par la désignation même du personnage. Ainsi, là où la version originale le qualifiait simplement de « quello infelice »[390], le désignant comme un être malchanceux par le biais de l'adjectif substantivé « infelice », le traducteur français le désigne plus explicitement comme « ce malheureux amant »[391], d'une façon qui recentre le récit sur les origines spécifiques de la folie de Roland : sa douleur amoureuse. La traduction du pronom démonstratif « quello » qui, dans l'usage toscan, indiquait déjà une personne proche[392], par le déterminant démonstratif « ce » permet quant à elle de conserver une proximité entre le personnage et le lecteur qui peut dès lors apprécier avec plus d'attention le récit de ses malheurs, en même temps qu'elle accrédite la valeur prédicative de la désignation. Mais si, dans ce passage, le texte français ajoute du sens au texte italien, par la suite c'est au contraire la version française qui simplifie le modèle original. Ainsi, la poitrine affligée (« petto afflito ») du héros disparaît et la description se recentre en français autour de l'image du cœur serré par une froide main, déjà présente dans le texte-source. Or, si cette représentation de l'organe du cœur peut sembler suffire à synthétiser l'intensité de la souffrance amoureuse, la traduction française perd néanmoins le traitement plus corporel qui caractérisait le texte italien. En effet, dans la version originale, la formulation « in mezzo il petto afflitto / stringersi il cor sentia con fredda mano » donnait l'effet d'un *travelling* avant venant littéralement percer la chair de Roland, tandis que la précision du complément circonstanciel de lieu « in mezzo il petto » conférait une plus grande matérialité au corps du personnage. Privé de ce détail spécifique, et évoquant seulement l'image intérieure du cœur, le texte français devient dès lors plus abstrait. La douleur de Roland perd de sa violence. De même, si la traduction française conserve certes la métaphore de la pensée fichée dans le rocher (« la mente fissi nel

389. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.

390. *Orlando furioso*, XXIII, 111, v. 2, p. 690.

391. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.

392. Treccani online, article « quello »: « Indica in genere cosa o persona lontana nello spazio o nel tempo da chi parla e da chi ascolta, o che nel discorso è considerata come tale; si contrappone a *questo* e a *codesto* (ma, tranne che nell'uso toscano, è usato per indicare anche persone o cose vicine a chi ascolta). »

sasso »), elle n'insiste pas sur l'image de la pierre qui fige l'expression de Roland, à l'inverse du texte italien dans lequel la répétition des termes « nel sasso, al sasso » mime le figement et produit, par l'allitération de liquides et de sifflantes, une sensation de lassitude. Le texte français, de surcroît, évite la répétition poétique au profit d'une syntaxe plus conventionnelle et remplace la seconde occurrence du terme « rocher » par le pronom personnel anaphorique « lui ».

Par ailleurs, lorsqu'après avoir découvert l'inscription laissée par Médor, Roland est en proie au doute et ressent une profonde tristesse, la version italienne précise : « Poi ritorna in sè alquanto e pensa come »[393], ce que la version française traduit ainsi : « Derechef le Paladin douteux tourne à penser »[394]. Le texte italien fait ressentir d'une manière très personnelle la souffrance de Roland, il le met en scène, dans une posture mélancolique, replié sur lui-même, à travers l'expression « ritorno in sè », interprétable au propre comme au figuré. Dans la traduction française, en revanche, le verbe « ritornare » est nettement associé à « pensare » (qui lui était simplement coordonné en italien) et partiellement désémantisé au sein de l'expression « tourne à penser ». Alors que le texte italien met en scène de manière très corporelle la retenue et la tristesse de Roland, le texte français se concentre, plus abstraitement, sur la confusion mentale du personnage.

Il ressort ainsi de ces exemples que la contrainte linguistique exercée par la traduction, notamment en prose, amène nécessairement à un amoindrissement, voire à une perte du sens. Toutefois, de façon plus significative, cette évolution du texte traduit au détriment de la représentation originale des passions peut également être due à un choix particulier fait par un traducteur.

3.1.4. Les armes préférées aux amours

L'*Orlando furioso* de l'Arioste est un texte aux intrigues multiples et aux motifs variés parmi lesquels les armes et les amours prédominent, et l'on a vu que les traducteurs insistaient au début de leurs textes sur cette double inspiration. Toutefois, si le traducteur se doit de respecter ces deux aspects afin de rester fidèle à l'esprit du *Furioso*, il arrive que dans certains passages du texte, les armes, dans les traductions, l'emportent sur les amours. Or, il s'agit là d'un choix cohérent si l'on considère le contexte d'émulation entre l'*Orlando furioso* et

393. *Orlando furioso*, XXIII, 114, v. 1, p. 691.
394. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.

l'*Amadis*. Il y a même là un enjeu publicitaire et éditorial clair annoncé dès la page de titre de la première traduction de 1544, puisque celle-ci fait la promesse d'un ouvrage digne de l'*Amadis*.

Afin d'exacerber ce caractère épique du récit de l'Arioste, les traducteurs choisissent notamment un vocabulaire qui fait spécifiquement référence à l'univers chevaleresque, que ce soit à partir de termes héréditaires ou d'italianismes d'ailleurs. Ainsi, dans la traduction de 1544, alors qu'au chant XXIII les paysans aident Roland à se défaire de son équipement, le terme italien « armatura »[395] est traduit par un terme plus technique et bien attesté en français dans la littérature chevaleresque, le « harnoys »[396], qui désigne de manière plus précise et surtout traditionnelle la meilleure qualité d'armure pour un chevalier.

Inversement, dans d'autres cas, c'est par l'ajout même d'italianismes que les traducteurs soulignent la tonalité chevaleresque : la traduction de 1544 traduit ainsi, comme on l'a vu, le vers « Poi ritorna in sè alquanto e pensa come »[397] de la façon suivante : « Derechef le Paladin douteux tourne à penser »[398], en ajoutant à cet énoncé un sujet, « le Paladin ». Dans ce cas précis, à la coloration épique s'ajoute la coloration linguistique italienne du terme *paladino*, francisé ici en « Paladin »[399]. Cet ajout est particulièrement frappant dans ce passage du chant XXIII où Roland vient de lire le poème de Médor et, en proie au doute quant à la trahison d'Angélique, est sur le point de basculer dans la folie. Ainsi, y compris dans un passage consacré à l'expression intime, Roland est ramené à son statut de guerrier comme pour rappeler que malgré ce temps d'arrêt entre les batailles, le lecteur reste bel et bien dans une narration épique.

Bradamante fait elle aussi les frais, pour ainsi dire, de cette contamination de l'espace intime par l'espace épique. Elle vit en effet une situation similaire à celle de Roland après avoir entendu le Gascon lui faire le récit de la complicité existant entre Roger et Marphise. Prise d'un profond désespoir, elle se retire alors :

395. *Orlando furioso*, XXIII, 116, v. 4, p. 692.
396. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.
397. *Orlando furioso*, XXIII, 114, v. 1, p. 691.
398. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.
399. Bartina Harmina Wind indique cette origine italienne du mot « paladin » : « Florio "vaillant guerrier, chevalier errant". 1582 Belleforest, *Descr. Des Pays-Bas* "les douze pers de France que nos poètes italiens appellent *paladins",* dans Go. C ; Montaigne, III, 7, *ibid.* ; Nicot, Cotgrave; R. Estienne 1614 ("chevalier de la table ronde") » Bartina Harmina Wind, *Les mots italiens introduits en français au XVI^e siècle*, Deventer, Æ.E. Kluwer, 1928, 1928, p. 152-201. Elle renvoie par ailleurs à l'ancien français « palaisin » et au mot savant « palatin » pour l'origine du terme italien *paladino*, *ibid*., p. 152.

Voltò, senza far motto, il suo destriero,
Di gelosia, d'ira e di rabbia piena ;
E da sé discacciata ogni speranza,
Ritornò furibonda alla sua stanza.[400]

Alors que dans la version italienne elle part se retirer dans ses appartements, la traduction de l'Anonyme de 1544 la fait tout simplement repartir au château :

[...] pleine d'ire, de jalousie, & de raige, & auoir deschassée de soy toute esperance, retourna toute furieuse au chatteau ; [...][401]

Le traducteur de 1544, mais également Chappuys[402], privilégient ainsi nettement l'espace épique au détriment de l'espace intime.

L'expression des passions peut donc paraître affaiblie par ces omissions et ces choix. Cependant, les traducteurs n'en sont pas moins conscients du fait qu'au-delà des armes, les amours ont une importance primordiale dans le texte de l'Arioste. C'est ainsi qu'ils s'appliquent, par le travail du style, à demeurer en adéquation avec les passions telles qu'elles sont décrites chez l'Arioste.

3.2. Une traduction fidèle aux émotions transmises par le texte de l'Arioste

Afin de rendre fidèlement la vision des passions décrites chez l'Arioste, les traducteurs en prose, ainsi que Fornier, s'emploient à se rapprocher du texte italien par le travail sur la syntaxe et le rythme, mais également par la transposition d'images présentes dans le poème italien.

3.2.1. Une fidélité de forme et de sens

Cette recherche de fidélité passe tout d'abord par une proximité syntaxique, voire métrique dans le cas de Fornier, par laquelle le texte français tente de renouer avec la forme

400. *Orlando furioso*, XXXII, 35, v. 5-8, p. 963.
401. *Roland Furieux,* 1544, f. 165 v°.
402. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577 : « Mais sans dire mot tourna le destrier plein d'ire, de jalousie, & de rage: & auoir dechassée de soy toute esperance, retourna toute furieuse au chasteau […] », p. 547.

lyrique de l'*Orlando furioso*.

Commençons cette fois par la traduction en vers, qui présente des problèmes formels spécifiques. Comme on a pu le constater précédemment chez Fornier, le vers peut contraindre le traducteur à dévier quelque peu du texte original afin de respecter la forme lyrique du texte. Cependant, certains passages attestent le contraire lorsqu'un effet sémantique fort est en jeu. Fornier parvient ainsi à conserver certaines rimes qui font visiblement sens dans le texte :

> Debitamente muore una crudele,
> non chi dà vita al suo amator fedele.[403]

Les racines latines communes entre l'italien et le français facilitent ici la conservation de la rime entre « fidèle » et « cruelle » :

> Car à bon droict doit mourir la cruelle,
> Non qui de mort garde un amant fidele.[404]

Ainsi, Fornier parvient à garder l'opposition mise en valeur par la rime entre la maîtresse cruelle et le fidèle amant.

Les traductions en prose échappent, quant à elles, à ces contraintes formelles. Toutefois, elles s'efforcent à leur manière d'être fidèles au texte en reprenant certains rythmes contenus dans la forme lyrique, comme dans ce passage du chant XXIX où Angélique est poursuivie par un Roland fou de rage :

> Caccia Angelica in fretta la giumenta,
> e con sferza e con spron tocca e ritocca[405]

Conformément au dessein de suivre « en partie [...] la phrase de l'Autheur », le texte tend à une traduction mot à mot réaménagée pour la prose. Le traducteur de 1544 fait ainsi preuve d'une grande sensibilité aux rythmes poétiques du texte originel. Dans cet extrait, en effet, Angélique éperonne sa monture afin de forcer son allure face à Roland. Dans la traduction française, la reproduction de la répétition des phonèmes [ə] et [t] (au détriment toutefois du

403. *Orlando furioso*, IV, 63, v. 7-8, p. 92.
404. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, f. 53 v°.
405. *Orlando furioso*, XXIX, 64, v. 1-2, p. 890.

son [k], également répété en italien) retranscrit parfaitement le rythme de la poursuite qui était perceptible dans les vers italiens : « & de fouët, & de l'esperon touche, & retouche »[406]. La reproduction de la polysyndète, par la multiplication de la conjonction de coordination « et », ainsi que la répétition produite par la dérivation préfixale entre « touche » et « retouche », permettent ainsi au traducteur d'accentuer l'urgence de la fuite d'Angélique.

De plus, cette poursuite rythmée est filée dans le reste du texte, comme on peut le constater dans l'octave suivante :

> O fosse la paura, o che pigliase
> tanto disconcio nel mutar l'annello,
> o pur, che la giumenta traboccasse,[407]

> Ou fut la paour ou qu'elle eut si grande incommodité à changer l'anneau ou que la jument trebucha.[408]

La polysyndète est cette fois produite par la répétition de la conjonction « ou » et permet d'exprimer la confusion des sentiments d'Angélique à travers la confusion de ses gestes. Le même schéma rythmique permet encore d'exprimer la folie de Roland :

> Mai non le leva né sella né freno,
> né le lascia gustare erba né fieno.[409]

Ici, l'action effrénée de Roland se constate en négatif, à travers la privation qu'il impose à sa monture, privation soulignée par la répétition de la conjonction de coordination négative « né ». Le texte français reproduit cet effet de polysyndète, « & jamais ne luy oste ne selle, ne frein, & ne luy laisse gouster ne herbe, ne foin »[410], conservant ainsi l'expression d'un rythme sec, rapide et effréné, à l'image de la folie de Roland. Et il en est de même enfin pour la traduction du passage, quelques octaves plus loin, où Roland pourchasse Angélique. En effet, lors des épisodes de folie, aux désirs effrénés répondent des actes brutaux réitérés. Le texte de

406. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 r°.
407. *Orlando furioso*, XXIX, 65, v. 1-3, p. 890-891.
408. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 r°-153 v°.
409. *Orlando furioso*, XXIX, 68, v. 7-8, p. 891.
410. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 v°.

l'Arioste insiste sur cette violence, notamment au chant XXIX, où Roland est pris d'une faim insatiable :

> [...] e tuttavia saccheggia ville e case,
> se bisogno di cibo aver si sente;
> e frutte e carne e pan, pur ch'egli invase,
> rapisce; et usa forza ad ogni gente [...][411]

Dans la version française comme dans le texte italien, cette insatiabilité est une fois de plus rendue grâce au rythme donné au vers :

> […] & tous temps il saccaige villaiges, & maisons, quand il sent auoir necessité de viande, & rauyt fruict, pain, chair, pourueu qu'il le puisse rencontrer, & use de force vers chascun.[412]

Le traducteur français reproduit ici le parcours effréné de Roland, d'habitation en habitation, en traduisant littéralement « ville e case » par « villaiges, & maisons ». De même, il conserve l'accumulation du vers 5, « e frutte e carne e pan », en remplaçant cependant le rythme soutenu de la polysyndète par la simple juxtaposition entre virgules qui rend plus fluide la formulation, tout en conservant l'idée de l'appétit glouton du personnage furieux.

Ainsi, lorsque cela est possible, et ce, quelle que soit la forme – vers ou prose – choisie par les traducteurs, il apparaît important pour ces derniers de conserver certains aspects formels sémantiquement forts dans le texte original afin de maintenir l'effet produit dans le texte italien.

3.2.2. La conservation d'images propres à l'Arioste

De plus, cette fidélité dans la traduction peut amener à des calques d'expressions imagées présentes chez l'Arioste. C'est le cas dans certains passages de la traduction de 1544 :

411. *Orlando furioso*, XXIX, 72, v. 3-6, p. 892-893.
412. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 v°.

e quando poi gli è aviso d'esser solo,
con gridi e urli apre le porte al duolo.[413]

Le traducteur de 1544 traduit ainsi littéralement la métaphore des « portes du deuil » :

[…] & apres quãd il s'aperçoit estre seul auec crys, & hurlementz ouure les portes au dueil.[414]

Par la suite, Chappuys suit la traduction de 1544 et conserve également cette image[415]. Cette fidélité à l'égard du texte original permet ainsi de conserver la métaphore particulièrement évocatrice des portes ouvertes. Le passage est en effet stratégique : ouvrant grandes les vannes de sa douleur, Roland passe du personnage contenu et mélancolique qu'il était lorsqu'il doutait de la trahison d'Angélique à celui du fou qui exprime pleinement sa fureur dans les chants suivants.

Ainsi, de manière cohérente, la fidélité formelle et lexicale observée la plupart du temps par les traducteurs leur permet de transmettre les passions telles qu'elles sont représentées chez l'Arioste. Or, ces passions sont déchaînées et emphatiques, ce que le traducteur français a bien compris. Aussi pourrait-on dire que les traducteurs ne sont pas seulement fidèles à un texte, mais également à une démarche littéraire, celle de l'Arioste, qui vise à représenter et exalter les passions. C'est ainsi que les traducteurs réaffirment la force du sentiment amoureux dans les versions françaises qu'ils livrent de l'*Orlando furioso*.

3.3. Une « sur-représentation » des passions

En effet, les traducteurs non seulement respectent ces manifestations des passions dans le texte original, mais ils renchérissent également sur ce dernier en mettant un soin particulier à les retravailler, et ce, aussi bien dans le cadre de la prose avec la traduction de 1544 que dans celle de Fornier (1555) en vers.

3.3.1. Réaffirmation des passions par le biais des métaphores

413. *Orlando furioso*, XXIII, 124, v. 7-8.
414. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 r°.
415. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 393.

Attentifs à l'importance des passions au sein du texte de l'Arioste, les traducteurs ont ainsi tendance à en exagérer certains aspects, ce que Luce Guillerm appelle l'effet de « sur-représentation »[416]. Le traducteur va ainsi non seulement reprendre le souffle déjà présent dans le texte, mais également accentuer celui-ci. Cela passe notamment par la reprise et l'accentuation de métaphores déjà présentes dans le texte-source. Ainsi de la métaphore mythologique du jour cédant sa place à la nuit au chant XXIII. Là où le texte italien se contente d'un subtil « dando già il sole alla sorella loco »[417], la version française explicite la référence mythologique : « le Soleil donnant lieu à sa Sœur Phebe »[418]. La métaphore mythologique permet donc d'apporter de l'emphase ainsi qu'une certaine solennité au texte. Cependant, ici, le traducteur français ne fait qu'expliciter un « motif poético-rhétorique » déjà topique en littérature[419]. D'autres analogies sont toutefois plus significatives.

Ainsi, les métaphores animalières, nombreuses chez l'Arioste, permettent notamment, au début du chant V, de mettre en relief la violence existant entre l'amant et sa maîtresse en les opposant à l'absence de passion et à l'harmonie qui règnent entre les animaux :

> Tutti gli altri animai che sono in terra,
> o che vivon quïeti e stanno in pace,
> o se vengono a rissa e si fan guerra,
> alla femina il maschio non la face :
> l'orsa con l'orso al bosco sicura erra,
> la leonessa appresso il leone giace ;
> col lupo vive la lupa sicura,
> né la iuvenca ha del torel paura.[420]

La forme poétique permet à Fornier d'accentuer cette métaphore :

> Tous animaulx, lesquels sont en la terre,
> Viuent en paix, & tranquille est leur faict :
> Ou bien s'ilz ont debat, & se font guerre,
> A la femelle onq le masle n'en faict :
> L'ourse auec l'ours seure par le bois erre,
> Pres du Lion la Lionne se plait,

416. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit*., p. 229.
417. *Orlando furioso*, XXIII, 115, v. 4, p. 691.
418. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v.
419. L. Guillerm, *op. cit*., p. 247.
420. *Orlando furioso*, V, 1, p. 96.

Auec le Loup la Louue est sans contrainte,
Et du Toreau la Vache n'a point crainte.[421]

Fornier emploie, en effet, la coupe du décasyllabe, à la quatrième syllabe, afin de mettre en évidence l'union entre les animaux. « L'ourse » et « l'ours » se retrouvent ainsi réunis dans le premier hémistiche du vers 5 tandis que, pour les trois couples qui suivent, cette union est mise en valeur grâce à la césure dans des parallélismes de construction jouant, avec variation, sur l'antéposition des groupes prépositionnels concentrés dans le premier hémistiche. Ainsi le mâle (« Lion », « Loup » et « Toreau ») termine toujours le premier hémistiche tandis que la femelle (« Lionne », « Louve », « Vache ») commence le second : cette disposition des termes masculins et féminins forme un chiasme avec le couple de « l'ourse » et de « l'ours », où la femelle apparaît en premier, et est repensée par rapport à celle de l'Arioste, qui privilégiait les parallélismes de construction à premier terme féminin, selon un ordre des mots standard, tout en y insérant, en troisième position, le couple du loup (« lupo ») et de la louve (« lupa ») en ordre inverse (avec groupe prépositionnel antéposé), formant un chiasme avec les autres.

Ainsi, bien que les traducteurs conservent le sens des métaphores présentes dans le texte italien, ils procèdent à quelques changements d'ordre formel ou lexical qui permettent de renforcer le sémantisme de celles-ci. Or ces changements, ces effets de « sur-représentation », comme nous allons le voir à présent, dépassent les seules métaphores et peuvent influencer le lexique des passions.

3.3.2. Changements et ajouts lexicaux

À partir de sa lecture de l'*Orlando furioso*, le traducteur livre aussi son interprétation des passions au sein du texte, ce qui peut donner lieu à une intensification de ces dernières. Dans la traduction de 1544 par exemple, alors qu'au sujet de la folie de Roland le texte italien évoque « [i]l desiderio insano »[422], le texte français traduit ce syntagme par « son désir enraigé »[423]. Dans le cadre d'un travail de traduction tendant plus volontiers vers une translation littérale, comme c'est le cas pour l'entreprise du traducteur de 1544, on aurait pu s'attendre à ce que l'adjectif « insano » soit traduit par le terme « insensé », attesté au XVI^e^ siècle et plus proche morphologiquement et phonologiquement du terme italien. Or le

421. J. Fornier, *Le premier volume du Roland furieux*, 1555, f. 56 r°.
422. *Orlando furioso*, XXIX, 70, v. 6, p. 892.
423. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 v°.

traducteur reprend ici le terme « rage » qui est présent quelques octaves plus haut dans l'expression « l'impetto e la rabbia », « la raige et l'impétuosité »[424]. Ainsi, le traducteur n'insiste pas tant ici sur la perte de raison que subit le héros que sur la violence qu'entraîne sa folie : celle-ci a fait de Roland un être sauvage et furieux à la violence déraisonnable. Le déterminant possessif « son » insiste quant à lui sur l'aspect particulier et unique de cette folie. Ici, on peut donc considérer que l'expression française est plus forte et plus violente que dans la version d'origine.

Ces modifications lexicales ne concernent pas seulement les passages relatifs à la folie amoureuse, mais s'appliquent également à la description de comportements plus raisonnés. On le constate par exemple dans cet extrait concernant les aventures de Renaud en Écosse (IV-V) :

> Debitamente muore una crudele,
> non chi dà vita al suo amator fedele.[425]

Si, comme on a pu le constater précédemment, Fornier conserve dans ce passage la traduction littérale de « fidèle »[426], le traducteur de 1544 et à sa suite Chappuys traduisent, eux, par un terme qui renvoie à la tradition courtoise médiévale : « Car vne cruelle doibt deuement mourir, & non celle, qui donne vie a son feal amant »[427]. En effet, le terme « feal » correspond à l'idée de loyauté au sens féodal du terme[428]. La traduction se réfère ainsi à la tradition de la *fin'amor* où la fidélité amoureuse était calquée sur la fidélité féodale.

En outre, non content de modifier le vocabulaire, le traducteur français surenchérit parfois sur le texte italien. C'est le cas de Fornier qui, en traduisant le passage évoquant la loi écossaise dans l'épisode (« […] e dirò che fu ingiusto o che fu matto »[429]) insiste sur l'injustice et l'absurdité de celle-ci : « Et dy que fut fol, injuste, & plein d'ire »[430]. Ou encore lorsque Dalinde décrit à Renaud son attitude après que Polinesse lui a exposé son plan :

> Cosí disse egli. Io che divisa e sevra

424. *Roland Furieux*, 1544, traduction fidèle de XXIX, 67, v. 3, p. 891.
425. *Orlando furioso*, IV, 63, v. 7-8, p. 92.
426. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, f. 54 r°.
427. *Roland Furieux*, 1544, f. 16 r°. Traduit par « feal » chez Chappuys, 1577, p. 51.
428. ATILF, article « féal » : « (Personne) qui est fidèle à une autorité supérieure, en particulier à son suzerain, à son souverain ».
429. *Orlando furioso*, IV, 65, v. 5, p. 93.
430. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, f. 54 v°.

e lungi era da me, [...][431]

Dans ce passage, Dalinde exprime son égarement amoureux. Prise de passion pour Polinesse, elle ne parvient plus à faire usage de sa raison et se décrit comme divisée et loin d'elle-même, aspects que l'on retrouve dans la version française à travers l'adjectif « destournee » et l'expression « hors de moy » :

Ainsi dict il, mais (las) trop destournee,
Et hors de moy, mon cueur me proiectoit,[...][432]

Les vers de Fornier vont cependant plus loin que les vers italiens. Le cœur est en effet mis en valeur au sein des vers en tant que siège des émotions. De plus, il est sujet du verbe « projeter », ce qui met en évidence le lien de cause à effet entre le cœur déréglé et la réaction irraisonnée de Dalinde. Cet effet est encore accusé par l'antéposition du complément circonstanciel dans le vers « Et hors de moy, mon cueur me proiectoit », qui permet au traducteur d'insister dans le premier hémistiche sur l'état émotionnel de Dalinde par la mise en avant des effets qu'elle subit : ainsi, si elle est projetée hors d'elle-même, c'est bel et bien à cause de son cœur.

L'étude que nous venons de mener nous a donc permis de constater que les traductions, quelles qu'elles soient, traitaient de manière hétérogène la représentation des passions dans le texte original. Si l'on y constate, certes, une atténuation de certains aspects des passions (comme la violence, le lyrisme ou encore la corporalité), force est de constater néanmoins que d'autres passages pallient cette « perte » en demeurant fidèles au texte original voir en « sur-représentant » − pour citer Luce Guillerm − ces passions. Cette « sur-représentation » est significative au sens où elle montre bien que le traducteur n'est pas seulement fidèle à des mots et à leur sémantisme, mais aussi, plus profondément, au sens d'une œuvre : c'est bien cette fidélité-là que recherchent les traducteurs français en travaillant le motif de la passion amoureuse et de ses périls. Du reste, ces changements ne se cantonnent pas à la seule description des passions, mais s'immiscent également dans le discours des personnages, comme nous allons le voir à présent.

431. *Orlando furioso*, V, 26, v. 1-2, p. 103.
432. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, f. 60 v°.

Chapitre 4
La parole du fou

Quelle forme d'expression plus éloquente de la passion que celle qui est formulée par l'amant passionné lui-même ? La plainte apparaît ainsi comme la forme privilégiée pour exprimer les douleurs liées aux passions. Or sur ce point encore, la traduction de la parole du personnage peut poser des difficultés aux traducteurs tout comme donner un souffle nouveau à l'expression de la passion. C'est pourquoi nous nous concentrerons dans ce chapitre sur le traitement que les traducteurs font de la parole du fou.

Les analyses de ce chapitre porteront ainsi sur le personnage de Roland en raison de son rôle représentatif éminent, mais également sur celui de Bradamante, en raison de la présence récurrente de ses plaintes dans l'*Orlando furioso* (chants XXXII, XXXIII, XLIV et XLV). Il est ici dommage que les plaintes de Bradamante ainsi que celles de Roland (au chant XXIII) soient absentes de la version en vers. En effet, Jean Fornier s'étant arrêté au chant XV, nous ne pouvons imaginer ce qu'aurait pu donner chez lui la traduction de ces lamentations. Au fil de ce chapitre, nous envisagerons ainsi la difficulté de traduire les interjections qui peut, en un sens, affaiblir l'expression des passions, mais nous verrons aussi qu'en retour, les traducteurs tendent à enrichir l'expressivité de la rhétorique des passions, par l'ajout d'interjections et exclamations, voire à réaffirmer la présence du personnage et de son discours.

4.1. Quand le personnage perd la voix : la difficulté à traduire les interjections

Comme on a pu le constater précédemment, les archaïsmes et les italianismes permettent au traducteur de se rapprocher du « naïf » de la langue[433]. Cependant, celui-ci ne trouve parfois pas les ressources pour traduire des modes d'expression spécifiques à la langue italienne. Ainsi Luce Guillerm explique-t-elle que « la faiblesse du traducteur n'est pas

433. Voir *supra*, Première partie, chapitres 1 et 2.

individuelle, elle est relative à sa langue »[434]. Cette affirmation s'applique particulièrement bien à la difficulté de traduire les interjections qui présentent la double particularité, et la difficulté, d'exprimer une émotion sous une forme lexicale minimale, mais également de bouleverser le fonctionnement de la phrase, comme l'explique Claude Buridant :

> Sous le terme de *particula interjecta*, le mot apparaît chez Varron. Il mentionne des morphèmes qui génèrent une forte émotion. Leur émission interrompt le discours et en supprimant souvent une partie de la phrase, elles en détruisent la structure normale. Et Varron emploie les termes *interiectio* et *interiecta* pour décrire cette façon particulière de faire apparaître une forte émotion.[435]

En ce sens, l'interjection confère une force, une impulsion particulières à la plainte amoureuse. Nous commencerons donc ici par analyser deux interjections (« ahi lassa » et « deh ») particulièrement présentes dans les passages qui nous intéressent, et leur traduction. Comme nous le verrons, là où Fornier traduit et réutilise ces interjections, les traducteurs en prose les simplifient, les remplacent, voire les suppriment.

4.1.1. « Ahi » et « lassa »

Parmi les interjections les plus fréquentes dans les passages étudiés, on trouve « ahi » associé à l'adjectif féminin « lassa » : l'interjection « ahi lassa » combine ainsi un équivalent du cri (« ahi ») à l'interjection initialement adjectivale « lasso / lassa », qui exprime la plainte, la douleur et le regret. Cette interjection est ainsi présente dans les plaintes concernant des personnages féminins tels que Dalinde et Bradamante. Or, dans les traductions françaises, cette exclamation est soit occultée, soit (seulement) partiellement traduite :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme, 1544	Fornier, 1555	Chappuys, 1577
chant V, octave 7, vers 5-7 (Dalinde)	Crudele Amore, al mio stato invidendo, fe' che seguace, ahi lassa ! Gli divenni : fe' d'ognicavallier, d'ogni donzello parermi il duca d'Albania piú bello. (p. 98)	A la fin Amour cruel portant enuie a mon estat, feit que ie le suyuis, & feit que le Duc d'Albanie me sembla plus beau que nul Chevallier, & nul Damoyseau. (f. 16 v°)	Amour portant enuie à ma liesse, Feit tant (Helas) que sa serve deuins : Sembler me feit beau le duc d'Albanie, Plus que tout autre en celle	A la fin amour cruel portant enuie à mon estat, feit (helas !) que ie le suyuy, & feit que le Duc d'Albanie me sembla plus beau que nul Chevalier, & nul Damoyseau. (p. 54)

434. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit*., p. 358.
435. Claude Buridant, « L'interjection : jeux et enjeux », *Langages,* 40e année, n° 161, (2006), p. 3-9, ici p. 3.

			compaignie. (f. 57 r°)	
chant XXXII, octave 21, vers 1-2 (Plainte de Bradamante)	Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa, fuor che del mio desire irrazionale ? (p. 959)	Mais (lasse) de quoy me doibs ie lamenter, fors que de mon desir Irraisonnable ? (f. 165 r°)	X	Mais (las !) dequoy me doy ie lamenter, fors que de mon desir Irraisonnable ? [*idem* pour l'édition de 1604 ; pour l'édition de 1618 le seul changement est d'ordre typographique « Mais, las ! dequoy me dois-ie lamenter, fors que de mon desir Irraisonnable ?]
chant XXXIII, octave 62, vers 1-2 (Plainte de Bradamante)	- Fu quel che piacque, un falso sogno ; e questo che mi tormenta, ahi lassa ! (p. 1002)	Ce, qui tant mà pleu, a esté vn faulx songe : & ce, qui me tourmente, est vn vray veiller. (f. 172 v°)	X	Ce qui tant m'a pleu, a esté vn faux songe : & ce, qui me tourmente, est vn vray veiller. (p. 570) [*idem* pour 1604 et 1618]

L'hétérogénéité des stratégies adoptées par les traducteurs semble attester ici la difficulté à traduire cette interjection. Dans la version de 1544 et chez Chappuys, la traduction en est ainsi soit tout simplement abandonnée (XXXIII, 62), soit parcellaire (XXXII, 21). C'est surtout l'interjection « ahi » qui apparaît difficile à traduire En effet, « ahi » est une interjection utilisée pour traduire une large palette d'émotions et n'est pas à proprement parler spécifique à la douleur amoureuse[436], d'où la difficulté, peut-être, pour le traducteur de trouver le terme le plus adéquat à sa traduction. Cela s'observe notamment chez le traducteur de 1544. Fornier (IV, 7) semble cependant trouver une solution – suivie apparemment par Chappuys – en traduisant par l'interjection « Hélas » : celle-ci, attestée depuis le XIII^{e} siècle, combine en effet l'interjection « hé » et l'adjectif « las » et provient précisément de l'ancien italien « ahi lasso »[437].

La situation est évidemment plus aisée pour le traducteur de 1544 lorsqu'il s'agit de traduire simplement « Lasso / lassa » et la fidélité au texte italien est alors de mise, comme c'est le cas au début du chant XXX lorsque le narrateur s'adresse directement au lecteur :

436. *Vocabolario degli accademici della Crusca*, *op. cit.*, p. 34 : « Ah, ahi interiezione, o tramezzo, s'vsa per esprimer diuersi affetti [...] », *op. cit.*, p. 34.
437. Littré en ligne, article « hélas ».

Lasso ! Io mi doglio e affligo invan di quanto
dissi per ira al fin de l'altro canto.[438]

Las, je me deulx, & m'afflige en vain de tout ce, que par ire j'ay dict a la fin de l'autre chant [...][439]

Quant à Fornier, il ajoute cette interjection « las » là où elle n'était pas présente afin d'insister sur les émotions du personnage, comme dans les plaintes de Dalinde. En effet, à l'inverse des deux traducteurs en prose, il souligne ainsi le désespoir de Dalinde après que Polinesse lui a exposé son plan, en mettant entre parenthèses cette interjection :

Cosí disse egli. Io che divisa e sevra
e lungi era da me [...][440]

Ainsi dict il, mais (las) trop destournee,
Et hors de moy, mon cueur me proiectoit,[441]

Plus encore, la facilité d'emploi de l'interjection « Las » fait qu'elle peut également être employée comme substitut afin de traduire d'autres interjections plus réfractaires à la traduction, comme nous allons le voir à présent.

4.1.2. « Deh »

Comme l'analyse M. G. De Boer dans son article sur les interjections chez l'Arioste[442], « Deh » constitue une interjection au sens étroit du terme et se définit comme un « son émotionnel ». « Deh » fait ainsi partie des interjections primaires, aussi appelées « interjections propres », dont M. G. De Boer explique qu'elles « ne peuvent être autre chose que des interjections, [elles] ont un contenu phonologique minimal, qui à la limite se réduit à une seule voyelle »[443], comme dans notre exemple. « Deh » est reconnaissable par l'emploi

438. *Orlando furioso*, XXX, 1, v. 7-8, p. 895-896.
439. *Roland Furieux*, 1544, f. 154 r °.
440. *Orlando furioso*, V, 26, v. 1-2, p. 103.
441. J. Fornier, *Le premier volume de Roland Furieux*, 1555, f. 60 v°.
442. M. G. De Boer, « Les interjections chez l'Arioste » dans *L'Arioste : Discours des personnages, sources et influences*, éd. Gian Paolo Giudicetti, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, 2008. p. 243-253.
443. *Ibid*., p. 244-245.

d'un « h » caractéristique, qui est ici précédée d'une seule voyelle. Il s'agit d'une expression typiquement italienne que l'on retrouve également dans le *Décaméron* de Boccace. Malgré sa fréquence dans la littérature italienne, il demeure difficile de comprendre le sens spécifique de cette interjection, qui est d'ailleurs facilement interchangeable. Le sens de « Deh » est donc principalement déterminé par son contexte. Ce contexte, toujours négatif, montre en tout cas que cette interjection permet de renforcer le propos de celui qui parle, ici le poète lui-même[444]. Dans les passages qui nous intéressent, on peut ainsi relever deux cas de figure dans la traduction qui est faite de cette interjection. En effet, « Deh » est soit remplacé par « Las, Lasse », soit tout simplement supprimé.

« Deh » remplacé par « Las, Lasse »

Dans les plaintes de Bradamante, l'interjection « Deh » est remplacée par « Las, Lasse » :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme 1544	Chappuys 1577
chant XXXII, octave 20, vers 1-2 (Plainte de Bradamante)	Deh ferma, Amor, costui che cosí sciolto dinanzi al lento mio correr s'affretta; (p. 958)	Las, Amour, las, arreste arreste cestuy, qui ainsi deslye se haste devant ma course lente (f. 165 r°)	Las Amour, las ! arreste cestuy, qui ainsi deslie se haste devant ma course lente (p. 544- 545) [dans la version de 1604, changement typographique : Las Amour ! las ! arreste cestuy, qui ainsi deslie se haste devant ma course lente]
chant XXXII, octave 20, vers 4 (Plainte de Bradamante)	Deh, come è il mio sperar fallace e stolto (p. 958)	Las comme mon espoir est fol et falacieux (f. 165 r°)	Las comme mon espoir est fol & falacieux (p. 545)
chant XLV, octave 37, vers 7-8 (Plainte de Bradamante)	Deh torna a me, deh torna, o caro lume, E scaccia il rio timor che mi consume! (p. 1358)	A moy, las retourne, ma chere lumiere, & chasse La craincte qui me consume. (f. 234 r°)	Las retourne à moy, las retourne, ma chere lumiere, & chasse La craincte qui me consume. (p. 777) [*idem* ; seule différence dans 1604 et 1618 : « consume » est remplacé par « consomme »]
(Plainte de Bradamante)chant	Deh torna a me, mio sol, torna, e rimena	Las retourne a moy mon beau Soleil, retourne, &	Las retourne à moy mon beau Soleil, retourne, &

444. *Ibid.*, p. 246-248.

XLV, octave 39, vers 1-2	la desïata dolce primavera ! (p. 1358)	ramayne la doulce Primeuere tant désirée. (f. 234 r°)	r'ameine la doulce Primeuere tant désirée. (p. 777)

Dans deux des occurrences que présente ce tableau (XXXII, 20 et XLV, 39), « Deh » est simplement remplacé par « Las ». Ce choix de « las » n'est pas anodin puisque, comme nous l'avons constaté précédemment, il est régulièrement employé dans le cadre d'une rhétorique de la plainte amoureuse. « Las » sera d'ailleurs employé comme interjection dans l'octave qui suit notre premier exemple (XXXII, 20), avec l'interjection « ahi lassa »[445], traduite ici en français par « mais (lasse) »[446]. Dans les deux autres occurrences, l'intensité émotionnelle suggérée par l'interjection « Deh » est maintenue au prix d'un remplacement de l'interjection par une tournure syntaxique qui renforce l'aspect pathétique de la phrase. Ainsi, le désespoir amoureux de Bradamante est mis en valeur dans le premier de ces deux cas (XXXII, 20) par le fait que l'interjection « las » encadre le terme « amour » en apostrophe. Dans le second cas, fait assez inhabituel pour mériter d'être noté, le passage de l'octave 37 du chant XLV fait l'objet d'un traitement différent entre la traduction de 1544 et celle de Chappuys. Dans la traduction de 1544, en effet, le complément « A moy » est mis en valeur en début de phrase tandis que l'interjection « las » n'apparaît qu'une fois. Chappuys, quant à lui, revient en quelque sorte à la version originale en recourant à la répétition de l'interjection « las », qui transpose celle de l'interjection « deh » dans la version italienne.

« Deh » est supprimé ou remplacé par un autre constituant de la phrase

Cependant, dans certains cas, l'interjection est soit remplacée soit complètement abandonnée, comme on peut le constater dans le cas de ces extraits concernant la folie de Roland et les plaintes de Bradamante :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme 1544	Chappuys 1577
chant XXIX, octave73, vers 5 (Folie de Roland)	Deh maledetto sia l'annello (p. 893).	Maudit soit l'anneau (f. 153 v°)	Mauldit soit l'aneau (p. 506)
chant XXXII, octave 23, vers 1 et 2 (Plainte de Bradamante)	Deh perché voglio anco di me dolermi ? Ch'error, se non d'amarti, unqua commessi ?	Mais pourquoy me veulx ie encor douloir de moymesmes qui oncques ne commys erreur, sinon de	Mais pourquoy me veux ie encor douloir de moy-mesmes qui oncques ne commis erreur, sinon de

445. *Ibid*., XXXII, 21, v. 1, p. 959.
446. *Roland Furieux*, 1544, f. 165 r°.

	(p. 959)	t'aymer ? (f. 165 r°)	t'aymer ? (p. 545)
chant XXXIII, octave 64, vers 7-8 (Plainte de Bradamante)	ma s'a tal sonnno morte s'assimiglia, Deh, Morte, or ora chiudimi le ciglia ! (p. 1003)	Mais si la mort ressemble Tel sommeil, pour Dieu Mort clos moy a ceste heure les yeulx. (f. 172 v°)	Mais si la mort ressemble Tel sommeil, pour Dieu mort clos moy a ceste heure les yeux. [seule différence dans la version de 1618 : le verbe « clore » est remplacé par le verbe « fermer »] (p. 570)

Dans l'exemple du chant XXXII (XXXII, 23), c'est la conjonction de coordination « mais » qui permet de relancer la question et de créer la dynamique de la formulation ; tandis que dans notre second exemple (XXXIII), l'interjection « Deh » est simplement supprimée.

Cette suppression de l'interjection « Deh » intervient également dans le cadre des prises de parole du narrateur. L'exclamation « Deh maledetto si l'anello »[447] est ainsi traduite par « Maudit soit l'anneau »[448], sans interjection. On peut dire ici que l'interjection primaire est remplacée par une interjection secondaire, « Maudit ». À ce propos, M. G. de Boer souligne la distinction faite par Giovanni Nencioni entre le *parlato parlato*, présent dans les textes narratifs et plus proche du langage oral ordinaire, et le *parlato recitato*, présent dans les pièces de théâtre et qui présenterait de façon générale un langage plus stylisé, notamment dans les pièces destinées à un public plus aristocratique[449]. De ce point de vue, l'utilisation d'interjections dans le cadre d'une intervention narratoriale, comme ici, serait à rapprocher plus sensiblement de ce *parlato parlato* dont parle Giovanni Nencioni. Ainsi, l'exclamation de la version italienne, qui serait de l'ordre d'une adresse au lecteur franche, directe, voire familière, devient plus solennelle dans la version du traducteur anonyme de 1544 : « Maudit soit l'anneau ». De même, alors que le narrateur s'effraie de voir Roland traverser le détroit de Gilbratar à cheval, l'adjectif « Misero ! »[450] est redéployé sous la forme « Malheureux est ce cheval » : si l'adjectif traduit est toujours mis en valeur en tête de phrase, il apparaît cependant cette fois au sein d'un prédicat attributif explicite. La formulation est rallongée et, de ce fait, paraît moins spontanée.

En supprimant les interjections qui étaient présentes dans le texte italien, les

447. *Orlando furioso*, XXIX, 73, v. 5, p. 893.
448. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 v°.
449. *Ibid*., p. 244-245.
450. *Orlando furioso*, XXX, 12, v. 7, p. 897.

traducteurs en prose atténuent ainsi la spontanéité de ce mode d'expression des passions et, par là même, amoindrissent l'intensité et donc le *pathos* contenus dans ces discours. De leur côté, les exemples tirés de la traduction de Fornier montrent en revanche une tendance à la traduction, voire à la réutilisation de ces interjections. Toutefois, comme nous avons pu le constater, l'occultation de ces interjections dans les textes en prose semble ici plus résulter d'une contrainte d'ordre linguistique et discursive que d'une volonté propre au traducteur. En effet, d'autres analyses montrent qu'il ne cherche pas particulièrement à atténuer le discours pathétique des personnages. Si l'on perd les interjections, les émotions n'en demeurent pas moins présentes dans les traductions.

4.2. Des actes de langage expressifs : un discours au diapason des émotions

Par-delà la difficulté à traduire les interjections italiennes, les traducteurs tendent en effet à respecter la rhétorique des passions qui est déjà à l'œuvre dans le texte. Ils semblent même plutôt vouloir l'accentuer et renchérir sur elle afin de conférer plus de force au discours de l'amant passionné. C'est ainsi que plusieurs modifications de l'italien vers le français semblent aller dans le sens d'un enrichissement de la rhétorique pathétique. Cela se manifeste par de menues modifications, comme l'ajout d'interjections absentes du texte italien chez le traducteur de 1544, ou la modification de formulations exclamatives chez Chappuys.

4.2.1. De nouvelles interjections

On note tout d'abord dans les traductions en prose, et plus particulièrement dans la traduction de 1544, l'ajout d'interjections autres que celles que nous avons envisagées précédemment. Ainsi, dans le passage du chant XXIII où Roland refuse de croire à l'union advenue entre Angélique et Médor :

> et abbia quel, sia chi si voglia stato,
> molto la man di lei bene imitato.[451]

À la faveur du passage au discours direct, que nous commenterons un peu plus loin, le traducteur de 1544 ajoute ici une interjection :

451. *Ibid*., XXIII, 114, v. 7-8, p. 691.

« Ha, dict il, que celluy (soit qui se vueille) à merveilleusement bien imité la main d'elle! »[452]

L'interjection, tout en contribuant à accentuer l'effet d'oralité, permet surtout d'intensifier le pathétique du discours. Toujours chez le traducteur de 1544, ces ajouts d'interjections se retrouvent également dans les interventions du narrateur, qui fait régulièrement entendre sa voix dans l'*Orlando furioso*. On remarque ainsi l'ajout d'une interjection secondaire dans la traduction française de la formulation exclamative suivante :

Quanto è bene accaduto che non muora
quel che fu a risco di fiaccarsi il collo ![453]

Dans la traduction de 1544, l'intervention du narrateur est ainsi réactualisée : « O' Dieu que bien est advenu de ne s'estre point tué a celluy, qui se myt a hazard de se rompre le col ! »[454]. Ainsi, bien que, comme l'explique Francesco Montorsi au sujet des traductions des interventions du narrateur dans la version de 1544 de l'*Orlando furioso*, « le choix de la prose encourage […] des modes de réception non oralisés – ou, au moins, atténue l'association entre texte et oralité »[455], il apparaît ici que la présence du narrateur peut être aussi soulignée par le phénomène d'oralisation que provoque la présence de l'interjection.

4.2.2. Augmentation du volume sonore : l'ajout de points d'exclamation

Les passions sont également exacerbées grâce à certains réagencements effectués sur le plan de la ponctuation. Dans l'édition du texte de Gabriel Chappuys, on remarque ainsi l'ajout de points d'exclamation dans les plaintes de Bradamante, d'abord par rapport à l'Anonyme de 1544, puis d'une édition à l'autre de Chappuys. Ces révisions pourraient être de son fait ou de celui de son éditeur. Prenons ainsi l'exemple de l'octave 20 tirée de la plainte de Bradamante au chant XXXII où elle attend le retour de Roger qui lui a fait la promesse de revenir vers elle afin de se convertir à la foi chrétienne, conversion nécessaire à leur union. Sans nouvelles de lui, et ce, plusieurs jours après que le délai a été dépassé, Bradamante se lamente alors de cette attente intolérable et interprète cette absence comme le désamour avoué

452. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.
453. *Orlando furioso*, XXIX, 56, v. 5-6, p. 888.
454. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 r°.
455. F. Montorsi, « La réception française des poèmes de l'Arioste et de Boiardo…», art. cité, p. 60.

de Roger :

> Deh ferma Amor, costui che cosí sciolto
> dinanzi al lento mio correr s'affretta ;
> o tornarmi nel grado onde m'hai tolto
> quando né a te né ad altri era suggetta !
> Deh, come è il mio sperar fallace e stolto,
> ch'in te con prieghi mai pietà si metta ;
> che ti diletti, anzi ti pasci e vivi
> Di trar dagli occhi lacrimosi rivi ![456]

Tandis que la traduction de 1544 supprime le point d'exclamation[457], l'édition de Chappuys revient à l'exclamation présente dans la version originale :

> Las Amour, las ! arreste cestuy, qui ainsi deslie se haste deuant ma course lente : ou tournes moy au degre, d'où tu m'as ostée, quand ie n'estois subiecte ny a toy, ny à autruy. Las comme mon Espoir est fol & falacieux : car iamais par prieres tu ne t'esmeus a pitié, & te delectes, voire te pais & vis de tyrer larmoyans Ruisseaulx des yeulx.[458]

Nous avons pu également observer dans deux éditions postérieures l'augmentation progressive du nombre de points d'exclamation dans le discours de Bradamante :

> Las Amour ! Las ! [...]. Las comme mon espoir est fol & falacieux : car iamais par prieres tu ne t'esmeus à pitié, & te delectes, voire te pais & vis de tyrer larmoyans ruysseaux des yeux.[459]

> Las Amour ! Las ! […] Las ! comme mon espoir est fol & fallacieux : car iamais par prieres tu ne t'esmeus à pitié, & te delectes, voire te pais & vis de tirer larmoyans ruysseaux des yeux.[460]

Il est, certes, difficile d'évaluer si ce traitement des exclamations est le fait de Chappuys ou de son imprimeur ; mais en tout cas une évolution se discerne, qui va dans le sens d'une accentuation de la teneur exclamative du passage et d'une intensification du pathétique. De plus, ce recours aux points d'exclamation permet de souligner typographiquement le caractère oral du texte et de rendre ainsi le personnage, ou le narrateur, plus présent au sein de celui-ci.

456. *Orlando furioso*, XXXII, 20, p. 958.
457. *Roland Furieux*, 1544, f. 165 r°.
458. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 544-545.
459. *Ibid*., 1604, p. 404.
460. *Ibid*., 1618, p. 404.

Ainsi, le travail mené par les traducteurs sur les formulations exclamatives intensifie les accents pathétiques du discours des personnages ou du narrateur. Nous avons pu également constater que ces ajouts rendaient le texte plus expressif, voire le poussaient vers une forme de plus en plus oralisée, qui réactualise la présence de la voix. Or cette présence du discours passe également par une réaffirmation de la présence des personnages et de leur voix, qu'ils regagnent peu à peu, voire qu'ils disciplinent.

4.3. Quand le personnage retrouve la voix

Cette évolution du discours de l'amant passionné passe d'abord par la mise en scène de sa prise de parole même. On remarque ainsi que la présence du personnage, déjà effective dans le texte italien, est réaffirmée au sein de la traduction en prose de 1544, et l'on assiste même à une expansion du discours chez Boyssières (1580).

4.3.1. Présence énonciative du personnage amoureux

Chez l'Arioste, le nom du personnage est mentionné, et la fin de son intervention est signalée, après l'énoncé de sa plainte, rapportée au discours direct. C'est par exemple le cas pour Bradamante : « tal Bradamante si dolea »[461], une formule que traduit fidèlement le texte français de 1544 par exemple : « Ainsi se douloit Bradamant »[462]. Ce mode de présentation des discours délégués, en plus de rendre l'accès aux sentiments exprimés de manière immédiate, présente également l'avantage de permettre de passer plus aisément de la plainte d'un personnage à celle d'un autre, en créant une communion de cœurs émus. Ainsi Roger et Bradamante, quoique éloignés loin de l'autre, communient-ils en quelque sorte par le biais de la plainte : « Se la donna s'affligge e si tormenta, né di Ruggier la mente è piú quïeta »[463], ce que le traducteur de 1544 traduit fidèlement en ces termes : « Si la Dame s'afflige et se tourmente, la pensée de Roger n'est pas moins en repos »[464]. Cependant, dans les passages que nous avons plus particulièrement étudiés, on constate que les noms des personnages apparaissent de manière plus récurrente au sein des traductions françaises. Le vers

461. *Orlando furioso*, XLV, 40, v. 1, p. 1359.
462. *Roland Furieux*, 1544, f. 234 r°.
463. *Orlando furioso*, XLIV, 48, v. 1-2, p. 1332.
464. *Roland Furieux*, 1544, f. 229 v°.

« Suggiunse a queste altre parole molte »[465] est ainsi traduit dans le texte de 1544 par : « A ces parolles Bradamant adjousta maintes autres pleines d'Amour »[466]. À l'inverse du texte original, le personnage de Bradamante est donc mentionné nommément aussitôt après l'énoncé de sa plainte.

Or, si citer le personnage relève assurément d'une stratégie de clarification du texte, afin de ne pas perdre le lecteur[467], et d'une procédure de cadrage épique, cela permet également de le remettre au centre du discours en le rattachant de manière explicite à sa parole[468], et éventuellement de porter une appréciation sur celle-ci. Pratique sur le plan narratif, cette mention du personnage permet donc également de caractériser la nature de ses sentiments, comme on peut le constater à l'issue de la plainte de Bradamante au chant XXXII : « Si l'occupa il dolor, che non avanza loco ove in lei conforto abbia ricetto »[469]. Dans la traduction française de ce passage, non seulement le nom de Bradamante est rappelé, mais aussi son statut sentimental est explicité : « Lamoureuse Bradamant a tant se tait & tellement la douleur l'occupe, qu'il ne luy reste lieu, où confort puisse demeurer en elle. »[470]. Le statut amoureux de Bradamante est ainsi réaffirmé.

4.3.2. Quand l'amant regagne de la voix

De l'écrit à l'oral : Médor

Le fait de citer le personnage dans le texte permet ainsi de réaffirmer la présence de ce dernier en tant que porteur du discours. Mais qu'en est-il du discours lui-même? L'amant est-il plus bavard dans les traductions ? Est-il plus audible ? De fait, comme nous avons déjà pu le constater, les amants ont de nombreuses occasions pour exprimer leurs émotions dans l'*Orlando furioso*. Alors que certaines de leurs paroles sont incluses dans le cadre d'un discours rapporté, les traducteurs français les rendent parfois encore plus audibles. Ce changement de statut du texte se constate par exemple dans le cadre du passage d'un discours

465. *Orlando furioso*, LXIV, 57, v. 1, p. 1337.
466. *Roland Furieux*, 1544, f. 230 v°.
467. Rappelons que ce procédé est particulièrement utile puisque alors les guillemets ne sont pas utilisés dans les textes imprimés pour signaler les discours rapportés.
468. Au-delà de cette réactualisation du personnage à l'occasion d'un discours (XXXIX, 54, v. 1, p. 887 ; *Roland Furieux,* 1544, f° 152 v°), le traducteur ajoute le nom de Roland comme sujet de la phrase. Il ne s'agit plus de l'expliciter dans le cadre d'une parole, mais dans celui d'une action.
469. *Orlando furioso*, XXXII, 26, v. 1-2, p. 960.
470. *Roland Furieux*, 1544, f. 165 r° ; la reprise de Chappuys en 1577 vient seulement corriger le terme « L'amoureuse » en y ajoutant l'apostrophe, p. 545.

écrit à un discours aux tournures plus oralisantes. Ainsi, sur l'inscription laissée par Médor à l'entrée de la grotte témoin de ses amours avec Angélique, le jeune homme apostrophe la flore qui peuple le *locus amoenus* et qui a assisté à ses amours avec la belle Angélique :

> - Liete pinate, verdi erbe, limpide acque,
> spelunca opaca e di fredde ombre grata [...][471]

La traduction de 1544 réactualise le discours de Médor en ajoutant une interjection à cette apostrophe :

> O BELLES PLANTES, HERBES VERDOYANTES, LYMPIDES EAUX, ANTRE OBSCVRE DE FROIDES VMBRES AGREABLE […][472]

Si l'ensemble de ce passage est très fidèle au texte d'origine, le simple ajout de l'interjection vocative « ô » accentue l'effet de l'invocation et confère un aspect plus oralisant et solennel au texte de Médor, si bien qu'il semble dès lors plus audible non seulement pour le lecteur, mais également pour Roland. L'ajout de cette interjection donne également plus de présence aux destinataires de l'apostrophe en accentuant leur personnification comme allocutaires. On peut dès lors juger de l'impact que ce discours peut avoir sur le pauvre paladin.

Du discours indirect au discours direct : Roland

Le passage du discours indirect au discours direct permet également de rendre plus vivant un discours rapporté. Ainsi, alors que Roland émet des doutes concernant cette même pièce amoureuse rédigée par Médor, ses pensées sont exprimées, au sein de la version italienne, dans le cadre d'un discours indirect :

> Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come
> possa esser che non sia la cosa vera :
> che voglia alcun cosí infamare il nome
> della sua donna e crede e brama e spera,
> o gravar lui d'insoportabil some
> tanto di gelosia, che se ne pèra ;
> et abbia quel, sia chi si voglia stato,

471. *Orlando furioso*, XXIII, 108, v. 1-2, p. 689.
472. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 r°.

molto la man di lei bene imitato.[473]

En reprenant les pensées de Roland, l'Arioste fait ici saisir à son lecteur les réflexions intimes de son personnage, tout en maintenant, par le recours au discours indirect, une distance entre le lecteur et Roland. Cette distance est rompue lorsque le traducteur français de 1544 rend à Roland son éloquence à travers l'usage du discours direct : « Ha, dict il, que celluy (soit qui se vueille) à merveilleusement bien imité la main d'elle ! »[474]. Chappuys, en 1577, conserve la formulation au discours direct[475]. La voix intérieure devient de la sorte un cri de détresse qui transforme le lecteur en témoin auditif de la souffrance de Roland. Ainsi le passage au discours direct permet-il, en plus de mettre de la variété dans les différents types de discours du récit, d'accentuer l'aspect pathétique de cette scène : Roland joue à la fois l'orateur et la victime dans un discours d'auto-persuasion. On assiste donc nettement ici au passage d'une fonction diégétique du récit à une fonction mimétique : la restitution brute de la parole par le traducteur lui permet d'ancrer davantage la situation fictive dans le réel[476]. Ce discours apparaît ainsi d'autant plus pathétique que le passage du discours indirect au discours direct replace le personnage au centre de l'émotion. L'enjeu en est sans doute aussi de toucher le lectorat. De surcroît, le fait de resituer le personnage au centre du discours permet à ce dernier de reprendre en main l'expression de sa propre douleur, comme nous le verrons.

Un amant de plus en plus bavard : Sacripant

Mais voyons d'abord comment ce discours peut également être amplifié dans le cadre d'un traitement poétique. C'est en effet ce que l'on constate avec Jean de Boyssières. Cas hybride dans notre corpus de traduction, l'œuvre de Boyssières intervient dans le dernier tiers du siècle et alors que de nombreuses imitations ont d'ores et déjà été écrites. Il n'hésite d'ailleurs pas, comme nous l'avons vu, à reprendre des imitations déjà écrites au sein de son texte. Si l'on compare sa démarche avec celle de Fornier qui se destinait lui aussi à produire une traduction complète en vers, celle de Boyssières se rapproche sensiblement des imitations

473. *Orlando furioso*, XXIII, 114, p. 691. À titre indicatif, nous reproduisons la traduction du XIX^e^ siècle par Francisque Reynard, qui reproduit ce discours indirect : « Roland revient un moment à lui ; il pense encore que la chose peut n'être pas vraie ; quelqu'un aura sans doute voulu diffamer le nom de sa dame, ou lui inspirer à lui-même une telle dose de jalousie qu'elle le fasse mourir ; il le croit, il le désire, il l'espère. Mais, quoi que ce soit, celui qui l'a fait a bien imité la main d'Angélique. » *Roland furieux*, trad. F. Reynard citée, vol. 1, p. 507.

474. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.

475. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 391. Dans sa version de 1577 puis dans celles de 1604 (p. 190) et 1618 (p. 190), les seules modifications concernent la simplification de l'orthographe. En 1618, le point d'exclamation final est supprimé.

476. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit.*, p. 220- 222.

que nous aborderons dans notre troisième partie. En effet, si, dans les parties qu'il traduit lui-même, Boyssières suit parfois l'octave de l'Arioste (I, 1-2), à l'inverse de Fornier, il ne suit pas de manière systématique les vers de l'Arioste et n'hésite pas à développer le texte. Comme le faisait déjà remarquer Ciorănescu : « Dans les parties qu'il traduit lui-même, il reste généralement fidèle au modèle, bien qu'il l'allonge et qu'il le délaie souvent. » Ciorănescu avait également remarqué que le traducteur avait une préférence pour « les épisodes amoureux et […] les passages lyriques »[477].

Cette tendance s'observe par exemple dans sa traduction des prises de parole de Sacripant au chant I. Dans sa traduction de ces passages, Boyssières n'hésite pas à développer largement le discours du personnage à deux reprises. Tout d'abord, lorsqu'Angélique surprend ses plaintes : alors que dans le texte de l'Arioste les plaintes de Sacripant couvraient 32 vers, chez Boyssières elles en occupent 66, soit un peu plus du double[478]. Puis, lorsque Sacripant reprend la parole une fois qu'Angélique s'est présentée à lui, son discours, d'une longueur de 15 vers dans la version originale, passe à 40 vers dans la version de Boyssières[479]. Cette amplification se vérifie dans le détail. Prenons ainsi l'exemple d'un passage originellement composé de deux vers chez l'Arioste :

> Corrò la fresca e matutina rosa,
> che, tartando, stagion perder potria.[480]

Boyssières reprend ici la topique de la rose métaphore de la femme ainsi que l'exhortation au *carpe diem*, et développe ce motif sur sept vers :

> […] je culiré la roze
> Fréche, doûce, ambelie, & le bouton naïf
> Qui (anuyé de tous ma tenu) si captif.
> "Souvant an retardant, einsi que la parole
> "De la bouche s'an va, l'occazion s'anvole.
> Heureux je culiré cét oeiliet matutin,
> Et la fleur de son sein ornement du tetin[481]

Dans le texte français, les termes de la métaphore désignant la femme, « la fresca e matutina

477. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 101.
478. *Orlando furioso*, I, 41-44, p. 15-16 ; J. de Boyssières, *L'Arioste francoes*, p. 17-19.
479. *Ibid*., I, 57-58, p. 19-20 ; *Ibid*., *L'Arioste francoes*, p. 24-26.
480. *Ibid*., I, 58, v. 1-2, p. 19-20.
481. J. de Boyssières, *L'Arioste francoes*, p. 25.

rosa », sont non seulement redistribués dans les vers, mais également développés. La métaphore de « la rosa », traduite par « la rose », est ainsi réorchestrée à travers des syntagmes proches sémantiquement, jouant sur les niveaux d'inclusion, tels que « le bouton » (méronyme), « l'oeiliet » (co-hyponyme) et « la fleur » (hyperonyme). L'adjectif « matutina », repris sous forme de calque (« matutin »), est renvoyé à l'avant-dernier vers du passage tandis que l'adjectif « fresca » (« fréche », non plus épithète liée mais apposée) s'accompagne de deux autres adjectifs venant souligner la beauté et la douceur de la rose, caractéristiques qui sont mises en valeur par le rythme ternaire dans le second vers de notre exemple que composent ensemble ces trois termes en position détachée : « Fréche, doûce, ambelie ». Ces termes, en détaillant les caractéristiques sensuelles de la « femme-fleur », préparent ainsi la métaphore érotique du dernier vers cité. Quant au second vers de l'Arioste, où Sacripant se conseillait à lui-même de saisir sa chance après ces retrouvailles avec Angélique, Jean de Boyssières rend plus solennel ce conseil en le développant sur deux vers au présent gnomique, qui ont valeur de maxime.

Par la forme poétique de sa traduction, ainsi que par la proximité de celle-ci avec les « imitations » que nous analyserons dans le cadre de notre troisième partie, Boyssières est cependant un peu à l'écart des traductions en prose envisagées ici. Cette amplification assumée du discours amoureux des personnages marque en effet la rupture entre Boyssières et les autres traductions : il dépasse ici l'exercice de la traduction afin de se laisser aller au plaisir de l'imitation et de l'exercice poétique.

4.3.3. Une parole qui se discipline

Dans l'ensemble des traductions du XVI^e^ siècle, c'est en tout cas un fait récurrent que le personnage reprend de la voix, y compris dans les passages où il était relativement muet, ou du moins où sa voix était atténuée et ne s'entendait pas, chez l'Arioste, de manière directe. Or il est frappant que cette réappropriation du discours par le personnage s'accompagne d'une maîtrise de ce discours : en même temps qu'elle se fait plus expressive, sa parole devient en effet plus disciplinée, ce qui *a priori* peut d'ailleurs paraître assez paradoxal. C'est ce que l'on constate en particulier dans la traduction de 1544.

Cette évolution du discours dans la traduction française est d'autant plus intéressante que dans l'*Orlando furioso*, la progression de la folie de Roland s'accompagne d'une dégénérescence progressive de sa parole. Or, dans les traductions, si cette dimension de sa

folie est retranscrite dans les mêmes termes que dans l'*Orlando furioso* au sein de certains passages, par exemple à l'octave 125 du chant XXIII (« Di panger mai, mai di gridar non resta »[482], « Il ne cesse jamais de pleurer, & de crier »[483]), on remarque néanmoins que plus tard, au chant XXX, dans un passage où Roland hèle une barque peuplée de personnes joyeuses, une dissonance entre le texte italien et le texte français apparaît :

> Cominciò il pazzo a gridar forte :- Aspetta ! -
> che gli venne disio d'andare in barca.
> Ma bene invano e Ii gridi e gli urli getta ;
> che volentier tal merce non si carca.[484]

> Le fol commença a cryer tresfort : Attend, attend, car il m'est venu voulenté d'aller a l'esbat sur l'eau mais il gette ses crys, & hurlements en vain : car communément telle marchandise ne se charge.[485]

Dans les deux versions, italienne et française, Roland est décrit criant à pleine gorge, comme l'attestent le verbe « gridar », traduit par « cryer », mais également le binôme synonymique « i gridi e gli urgli », traduit par « ses crys, & hurlements ». De plus, dans la traduction française, le pluriel de ces termes suggère une démultiplication des cris et accentue de ce fait la violence qui s'est emparée du paladin devenu fou, tandis que le recours au déterminant possessif « ses » insiste sur leur attribution à Roland. Mais la différence principale entre les deux versions est que, là où le texte italien met en scène un Roland réduit à l'expression la plus simple à travers l'injonction « Aspetta ! », voire à une parole résorbée à l'état de râle, le texte français rend au personnage une certaine rhétorique par le développement du discours direct. Cette éloquence rendue au personnage apparaît presque dissonante dans le cadre d'un épisode où la folie de Roland atteint son apogée : le héros a déjà violemment tué des paysans et s'apprête à traîner par terre, jusqu'à la faire mourir, la jument qu'il a avec lui. Or le texte italien se contente ici de la simple injonction « Aspetta », au singulier d'ailleurs, si bien que l'on peut même se demander si Roland, dans sa confusion, ne s'adresse pas à la barque plutôt qu'à ses passagers. Le texte français, quant à lui, partant de

482. *Orlando furioso*, XXIII, 125, v. 1, p. 694.
483. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 r°.
484. *Orlando furioso*, XXX, 11, v. 1-4, p. 897.
485. *Roland Furieux*, 1544, f. 154 v° ; Chappuys conserve cette traduction, *Roland furieux*, 1577, p. 509. À titre indicatif, voici la récente traduction de Michel Orcel qui suit de plus près le texte italien : « Il se mit à crier : "Attendez-moi !" : / L'envie lui avait pris d'aller en barque. / Mais c'est en vain qu'il hurle et vocifère : / Semblable marchandise ne plaît guère. » (*Roland furieux,* trad. M. Orcel, éd. citée, vol. 2, XXX, 11, v. 1-4, p. 345.)

l'injonction correspondante « Attend[s] », la redouble, ce qui souligne la hâte et l'impatience du personnage, mais développe aussi un argumentaire, bref, mais néanmoins présent. En effet, la proposition causale « che gli venne disio d'andare in barca », introduite par la conjonction « che », passe du récit au discours direct, introduit par une conjonction de coordination : « car il m'est venu voulenté d'aller a l'esbat sur l'eau ». Ainsi, dans la version française, la proposition n'est plus rattachée à « Cominciò il pazzo a gridar forte » (« Le fol commença a cryer tresfort »), mais à l'injonction « Aspetta » (« Attend[s] »), et la coordination a remplacé la subordination. Dès lors, l'envie de Roland de monter sur la barque n'est plus exprimée de manière narrative, mais au discours direct : elle devient l'expression personnelle et avouée du personnage. Chappuys reprendra cette traduction avec seulement quelques modifications orthographiques[486].

Si cette modification présente sans doute l'intérêt de donner de la variété au texte par l'alternance de passages narratifs et de dialogues, elle amoindrit cependant l'aspect bestial de Roland (comme on a pu le voir avec l'expression « bestia ballorda »). Le passage est d'autant plus dissonant que par la suite, y compris dans la version française, c'est bien par des cris que Roland se fait annoncer au chant XXXI : « il maggior grido »[487] est ainsi traduit par l'Anonyme par « le plus grand cry »[488]. Sans aller donc jusqu'à affirmer que Roland use d'une parole plus raisonnée dans la version en prose de 1544 ainsi que dans celle de Chappuys, on peut néanmoins observer qu'il y fait preuve de plus de maîtrise que dans le texte italien. De ce fait, le personnage paraît perdre une partie du caractère sauvage qu'il avait dans le récit de l'Arioste. En reprenant en main son discours, Roland perd un peu de son aspect bestial.

Les différentes modifications formelles des discours que l'on peut observer dans ces traductions amènent donc à des changements dans la représentation qui est faite des personnages et de leurs passions. Bien que ce discours puisse parfois apparaître comme moins enflammé dans les versions françaises que dans les italiennes – notamment du fait de l'atténuation et même de la suppression des interjections dans les versions en prose –, il n'en demeure pas moins notable que les traducteurs accordent un soin particulier aux discours des personnages, voire du narrateur lui-même, en leur donnant plus d'ampleur, de retentissement et parfois de maîtrise, jusqu'au paradoxe de l'expression raisonnée de la folie.

486. « Le fol commencça à crier tresfort : atten, atten : car il m'est venu volonté d'aller à l'esbat sur l'eau : mais il iette ses cris, & hurlemens en vain, car communement telle marchandise ne se charge. » G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 509.
487. *Orlando furioso*, XXXIX, 36, v. 4, p. 1166.
488. *Roland Furieux*, 1544, f. 201 v°.

L'étude du lexique, de la description des passions ainsi que du discours des personnages – et plus ponctuellement de celui du narrateur – permet ainsi de dégager trois tendances au sein des traductions de l'*Orlando furioso* au XVI[e] siècle.

On constate, tout d'abord, qu'une déperdition se fait lors du passage du texte italien au texte français. Ce changement qui est dû tantôt à l'interprétation des traducteurs, tantôt aux contraintes mêmes de la langue française, nous rappelle ici la difficulté que soulève parfois le métier de la traduction : « Traduire est une besogne de plus grand travail que de louange », comme le dit Luce Guillerm[489]. C'est aussi dans les années 1540 que l'on commence à faire le procès de la traduction, alors que les productions deviennent de plus en plus nombreuses[490] ; cependant, des personnalités telles que Thomas Sébillet prendront sa défense[491]. Dans la traduction de 1544, nous avons ainsi pu observer une simplification sur le plan du lexique de la folie, mais également dans l'emploi de certaines interjections, et d'autres allègements concernant par exemple la désignation d'Angélique ou certaines descriptions. Ces simplifications, du moins en ce qui concerne les exemples que nous avons analysés dans ce chapitre, seront quasiment toutes systématiquement suivies par Chappuys. Au-delà des traductions en prose, cette tendance à la déperdition se constate également dans les traductions en vers où la nécessité de la rime et, parfois, l'interprétation du traducteur poussent à certains changements et amènent les traducteurs à atténuer dans certains cas la violence présente dans le texte : ainsi notamment de Fornier. De manière générale, il en découle, dans une certaine mesure, une forme d'atténuation dans la représentation des passions.

Toutefois, cette atténuation n'est pas radicale dans la mesure où l'on constate également dans ces traductions une volonté forte de maintenir la proximité entre le texte français et l'italien. La proximité avec le lexique italien originel constitue en effet la seconde tendance

489. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit*., p. 371.

490. Comme le souligne Luce Guillerm : « Les années 1540, qui voient la naissance du topos dépréciatif, sont en même temps celles qui, indubitablement, voient se multiplier la production de textes traduits. » Parmi les grandes traductions présentes à cette époque, citons entre autres les grandes versions des textes sacrés entre1530 et 1550 avec notamment la publication de la Bible de Lefèvre d'Étaples (1530) et de la Bible de Louvain (1550). Ce sont aussi les années qui voient la publication des textes médicaux en langue vulgaire, dont les versions de Galien et d'Hippocrate produites par Canappe, Tolet et Guillaume Chrétien, vers 1540 et jusqu'en 1580 ». *Ibid*., p. 389-390.

491. Cité par L. Guillerm, *ibid.*, p. 373 : Thomas Sébillet, dans son *Art Poétique*, déclare ainsi *:* « Pourtant t'averty je que la Version ou Traduction est aujourd'huy le Poëme le plus fréquent et mieux receu des estimez poëtes et doctes lecteurs, à cause que chacun d'eux estime grand œuvre et de grand pris, rendre la pure et argentine invention des Poëtes dorée et enrichie de nostre langue. Et vrayement celuy et son œuvre méritent grand louenge qui a peu proprement et naïvement exprimer en son langage, ce qu'un autre avoit mieux escrit au sien, après l'avoir bien conceu en son esprit. » (Thomas Sébillet, *Art Poëtique françoys,* 1548, chap. XIII, « De la version », Genève, Slatkine reprints, 1971, p. 72).

que nous avons constatée dans nos corpus. Ainsi, et malgré les difficultés, parfois, de la transposition lexicale, les traductions en prose travaillent à cette fidélité, comme nous avons pu le voir à travers les traductions de « umore » et l'usage du lexique italianisant, particulièrement présent chez le traducteur de 1544. Ce souci de proximité transparaît également sur le plan de la construction syntaxique et de l'ordre des mots, où le rythme des phrases est parfois conservé (1544) et où, dans les traductions en vers, la mise à la rime est elle-même respectée lorsque cela est possible, par exemple chez Fornier.

Enfin, au-delà de ces adéquations formelles et sémantiques avec le texte italien, nous avons également pu constater que les traducteurs se livrent à une forme d'accentuation de la représentation des passions. En effet, l'*Orlando furioso* a beau être un poème épique de chevalerie, il demeure avant tout un grand poème sur l'amour. Cette lecture du texte apparaît dans le travail sur l'emphase et l'exagération qui est fait en faveur de la thématique amoureuse. Si l'on peut repérer des exemples qui montrent qu'ici ou là la tonalité épique est favorisée, c'est néanmoins le plus souvent la dimension amoureuse et sentimentale du récit qui est mise en valeur. Ainsi, on a pu voir que l'accent est mis sur le terme « furioso » et que celui-ci en vient à contaminer d'autres termes dans la version de 1544 et chez Chappuys, ce qui participe à l'accentuation des passions. On assiste même à une réaffirmation de la représentation lyrique dans la traduction en vers de Fornier. Ces changements sont particulièrement remarquables en ce qui concerne la façon dont est reconsidérée et, souvent, revalorisée la parole du fou, aussi bien dans la traduction de 1544 et chez Chappuys que dans la traduction en vers de Boyssières. Cette remise en valeur qui s'observe dès la version de 1544 laisse peut-être présager la focalisation autour de figures-phares que l'on remarquera par la suite dans les imitations de l'Arioste[492].

Travail quelque peu ingrat ne laissant que peu de marge de manœuvre au traducteur, la traduction, certes, ne vient pas modifier de façon majeure l'expression des passions. Telle qu'elle est conçue par nos deux traducteurs en prose, en tout cas, elle laisse peu d'espace pour l'interprétation, si bien que les modifications observées restent minimes. Les modifications que l'on a pu observer en leur sein préparent cependant les changements qui adviendront dans les imitations. De plus, dans la mesure où ces traductions vont permettre une plus grande circulation de l'œuvre de l'Arioste en France, elles vont influer sur l'ensemble de la production littéraire de l'époque. Comme l'explique Luce Guillerm :

492. *Cf.* Troisième partie.

> Le texte traduit vient prendre sa place dans l'ensemble des textes que travaillent les écrits contemporains, ensemble qui se trouve élargi et transformé par cet apport. L'exemple du rôle joué par les grandes traductions de textes poétiques anciens ou italiens dans la constitution d'un réservoir d'images aussi bien que dans l'élaboration d'un langage poétique est particulièrement éclairant à cet égard. Il en va de même des très nombreuses traductions de ces fictions italiennes ou espagnoles, celles qu'on a appelées « romans sentimentaux », ou nouvelles, ou grands romans de chevalerie qui ont profondément transformé l'écriture narrative.[493]

Ainsi, c'est à travers de nouvelles formes, et notamment les réécritures, que l'*Orlando furioso* va continuer d'alimenter la représentation des passions au XVI^e^ siècle. Par ailleurs, si les plaintes de Roland et Bradamante n'ont pas pu connaître leur version en vers chez Fornier, elles vont trouver l'occasion de s'exprimer pleinement dans le cadre de la poésie brève. C'est ainsi que nous allons à présent envisager le travail des imitations, et passer du labeur délicat du traducteur à celui de l'auteur, qui jouit d'une plus grande liberté dans son écriture et dans ses choix, puisqu'il ne s'agit plus pour lui de traduire – ou de tenter de traduire – le texte-source dans son entier, mais de travailler sur un ou plusieurs épisodes choisis. Au travail ardu des traducteurs, d'autres préféreront donc les lauriers que rapportent la poésie amoureuse et la poésie épique, espaces plus propices à la recréation des passions amoureuses.

493. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit*., p. 4.

Deuxième partie
Focalisation

L'*Orlando furioso* dans la poésie brève et épique : vers une poétisation des passions

Chapitre 1
L'Arioste et le renouveau poétique

En parallèle à la diffusion des traductions, le texte de l'Arioste va servir de source d'inspiration à la création poétique tant dans le cadre de la poésie brève des recueils de poésie amoureuse que de la poésie épique[494]. Ces reprises de l'Arioste vont de la référence à quelques vers à l'imitation d'une, voire de plusieurs octaves et orientent nettement la tradition littéraire française ariostesque autour des épisodes amoureux. De 1549 avec la première édition de *L'Olive* de Du Bellay jusqu'aux années 1570 avec les œuvres d'Amadis Jamyn et de Desportes, on retrouve ces imitations dans des formes poétiques aussi diverses que les dizains de Saint-Gelais, les sonnets de Du Bellay ou encore les chansons d'Amadis Jamyn[495].

Après un premier chapitre consacré à une présentation contextuelle des poètes étudiés dans cette partie ainsi que de leur méthode d'imitation, nous verrons dans un second chapitre de quelle manière la reprise de mêmes épisodes de l'Arioste a entraîné dans notre corpus la réinvention de motifs poétiques qui étaient déjà présents chez le poète italien. De plus, au-delà de ces motifs poétiques, ces épisodes mettent en jeu des personnages qui incarnent aussi bien la fureur amoureuse que la fureur poétique, ce qui permet, dans certains poèmes, une réflexion sur ces deux fureurs, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Enfin, un dernier chapitre sera consacré à notre corpus épique (*La Franciade* de Ronsard et *La Judit* de Du Bartas) où la réinvention poétique intervient surtout dans le cadre de la fureur guerrière et des passions érotiques.

Nous nous intéresserons ainsi dans ce premier chapitre aux conditions d'imitation de ces

494. Nous reviendrons plus spécifiquement sur la poésie épique dans le quatrième chapitre de cette partie. En effet, les deux imitations épiques que nous avons jointes au corpus de cette partie (Pierre de Ronsard, *La Franciade,* 1572, et Guillaume Salluste de Du Bartas, *La Judit*, 1574) partagent certes des caractéristiques communes avec les imitations brèves ; néanmoins les spécificités propres au genre épique nous ont amenée à traiter cette question dans le cadre d'un chapitre à part.

495. Nous nous concentrerons, dans le cadre de ce travail, essentiellement sur Saint-Gelais, Du Bellay, Ronsard, Taillemont, Jamyn et Desportes. Au-delà de leur rapport à l'Arioste, leur influence sur la poésie contemporaine ainsi que les relations privilégiées qu'ils entretiennent les uns avec les autres, leurs liens de proximité et d'influence nous permettent de les inclure au sein d'un corpus cohérent avec l'histoire littéraire de cette époque. Les textes étudiés sont tirés des éditions suivantes : Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques françaises*, éd. Donald Stone Jr, Paris, STFM, 1995 (désormais M. de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques*) ; Joachim Du Bellay, *L'Olive*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2009 (désormais J. Du Bellay, *L'Olive*) ; Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993 (désormais P. de Ronsard, *Œuvres complètes* ; Claude de Taillemont, *La Tricarite*, éd. Doranne Fenoaltea, François Lecercle, Gabriel-André Pérouse, Valérie J. Worth, Genève, Droz, 1989 (désormais C. de Taillemont, *La Tricartie*) ; Philippe Desportes, *Les Premières Œuvres,* éd. François Rouget et Bruno Petey-Girard, Paris, Classiques Garnier, 2014 (désormais P. Desportes, *Les Premières Œuvres*) ; Amadis Jamyn, *Premières poésies et livre premier*, éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1973, et *Les Œuvres poétiques, Livre II, III et V*, Genève, Droz, 1978 (désormais A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques,* 1973 ou 1978).

extraits de l'*Orlando furioso* dans le cadre de la poésie brève. Nous verrons ainsi que ces reprises poétiques s'inscrivent dans le temps en inspirant deux générations de poètes au cours du XVI[e] siècle.

1.1 Des générations de poètes

L'imitation de l'Arioste est affaire de transmission, comme le fait remarquer Joseph Vianey, qui identifie et établit le lien entre deux générations poétiques : « La première génération, celle de Ronsard, de Du Bellay, de Baïf, la transmit [l'admiration pour l'Arioste] à la seconde, celle de Desportes, de Du Bartas, de Robert Garnier [...] »[496]. À ces noms, il faut ajouter deux noms que nous intégrons à notre corpus, ceux de Claude de Taillemont pour la première génération et d'Amadis Jamyn qui fait partie de la seconde génération tout en restant très proche de la Pléiade comme l'explique Marcel Raymond en nous rappelant qu'il fut notamment un proche de Ronsard[497].

1.1.1. La première génération

Les auteurs de la première génération et l'Italie

Cette influence de l'Arioste est d'autant plus forte que ces poètes français sont d'ores et déjà imprégnés de culture italianisante.

Parmi les premiers poètes qui nous intéressent ici, Saint-Gelais rédige ce que nous pensons être les premières imitations en vers de notre corpus. De la vie de Saint-Gelais, on ne connaît que quelques lignes évoquant ses études et son passage à la cour princière de François I[er] –dont il fut le bibliothécaire – et Henri II où il se fait remarquer tant par ses qualités de rimeur que par celles de chanteur[498]. On sait ainsi qu'en 1502, suite à la mort du rhétoriqueur et évêque d'Angoulême Octavien de Saint-Gelais – dont l'histoire ne nous dit toujours pas si Mellin fut son fils ou seulement son neveu –, il abandonne ses études de droit et passe quelques années en Italie où il s'adonne à la grande passion de sa vie : la poésie[499]. Saint-Gelais portera cependant peu d'intérêt à la publication de sont travail. Une seule édition collective de ses œuvres finira par paraître de son vivant : *Saingelais, Œuvres de luy tant en composition que translation ou allusion aux Auteurs*

496. J. Vianey, « L'Arioste et la Pléiade », art. cité, p. 295.

497. M. Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, Paris, Honoré Champion, 1927, p. 110-111.

498. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, *Poétiques de la Renaissance Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI[e] siècle,* Genève, Droz, 2001, p. 639-640.

499. Donald Stone Jr, introduction de Mellin de Saint Gelais*, Œuvres poétiques françaises*, tome I, Paris, Klincksieck, 1995, Introduction, p. IX.

Grecs et Latins (1547), un recueil qui ne nous offre cependant que très peu de poèmes écrits par Saint-Gelais avant 1547 et qui comprend surtout les vers d'autres poètes[500]. En parallèle de ces éditions, on compte un bon nombre de manuscrits qui circulent sous forme de recueils auprès du public lettré ; certaines pièces ne seront pas publiées de son vivant[501]. Or, les deux pièces qui nous intéressent ici (le dizain 44, « Cest aspirer qui souvent m'a faict craindre », et le dizain 45, « Ces larmes-cy, madame, qui me tiennent ») font précisément partie des œuvres manuscrites non publiées et dont la datation pose encore question. Les recherches menées par Claire Sicard permettent cependant d'avoir une idée de la date de rédaction de ces textes. Ainsi le texte analysé ici, issu du manuscrit *MSS/ B.N. fr. 878* et publié par Henri Chamard, fut copié, comme l'indique Claire Sicard, en 1563[502]. La rédaction de ces deux imitations s'explique notamment par l'intérêt que porte Mellin de Saint-Gelais à cette culture italienne dont il sera l'un des promoteurs au sein des milieux courtisans. Saint-Gelais voyagea effectivement en Italie (à Bologne, à Padoue) où il apprit la langue[503], ce qui lui permit par la suite de diffuser cette culture en traduisant l'Arétin, Pétrarque et l'Arioste[504]. Il livre d'ailleurs aussi une version française inachevée de l'épisode de Genèvre qui sera publiée par Lucas Breyer de manière posthume dans le recueil collectif des *Imitations de l'Arioste par quelques poëtes françois* (1572) et que nous étudierons dans notre troisième partie.

En ce qui concerne les publications mêmes d'imitations de l'Arioste en vers, les premières de notre corpus datent de 1549 et sont présentes dans *L'Olive* de Joachim Du Bellay. En plus de son éducation antique, les liens amicaux qu'il tisse au sein de la Brigade et au contact de Jean Dorat le sensibilisent à la culture italienne, comme il l'explique dans la seconde préface de *L'Olive* où l'on peut lire : « Je m'adonnay à l'immitation des anciens Latins, et des poëtes Italiens, dont j'ay entendu ce que m'en a peu apprendre la communication familiere de mes amis »[505]. C'est ainsi qu'il peut exploiter l'Arioste et Pétrarque et les traduire au besoin en français, au bénéfice de sa pratique de l'imitation dans *L'Olive.* Il poursuivra cet apprentissage lors de son séjour à Rome[506]. *L'Olive* est ainsi imprégnée de culture italienne, et particulièrement de pétrarquisme. Néanmoins, si

500. Donald Stone Jr, *ibid,* p. X-XI. Henri Chamard précise au sujet de cette publication : « En fait, il avait publié l'an 1547 une mince plaquette de vers (*Saingelais. Œuvres de luy tant en composition que translation, ou allusion aux Auteurs Grecset Latins.* Lyon, Pierre de Tours, in-8° de 79 p.) dont on ne connaît aujourd'hui que l'unique exemplaire qui fit partie de la bibliothèque du baron James de Rotschild, et que Blanchemain a reproduit au t. I de son édition de Saint-Gelays. C'est le seul ouvrage que Mellin ait jamais fait imprimer. », Henri Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, Genève, Slatkine, 1978, p. 227, note 1.

501. Claude-Gilbert Dubois, *La poésie du XVI^e siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999, p. 135.

502. Pascal Joubaud et Claire Sicard, « Description du ms. B.N. fr 878 », dans *Démêler Mellin de Saint-Gelais*, Carnet de recherches *Hypothèses*, 3 mai 2013, mis à jour le 16 mai 2015, [En ligne] http://demelermellin.hypotheses.org/754.

503. C.-G. Dubois, *La poésie du XVI^e siècle*, *op. cit*., p. 134.

504. *Ibid*., p. 134.

505. Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoyse & l'Olive*, éd. Jean-Charles Monferran et Ernesta Caldarini, Genève, Droz, 2007, p. 287.

506. H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, *op. cit*., p. 64.

l'allégeance de son auteur à Pétrarque est indéniable[507], aucun de ses sonnets n'est réductible à une simple imitation de ce dernier. En effet, le plus souvent, les *topoi* font partie du large spectre pétrarquisant dans lequel il faut également inclure les autres sources d'inspiration de Du Bellay, telles que ces deux anthologies poétiques italiennes, les *Rime diverse di molti eccellentiss. Auttori nuovamente raccolte* et les *Rime di diversi nobili huomini et eccelenti poeti nella lingua thoscana*, publiées à Venise par le libraire Giolito[508], ainsi que, bien évidemment, l'Arioste.

Ronsard possède lui aussi une bonne connaissance de la littérature italienne. Outre le fait qu'il a séjourné toute une année durant à la cour du Piémont, auprès de Guillaume Du Bellay, seigneur de Langey[509], il est également lecteur de poésie italienne. En effet, tout comme Du Bellay, Ronsard est notamment lecteur des *Rime diverse* qu'il aurait lui-même annotées de sa main. De manière plus générale, on sait qu'il lit les poètes italiens « plume en main »[510]. Concernant plus spécifiquement l'inspiration qu'il tire de l'Arioste dans les *Amours* (1552), en dehors des références à l'*Orlando furioso* que nous étudions ici, il reprend également plusieurs sonnets de l'Arioste, notamment dans les sonnets III, CXI, CXLVII du *Premier Livre des Amours*. Cette inspiration ariostesque se prolonge tout au long de sa carrière, comme nous le verrons dans le cadre de notre quatrième chapitre avec l'étude de sa *Franciade* (1572).

Enfin, le dernier auteur de cette première génération, Claude de Taillemont, habite Lyon, ville où la culture italienne est très présente. Cette inspiration italienne se ressent une première fois dans les *Discours des Champs faëz* (1553)[511], puis dans la *Tricarite* (1556)[512] où l'on retrouve notamment le « Conte de l'Infante Geniévre » que nous étudierons dans la troisième partie de notre propos.

Outre cet attrait commun pour l'Italie, les auteurs de cette première génération se rejoignent dans des cercles autour d'intérêts littéraires communs.

Émulation et rencontres : des auteurs réunis autour de l'art du sonnet

Cette aspiration conjointe s'explique par l'appartenance de ces auteurs à des réseaux communs, que ce soit par amitié et appartenance au même groupe littéraire, comme c'est le cas pour Ronsard et Du Bellay qui se rencontrent en 1547 et qui feront partie du groupe que la postérité nommera la « Pléiade »[513], ou par concurrence, comme pour l'opposition entre Ronsard et Saint-

507. C'est le cas de la source pétrarquiste du sonnet LXIX comme expliqué dans E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive*, *op. cit*., p. 186.
508. *Ibid.*, p. 187.
509. H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, *op. cit*., p. 64.
510. C. de Taillemont, *La Tricarite*, p. 40.
511. *Les discours des Champs faëz*, *à l'honneur, et exaltation de l'amour et des dames*, Lyon, Michel du Bois, 1553.
512. C. De Taillemont, *La Tricarite,* Lyon, Jean Temporal, 1556.
513. Il s'agit de l'année où Ronsard et Du Bellay se seraient rencontrés dans une auberge poitevine. Yvonne Bellenger,

Gelais dans les années 1550 après la parution des *Odes*[514]. Ces auteurs sont également lecteurs des œuvres de leurs pairs. Taillemont est ainsi un fervent lecteur de *L'Olive* de Du Bellay et des *Amours* de Ronsard. Selon Gabriel-André Pérouse, il y a d'ailleurs un lien indéniable entre la poésie de Taillemont et celle de Du Bellay, ce que marque notamment la rencontre des deux hommes en 1553 alors que Du Bellay, de retour de Rome, fait halte à Lyon[515]. Ainsi, Taillemont tout en étant influencé par le milieu poétique lyonnais dans lequel il baigne (notamment par la fréquentation du cénacle de Louise Labé), s'intéresse également aux tentatives littéraires de la Pléiade[516].

Cette première génération et les reprises qu'elle fait de l'Arioste s'inscrivent dans un mouvement plus vaste caractérisé par l'introduction du sonnet et de la culture poétique italienne en France. En effet, les premiers poètes qui ont pratiqué l'art du sonnet en France sont également imitateurs de l'Arioste, ou du moins font allusion à certains de ses épisodes, à commencer par Mellin de Saint-Gelais qui, selon Du Bellay, est l'introducteur du sonnet en France. C'est ce qu'il indique dans la seconde préface de *L'Olive* : « étant le Sonnet d'Italien devenu François, comme je croy, par Mellin de Sainct Gelais »[517]. Et en effet, Mellin de Saint-Gelais a été la figure de proue de l'introduction du genre en traduisant Pétrarque puis en étant l'un des premiers poètes à écrire des sonnets français[518].

Quant à Du Bellay, il officialise le genre et acclimate le sonnet en France en composant le premier recueil de sonnets en langue française, *L'Olive* – ouvrage primordial pour le pétrarquisme français, qui sera très apprécié du public savant et va déterminer tout un courant de la poésie pétrarquiste. Tel est en effet le bilan qu'en dresse Du Bellay dans l'*Anterotique de la vieille et de la jeune amie*, alors qu'il prend précisément ses distances à l'égard du pétrarquisme[519] :

> Par moy les Graces divines
> Ont faict sonner assez bien
> Sur les rives Angevines
> Le Sonnet Italien[520]

La Pléiade, Paris, PUF, 1978, p. 9.

514. H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, *op. cit*., p. 424.

515. C. de Taillemont, *La Tricarite*, *op. cit*., p. 17.

516. M. Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, *op. cit*., p. 93-95.

517. « Seconde préface » de *L'Olive* (1550), dans J. Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoyse* (1549), éd. Jean-Charles Monferran, éd. citée, p. 287.

518. Henri Chamard rappelle qu'il n'y a qu'un sonnet dans le recueil de 1547, ce dernier datant peut-être de 1536 (Saint-Gelais, *Œuvres de luy tant en composition que translation,* éd. Blanchemain, I, 78). Dans la mesure où il avait l'habitude d'écrire sans pour autant imprimer, il est possible qu'il en ait écrit d'autres (*Cf.* H.Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, *op.cit*., p. 169).

519. H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, *op.cit*., p. 194-195.

520. J. Du Bellay, premier recueil, I, 164 cité *ibid*., p. 168.

Cette forme du sonnet sera amplement travaillée par Ronsard dans *Les Amours.* On retrouvera ainsi, dans le cadre de notre analyse, plusieurs sonnets d'inspiration ariostesque.

Cet essor du sonnet va cependant bien au-delà de l'imposition d'une simple forme poétique : il est intimement lié à tout le mouvement pétrarquiste qui fait alors irruption en France. C'est d'ailleurs pourquoi le sonnet n'est pas le seul genre de poème pratiqué par les pétrarquisants. À cette forme, nouvelle en France, s'ajoute en effet l'introduction du matériel poétique propre à Pétrarque où les sentiments amoureux sont mis au centre de l'inspiration poétique. Par ailleurs, du fait de son succès en Europe, le pétrarquisme se transforme avec l'apparition de poètes pétrarquistes en France, en Espagne, au Portugal et en Italie. Au contact de ces nouveaux territoires littéraires, le rapport au texte se modifie radicalement : « Le *Canzoniere* fournit alors une matrice rhétorique et poétique, un code littéraire »[521]. Ces codes et pratiques littéraires tendent à se standardiser sous l'effet de la grande diffusion du *Canzoniere* à travers l'Europe, normalisant par la même occasion la langue vulgaire ainsi que l'héritage littéraire qu'elle porte en elle.

L'inspiration ariostesque présente dans cette première génération de poètes persiste et existe toujours vingt ans plus tard à travers ce que Pasquier appellera l'« arrière-garde » de la Pléiade. Il s'agit d'une nouvelle génération – dont Desportes et Jamyn font partie – qui, tout en suivant le sillon tracé par la Pléiade, n'est pour autant pas sous la coupe de celle-ci[522].

1.1.2. La seconde génération : Philippe Desportes et Amadis Jamyn

Durant sa carrière d'écrivain, Desportes doit ses succès (« Les Imitations de l'Arioste », « Contre une nuit trop claire ») en particulier à ses inspirations italiennes. L'étude des ouvrages présents sur les rayons de sa bibliothèque nous laisse quelques indices de sa fréquentation de la littérature outre-alpine. Quelques indices seulement, puisque sur la vaste collection d'ouvrages engrangée par Desportes, le nombre d'ouvrages italiens semble bien maigre au vu de l'influence de cette littérature sur sa création poétique. Jacques Lavaud, qui dans les années 30 s'était penché sur ce sujet, déduisait de la grande réputation de la bibliothèque de Desportes ainsi que du goût de l'époque pour la littérature italienne qu'il était fort possible que ces ouvrages aient pu un temps être sur les étagères de Desportes avant de disparaître, soit qu'ils aient été détériorés, soit qu'ils n'aient jamais été rendus[523]. Bien plus tard, François Rouget, dans un article paru dans la revue *Italique*, s'est penché de nouveau sur la question et a confirmé ce goût du poète pour les livres italiens. Ces

521. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive*, *op. cit*., p. 61.
522. Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, *op. cit*., p. 44.
523. Jacques Lavaud, *Un poète de cour au temps des derniers Valois : Philippe Desportes (1546-1606)*, Paris, Droz, 1936, p. 409.

ouvrages, dont Desportes a fait en partie l'acquisition lors d'un séjour à Venise, représenteraient 15 % de sa collection et témoignent de son intérêt non seulement pour la littérature mais aussi pour la langue italienne. Ainsi, outre Dante et Pétrarque, on trouve également parmi eux *L'Hercolano* de Varchi (Florence, 1570), qui évoque la question de l'usage littéraire de la langue toscane[524]. Enfin, on ne trouve aucune des œuvres de l'Arioste dans la bibliothèque de Desportes, mais ce sont ses textes mêmes qui nous indiquent qu'il en fut lecteur. En effet, si l'on se réfère aux poèmes tirés de ses *Premières Œuvres*, et qui font partie de notre corpus, Desportes s'avère être connaisseur non seulement de L'*Orlando furioso*, mais également des *Rime*, dont il s'inspire par exemple pour « Contre une nuit trop claire »[525].

Dernier poète à apparaître dans notre corpus, Amadis Jamyn non seulement est lié étroitement à la première génération puisqu'il fut à la fois le disciple et le secrétaire de Ronsard[526], mais il est également « l'émule de Desportes » selon les termes de Marcel Raymond[527]. En ce qui concerne sa pratique de l'imitation, il va d'ailleurs en partie suivre la tendance de ses prédécesseurs en reprenant globalement les mêmes épisodes de l'*Orlando furioso*[528]. Il fera en revanche preuve d'originalité dans les choix de sonnets et de madrigaux auxquels il procède dans le reste du répertoire lyrique de l'Arioste[529].

La succession de ces deux générations d'auteurs – celle des années 1550, puis vingt ans plus tard celle des années 1570 – démontre la longévité de cette inspiration ariostesque au sein de la poésie brève. Le « cygne de Ferrare » devient alors une source privilégiée du renouveau poétique, au même titre que Pétrarque. Les poètes français trouvent en effet chez lui, tout particulièrement, une matière satisfaisante pour exprimer la violence des passions amoureuses grâce à des épisodes comme ceux des lamentations amoureuses de Roland (chant XXIII) ou de Bradamante (chants XXXII, XLIV), qui sont bien souvent repris dans le cadre de l'inspiration pétrarquiste. Cette expression poétique des passions chez l'Arioste est non seulement imitée mais encore et surtout amplifiée. Elle va ainsi gagner en intensité au sein de l'espace textuel restreint de ce qui est, pour l'essentiel, une poésie brève.

524. François Rouget, « Les Livres italiens de Philippe Desportes », *Italique*, X, 2007, p. 85-104.

525. P. Desportes, *Le second Livre des amours*, dans *Les Premières œuvres*, éd. citée, p. 188-189.

526. Il fut le secrétaire de Ronsard entre 1564 et 1570. Voir Alice Cameron, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1933, p. 17.

527. Marcel Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française, op. cit*., p. 111.

528. A. Cameron, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, *op. cit*., p. 12.

529. On retrouve ainsi chez Amadis Jamyn des reprises de Madrigaux : la chanson « Le beau visage de Madame » (A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, 1978, p. 214-215) est reprise du *Madrigale* VIII de l'Arioste ; chanson « Mes yeux, cause de ma langueur » (*ibid*., p. 228-229), traduction du *Madrigale* IX de l'Arioste ; quant au sonnet LXXI (*ibid*., p. 217), il reprend le sonnet XXIV du poète italien.

1.2. Les spécificités de la démarche de Du Bellay

L'un des premiers auteurs qui ouvrent chronologiquement notre corpus retient ici tout particulièrement notre attention. Il s'agit de Joachim Du Bellay. En effet, d'une part, en intégrant à *L'Olive* des imitations tirées de *L'Orlando furioso*, il fait officiellement du texte italien le support de son illustration de la langue française à l'intérieur du cadre théorique exposé dans sa *Deffence*. D'autre part, le choix des extraits tout comme le soin apporté à leur disposition au sein du recueil favorisent la mise en valeur de la veine amoureuse présente chez l'Arioste et contribuent à faire de ce dernier une référence textuelle de la représentation des passions.

1. 2.1. Une imitation qui défend et illustre la langue française

L'esthétique de *L'Olive* applique de manière cohérente les idées prônées dans *La Deffence et Illustration*, rédigée à la même période. L'illustration de la langue devient ainsi un des moteurs de ces imitations et reprises, et l'inspiration de l'Arioste est en accord avec la recommandation que fait Du Bellay dans *La Deffence* d'écrire des poèmes en langue vernaculaire. En effet, l'Arioste offre lui-même l'exemple d'un poète qui a mis en avant la langue vernaculaire – en l'occurrence la sienne, l'italienne[530]. Ainsi, c'est sous l'influence des Italiens que Du Bellay compose la plupart des 115 sonnets de *L'Olive*[531]. Parmi les auteurs italiens qui ont mis à l'honneur la langue vernaculaire, Pétrarque figure bien évidemment en bonne place ; mais l'Arioste est beaucoup plus présent que ce dernier dans *L'Olive* de 1549. Du Bellay s'inspire en effet de passages du poète ferrarais dans 18 sonnets, dont 8 sont directement tirés du *Roland furieux* (sonnets XXV, XXIX, XXXI, XXXV, XXXVII, XXXIX, XLII, XLVII). Puis l'influence de l'Arioste se maintient, bien qu'elle soit plus rare, dans *L'Olive augmentée* de 1550 (sonnets LXXI, LXXVIII, XCII, XCVII). Du Bellay reconnaît d'ailleurs explicitement sa dette :

> Vrayment je confesse avoir imité Pétrarque, et non luy seulement, mais aussi l'Arioste, et d'autres modernes Italiens. Pource qu'en l'Argument que je ne traicte, je n'en ay point trouvé de meilleurs.[532]

L'Olive, recueil pétrarquiste français par excellence, prend ainsi pour exemple non seulement le chef de file qu'est incontestablement Pétrarque, mais aussi parmi ses héritiers littéraires italiens, l'Arioste en particulier, cité au même titre que le maître, là où les autres auteurs italiens sont regroupés sous la dénomination plus générique « autres modernes Italiens ». Tout

530. *Ibid*., p. 102.
531. Le repérage des sources de *L'Olive* fut mené par Joseph Vianey puis par les éditeurs successifs du recueil.
532. J. Du Bellay, *L'Olive*, « Au lecteur », p. 354.

comme Pétrarque, l'Arioste constitue ainsi, selon Du Bellay, le meilleur exemple à suivre pour l'« argument » dont il traite essentiellement dans ce recueil, à savoir l'amour.

1.2.2. Des choix thématiques conformes à la poétique du recueil de Du Bellay

La définition même du pétrarquisme, qui repose sur l'imitation et la reprise de *topoi*, termes et formulations soutenant l'expression poétique amoureuse, brouille les pistes en situant le poète dans un système d'intertextualité généralisée. En élaborant un poème sur un sujet conventionnel, le poète ne fait pas nécessairement référence à tel ou tel modèle, mais reprend des *topoi* qui font partie d'une même tradition. Il imite ces textes pour leur intérêt thématique, propice à leur intégration au recueil. Il emprunte ainsi à plusieurs auteurs en les choisissant moins pour leur autorité que pour la qualité de leurs poèmes considérés comme des textes de référence. En ce sens, Du Bellay suit la ligne directrice donnée par Pétrarque et les Italiens qui enchaînent des sonnets portant sur la peinture des sentiments[533]. Il choisit ainsi de traiter de façon privilégiée les plaintes de héros romanesques et, de façon plus générale, l'amour malheureux et la célébration de la femme.

C'est donc moins l'Arioste que ses épisodes poignants sur les passions amoureuses que Du Bellay reprend dans son ouvrage. Dans la mesure où ce courant pétrarquiste opère la synthèse de la modernité formelle et de l'inspiration amoureuse, on comprend qu'il « existe donc une cohérence profonde entre la théorie de *La Deffence* et la poésie amoureuse de *L'Olive* »[534]. C'est pourquoi d'ailleurs l'inspiration ariostesque s'intègre parfaitement à la démarche de Du Bellay dans *L'Olive*. Or, dans cette perspective, ce qui est particulièrement intéressant chez le poète français, c'est l'usage filé qu'il fait des épisodes de l'*Orlando furioso*. En effet, la cohérence esthétique du recueil se construit non seulement à travers le choix thématique d'épisodes liés aux passions amoureuses, mais également à travers la composition par enchaînement d'un poème à l'autre. Ainsi, les références aux épisodes de l'Arioste ne se font pas de manière ponctuelle, mais viennent littéralement rythmer le recueil. On constate par exemple dans l'enchaînement des sonnets XXXV à XLI concernant les vœux de fidélité des amants que l'alternance avec des sonnets imités de l'Arioste permet à Du Bellay d'élaborer des variations autour des passions :

Sonnet de Du Bellay	Imité de l'Arioste	Non imité de l'Arioste	Mention du passage imité
XXXV	X		chant XLIV, octaves 61-62

533. Henri Chamard résume ainsi la cohérence de l'ouvrage : « Deux idées, deux *thèmes*, si l'on veut, résument tout l'ouvrage, et les cent quinze sonnets n'en sont qu'un continuel développement : la beauté de la dame, amour du poète. », H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, *op.cit*., p. 172-173.
534. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse*, *L'Olive*, *op. cit*., p. 55-56.

XXXVI		X	
XXXVII	X		chant XXXII, octaves 18-21
XXXVIII		X	
XXXIX	X		chant XLIV, octaves 63-64
XL		X	
XLI		X	

L'ensemble de ces sonnets met en scène un amant mis à l'épreuve de ses sentiments amoureux. Cette démarche est en adéquation avec l'idée d'unité développée par le pétrarquisme. De la sorte, « [...] la forme pétrarquiste par excellence n'est pas tant le sonnet que le recueil de sonnets, et [...] cette forme est de fait porteuse d'une interrogation sur l'unité du livre »[535]. Une *dispositio* entre donc en jeu. Certes, les références à ces épisodes sont fréquentes dans les recueils de poésie amoureuse ; mais Du Bellay, en particulier dans cette partie du recueil que nous présentons, intercale habilement entre ses autres poèmes ceux qui sont inspirés de l'Arioste, de telle sorte que, non contentes d'être de simples insertions, les imitations de l'Arioste participent pleinement à l'économie de *L'Olive*.

Au sein de cette suite de poèmes, chaque imitation tirée de l'Arioste trouve son sens. Ainsi, le sonnet XXXVII, imité des plaintes de Bradamante au chant XXXII de l'*Orlando furioso*, permet-il de faire le lien entre le sonnet XXXVI et le sonnet XXXVIII. Dans un premier temps, le sonnet XXXVI et le sonnet XXXVII composent un diptyque. L'amant dit d'abord ressentir le désir d'être comme le Phénix et de renaître dans les flammes de son amour :

> L'unic oiseau (miracle emerveillable)
> Par feu se tue, ennuyé de sa vie :
> Puis quand son ame est par flammes ravie,
> Des cendres naist un autre à luy semblable.[536]

Puis l'image des flammes reparaît dans le poème qui suit, pour figurer non plus la renaissance, mais la chute de l'amant à travers l'image d'Icare :

> Mais (ô moy sot!) de quoy me doy-je plaindre,
> Fors du desir, qui par trop hault ataindre,
> Me porte au lieu, où il brusle ses aeles?[537]

535. *Ibid*., p. 64.
536. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXXVI, v. 1-4, p. 14.
537. *Ibid*., sonnet XXXVII, v. 9-11, p. 35.

Cette chute est due à la puissance de la dame, qui dans ce même sonnet est comparée à une divinité :

> Celle qui tient par sa fiere beauté
> Les Dieux en feu, en glace, aise et martire,
> L'œil impiteux soudain de moy retire,
> Quand je me plain' à sa grand' cruauté.[538]

Or, cette image de la femme divinisée continue de courir dans les sonnets XXXVIII puis XL (« Si des saincts yeulx que je vois adorant… »).

À partir de là, le décalage entre la femme divinisée et l'amant soumis, voué à la chute, met en avant deux autres motifs de la poésie amoureuse. Il s'agit d'abord du motif du déchirement, que l'on retrouve à deux reprises dans des sonnets imités de l'Arioste. C'est en effet le cas dans les sonnets XXXV et XL du recueil. Dans le premier de ces sonnets, la métaphore maritime du roc battu par les flots décrit le cœur de l'amant ; cette image est ensuite reprise dans le sonnet XL. De cette façon, les deux sonnets préparent l'allégorie de la tempête amoureuse du sonnet XLI qui décrit un marin pris dans la tempête et appelant les dieux à son secours. En réalité, comme il est explicité dans les tercets, le marin représente l'amant, la mer et la tempête ses pensées, ses soupirs et ses pleurs, tandis que la dame fait figure de divinité tutélaire.

À cette idée de déchirement vient cependant s'adjoindre celle de la *fin'amor* et plus précisément des vœux et de la foi qui lient les amants d'un lien indéfectible. On retrouve ainsi la reprise du terme « veux », qui était déjà présent au vers 14 du sonnet XXXVIII, au vers 12 du sonnet XLI. Il s'agit des deux seules occurrences de ce terme dans *L'Olive* de 1549 ; elles permettent à l'amant d'exprimer des vœux renouvelés envers sa dame. Par ailleurs, si le sonnet XXXVIII évoque déjà la foi de l'amant à travers le vœu qu'il fait envers sa maîtresse, c'est dans le sonnet suivant, le sonnet XXXIX imité de l'Arioste, que l'on retrouve le terme « foi » explicitement au vers 1 (« Plus ferme foy ne fut onques jurée ») et au vers 6 (« N'a point besoing de ma foi la forteresse, »). Ce motif de la foi inébranlable, central dans le sonnet XXXIX, est spécifiquement tiré d'un des deux seuls passages où Bradamante utilise le mot « fede »[539], en l'occurrence ici des vers introductifs du discours de Bradamante à l'octave 63 du chant XLIV :

> So ben ch'a nuovo principe giurato
> non fu di questa mai la maggior fede.[540]

538. *Ibid*., v. 1-4.
539. E. Buron, N. Cernogora, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse*, *L'Olive*, *op. cit*., p. 183.
540. *Orlando furioso*, XLIV, 63, v. 3-4, p. 1336.

Ce sonnet est l'aboutissement de la construction progressive du lien entre l'amant et sa dame qui va de la transfiguration de l'amant et de la dame, laquelle s'opère quand ceux-ci se regardent mutuellement, jusqu'à une vision de la dame poussant l'amant à lui faire don de son âme et de son corps. Emmanuel Buron revient sur cette présence du don de soi dans l'enchaînement des deux poèmes et l'analyse ainsi :

> Or ce don de soi constitue précisément le sujet du poème XXXIX. La « ferme foy… jurée » au début du sonnet XXXIX reprend ainsi, dans un registre plus politique, le motif du don de soi qui apparaissait dans un registre religieux à la fin du sonnet XXXVIII, à travers les motifs de « l'offrande d'ame et de cœur » et des vœux rendus.[541]

Le sonnet XXXIX constitue en ce sens une lecture du discours de Bradamante, dont Du Bellay a réorganisé la matière en fonction d'une notion qu'il a voulu mettre en relief[542] et qui était déjà présente au vers 5 du sonnet XXXV à travers l'expression « je suis le roc de foy non variable ». Loin donc d'être réduites à l'état de citations, les imitations tirées du *Roland furieux* présentes chez Du Bellay s'inscrivent dans une continuité construite. La référence à l'Arioste est non seulement filée, mais elle s'intègre parfaitement à l'économie du recueil. Bien loin de jouer simplement le rôle de référence italianisante, le texte de l'Arioste sert le propos de l'auteur, il sert de support à son expression poétique. Il s'agit pour Du Bellay d'un socle fiable, sur lequel le poète peut faire reposer sa création poétique.

Un tel traitement n'est, certes, pas spécifique au seul texte de l'Arioste ; mais on constate néanmoins que ce dernier fait figure de référence dans le recueil pour l'expression des sentiments amoureux. En outre, parmi les œuvres de l'Arioste, c'est spécifiquement à l'*Orlando furioso* que Du Bellay attribue ce rôle. En effet, si Du Bellay se reposera également sur les sonnets de l'Arioste pour écrire son recueil, on voit ici que c'est bien l'extraction de passages plus longs de l'*Orlando furioso* qui lui permet d'alimenter sa poésie amoureuse. Ce faisant, Du Bellay consacre ainsi le texte de l'Arioste comme modèle de littérature amoureuse. En effet, les mots et les notions proposés par l'Arioste révèlent ici toute leur fécondité : l'Arioste devient ainsi non seulement l'inspirateur, mais également le liant qui permet de souder l'ensemble des poèmes entre eux.

1.2.3. La langue française : un choix linguistique et idéologique

Cette inspiration ariostesque s'inscrit par ailleurs dans le cadre de la transposition des modèles italiens prônée dans *La Deffence*, ce qui constitue pour Du Bellay l'occasion de confronter

541. E. Buron, N. Cernogora, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive*, *op. cit*., p. 183.
542. *Ibid*.

les capacités littéraires de la langue française à celles d'une langue plus illustre. En effet, c'est avant tout sur le plan stylistique que se joue cette rivalité entre les capacités d'expression littéraire des deux langues[543]. Comme l'explique Floyd Gray :

> Dans *L'Olive*, qui est en somme un monument dressé au langage, chaque sonnet est le résultat d'un effort concerté pour mettre en relief un français « littéraire », pour s'exprimer de la manière la plus impersonnelle dans la langue la plus « poétique » possible. Il n'y a aucune intrusion d'éléments linguistiques incontrôlés. On assiste au déroulement régulier, pesé, d'une écriture qui se réfère constamment à des textes antérieurs et qui reste donc anonyme par rapport à Du Bellay.[544]

Du Bellay met ainsi en avant une démarche stylistique et littéraire exigeante en s'appuyant sur des textes antérieurs. C'est en ce sens qu'il se tourne vers le pétrarquisme, afin d'élaborer un style élevé propre à contrebalancer le style bas (« simple », ou « familier ») marotique. En Italie, Bembo avait fondé la poétique de la langue vulgaire sur l'imitation de Pétrarque et c'était à partir des œuvres écrites en langue vulgaire que le pétrarquisme s'était développé. C'est en quelque sorte la même stratégie qu'adopte Du Bellay pour le traitement poétique qu'il fait des passions dans certains passages, notamment en empruntant à l'Arioste ses expressions. Ce langage d'emprunt s'intègre, à plusieurs titres, à l'idéologie poétique de Du Bellay.

À titre d'exemple, le sonnet LXXI qui décrit la beauté d'Alcine[545] est particulièrement éloquent. Si, dans les deux premiers quatrains de ce sonnet, Du Bellay reprend de manière assez fidèle le schéma descriptif suivi par l'Arioste, le premier tercet engage quant à lui une rupture avec la source italienne du texte. Plus précisément, en effet, le poète convertit cette beauté italienne en beauté française selon Floyd Gray :

> Ce val d'albastre, et ces coutaux d'ivoire,
> Qui vont ainsi comme les flotz de Loire
> Au lent soupir d'un Zephire adoulci,[546]

La référence à la Loire, dans cette métaphore fluviale, ramène en effet l'idéal féminin représenté par Alcine à une beauté toute française. Ce rapprochement s'effectue notamment grâce à une comparaison, construite sur deux vers, dans laquelle les « coutaux d'ivoire », eux-mêmes métaphoriques, sont comparés et mis à la rime avec « les flotz de Loire ». Le zéphyr lui-même s'est « adoulci » et peut évoquer la « douceur angevine ». L'amplification du texte de l'Arioste passe

543. *Ibid*., p. 175.
544. Floyd Gray, *La poétique de Du Bellay*, Paris, Nizet, 1978, p. 35.
545. *Orlando furioso*, VII, 11-15, p. 149-150 ; J. Du Bellay, sonnet LXXI, *L'Olive augmentée*, p. 52.
546. J. Du Bellay, *L'Olive augmentée*, v. 9-11, p. 52.

donc par une référence au territoire français. On pourrait ici parler d'une amplification *par conversion* du motif présent chez l'Arioste : la beauté italienne *devient* une beauté française. Cependant, cette référence locale n'a pas seulement vocation à colorer l'esthétique des passions de nuances françaises ; il s'agit également, comme le souligne Floyd Gray, d'illustrer la volonté qu'a Du Bellay de mettre en valeur un français littéraire :

> La référence à la Loire – frauduleuse signature – ne fait qu'accuser le caractère étranger et littéraire du sonnet. Il y a sans doute une volonté améliorante dans cette apposition d'épithètes positives et de renouvellement par la mention de la Loire, mais ces attributs relèvent dans l'ensemble de l'écrit et non des « beautez de Madame » qu'ils sont appelés à décrire.[547]

La mention de la Loire réaffirme en effet l'identité française du texte et par extension celle du recueil.

Comme le montre cet exemple, il y a donc dans *L'Olive* une réappropriation des passions telles qu'elles sont décrites chez l'Arioste. On pourrait certes dire que c'est le cas aussi pour l'ensemble des reprises pétrarquistes du recueil et même de l'ensemble des œuvres que Du Bellay imite, en pleine conformité avec l'idéologie prônée par *La Deffence*. L'intérêt propre de l'imitation des épisodes repris de l'Arioste est cependant de deux ordres. C'est d'abord que l'Arioste, privilégié pour son « argument », est spécialement propice, de l'aveu même de Du Bellay, à une poétique qui mène à une exacerbation des passions ; c'est ensuite que la longueur des passages exploitables de l'*Orlando furioso* dans cette perspective se prête au travail de réorganisation de la matière et de *dispositio* qui sert, précisément, cette exacerbation des passions non seulement au sein d'une seule pièce – à partir de plusieurs octaves du *Roland furieux* –, mais aussi et de façon structurante à l'échelle de plus vastes séquences du recueil amoureux.

Cette réutilisation de l'Arioste dans le cadre d'un recueil poétique se retrouve aussi chez les successeurs de Du Bellay. On note tout d'abord chez eux une tendance à l'extraction de passages précis de l'Arioste, favorisée par les formes poétiques employées par les auteurs. Quant à la réutilisation de ces passages de l'Arioste, elle est soumise à plusieurs tendances : tantôt l'imitation poétique se cantonne à un seul passage, tantôt plusieurs extraits de l'*Orlando furioso* sont repris au sein d'un même texte français et parfois même mêlés à des inspirations extérieures, comme nous allons le voir à présent.

1.3. Réinventer l'Arioste dans le cadre d'une poésie brève

À l'échelle de notre corpus, on remarque que les poètes opèrent une sélection spécifique

547. F. Gray, *La poétique de Du Bellay*, *op. cit*., p. 35.

allant d'un vers à une, voire plusieurs octaves à partir desquelles ils élaborent leurs imitations. Ce remaniement tantôt concerne un passage spécifique – et il s'agit alors d'imitations encore proches du matériel d'origine –, tantôt consiste en réélaborations plus poussées à partir de plusieurs passages. Dans ce second cas, on relève deux tendances : certains textes sont élaborés à partir de passages divers de l'*Orlando furioso* et d'autres mêlent des références à l'Arioste avec des références issues d'autres textes poétiques.

1.3.1. Une unité de forme et de sens

Quoi qu'aient pu dire ses détracteurs – dont Ronsard fait lui-même partie[548] –, l'*Orlando furioso* est régi dans sa forme par des règles strictes. Ainsi, bien que les octaves soient reliées entre elles par plusieurs fils narratifs, chacune d'elles constitue une unité restreinte, soit narrative, soit esthétique, à laquelle l'auteur et sa narration doivent se plier. Cette écriture permet également d'aménager des respirations dans le texte. À côté de la fureur des combats et des multiples aventures relatées, les plaintes de Bradamante constituent par exemple un moment privilégié de recentrement sur les sentiments d'un personnage dans une narration parfois effrénée entre siège de Paris et vol d'hippogriffe. Ainsi, la première plainte de Bradamante intervient-elle en plein contexte guerrier. Alors que le lecteur suit les dernières décisions stratégiques d'Agramant et le ralliement des guerriers sarrasins autour de ce dernier[549], l'Arioste revient sur le cas particulier de Bradamante pour qui la guerre s'est arrêtée durant vingt jours au cours desquels elle a attendu le retour de son amant Roger. Il s'agit ici d'une pause lyrique pour le lecteur comme pour la guerrière chrétienne qui, ne voyant pas revenir son amant, reprend les armes afin de tenter une mort glorieuse au combat[550].

Que ce soit spécifiquement dans le cadre des plaintes de Bradamante[551] ou dans d'autres passages, ces intervalles de respiration retiennent l'attention des poètes français qui y voient des moments privilégiés, favorables au développement des affects des personnages. Par ailleurs, l'unité restreinte des octaves est particulièrement propice à l'exercice d'extraction auquel se prêtent les imitateurs dans le cadre de formes poétiques régulières (le sonnet et le dizain), qui imposent elles-mêmes à leurs auteurs de restreindre l'objet de leur imitation. Quant aux formes plus libres (l'élégie ou encore la chanson), elles favorisent l'incorporation de plusieurs extraits de l'Arioste, souvent remaniés au sein du texte. Dès lors, les poètes vont non plus se concentrer sur la totalité d'un

548. Voir *supra*, Introduction, p. 28.
549. *Orlando furioso*, XXXII, 3-9, p. 954-955.
550. *Ibid*., 44, p. 965.
551. *Orlando furioso*, XXXIII, 62-64, p. 1002-1003 ; XLIV, 41-47, p. 1330-1332 ; XLV, 31-39, p. 1356-1359.

épisode mais ponctionner des passages plus spécifiques allant de quelques octaves à une seule.

En faisant le choix du dizain ou du sonnet, les deux premiers auteurs de notre corpus, Mellin de Saint-Gelais et Du Bellay, prennent le parti d'une forme relativement proche de l'octave. Ce choix formel leur permet de se focaliser sur un moment précis de la passion amoureuse et, à partir de là, d'enrichir l'expression de celle-ci. Ainsi, les reprises poétiques portent sur des détails spécifiques à cette folie, par exemple le larmoiement de Roland, repris à la fois par Saint-Gelais et Du Bellay. Aussi les deux dizains de Mellin de Saint-Gelais (dizain 44 et dizain 45) ne diffèrent-ils que de deux vers des octaves 127 et 126 du chant XXIII dont ils sont issus. On retrouve le même principe chez Du Bellay qui reprend essentiellement l'octave 127 du chant XXIII dans son sonnet XLII[552]. Quant à Ronsard, il ne nous a pas semblé qu'il reprenait un passage défini de l'Arioste afin d'en faire un poème nouveau. Le Vendômois semble plutôt imiter des extraits qu'il introduit dans une création originale ou bien qu'il mêle à d'autres passages de l'Arioste, voire à d'autres inspirations poétiques. On ne retrouve pas non plus de réélaboration d'une octave entière chez Taillemont, dans la mesure où les références tirées de l'Arioste sont avant tout présentes dans ses textes sous la forme de souvenirs poétiques : c'est le cas dans le sonnet 15, le sonnet 86, le sonnet 96 ainsi que dans le chant « En faveur des dames vertueuses ».

Autour des années 1570, Desportes, tout comme ses prédécesseurs Du Bellay et Mellin de Saint-Gelais, reprend les octaves 126 et 127 du chant XXIII, en les réunissant cependant dans son sonnet XLIII[553]. Il demeure ainsi proche de sa source en conservant le déroulement chronologique des larmes et des soupirs tel qu'il était présent chez l'Arioste, évoquant d'abord les larmes (octave 126) dans les deux premiers quatrains puis les soupirs (octave 127) dans les deux tercets. Toutefois, malgré cette proximité évidente avec le texte-source dans un poème tel que celui de Desportes, on remarque que la transposition d'un épisode de l'Arioste dans une forme poétique brève telle que le sonnet aboutit parfois à une réduction du matériel originel, d'autant plus que ce mouvement correspond au passage d'un texte narratif à un texte tourné vers l'expression lyrique du sentiment. C'est ainsi que les références à Roger, dans les plaintes de Bradamante, sont parfois supprimées : par exemple, dans le sonnet CLXVIII d'Amadis Jamyn, l'évocation du guerrier sarrasin a disparu[554]. En effet, le poète ne conserve en quelque sorte que l'essence de la douleur représentée. C'est moins le couple formé par Roger et Bradamante qui l'intéresse que la passion et le désespoir que provoque cet amour dans l'âme de la jeune guerrière. Toutefois, la réduction du nombre de vers ne conduit

552. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XLII, p. 37.

553. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, sonnet XLIII, v. 1-8 p. 104.

554. En effet, l'adresse à l'homme aimé disparaît : « Cosí senza Ruggier sento timore ; / Se Ruggier veggo, in me timor non dura. / Deh torna a me, Ruggier, deh torna prima /Che'l timor la speranza in tutto opprima ! » (*Orlando furioso*, XLV, 36-38, p. 1392).

pas pour autant à l'appauvrissement de l'écriture poétique ; bien plutôt, elle peut contribuer à intensifier celle-ci, selon d'autres modalités, comme nous le verrons par la suite.

L'extraction de ces épisodes ainsi que leur reprise dans la forme close du sonnet amènent en tout cas à concentrer l'attention sur un moment précis de l'expression des passions. Cette focalisation participe dès lors à un morcellement de la matière ariostesque. Partagés en plusieurs fragments, les épisodes d'origine sont soit réélaborés au sein de poèmes faisant déjà référence à l'Arioste, soit réintégrés dans des poèmes aux sources poétiques plus vastes.

1.3.2. Réélaboration

Réélaboration avec l'Arioste

Si les textes issus de notre corpus montrent déjà la familiarité des poètes avec les épisodes amoureux de l'Arioste, la réélaboration de ces mêmes épisodes atteste quant à elle la véritable aisance qu'ont visiblement les poètes dans le maniement de ces textes.

Cette aisance avec laquelle les poètes manipulent la matière ariostesque les amène nécessairement à recomposer certains passages. Ainsi, une pièce inspirée de l'Arioste regroupe parfois plusieurs octaves. On retrouve tout d'abord ce procédé chez Du Bellay, notamment dans le sonnet XXXVII de *L'Olive*. Dans ce sonnet, bien que le poète s'inspire des octaves 18 à 21 du chant XXXII, il n'en reprend pas systématiquement les différents motifs poétiques, mais les recompose à sa guise :

Orlando furioso, chant XXXII, octaves 18-21 (p. 958-959)	Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXXVII

-Dunque fia ver (dicea) che mi convegna Cercare un che mi fugge e mi s'asconde ? Dunque debbo prezzare un che mi sdegna ? Debbo pregar chi mai non mi risponde ? Patirò che chi m'odia, il cor mi tegna ? Un che sí stima sue virtú profonde, che bisogno sarà che dal ciel scenda immortal dea che 'l cor d'amor gli accenda ? Sa questo altier ch'io l'amo e ch'io l'adoro, né mi vuol per amante né per serva. Il crudel sa che per lui spasmo e moro, e dopo morte a darmi aiuto serva. E perché io non gli narri il moi martoro atto a piegar la sua voglia proterva, da me s'asconde, come aspide suole, che, per star empio, il canto udir non vuole. Deh ferma, Amor, costui che cosí sciolto dinanzi al lento moi correr s'affretta ; o tornami nel grado onde m'hai tolto quando né a te né ad altri era suggetta ! Deh, come è il moi sperar fallace e stolto,$ch'in te con prieghi mai pietà si metta ; che ti diletti, anzi ti pasci e vivi di trar dagli occhi lacrimosi rivi ! Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa, fuor che del moi desire irrazionale ? Ch'alto mi leva, e sí ne l'aria passa, ch'arriva in parte ove s'abbrucia l'ale ; poi non potendo sostener, mi lassa dal ciel cader : né qui finisce il male ; che le rimette, e di nuovo arde : ond'io non ho mai fine al precipizio mio.	Celle qui tient par sa fiere beauté Les Dieux en feu, en glace, aise, et martire, L'oeil impiteux soudain de moy retire, Quand je me plain' à sa grand' cruauté. Si je la suy', ell' fuit d'autre couté ; Si je me deulx, mes larmes la font rire, Et si je veulx ou parler ou ecrire, D'elle jamais ne puis estre ecouté[555] Mais (ô moy sot!) de quoy me doy-je plaindre, Fors du desir, qui par trop hault ataindre, Me porte au lieu, où il brusle ses aesles ? Puis moy tumbé, Amour, qui ne permet Finir mon dueil, soudain les luy remet, Renouvelant mes cheutes eternelles.

Cette réécriture concerne tout d'abord l'octave 18, que Du Bellay exploite à la fois dans le premier et le second quatrain. Le premier quatrain en reprend ainsi les trois derniers vers, afin de mettre en valeur la puissance divine de la dame sur son amant ainsi que de réexploiter le motif des flammes, déjà présent chez l'Arioste. Dans le second quatrain, le poète met en scène les conséquences de ce pouvoir de la dame, décrite comme dédaigneuse des avances du poète. Il reprend ainsi la série de questions des cinq premiers vers, qui exprime le rejet de sa maîtresse, mais il se livre aussi à une réorganisation syntaxique, puisqu'il introduit des propositions subordonnées circonstancielles hypothétiques parallèles, au présent générique, ce qui a pour effet de mettre en évidence la permanence de ce rejet. Par cette réorganisation de la matière ariostesque, aussi bien en termes de *dispositio* que d'un point de vue syntaxique, Du Bellay tisse un lien de cause à effet, puisqu'il décrit d'abord la puissance de la dame puis le résultat de ce pouvoir sur son amant.

555. *Ibid.*, v. 5-8, p. 35.

De même, dans le sonnet CXCIII du *Premier Livre des Amours*, Ronsard s'inspire de deux blasons érotiques déjà présents chez l'Arioste. Dans le premier quatrain, il reprend le blason des seins d'Alcine (VII, 14) et, dans le second, celui des seins d'Olympie (XI, 68)[556]. La réunion des deux extraits de l'Arioste dans un même sonnet est ici d'autant plus aisée que les deux passages d'origine comportaient déjà des traits caractéristiques communs tels que la comparaison des seins avec l'ivoire. Notons que ce n'est pas la seule fois que Ronsard fait usage des deux extraits dans un même poème puisque, dans l'« Elegie à Janet peintre du roy »[557], il exploite de nouveau ces deux mêmes passages aux vers 92-96 (VII, 13), 123 et 124 (VII, 15, vers 7-8) et au vers 134 (VII, 14), à partir du portrait d'Alcine, ainsi qu'aux vers 155 à 158, qui seraient quant à eux imités de la description d'Olympie (XI, 69).

On retrouve aussi dans la seconde génération de notre corpus des poètes qui s'inspirent de plusieurs extraits de l'*Orlando furioso*. C'est le cas par exemple de Desportes dont les « Stanzes »[558], reprennent à la fois un passage inspiré des plaintes de Bradamante (XLV, 36-37) aux vers 31 à 36 et un extrait du portrait d'Alcine (VII, 12) aux vers 53 et 54. Quant à la chanson « Las que nous sommes miserables »[559], elle pourrait être tirée des mésaventures d'Olympie (X, 5-8), comme le suggère notre édition critique[560]. Quant à Amadis Jamyn, il lui arrive de jouer avec des passages de l'Arioste éloignés les uns des autres pour les recomposer au sein de son poème. En effet, dans son « Discours d'une amante »[561], il se plaît à convoquer à l'intérieur du même poème des souvenirs d'un passage du chant XXIV et de plusieurs passages du chant XXVI :

Extraits de l'*Orlando furioso*	Amadis Jamyn, « Discours d'une amante »
chant XXVI, octave 1, vers 3-4 Al tempo nostro si ritrovan rade A cui, piú del guadagno, altro caro.	vers 81-82 O qu'aujourdhuy la femme non avare (Si l'on en trouve) est ung oyseau bien rare!
chant XXVI, octave 103, vers 1-3 Come ben riscaldato àrrido legno A piccol soffio subito s'accende, Cosí s'avampa di Ruggier lo sdegno	vers 173-176 Comme un bois sec tout soudain se renflamme, Si tant soit peu on resouffle sa flamme : Ainsi le feu qui avoit enflammé Ce pauvre amant, fu soubdain r'alumé.
chant XXIV, octave 2, vers 1 à 5 Varii gli effetti son, ma la pazzia È tutt'una perà, che li fa uscire. Gli è come una gran selva, ove la via Conviene a forza, a chi viva, fallire Chi su, chi giú, chi qua, chi là trovia.	vers 311-322 Ainsi d'Amour la forest est obscure, Grande et profonde et plaine d'adventure, Où qui ses pieds pourmene bien avant, Dans l'epesseur il se va decepvant Et vagabond erre tousjours en crainte,

556. Nous ne citons pas ici le texte de Ronsard – très connu par ailleurs – car nous en reparlerons plus loin dans nos analyses et en le citant plus précisément.

557P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, *Le Premier Livre des Amours*, p. 152-156.

558. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, p. 231-233.

559. *Ibid*., p. 235-237.

560. *Ibid*., note 46, p. 542-543.

561. A. Jamyn, *Avant-chant nuptial, faict sur le mariage du Roy & d'Elizabeth d'Austriche*, Lyon, par Benoist Rigaud, 1570, dans *Les Œuvres poétiques*, 1973, p. 98-112.

	Trouvant sa voye en cent chemins contrainte : Dans la forest le plus souvent se pert Et de pasture aux dentz des lyons sert, Si quelque dieu, qui les hommes inspire De telle erreur, soubdain ne le retire?

Il ne s'agit pas ici pour Jamyn de reprendre l'intégralité d'un passage célèbre de l'*Orlando furioso*, mais bien de ponctuer les 330 vers de son poème de reprises ciblées, avec deux tendances distinctes. D'une part, dans les vers 173 à 176, la réécriture de quatre vers se concentre sur l'expression même des passions puisqu'il s'agit ici de décrire la colère de Roger. D'autre part, d'autres reprises se concentrent sur les réflexions générales à propos de la passion présentes au début du chant de l'Arioste. Amadis Jamyn manie ainsi les différents types de discours présents dans l'*Orlando furioso* en s'intéressant non seulement à la peinture des passions, mais aussi au discours sur celles-ci. Il le prouve également dans un autre de ses poèmes : « Qui respond à celle qui commence, Las que nous sommes misérables, etc. »[562]. En effet, bien que le mouvement général de cette pièce tire son origine du chant X, octaves 5-8, et reprenne des éléments descriptifs sur la beauté d'Alcine, il fait également allusion à un tout autre épisode, celui du chant XLIV évoquant une des plaintes de Bradamante :

Orlando furioso, chant XLIV, octave 61-66	Amadis Jamyn, *chanson* Qui respond à celle qui commence, Las que nous sommes miserables, etc.
XLIV, 61, vers 5-8 Immobil son di vera fede scoglio Che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote: Né già mai per bonaccia né per verno Luogo mutai, né muterò in eterno.	vers 21-24 En un lieu constant il s'arreste, Comme le rocher sur les flots Qui loin repousse la tempeste, Les vagues et le vent dispos.
XLIV, 65, vers 1-4 Non avete a temer ch'in forma nuova Intagliare il mio cor mai piú si possa: Sí l'imagine vostra si ritrova Sculpita in lui, ch'esser non può rimossa.	vers 29-32 Quand au fond de son coeur il taille Quelque portrait, c'est tout ainsi Qui graveroit une medaille Dedans quelque bronze endurci.
XLIV, 62, vers 1-4 Scarpello si vedrà di piombo o lima Formare in varie imagini diamante Prima che colpo di Fortuna, o prima Ch'ira d'Amor rompa il mio cor costante; XLIV, 66 v. 5-8 Non è il mio cor diverso alla natura Del marmo o d'altro ch'al ferro contende. Prima esser può che tutto Amor lo spezze, Che lo possa sculpir d'altre bellezze.-	vers 33-36 Leur amour qui est indomtable Par la force ne se corrompt, Si bien qu'il est du tout semblable Au diamant qui ne se rompt.

562. A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, p. 26-28.

Ainsi, Amadis Jamyn parvient ici à mêler deux inspirations différentes issues de l'Arioste : d'une part, une inspiration érotique tirée du portrait d'Alcine et, d'autre part, une veine plus lyrique issue des plaintes de Bradamante. La reprise même qui est faite des plaintes de Bradamante au chant XLIV démontre la familiarité de Jamyn avec ce texte, tant il navigue avec aisance d'un passage à l'autre de celui-ci.

Cette démarche propre aux poètes de notre corpus permet de constater la manière dont la tradition littéraire ariostesque se développe au sein de l'espace lyrique français. En effet, cette tradition se construit autour de passages soigneusement choisis et récurrents touchant les passions, comme l'atteste la présence à plusieurs reprises d'extraits tirés du portrait d'Alcine. Par ailleurs, ces fragments ne sont pas figés, mais bien réagencés dans les poèmes de nos auteurs. De plus, comme on va le voir, ces extraits pris à l'Arioste sont eux-mêmes intégrés à un matériel plus vaste.

D'un auteur, l'autre : incorporation de la matière ariostesque avec d'autres auteurs

C'est ainsi en effet que l'Arioste se retrouve intégré à un matériel plus vaste englobant non seulement la littérature italienne en vogue à l'époque, et particulièrement celle de Pétrarque, mais également la matière antique.

Pour commencer, dans *L'Olive*, recueil qui s'inscrit dans une démarche pétrarquisante, on trouve des poèmes s'inspirant à la fois de l'Arioste et de Pétrarque lui-même. C'est le cas par exemple du sonnet XXXI[563] qui fait certes référence à l'Arioste dans les deux tercets où l'amoureux solitaire est comparé à l'hiver privé de soleil[564], mais dont le premier quatrain est issu du sonnet XI de Pétrarque (« Quando'l pianeta che distingue l'ore ») tiré des *Rime Sparse* auquel Du Bellay emprunte l'image de la venue du printemps. Cette inspiration proviendrait elle-même de Virgile dans ses *Géorgiques*, comme l'indique Henri Weber[565].

Ronsard procède également à des associations reprises de divers horizons. Ainsi, dans le sonnet XVIII du *Premier Livre des Amours*[566], il tire à la fois l'évocation de son vers 6 « Un col de neige, une gorge de lait » d'un des détails du portrait d'Alcine au chant VII (« Bianca nieve è il bel collo, e 'l petto latte »[567]) et des éléments sentimentaux du sonnet CCXIII des *Rime Sparse* de Pétrarque, traduit par Philieul en 1548[568]. Les renvois à l'Arioste sont également mêlés à des

563. J. Du Bellay, *L'Olive*, p. 32.
564. *Orlando furioso*, XLV, 38-39, p. 1358-1359.
565. Henri Weber indique cette référence aux *Géorgiques* : Virgile, *Géorgiques*, I, 217-218 (« *Candidus aperit cum cornibus annum* »). H. Weber, *La création poétique au XVI^e siècle en France,* Paris, Nizet, 1956, p. 292.
566. P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, p. 33-34.
567. *Orlando furioso*, VII, 14, v. 1, p. 150.
568. P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, note 1, p. 1229.

références à la littérature antique, comme on peut le constater par exemple dans le sonnet CXXX du *Second Livre des Amours*[569], où le dernier tercet est imité de l'Arioste (XLIV, 61), cependant que transparaissent dans le reste du poème des souvenirs d'Ovide et de Pétrarque[570].

Quant à Claude de Taillemont, il glisse une référence à l'Arioste, ou plus précisément à l'un de ses personnages, dans son chant « En faveur des dames vertueuses ». En effet, on y trouve la mention d'Olympie[571] parmi la galerie de dames honnêtes et illustres appartenant aussi bien à l'Antiquité (Lucrèce au vers 46, Sapho au vers 66 ou encore Zénobie au vers 185) ou à la culture biblique (Judith au vers 145) qu'à la période contemporaine (Marguerite de Navarre au vers 68).

On retrouve également ce mélange des sources chez les poètes de la seconde génération. Chez Desportes par exemple, dont le sonnet XXXVIII des *Premières Œuvres* serait issu d'une double inspiration, à savoir à la fois de Sasso (« O dolce sonno, oime perche fuggita »[572]) et des octaves 62-64 du chant XXXIII de l'*Orlando furioso.* Quant à Jamyn, les références à l'Arioste se mêlent chez lui aux *Carmina* d'Horace, comme on peut notamment le constater dans le sonnet « Quand le soleil luisant recule sa clairté », où l'on retrouve des passages du chant XLV (octaves 36 à 38) et, en ce qui concerne les deux derniers tercets, un souvenir des *Carmina* d'Horace[573].

Du reste, l'Arioste est également transmis par le biais des auteurs eux-mêmes. Ainsi, certains passages de l'Arioste circulent par poètes interposés. C'est le cas, par exemple, des octaves 5 à 8 du chant X de *L'Orlando furioso*, qui sont d'abord reprises par Philippe Desportes dans la chanson « Las, que nous sommes miserables »[574], puis dans la réponse d'Amadis Jamyn à ce poème « Qui respond à celle qui commence, Las que nous sommes miserables » : le poète s'y adresse à Desportes, mais intègre également de nouvelles références à l'*Orlando furioso*[575]. On voit ici que manifestement le texte de l'Arioste se prête au réemploi, et ce phénomène atteste bien l'importance de l'Arioste dans l'expression des passions.

Les imitations de l'Arioste dans la poésie brève se distinguent donc à la fois par leur aspect très restreint et sélectif et par la grande liberté avec laquelle les poètes les remanient. Mais, qu'il s'agisse de reprises spécifiques d'une ou plusieurs octaves, les différentes modalités que nous

569. *Ibid*., p. 289.
570. « Souvenir possible d'Ovide, *Métamorphoses*, VII, v. 20 et suiv. Voir Pétrarque, XX, fin. » P. de Ronsard, *Œuvres complètes,* voir note 2, p. 1339.
571. C. de Taillemont, *La Tricarite*, v. 105-110, p. 200-207.
572. P. Sasso, « O dolce sonno, oime perche fuggita », *Opera*, éd. 1499, cité dans P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, note 41, p. 528.
573. Horace, *Carmina*, IV, 5, v. 5-6. Ces références sont indiquées dans l'édition critique : A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques, Premières poésies et livre premier*, éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1973, p. 166.
574. P. Desportes, *Diverses Amours, et autres Œuvres meslées*, in *Les Premières Œuvres,* éd. citée, p. 235-237.
575. *Orlando furioso*, XLIV, 61-66, p. 1336-1337.

venons de parcourir ont toutes en commun d'imiter des épisodes similaires qui deviennent dès lors récurrents dans le paysage poétique des imitateurs.

Par ailleurs, la forme close propre à une poésie plus brève permet au poète de se concentrer sur un détail et de l'enrichir selon certains processus d'amplification. En effet, la forme même du sonnet ou du dizain, légèrement plus longue que l'octave italienne, conduit l'auteur à ce développement des motifs. Et en même temps, l'espace restreint de ce qui reste une forme brève va permettre de décupler en intensité cette expression des passions amoureuses. C'est ce que nous allons étudier dans la suite de notre étude où il s'agira d'observer plus spécifiquement les extraits et motifs récurrents présents chez nos imitateurs.

Chapitre 2
Réinventer l'expression poétique des passions

Les éléments présents chez l'Arioste sont issus du répertoire des topiques pétrarquistes. On retrouve ainsi avec lui des motifs qui sont déjà récurrents chez Pétrarque, tels que la beauté idéalisée, la tension du désir de l'amant à la fois fasciné et paralysé face à la perfection de la bien-aimée, les contradictions de l'amour, exprimées par l'antithèse du feu et de la glace ou de la vie et de la mort. Plus que l'appartenance à une tradition pétrarquiste bien identifiée, c'est la manière dont l'Arioste développe les motifs pétrarquistes dans des épisodes célèbres, ou encore à travers des figures qui incarnent par excellence la fureur amoureuse, qui fait tout l'intérêt de son écriture. En effet, dans le cadre de cette poésie brève d'imitation française, c'est non seulement le motif pétrarquiste qui transparaît, mais également l'épisode ariostesque qui refait surface à la lecture de ces poèmes.

Au sujet de ces épisodes, il est intéressant de noter que les imitateurs tendent à se focaliser sur les mêmes extraits, tels que les plaintes de Bradamante (chants XXXII, XXXIII et XLV), les larmes et les soupirs de Roland (XXIII, 126-127) ou encore le portrait sensuel d'Alcine (VII, 11-16). Le choix de ces épisodes amène les imitateurs à utiliser de manière récurrente les mêmes topiques et les mêmes métaphores dans leur traitement des passions. C'est pourquoi nous opterons pour une démarche thématique dans ce chapitre. Nous étudierons tout d'abord le motif du déchirement amoureux qui se manifeste à travers la mise en scène des attitudes opposées de l'amant et de sa dame, ainsi que de la confusion des perceptions de l'amant. Nous nous concentrerons ensuite sur les manifestations physiques du trouble amoureux et en particulier sur le traitement poétique qui est fait des humeurs de Roland. Enfin, nous consacrerons la fin de ce chapitre au portrait d'Alcine, dont la sensualité a inspiré les poètes lyriques.

2.1. De la contradiction amoureuse

L'*Orlando furioso* traite abondamment des passions et du déchirement qui en découle. On retrouve ainsi le motif du déchirement de manière ponctuelle dans des épisodes tels que celui du chant I, lorsqu'Angélique quitte le camp de Charlemagne, provoquant le désespoir de ses prétendants, mais également de manière plus récurrente avec la séparation constante que doivent

vivre Roger et Bradamante durant la majeure partie de l'œuvre.

Là où ce déchirement alimente l'action chez l'Arioste, puisqu'il déclenche les actions des personnages, toute séparation amenant une poursuite, chez nos poètes, nous pourrions plutôt dire qu'il alimente l'inspiration, comme en témoignent leurs textes qui mettent régulièrement en scène la contradiction amoureuse. Cette contradiction concerne tout d'abord les personnages eux-mêmes. Ainsi, nous verrons que l'éloignement entre l'amant et sa maîtresse peut se manifester à travers la mise en scène de leurs sentiments opposés. Cette séparation entre les deux personnages est également complétée, et renforcée, par la mise en valeur des sensations contradictoires de l'amant, perdu entre songe et éveil. Enfin, la contradiction entre les deux amants atteint son paroxysme avec le motif de la tempête, motif fatal qui entraîne inexorablement la chute de l'amant.

2.1.1. La séparation des amants

Des actions contradictoires

Dans la conception pétrarquienne de l'amour, celui-ci apparaît comme un sentiment extrêmement ambivalent, puisque l'amant tourne toute son énergie vers la conquête de l'amour de sa dame, qui doit lui permettre de s'élever, mais ne reçoit en échange qu'insatisfaction. L'être aimé, quant à lui, bascule sans cesse du statut d'être divin à celui d'être cruel. Cet état d'inconstance est synthétisé dans le concept de *dissidio* pétrarquien, qui dénote un sentiment de division, d'insatisfaction permanente[576]. Dans le cadre de ce *dissidio,* l'amant est divisé entre des impulsions contradictoires, coupé du monde.

Les variations françaises autour des plaintes de Bradamante contribuent au développement de cette topique du *dissidio.* La plainte du chant XXXII (octaves 18 à 23) fait ainsi particulièrement l'objet de reprises. Cette première plainte de Bradamante repose, en effet, sur des effets de contraste relatifs aux sentiments contradictoires éprouvés par l'amant. Du Bellay reprend ainsi fidèlement certaines octaves de la plainte, imitant parfois ces dernières indépendamment les unes des autres. La première octave de l'Arioste repose ainsi sur une série de six propositions interrogatives où Bradamante s'interroge sur la différence de comportement observable entre elle et son amant Roger :

> Dunque fia ver (dicea) che mi convegna
> cercare un che mi fugge e mi s'asconde?
> Dunque debbo prezzare un che mi sdegna?

576. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive*, *op. cit*., p. 57.

Debbo preggar chi mai non mi rispone?
Patirò che chi m'odia, il cor mi tegna?
Un che sí stima sue virtú profonde,
che bisogno sarà che dal ciel scenda
immortal dea ch'l cor d'amor gli accenda?[577]

La construction syntaxique des vers permet ici d'opposer non seulement les pronoms « un » et « mi », mais également les verbes conjugués renvoyant respectivement à Bradamante (première personne du singulier) et Roger (troisième personne du singulier présente dans les propositions subordonnées), ce qui a pour effet de mettre en évidence l'opposition d'attitude entre les deux amants. Du Bellay, dans le second quatrain de son sonnet XXXVII, reprend cette octave pour dire le dédain de la dame à l'égard des avances du poète. De la même manière que le comportement de Roger était présenté comme sans cesse opposé à celui de Bradamante, l'attitude de la dame dans le texte de Du Bellay est décrite comme ambivalente :

Si je la suy', ell' fuit d'autre couté ;
Si je me deulx, mes larmes la font rire,
Et si je veulx ou parler ou ecrire,
D'elle jamais ne puis estre ecouté.[578]

Dans ce passage, Du Bellay demeure cohérent avec le texte d'origine, tout en accentuant cette opposition entre les actions de l'amant et ceux de sa maîtresse. En effet, au-delà du constat effectif de cette divergence, l'emploi de la subordonnée de condition permet de montrer qu'il existe un lien de cause à effet entre les actions de l'amant et de l'aimée : la maîtresse agit à l'inverse de l'amant précisément dans le but de se séparer de lui. En outre, Du Bellay exprime de manière plus développée que l'Arioste l'absence de dialogue entre les deux amants. En effet, dans la version du poète français, l'amant est privé non seulement de sa capacité de « parler », mais également de celle d'« écrire ». La corrélation de l'adverbe forclusif « jamais » avec la formulation négative « ne puis estre ecouté » réduit quant à elle définitivement l'amant au silence.

Cette tension entre l'amant et la maîtresse est notamment due au statut de la dame, élevée au rang de déesse inaccessible. De là, découle une puissante différence hiérarchique entre les deux êtres. On peut constater encore plus nettement cette tension dans le sonnet XXXVII de Du Bellay, qui reste cohérent avec cette vision néo-platonisante et pétrarquiste de la femme déifiée :

577. *Orlando furioso*, XXXII, 18, p. 958.
578. J. Du Bellay, *L'Olive*, v. 5-8, p. 35.

Celle qui tient par sa fiere beauté
Les Dieux en feu, en glace, aise, et martire,
l'œil impiteux soudain de moy retire,
Quand je me plain' à sa grand' cruauté.[579]

Le texte décrit en effet d'abord une dame capable de subjuguer les dieux. Le second vers décrit ainsi l'alternance des sentiments que l'aimée est capable d'imposer à ceux-ci. Ces sentiments contrastés sont valorisés par la mise en parallèle de deux couples antithétiques, « feu » et « glace », puis « aise » et « martire », les premiers de ces termes exprimant les aspects positifs de la passion tandis que les seconds suggèrent le désamour. Ces échos produisent un effet d'alternance qui reproduit la succession des situations et des sentiments, et tend à l'hyperbole. Car si la dame est capable d'imposer de telles souffrances aux dieux, qu'en est-il de son amant mortel ? Ces deux vers annoncent donc la suite du quatrain, qui décrit la peine endurée par l'amant. Si l'œil n'est pas défini comme divin, comme c'est le cas chez Du Bellay, il n'en demeure pas moins « impiteux », et c'est bien de la « grand' cruauté » de la dame qu'il est question dans le dernier vers.

La nature comme métaphore de l'éloignement

On retrouve ce même trope de l'éloignement entre l'amant et sa maîtresse – mais cette fois par le biais de métaphores référant à la nature – chez Claude de Taillemont, puis plus tard chez Amadis Jamyn. C'est le cas tout d'abord chez Taillemont, à travers l'imitation qu'il fait des lamentations de Sacripant dans les deux premiers vers de son poème 96, où la femme aimée est comparée à une fleur :

Ma non sí 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.[580]

Si plus de loin les feuilles je n'adore
Pendant qu'autrui le fruit cueille, et savore,[581]

S'il ne s'agit plus d'une fleur, mais du fruit dans les vers de Taillemont, il n'en demeure pas moins que la métaphore permet de maintenir l'image de l'amant séparé de la femme qu'il aime puisqu'il ne peut en cueillir le fruit et donc en consommer l'amour.

579. *Ibid*., XXXVII, v. 1-4, p. 35.
580. *Orlando furioso*, I, 43, v. 1-4, p. 15.
581. C. de Taillemont, *La Tricarite*, poème 96, v. 1-2, p. 185.

Dans d'autres textes, l'être aimé est comparé, de façon tout aussi topique, au soleil. Dans les plaintes de Bradamante au chant XLV (octaves 36-39)[582], Roger est ainsi comparé à l'astre et suit des cycles qui rythment les émotions ressenties par sa maîtresse. En effet, de sa disparition et de sa réapparition dépendent le bonheur de Bradamante. Cette topique sera d'abord reprise par Joachim Du Bellay, puis par Amadis Jamyn.

Chez Du Bellay, les deux derniers tercets du sonnet XXXI reprennent l'image de la circularité des saisons qui rythme la présence ou non du soleil, d'après les octaves 38 et 39 :

> Se 'l sol si scosta, e lascia i giorni brevi,
> quanto di bello avea la terra asconde ;
> fremono i venti, e portan ghiacci e nievi ;
> non canta augel, né fior si vede o fronde :
> cosí, qualora avvien che da me levi,
> o mio bel sol, le tue luci gioconde,
> mille timori, e tutti iniqui, fanno
> un aspro verno in me piú volte l'anno.
>
> Deh torna a me, mio sol, torna, e rimena
> la desïasta dolce primavera !
> Sgombra i ghiaccie le nievi, e rasserena
> la mente mia sí nubilosa e nera[583]

> Ainsi, alors que sur moy tu etens,
> O mon Soleil ! Tes clers rayons epars,
> Sentir me fais un gracieux printens.
>
> Mais tout soudain que de moy tu depars,
> Je sens en moy venir de toutes pars
> Plus d'un hyver, tout en un mesme tens.[584]

Tout d'abord, on remarque ici que Du Bellay conserve la métaphore du soleil afin de désigner l'amant à travers la transposition des apostrophes « o mio bel sol » (38, v. 6) et « Deh […] mio sol » (39, v. 1) par « O mon soleil !» au vers 10. Il reprend également le contraste entre l'hiver et le printemps. L'hiver figure ainsi les moments passés loin de l'être aimé tandis que le printemps en symbolise les retrouvailles. Dans le texte original, l'Arioste décrivait plus longuement, sur l'ensemble des vers composant l'octave 38, les effets néfastes de la disparition du soleil sur l'amant,

582. *Orlando furioso*, XLV, 36-39, p. 1357-1359.
583. *Ibid*, XLV, 38-39, v. 1-4, p. 1358.
584. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXXI, v. 9-12, p. 32.

sa disparition créant en quelque sorte un « hiver du sentiment amoureux », tandis que les quatre premiers vers de l'octave 39 mettaient en contraste les moments de bonheur, métaphorisés par « la primavera », avec l'hiver figuré par la désignation de la neige (« le nievi »). Dans son imitation, Du Bellay met en valeur ce contraste entre les deux saisons par la *dispositio* des tercets : elles sont ainsi chacune mentionnées explicitement dans le dernier vers de chaque tercet (« printens », v. 11, et « hyver », v. 13), créant une symétrie qui souligne le contraste, tandis que le contenu sémantique conduit à opposer à l'espoir des retrouvailles, suggéré par la métaphore des « clers rayons epars » (v. 10), le départ du soleil : « Mais tout soudain que de moy tu depars » (v. 12).

Deux décennies plus tard, Jamyn se souviendra de cette métaphore de l'être aimé dans son poème « Quand le soleil luisant recule sa clairté »[585] :

> Quand le soleil luisant recule sa clairté
> Loin du tropique chaud, et tire au Capricorne,
> Où son autre carriere absent de nous il borne,
> Le ciel trouble et couvert nous cache sa beauté :

Dans ce premier quatrain, Jamyn reprend ainsi l'image de la disparition du soleil, déjà présente chez l'Arioste. À la différence de Du Bellay, il insiste cependant sur la notion de beauté, qui était déjà présente dans le texte original (XLV, 38, v. 2 et 6). Cependant, il rejoint Du Bellay avec la mention de l'hiver et du printemps dans le premier tercet de son texte :

> Rendez-nous maintenant la joye et la lumiere
> Par un heureux retour, qui dessus tous esclaire,
> Apres un aspre hyver amenant le printemps.

Et ainsi, bien que les deux tercets soient en partie inspirés des *Carmina* d'Horace, notamment pour le motif du retour de la lumière[586], cette évocation de la succession de l'hiver et du printemps nous semble être encore un souvenir de l'Arioste. Dans les premiers vers de l'octave 39, en effet, tout comme dans ce tercet de Jamyn, le locuteur en appelle à un retour du printemps et met en valeur la succession entre les deux saisons. Chez l'Arioste, cet effet est produit par la mention successive de la « primavera » au vers 2 puis des « nievi » au vers 3 ; chez Amadis Jamyn, cette succession est synthétisée dans le vers 11 : « Apres un aspre hyver amenant le printemps ».

585. « Quand le soleil luisant recule sa clairté », dans A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, 1973, p. 166.
586. Horace, *Carmina*, IV, V, v. 5-16 cité dans *ibid.*, p. 167.

De la même reprise d'un motif de l'Arioste, on peut en tout cas déjà déduire des attitudes différentes chez les imitateurs. Ainsi, chez Du Bellay, que ce soit par la répétition des jeux de contrastes au sein des vers ou par la dissociation antithétique de deux situations dans la construction des tercets, les attitudes antagonistes de l'amant et de sa maîtresse sont travaillées de manière très structurée. Chez Amadis Jamyn, en revanche, si cette opposition est bien toujours présente, elle est cependant plus ponctuelle et, dans tous les cas, elle est moins structurante que chez Du Bellay.

Ces effets de contraste sont également présents dans d'autres passages de l'Arioste. En effet, de l'opposition et de l'éloignement de l'amant et de sa maîtresse découle le mal amoureux, qui perturbe la perception de l'amant, comme nous allons le voir à présent.

2.1.2. La confusion des sens : un amant entre éveil et songe

La séparation de l'amant et de sa dame est également mise en valeur dans la division qu'éprouve l'amant, perdu entre songe et éveil. Une fois de plus, ce sont les plaintes de Bradamante qui donnent lieu, chez les imitateurs, à une mise en scène de cette division. Les lamentations du chant XXXIII se caractérisent en effet par la dichotomie qu'elles posent entre le rêve et l'éveil. Si, dans un premier temps, ces deux états sont perçus de manière confuse par le personnage qui (dans les octaves 60 et 61) pense être réellement en présence de Roger, le réveil révèle avec violence et déception la réalité :

> Fu quel che piacque, un falso sogno; e questo
> che mi tormenta, ahi lassa! È un veggiar vero.
> Il ben fu sogno a dileguarsi presto,
> ma non è sogno il il martíre aspro e fiero.
> Perch'or non ode e vede il senso desto
> quel ch'udire e veder parve al pensiero?
> A che condizïone, occhi miei, sète,
> che chiusi il ben, e aperti il mal vedete?
>
> Il dolce sonno mi promise pace,
> ma l' amaro veggiare mi torna in guerra:
> il dolce sonno è ben stato fallace
> ma l' amaro veggiare, ohimè! Non erra.
> Se'l vero annoia, e il falso sí mi piace,
> non oda o vegga mai piú vero in terra :
> se 'l dormir mi dà gaudio, e il veggiar guai,
> possa io dormir senza destarmi mai.

O felice animai ch'un sonno forte
sei mesi tien senza mai gli occhi aprire!
Che s'assimigli tal sonno alla morte,
tal veggiare alla vita, io non vo' dire;
ch'a tutt'altre contraria la mia sorte
sente morte a veggiar, vita a dormire :
ma s'a tal sonno morte s'assimiglia,
deh, Morte, or ora chiudimi le ciglia![587]

Chez Du Bellay, le passage est repris de cette manière :

Ce que je sen', la langue ne refuse
Vous decouvrir, quand suis de vous absent,
Mais tout soudain que près de moy vous sent,
Elle devient et muette et confuse.

Ainsi, l'espoir me promect et m'abuse :
Moins près je suis, quand plus je suis present :
Ce qui me nuist, c'est ce qui m'est plaisent :
Je quier' cela, que trouver je recuse.

Joyeux la nuit, le jour triste je suis :
J'ay en dormant ce qu'en veillant poursuis :
Mon bien est faulx, mon mal est veritable.

D'une me plain', et deffault n'est en elle.
Fay' doncq, Amour, pour m'estre charitable,
Breve ma vie ou ma nuit eternelle.[588]

Du Bellay réorganise ici le mouvement des octaves de l'Arioste, en mêlant des éléments de l'octave 62 et de l'octave 63. Or, l'octave 62 du chant XXXIII est construite à partir d'une succession de contrastes : la joie provient du rêve tandis que la réalité ne produit que tourments. Ce contraste permet d'exprimer la confusion présente chez Bradamante, rendue insatisfaite par la contemplation de la réalité.

Dans le premier quatrain, Du Bellay continue de jouer sur les contrastes déjà présents chez l'Arioste en introduisant un élément nouveau : la confusion de l'amant en présence de l'être aimé. Comme l'explique Donald Stone Jr dans le commentaire qu'il fait de cette reprise de l'Arioste par Du Bellay et Saint-Gelais :

587. *Orlando furioso*, XXXIII, 62-64, p. 1002-1003.
588. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXVIII, p. 30.

> Yet [they] both respond to the antitheses contained in the *Furioso* passage and even accentuate them when, for instance, in the first quatrain Du Bellay contrasts presence and absence and the resulting ability or inability of the poet's tongue to speak his feelings, all features added to the Italian material.[589]

Le poème permet ainsi « to be close to the lady [and so] to experience confusion »[590]. De façon paradoxale, dans le sonnet de Du Bellay, c'est la proximité qui accentue la distance entre l'amant et l'être aimé. Par ailleurs, à partir du second quatrain, Du Bellay reprend les motifs de l'Arioste selon lesquels l'absence de Roger produit le doute chez Bradamante. On retrouve ainsi dans le premier tercet du sonnet XXVIII l'opposition entre le jour et la nuit qui était présente dans l'octave 63. Ces antithèses jouent un rôle primordial au sein de ce texte. Comme le fait remarquer Donald Stone Jr, Du Bellay, dans ce sonnet, joue principalement sur les antithèses, de manière cumulative :

> The opening verses of stanza 62 from the *Furioso* contrast being asleep and being awake, pleasure and torment. Du Bellay writes, « Ce qui me nuist, c'est ce qui m'est plaisent, » placing pleasure and torment in the same phenomenon. Is the poet expanding upon the idea that « l'espoir » both promises (gives pleasure) and deceives (hurts)? It is possible, but the result recalls the asymmetry discussed with regard to line 6. The tongue is not both voluable and mute at the same time, but one or the other, depending on whether the poet's lady is present or absent. Interestingly enough, not until Du Bellay composed the first tercet did he use the double set of contrasts that is sketched by Ariosto (night vs. day, happy vs. sad) and mimicked in the first quatrain (presence vs. absence, volubility vs. silence)[591]

À ces remarques, nous pouvons ajouter que chez Du Bellay, ces effets de contraste sont également repris dans un autre sonnet, le sonnet XLVII. Le premier quatrain de ce dernier reprend lui aussi l'octave 63 et illustre, en vertu d'une construction poétique proche de celle de l'Arioste, cette confusion présente dans l'esprit de l'amant :

> Le doulx sommeil paix, et plaisir m'ordonne,
> Et le reveil guerre, et douleur m'aporte :
> Le faulx me plaist, le vray me déconforte :
> Le jour tout mal, la nuit tout bien me donne.[592]

Dans ce premier quatrain, les notions s'opposent nettement. On le constate tout d'abord dans les deux premiers vers qui se répondent par antonymes interposés : « sommeil » / « reveil » ; « paix » /

589. Donald Stone Jr., *Mellin de Saint-Gelais and literary history*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1983, p. 86.
590. *Ibid*., p. 88.
591. *Ibid*., p. 87.
592. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XLVII, v. 1-4, p. 40.

« guerre » ; « plaisir » / « douleur » ; puis dans les vers suivants avec l'opposition d'antonymes au sein d'un même vers, au vers 3 entre « faulx » / « vray » et « plaist » / « déconforte » puis au vers 4 entre « jour » / « nuit » et « mal » / « bien ».

Du Bellay exploite également l'isotopie du regard, déjà présente chez l'Arioste ; celle-ci permet d'illustrer la confusion des sens, mais également l'arrêt de ces derniers avec la mort. C'est le cas lorsque Bradamante se plaint de son sommeil aux octaves 63 et 64 du chant XXXIII. Chez l'Arioste, Bradamante exprime de manière explicite son désir de mort en apostrophant la faucheuse elle-même : « Deh, Morte, or ora chiudimi le ciglia ! »[593]. Du Bellay, dans l'imitation qu'il fait de ce passage au sonnet XLVII de *L'Olive*, amène pour sa part de manière plus progressive cette métaphore de la mort. Ainsi, au vers 8, l'amant désire tout d'abord s'abandonner à un long sommeil (« Dont l'œil six mois le dormir n'abandonne ! »), avant de souhaiter finalement s'endormir pour toujours au vers 14 : « Clore mes yeulx d'une éternelle nuit ». Ici, la périphrase « une éternelle nuit » sous-entend de manière poétique et moins frontale que dans l'original la mort de l'amoureux.

Philippe Desportes, reprenant plus tard ce passage de l'Arioste dans son sonnet XXXVIII qui évoque le bonheur, mais également le mensonge qu'entretient le rêve[594], partage avec Du Bellay la situation ambivalente de l'amant, qui passe du bonheur du rêve à la déception de la réalité, comme on peut le constater notamment dans le dernier tercet :

> Certes on dit bien vray : Le bien qui nous contante,
> A tousjours à sa suite un malheur ennuyeux,
> En'y a chose aucune en ce monde constante.

Tout comme chez Du Bellay, on retrouve ici une répartition claire entre une situation positive présentée au vers 12 et une situation déceptive au vers 13, du fait de la répartition qui est faite dans chacun de ces vers des antonymes « bien » et « malheur » et de l'opposition sémantique entre le verbe « contante[r] » et l'adjectif « ennuyeux ». Cependant, Desportes ajoute une tonalité gnomique à l'énoncé de cet antagonisme en concluant sur l'inconstance des choses (v. 14). De plus, l'originalité du texte de Desportes tient aux adresses successives que fait le locuteur. Celles-ci sont progressives et dévoilent peu à peu l'état de détresse dans lequel se trouve l'amant. En effet, aspirant au retour de son rêve, celui-ci s'adresse dans un premier temps au songe, dans une apostrophe positive, presque caressante (« O songe heureux et doux », v. 1, « O douce vision », v. 3), puis, dans un élan de reproche, de façon plus péjorative (« Hélas, Somme trompeur », v. 5) ;

593. *Orlando furioso*, XXXIII, 64, p. 1003.
594. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, p. 100-101.

ensuite, il étend sa prière aux étoiles (« O vous troupe étoilée », v. 7) et, en désespoir de cause, aux Dieux eux-mêmes (« O Dieux », v. 9). Ainsi, ces apostrophes successives, si elles donnent un interlocuteur à l'amant, permettent surtout d'amplifier la plainte amoureuse en le faisant s'adresser d'abord au songe puis aux dieux. L'amplification est d'autant plus forte qu'elle est couronnée par le dernier tercet gnomique que l'on vient de voir : il donne une valeur universelle à cette plainte.

Dans ces exemples, on remarque ainsi une fois de plus chez Du Bellay un travail réalisé sur les effets de contraste, tandis que Desportes, en s'appuyant sur un même épisode, joue plutôt sur le dispositif énonciatif des adresses faites dans le texte afin d'amplifier la plainte.

L'alternance entre le songe et l'éveil entretient de la sorte la confusion chez l'amant entre le fantasme d'un amour idéal avec l'être aimé et la cruelle réalité. L'amant est ainsi confronté aux difficultés de la passion, difficultés que l'on constate également à travers l'usage que font les poètes de deux autres tropes poétiques, celui de la tempête ainsi que celui de la chute, inspiré du mythe d'Icare.

2.1.3. Par vents et par flots : résistance et chute de l'amant

La tempête

Les tensions existant entre l'amant et sa dame se reflètent en effet encore dans la métaphore de la tempête dans laquelle l'amant, droit et fidèle, se montre inflexible au milieu des passions. C'est l'image même que veut exposer Bradamante à son amant Roger au chant XLIV de l'*Orlando furioso* :

> – Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio
> fin alla morte, e piú, se piú si puote.
> O siami Amor benigno o m'usi orgoglio,
> o me Fortuna in alto o in basso ruote,
> immobil son di vera fede scoglio
> che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote :
> né già mai per bonaccia né per verno
> luogo mutai, né muterò in eterno.[595]

Dans ce passage, l'Arioste emploie l'image pétrarquiste de « l'amant-rocher »[596] que sa fidélité rend

595. *Orlando furioso*, XLIV, 61, p. 1336.
596. Gisèle Mathieu-Castellani, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksiek, 1975, p. 387.

dur et inflexible aux épreuves de l'Amour. Comme nous allons le voir, cette image persiste chez les poètes de notre corpus, à commencer par Du Bellay qui, dans le sonnet XXXV de *L'Olive*, écrit :

> Me soit amour ou rude, ou favorable,
> Ou hault, ou bas me pousse la fortune,
> Tout ce, qu'au coeur je sen' pour l'amour d'une,
> Jusq'à la mort, et plus, sera durable.
>
> Je suis le roc de foy non variable,
> Que vent, que mer, que le ciel importune,
> Et toutesfois adverse, ou oportune
> Soit la saison, il demeure imployable.[597]

Dans ces deux quatrains, Du Bellay reprend de très près le mouvement général du texte italien en introduisant la métaphore du rocher par quatre vers qui explicitent la situation amoureuse chaotique dans laquelle l'amant se trouve avant d'évoquer la métaphore du rocher. Il met particulièrement en valeur cette métaphore en la plaçant au début du vers 5, tandis que la rime embrassée entre « variable » (v. 5) et « imployable » (v. 8) vient réaffirmer le caractère inébranlable du rocher.

De manière similaire, Ronsard, dans *Le Premier Livre des Amours*, reprend les quatre premiers vers de l'octave en guise d'introduction :

> Et bien qu'il souffre jours et nuis
> Maint amoureuse adversité,
> Le plus cruel de ses ennuis
> Luy semble une felicité,
> Et ne sçauroit jamais vouloir
> Qu'un autre œil le face douloir.
>
> Un grand rocher qui a le doz
> Et les pieds tousjours outragez,
> Ores des vents, ores des flots
> Contre les rives enragez,
> N'est point si ferme que mon cueur
> Sous l'orage de ta rigueur.[598]

Cependant, tandis que chez Du Bellay, l'amant fidèle s'identifiait explicitement au rocher par la métaphore-attribut (« je suis le roc »), chez Ronsard, ce rapprochement avec l'élément minéral

597. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXXV, v. 1-8, p. 34.
598. P. De Ronsard, *Œuvres complètes*, *Le Premier Livre des Amours*, Chanson, v. 37-48, p. 100-101.

passe par le biais d'une comparaison. Celle-ci est favorisée par la personnification du rocher, à travers les attributs humains que sont « le doz » et « les pieds », tandis que le comparatif opposant le « cueur » au « rocher » permet de démontrer la supériorité de l'amant sur le minéral. Ronsard reprend encore explicitement cette image dans le sonnet CXXX du *Second Livre des Amours*. Dans ce poème où il est question d'un amant qui, bien que malheureux, demeure fidèle à l'être aimé, ce passage de l'Arioste trouve une place de choix, puisqu'il rend possible la conclusion suivante du poème :

> Ma foy ressemble au rochez endurcy,
> Qui sans avoir de l'orage soucy :
> Plus est batu et moins change de place.[599]

Dans cette variante de la comparaison précédente, on retrouve la confrontation du rocher avec l'orage, cependant que la construction parallèle du dernier vers exprime, par l'antithèse entre les adverbes « plus » et « moins », l'immuabilité du minéral.

Cette métaphore du rocher est toujours en faveur auprès des poètes des années 1570, puisque Desportes ouvre quant à lui l'un de ses sonnets sur cette image empruntée au poète italien :

> Quoy que face le ciel, je seray tousjours telle :
> On pert temps d'essayer à forcer mon vouloir :
> Tous les assaux des vens contre un roc n'ont pouvoir :
> Ma foy c'est un rocher qui jamais ne chancelle.[600]

L'originalité de Desportes tient ici à sa manière d'amener par syllogisme la métaphore du rocher. La première « prémisse », constituée des deux premiers vers, définit la résistance de l'amant (comparé) aux forces contraires, mise en valeur par la relative concessive, alors que la seconde « prémisse », au vers 3, caractérise le rocher (comparant) par l'échec des forces adverses, rendu par la négation déceptive, avant d'aboutir à la conclusion du vers 4 qui associe, par la métaphore-attribut, les qualités morales de l'amant aux propriétés du rocher, en une assertion négative forte solennisée par la dislocation emphatique et le forclusif « jamais ». En déployant en amont les caractéristiques de l'amant et du minéral, Desportes introduit de manière progressive la métaphore et la met ainsi d'autant plus en valeur qu'il la situe en fin de quatrain, tandis que se répondent aux deux extrémités de celui-ci les adverbes « toujours » et « jamais », et que la rime du « vouloir » et du verbe « pouvoir » matérialise le heurt des forces contraires au cœur de la strophe.

599. *Ibid*., *Le Second Livre des Amours*, sonnet CXXX, v. 12-14, p. 289.
600. P. Desportes, sonnet III, *Les Premières Œuvres*, v. 1-4, p. 235.

À l'instar de Desportes et de ses prédécesseurs poétiques de la Pléiade, Amadis Jamyn suit le goût pour les reprises de l'*Orlando furioso*[601]. Ainsi, il n'est nullement surprenant de retrouver chez lui une imitation de cet extrait, qui plus est dans le cadre d'un poème faisant écho à une chanson de Desportes elle-même potentiellement inspirée de l'Arioste. En effet, dans sa chanson « Qui respond à celle qui commence, Las que nous sommes miserables »[602], Jamyn répond au texte de Desportes « Las, que nous sommes miserable »[603] dont le mouvement général se rapproche des octaves 5 et 8 du chant X. Il s'agit chez l'Arioste puis chez Desportes de fustiger la cruauté des hommes envers les femmes. Jamyn prend en partie le contre-pied de Desportes puisqu'il s'efforce de démontrer dans son texte la puissance des femmes sur l'homme, tout en reprenant à l'Arioste la métaphore du rocher, qui n'est pas présente chez Desportes :

> Un amant au chesne ressemble,
> Qui maugré les vents furieux,
> Ferme de racine ne tremble
> Devant l'orage imperieux.
> En un lieu constant il s'arreste,
> Comme le rocher sur les flots
> Qui loin repousse la tempeste,
> Les vagues et le vent dispos.[604]

Il est intéressant de noter que, contrairement à ce que nous avons vu dans les exemples précédents, la métaphore maritime du rocher s'accompagne ici de la métaphore terrestre du chêne. Celle-ci, qui est ajoutée par Jamyn, fait écho par anticipation à l'image poétique du rocher : le « chesne » subit en effet des assauts météorologiques (« vents furieux » et « orage impérieux ») très similaires à ceux qui s'abattent sur le minéral (« la tempeste, / Les vagues et le vent dispos »), et tous deux ont les mêmes qualités de stabilité et de résistance : le vers 19 (« Ferme de racine ne tremble ») annonce ainsi le vers 23, « Qui loin repousse la tempeste ». Cette métaphore, similaire en bien des points à celle de l'Arioste, autorise ainsi le poète à souligner la fidélité immuable de l'amant.

Ainsi, que ce soit dans la première ou dans la seconde génération de nos poètes, la métaphore pétrarquiste de « l'amant-rocher » reprise par l'Arioste puis par ses imitateurs demeure immuable. Elle prend de l'importance en étant utilisée dans des positions stratégiques du poème comme on a pu le voir chez Ronsard et Desportes. Elle fait également l'objet de réécritures, et ce,

601. A. Cameron, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, *op. cit*., p. 12.
602. A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, 1978, p. 26-28.
603. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, p. 235-237.
604. A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, 1973, Chanson, v. 17-24, p. 26-27.

même chez les auteurs les plus tardifs de notre corpus tels que Jamyn, preuve s'il en est de la capacité de renouvellement constant de la matière ariostesque dans la poésie française.

La chute

Dans la topique pétrarquiste, la constance et la fidélité de l'amant apparaissent cependant bien mal récompensées puisque la douleur amoureuse de l'amant le mène irrémédiablement à sa chute. La confusion ainsi que la division présentes entre les deux amants, loin de favoriser l'ascension néo-platonicienne désirée, provoquent en réalité la perte de l'amant. C'est ce que l'on constate avec la métaphore d'Icare chez l'Arioste au chant XXXII :

> Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa,
> fuor che del io desire irrazionale ?
> Ch'alto mi leva, e sí ne l' aria passa,
> ch'arriva in parte ove s'abbrucia l' ale ;
> poi non potendo sostener, mi lassa
> dal ciel cader : né qui finisce il male ;
> che le rilette, e di nuovo arde : ond'io
> non ho mai fine al precipizio mio.[605]

Motif topique du pétrarquisme, le mythe d'Icare a connu un succès immense. Son sens évolue dans ce cadre poétique :

> Il est intéressant de constater que la tentative d'Icare, considérée traditionnellement comme insensée, comme la marque d'une imagination déréglée par la mégalomanie, parfois même vue comme l'aventure exemplaire malheureuse de l'âme coupable, va se trouver valorisée, et exaltée dans le lyrisme amoureux d'inspiration néo-pétrarquiste, au point de figurer un des aspects essentiels de la vie idéale de l'amant.[606]

Dès lors, l'*hybris* d'Icare devient, une fois transposée dans la poésie, l'*hybris* de l'amant. Mais, à la différence de ce qui se produit dans le mythe originel, il n'y a pas de chute définitive de l'amant. Or, cette image de la chute éternelle est justement introduite par le texte de l'Arioste : « non ho mai fine al precipizio moi »[607]. Cette reformulation du motif suppose qu'en rendant sa chute perpétuelle, l'Amour empêche l'amant de mettre fin à ses jours et rend sa douleur encore plus insupportable. Voyons donc ce qu'il advient de cette image dans les textes français.

Dans le sonnet XXXVII de Du Bellay, la référence à Icare est claire :

605. *Orlando furioso*, XXXII, 21, p. 959.
606. Gisèle Mathieu-Castellani, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600), op. cit.*, p. 293.
607. *Orlando furioso*, XXXII, 21, v. 8, p. 959.

Fors du desir, qui par trop hault ataindre,
Me porte au lieu, où il brusle ses aesles ?[608]

Cependant, c'est dans les trois derniers vers du sonnet que l'image d'Icare prend toute sa dimension tragique. Déjà, chez l'Arioste, les trois derniers vers de l'octave 21 exprimaient les tourments sans cesse renouvelés de l'amant. Du Bellay reprend cette image et l'accentue :

Puis moy tumbé, Amour, qui ne permet
Finir mon dueil, soudain les luy remet,
Renouvelant mes cheutes eternelles.[609]

L'image des « cheutes eternelles » est ici empruntée au dernier vers de l'octave italienne. Cependant, Du Bellay accentue l'image de la chute à travers l'emploi du verbe « renouveler », afin de décupler, s'il était encore possible de le faire, les souffrances de l'amant.

Les imitateurs français de l'*Orlando furioso* ne se contentent donc pas ici de réorchestrer des motifs pétrarquistes qui, déjà, avaient été revisités par l'Arioste. La tension entre l'amant et sa maîtresse ainsi que la confusion qui résulte de la douleur de l'amant sont ici amplifiées grâce à une réélaboration portant sur l'accentuation des effets de contraste (Du Bellay), sur les dispositifs énonciatifs (Desportes) et les figures de style (Ronsard et Jamyn).

2.2. L'expression humorale des passions

Cette expression des passions trouve également une expression très concrète chez les imitateurs à travers la description des humeurs de l'amant. Pour envisager celle-ci de plus près, nous étudierons ici les octaves 126 et 127 du chant XXIII, dans lesquelles la représentation des humeurs est particulièrement présente. Avant d'en venir à cette analyse, toutefois, il nous faut dire au préalable un mot de ce chant XXIII qui apparaît à plusieurs égards comme l'épisode le plus populaire de l'*Orlando furioso*[610]. Sa place centrale parmi les 46 chants atteste son importance. Il

608. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXXVII, v. 10-11, p. 35.
609. *Ibid*., v. 12-14.
610. Dans l'imprimé de 1544 conservé à la BNF, on observe ainsi une note marginale. Celle-ci se trouve précisément au début de l'épisode évoquant la folie de Roland au chant XXIII, au moment où Roland découvre les lieux où se sont aimés Angélique et Médor. Il est également intéressant de noter que c'est à cet endroit que Desportes débute une de ses nombreuses imitations tirées de l'Arioste. S'il est difficile d'identifier la date à laquelle cette note a été rédigée, elle démontre cependant l'intérêt indéniable des lecteurs, tant d'hier que d'aujourd'hui, pour ce passage concernant la folie

constitue un point de basculement en faisant sombrer le héros éponyme dans la folie furieuse, laquelle donne précisément son titre à l'œuvre. Plus qu'un épisode de l'*Orlando furioso*, le chant XXIII constitue le moment littéraire où le personnage monolithique du chevalier glisse vers la figure autrement plus complexe du fou. Sa popularité est telle à la Renaissance que certains extraits qui en sont tirés deviennent de véritables morceaux de bravoure. En témoigne notamment le succès des octaves 126 et 127 qui développent le motif des larmes et des soupirs, et qui feront l'objet de nombreuses reprises. À ce moment du récit, alors que Roland vient de découvrir les amours d'Angélique et Médor, le paladin exprime pleinement sa peine dans une mise en scène pathétique et ostentatoire de ses émotions. Ce trouble passe par l'écoulement des humeurs : les larmes, évoquées dans l'octave 126, et les soupirs, dans l'octave suivante.

Chez l'Arioste, les octaves 126 et 127, qui approfondissent respectivement ces deux motifs, constituent déjà deux unités à part entière, ce qui a pu favoriser leur reprise par les poètes. C'est d'ailleurs le plus souvent de manière désolidarisée que les deux octaves sont retravaillées par nos poètes : Mellin de Saint-Gelais, Du Bellay et Ronsard utilisent seulement l'une des deux octaves comme point de départ d'un poème. Plus spécifiquement, pour ce qui est des deux poèmes de Mellin de Saint-Gelais, bien que ceux-ci traitent chacun d'une des deux octaves, le fait que ces deux poèmes se succèdent (même en ordre inverse par rapport au texte de l'Arioste, puisque le dizain 44 reprend l'octave 127, tandis que le dizain 45 reprend l'octave 126) permet de rassembler ces deux motifs comme c'était le cas dans l'*Orlando furioso.* Quant à Desportes dans son sonnet XLIII, il reprend ces deux octaves de l'Arioste, qui plus est, dans leur ordre chronologique : les deux quatrains de ce sonnet évoquent les larmes, tandis que les deux tercets réorchestrent le motif des soupirs.

Puisque c'est le plus souvent séparément que ces deux octaves sont traitées, nous étudierons successivement la reprise du motif des larmes par les imitateurs, puis celle de l'octave concernant les soupirs.

2.2.1. Les larmes

Partant de ces images très poétiques de l'Arioste, les imitateurs se montrent prolifiques en métaphores applicables aux larmes. L'idée qui est principalement reprise de l'octave 126 du chant XXIII est celle, médicale, de l'épuisement humoral qui mène l'amant jusqu'à la mort, suivant la description qu'avait donnée l'Arioste de cette « vitale umore » (v. 5) qui se vide petit à petit :

---

de Roland (*Roland Furieux*, Lyon, Sulpice Sabon pour Jehan Thellusson, 1544, f. 117 v°, source : Bibliothèque nationale de France, Fonds du service reproduction, Rés. Yd-41 ; *Orlando furioso*, XXIII, 100, p. 687).

Queste non son più lacrime, che fuore
stillo dagli occh con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore :
finir, ch'a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena ;
ed è quel che si versa, e trarrà insieme
e 'l dolore e la vita all' ore estreme.[611]

Dans la reprise qu'il fait de cette octave, Mellin de Saint-Gelais décrit l'effet de coction produit par les flammes d'amour sur le cœur, une évocation qui est déjà présente dans le texte original (« Dal fuoco spinto ora il vitale umore »[612]), et qu'il reproduit au vers 5 de son dizain 45[613] : « Cest humeur sort de mon cœur attisé ». Bien qu'il ne spécifie pas le terme d'« humeur » par l'adjectif de relation « vitale » comme le faisait le texte italien, le vers 5 est en tout cas fidèle à cette idée d'un effet de coction sur l'organe du cœur. Ainsi, aux premières larmes vont succéder des larmes nouvelles, cette fois produites par l'écoulement des humeurs. Tout comme chez l'Arioste, le poète livre une description très concrète de la fuite des humeurs. Chez l'Arioste, c'est l'action de la flamme et donc de la chaleur qui provoque la surproduction de celles-ci. Il en va de même chez Saint-Gelais : « La distillant par le fort de la flamme »[614]. Mais c'est bien sur le motif des larmes elles-mêmes que le poète français va insister.

En effet, à partir des larmes de Roland dans le texte de l'Arioste, on note un glissement vers un « je » lyrique plus personnel chez Saint-Gelais. Une proximité entre le poète et son lecteur s'installe ainsi dans le texte du poète français : les larmes ne sont plus celles de Roland, mais celles d'un amant plus proche auquel le lecteur de Saint-Gelais peut s'identifier. Sur le plan énonciatif, l'amant malheureux s'adresse à une dame en particulier par le biais du vocatif : « madame ». Il s'inscrit dans le temps et dans l'espace d'une énonciation singulière, réactualisant ainsi la plainte amoureuse. Paradoxalement, cette adresse directe à la dame explicite en réalité le *dissidio* et l'isolement de l'amant :

Ces larmes-cy, madame, qui me tiennent
Pour les cacher du monde divisé[615]

611. *Orlando furioso*, XXIII,126, p. 694-695.
612. *Ibid*., v. 5.
613. M. de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques*, dizain 45, p. 117.
614. *Ibid*., v. 8.
615. *Ibid*., v. 1-2.

Par ailleurs, le poète tend à singulariser ces larmes comme on peut le constater dans la reprise qu'il fait du déterminant démonstratif anaphorique[616] déjà présent dans le texte original. Le démonstratif italien « Questo » est en effet traduit ici par le démonstratif « ces » renforcé par la postposition de la particule « cy » au substantif « larmes ». Le poète s'efforce de la sorte, comme chez l'Arioste, de désigner les larmes dans ce qu'elles ont de singulier. Cela se ressent également dans la manière dont il désigne la source des larmes : dans un premier manuscrit[617], celle-ci était désignée au pluriel (« les sources », v. 3), ce qui soulignait l'abondance des écoulements lacrymaux ; puis, dans les autres versions manuscrites, le passage au singulier (« la source ») permet de tendre vers plus de précision. Ainsi, Saint-Gelais tend à singulariser l'expression humorale.

Du Bellay demeure quant à lui proche du texte d'origine. En effet, le sonnet XXV de *L'Olive* reproduit le mouvement du texte original :

> Je ne croy point, veu le dueil que je meine
> Pour l'apre ardeur d'une flamme subtile,
> Que mon œil feust en larmes si fertile,
> Si n'eusse au chef d'eau vive une fonteine.
>
> Larmes ne sont, qu'avecq' si large vene
> Hors de mes yeux maintenant je distile,
> Tout pleur seroit à finir inutile
> Mon dueil, qui n'est qu'au meillieu de sa peine.
>
> L'humeur vitale en soy toute reduite
> Devant mon feu craintive prent la fuyte
> Par le sentier qui meine droict aux yeux
>
> C'est cete ardeur, dont mon ame ravie
> Fuyra bien tost la lumiere des cieux,
> Tirant à soy et ma peine et ma vie.[618]

Le premier quatrain reprend l'idée inaugurale du premier vers (« Queste non son più lacrime »), tandis que le second reprend les idées contenues dans les vers 2, 3 et 4. Le premier tercet imite les vers 5 à 6 évoquant la fuite humorale, tandis que le dernier tercet, qui correspond aux deux derniers vers de l'octave, évoque la mort de l'amant à la suite de cette fuite. Du Bellay n'hésite pas non plus à puiser d'autres images poétiques dans les octaves précédentes, notamment afin d'enrichir la description des larmes. C'est le cas par exemple dans le premier quatrain où la reprise du vers

616. En effet, les larmes ont déjà été évoquées dans les octaves 121, 122 et 125 du chant XXIII.
617. Donald Stone Jr indique cette variante du manuscrit 10.162 dans son édition des œuvres de Saint-Gelais, éd. citée, p. 117.
618. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXV, p. 29.

« una fontana d'acqua sí vivace »[619] alimente l'image des larmes fertiles du vers 3 (« Que mon œil feust en larmes si fertile ») et celle de la fontaine au vers suivant (« Si n'eusse au chef d'eau vive une fonteine »)[620]. Ainsi, à la faveur d'une réélaboration de l'octave de l'Arioste, Du Bellay n'hésite pas à emprunter aux octaves précédentes afin d'amplifier l'expression des larmes dans son propre poème.

Ronsard, à partir de cette même octave, prend un parti différent dans le sonnet XLVI du *Second livre des Amours*[621]. Dans ce poème, on retrouve, comme chez l'Arioste, la topique des humeurs, dont l'évocation directe est substituée à celle des larmes. Ronsard y respecte jusqu'à la chute de son modèle italien, selon laquelle l'amant finit par succomber de l'épuisement humoral : « Fuyant devant le feu j'espuisasse ma vie »[622]. Cependant, il décrit d'une manière explicite, que l'on pourrait presque qualifier de « médicale », l'idée selon laquelle le sang serait contaminé par une autre humeur. Bien qu'elle ne soit pas citée explicitement, il s'agit très probablement de la bile noire puisqu'elle entraîne la mélancolie chez Roland:

> Mais cest' humeur mauvaise au cœur est devallee,
> Et là comme maistresse a pris force et vigueur,
> Gastant mon pauvre sang d'une blesme langueur,
> Qui ja par tout le corps lente s'est escoulee.[623]

À la lecture de cet extrait, on note tout d'abord un point commun avec Saint-Gelais, puisque ce dernier indique aussi que l'humeur part originellement du cœur avant de se répandre dans l'ensemble du réseau sanguin. Ronsard développe d'ailleurs la description de la circulation de la bile noire (« par tout le corps ») ainsi que l'évocation de son évolution (« a pris force et vigueur »), tandis que la mise à la rime des mots « vigueur » et « langueur » explicite les effets néfastes de cettehumeur sur le sang de l'amant : plus l'humeur prend d'ampleur, plus l'amant perd de force. Ronsard complète enfin cette description par celle de la transformation du sang qui change d'abord de couleur au vers 7, avant d'achever sa métamorphose dans le premier tercet au vers 10 : « mon sang converty en larmes et en pluye »[624]. Ronsard parachève ici la transformation du sang, non seulement par sa mutation en « larmes », mais également par la démultiplication météorologique que suggère la métaphore de la pluie. On assiste donc avec cette réécriture de Ronsard à un renforcement du paradigme médical.

619. « Una fontana d'acqua si vivace », *Orlando furioso*, XXIII, 125, v. 6, p. 694.
620. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXV, v. 4, p. 29.
621. P. De Ronsard, *Le Second Livre des Amours*, p. 216.
622. *Ibid*., v. 14.
623. *Ibid*., v. 5-8.
624. *Ibid*., v. 10.

Deux décennies plus tard, en revanche, lorsque Desportes reprend ce passage dans les deux quatrains du sonnet XLIII, c'est cette fois pour remettre au centre du poème la femme aimée :

> Ces eaux, qui sans cesser coulent dessus ma face,
> Et qui monstrent assez mes cruelles douleurs,
> Diane, helas ! voyez, ce ne sont point des pleurs :
> Tant de pleurs dedans moy ne sçauroyent trouver place.
>
> C'est une eau, que je fay de tout ce que j'amasse
> De vos perfections, et de cent mille fleurs
> De vos jeunes beautez, y meslant les odeurs,
> Les roses et les lis de vostre bonne grace.[625]

Ainsi, si, comme ses prédécesseurs, Desportes réactive au vers 3 la formule inaugurale présente dans le texte de l'Arioste, « Queste non son più lacrime, che fuore », il s'agit cependant cette fois-ci avant tout d'adresser cette remarque à la femme aimée, Diane, et de la prendre à témoin à travers l'injonction « voyez ». Dès lors, l'expression de la douleur amoureuse n'est plus solitaire comme c'était le cas chez l'Arioste : elle devient une déclaration d'amour à la femme aimée dont le poète chante les louanges dans le second quatrain. Pris de manière isolée, les vers 6, 7 et 8 de ce quatrain revêtent effectivement toutes les caractéristiques d'un portait élogieux. C'est ce dont en témoigne la métaphore laudative de la femme-fleur, amplifiée par l'emploi récurrent du pluriel (« vos perfections », « vos jeunes beautez », « les roses » « les lis »), ainsi que par l'hyperbole numérale « cent mille fleurs ». Cependant, le vers introductif du quatrain, « C'est une eau, que je fay de tout ce que j'amasse », souligne le caractère ambigu de la beauté de la dame. En effet, cette beauté tant glorifiée ne produit pas en retour le bonheur de l'amant, mais au contraire son désespoir. Moins proche de la source originale que ceux de ses prédécesseurs, le texte de Desportes fait ainsi de celui de l'Arioste le point de départ d'une louange à la femme aimée[626].

Comme en témoigne la reprise systématique du vers inaugural de l'octave 126, « Queste non son più lacrime, che fuore », ce qui intéresse systématiquement nos auteurs, c'est le caractère exceptionnel des larmes de Roland. Tous partent de ce premier vers, identifiable dans chacun des

625. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, *Premier livre des Amours*, sonnet XLIII, v. 1-8, p. 104.

626. On peut également interpréter cette image des larmes composées des fleurs et des beautés de la dame comme une métaphore autoréférentielle du poème lui-même. Les beautés évoquées font ainsi référence aux multiples inspirations de Desportes, dont les imitations de l'Arioste font partie, tandis que les larmes figurent l'expression poétique même. Le poème composé de toutes les qualités décrites dans le second quatrain s'en trouve dès lors glorifié.

poèmes ici présentés, afin de travailler le motif des larmes. Cependant, on remarque deux tendances dans les imitations qui sont faites de cet épisode. D'une part, la description des passions y est plus corporelle, voire médicale, notamment chez Mellin de Saint-Gelais et Pierre de Ronsard. D'autre part, la description de ces larmes est l'occasion de s'adresser à la femme aimée, en particulier chez Mellin de Saint-Gelais et Philippe Desportes, en vertu d'une stratégie énonciative nouvelle : la dame, en effet, est non seulement le témoin de la douleur de l'amant, mais aussi la source de ses malheurs.

2.2.2. Les soupirs

Comme les réorchestations du motif des larmes, les imitations de l'octave 127, consacrée aux soupirs de l'amant, privilégient la représentation corporelle. Dans l'*Orlando furioso*, l'octave 127 fait pendant à l'octave 126 :

> Questi ch'indizio fan del moi tormento,
> sospir non sono, né i sospir sono tali.
> Quelli han trigua talora ; iomai non sento
> ch'l petto moi men la sua pena esali.
> Amor che m'arde il cor, fa questo vento,
> mente dibatte intorno al fuoco l'ali.
> Amor, con che miracolo lo fai,
> che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai ?

Dans ces vers, l'Arioste reproduit en effet la formulation négative inaugurale de l'octave 126, « Queste non son più lacrime », par la formule « sospir non sono », avant de développer le caractère exceptionnel de ces soupirs.

Observons d'abord la reprise de cette octave dans le dizain 44 de Mellin de Saint-Gelais. Tout comme pour sa reprise de l'octave 126 dans son dizain 45, Saint-Gelais reprend la formulation négative « sospir non sono » dans le troisième vers de son poème : « N'est point souspir ». De cette octave, il récupère principalement l'allégorie de l'Amour qui attise le feu de la passion avec ses ailes : « C'est la vapeur qu'Amour faict exhaller / De mon grand feu, battant l'une et l'autre aelle »[627]. L'effet de la chaleur n'a cependant pas exactement les mêmes propriétés chez lui que dans le texte de l'Arioste. En effet, si, dans le texte italien (v. 8), il s'agissait d'un feu perpétuel qui faisait perdurer les souffrances de Roland, au contraire, la chaleur est consommée et même

627. M. de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques*, dizain 44, v. 5-6, p. 116.

consumée chez Saint-Gelais, selon le vers 10 du dizain 44 : « D'un corps en feu vous rendrez froide cendre »[628]. Avec Saint-Gelais, la combustion va donc à son terme.

Du Bellay, dans le sonnet XLII de *L'Olive*, conserve en revanche l'idée d'un incendie amoureux perpétuel comme dans le texte italien. En effet, tout comme dans la reprise qu'il avait faite de l'octave 126, Du Bellay demeure proche du texte de l'Arioste, dont il reproduit le déroulement chronologique dans son sonnet XLII :

> Les chaulx soupirs de ma flamme incongnue
> Ne sont soupirs, et telz ne les veulx dire,
> Mais bien un vent : car tant plus je soupire,
> Moins de mon feu la chaleur diminue.
>
> Ma vie est toutesfois soutenue,
> Lors que par eulx de l'ardeur je respire,
> Ma peine aussi par eulx mesme empire,
> Veu que ma flamme en est entretenue.
>
> Tout cela vient de l'Amour, qui enflamme
> Mon estomas d'une éternelle flamme,
> Et puis l'evente au tour de luy volant.
>
> O petit Dieu, qui terre, et ciel allumes !
> Par quel miracle en feu si violant
> Tiens-tu mon cœur, et point ne le consumes ?[629]

On retrouve ainsi dans le premier quatrain l'idée initiale du texte italien, « sospir non sono ». L'allégorie de l'Amour qui évente le feu de la passion avec ses ailes, au premier tercet, est quant à elle extraite des vers 5 et 6 de l'octave 126. Enfin, le dernier tercet imite les deux derniers vers de l'octave dans laquelle Roland s'adressait au dieu Amour. À cette fidélité à la trame initiale du poème, il faut ajouter un enrichissement de la topique du feu. Celle-ci, déjà présente dans le texte original à travers les verbes « m'arde » et « consumi » ainsi que la présence à deux reprises du nom commun « fuoco », est amplifiée par Du Bellay. En effet, non content de traduire littéralement « fuoco » par « feu » aux vers 4 et 13, le poète français insiste sur cette notion par la répétition, aux vers 1, 8 et 10, du nom commun « flamme » ainsi qu'au vers 9 de son dérivé verbal « enflamme ». La notion de chaleur souligne également cette topique par le biais de l'adjectif « chaulx » antéposé au nom « soupirs » dans le premier vers (« Les chaulx soupirs de ma flamme incongnue »). De plus,

628. *Ibid*., p. 116.
629. J. Du Bellay, *L'Olive*, XLII, p. 37.

Du Bellay développe encore le caractère ambigu de cette chaleur qui consume l'amant tout en le maintenant en vie dans les rimes embrassées du second quatrain : la rime « respire » / « empire » aux vers 6 et 7 illustre cette double fonction de la combustion, tandis que la rime « soutenue » / « entretenue » aux vers 5 et 8 souligne l'effet perpétuel de ce brasier qui tiraille l'amant entre vie et souffrance.

Avec Desportes, enfin, c'est un autre aspect du texte italien qui est mis en avant : le phénomène de coction. Le poète français accentue cette notion qui était déjà présente dans le vers 5 de l'octave 127, « Amor che m'arde il cor, fa questo vento » :

> Mon amour sert de feu, mon cueur sert de fourneau,
> Le vent de mes soupirs nourrit sa vehemence :
> Mon œil sert d'alambic, par où distile l'eau.
>
> Et d'autant que mon feu est violant et chaud,
> Il fait ainsi monter tant de vapeurs en hault,
> Qui coulent par mes yeux en si grand' abondance.[630]

Afin de montrer la puissance de la coction, Desportes procède en deux temps. Dans le premier tercet, le poète décrit le processus de la coction en mettant en place une analogie avec l'expérience de la distillation. Il présente à son lecteur un « amant-machine », dont chaque composant trouve son pendant dans les instruments scientifiques : l'« amour » sert d'élément de combustion (« feu »), le « cueur » est associé au « fourneau », tandis que l'on peut aisément saisir l'analogie implicite entre les « soupirs » et le soufflet, puisque ceux-ci nourrissent la véhémence du feu ; quant à l'« œil », il sert « d'alambic ». Ce procédé permet non seulement de déployer dans toutes ses étapes le phénomène de la coction, mais également d'accentuer celui-ci puisque les organes tels que le « cueur » et l'« œil » sont associés à des objets autrement plus importants en taille, respectivement le « fourneau » et l'« alambic ». En amplifiant ainsi le support des humeurs, Desportes prépare le lecteur à ce qui sera, dans le tercet suivant, la manifestation même de ces humeurs : l'écoulement humoral lui-même. Celui-ci sera en effet à la hauteur de l'appareillage alchimique mis en place dans le tercet précédent : le « feu » de l'amant y est si « violant et chaud » qu'il provoque des larmes en « grand' abondance ».

Ainsi, qu'elles aboutissent à la mise en scène de la mort de l'amant, comme chez Saint-Gelais, ou qu'elles montrent l'amant torturé dans une combustion perpétuelle, comme chez Du Bellay, les imitations de l'octave 127 permettent en tout cas aux poètes français d'exploiter la notion de la coction des humeurs. Ce motif médical fait ainsi l'objet chez plusieurs d'entre eux d'un

630. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, sonnet XLIII, v. 9-14, p. 104.

traitement amplifié, que ce soit par un enrichissement de la topique du feu, comme chez Du Bellay, ou, plus nettement, par un travail sur le phénomène même de la coction comme c'est le cas chez Desportes.

Par-delà les nuances de détail que nous avons pu relever au sujet des différentes reprises des octaves 126 et 127, les analyses qui précèdent mettent ainsi en évidence deux tendances générales dans l'ensemble de ces imitations : d'une part, la valeur matricielle accordée à la reprise des énoncés inauguraux de l'Arioste, « queste non son più lacrime » et « sospir non sono », propices à la mise en œuvre poétique de la figure de l'épanorthose, et d'autre part l'accent mis dans ces réélaborations sur l'aspect corporel de ces passions. Or, cette dimension physique se retrouve non seulement dans la manifestation des passions, mais également dans l'objet même de la passion : la femme, dont le corps, à partir du portrait d'Alcine, est fortement érotisé.

2.3. Alcine recomposée

Parmi les passages de l'*Orlando furioso* qui connaissent particulièrement le succès, la description érotique du corps d'Alcine figure en bonne place, comme le rappelle André Gendre dans un article consacré à l'influence de Bembo et de l'Arioste sur la Pléiade :

> [Le portrait] d'Alcine, au chant VII (11-16), et celui d'Olympie, au chant XI (67-71) de l'*Orlando Furioso*, ont exercé chez les poètes français une séduction si grande que plusieurs d'entre eux ont pensé que l'intérêt de l'Arioste se réduisait à onze octaves.[631]

Si le texte séduit tant les poètes français, c'est peut-être aussi en raison du lien qu'il entretient avec une tradition littéraire plus ancienne du portrait érotique féminin dont nos auteurs sont familiers :

> Di persona era tanto ben formata,
> Quanto me' finger san pittori industri ;
> Con bionda chioma lunga et annodata :
> Oro non è che piú risplenda e lustri.
> Spargeasi per la guancia delicata
> Misto color di rose e di ligustri;
> Di terso avorio era la fronte lieta,
> Che lo spazio finia con giusta meta.

631. André Gendre, « La Pléiade entre Bembo et l'Arioste », *Italique*, VI, 2003, p. 7-36, mis en ligne le 05 octobre 2009, consulté le 21 mars 2017. URL : http://journals.openedition.org/italique/134 ; DOI : https://doi.org/10.4000/italique.134, p. 21.

Sotto due negri e sottilissimi archi
Son duo negri occhi, anzi duo chiari soli,
Pietosi a riguardare, a mover parchi ;
Intorno cui par ch'Amor scherzi e voli,
E ch'indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi :
Quindi il naso per mezzo il viso scende,
Che non truova l'Invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca spars di natio cinabro ;
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude et apre un bello e dolce labro :
Quindi escon le cortesi parolette
Da render molle ogni cor rozzo e scabro ;
Quivi si forma quel suave riso,
Ch'apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca nieve è il bel collo, e 'l petto latte ;
Il collo è tondo, il petto colmo e largo :
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l'altre parti veder Argo :
Ben si può giudicar che corrisponde
A quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta ;
E la candida man spesso si vede
Lunghetta alquanto e di larghezza angusta,
Dove né nodo appar, né vena escede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.[632]

L'Arioste procède en effet, à la manière du canon médiéval[633], à une description de haut en bas de la jeune femme. Les trois premières octaves citées balaient tout d'abord progressivement le visage, en décrivant d'abord la chevelure, puis les yeux, et enfin les lèvres. Puis, à partir de l'octave 14, sont évoqués successivement le cou et les seins, puis les bras, les mains et enfin les pieds de la jeune femme. Ainsi, lorsqu'ils imitent cet extrait de l'Arioste, les imitateurs français suivent une méthode

632. *Orlando furioso*, VII, 11-15, p. 149-150.
633. A. Gendre, « La Pléiade entre Bembo et l'Arioste », art. cité, p. 21.

canonique et renouent de la sorte avec une tradition esthétique médiévale. Au-delà de cela, cependant, ce qui a probablement séduit et motivé les imitateurs, c'est l'importance accordée au corps érotisé.

Toutefois, nous resterons prudente sur ce dernier point car, selon les imitateurs, ce corps va connaître des traitements bien différents. Ainsi, nous verrons tout d'abord comment, chez Du Bellay l'érotisme disparaît afin de laisser place à l'essence même de la beauté ; puis nous aborderons trois poètes chez qui la dimension physique est plus importante. Nous verrons ainsi comment, chez Ronsard, le corps féminin décrit par l'Arioste est en quelque sorte « démembré » puis réinjecté par touches dans l'ensemble de ses poèmes ; puis enfin que Desportes et Jamyn font de même à leur manière, quoique ce dernier s'efforce aussi de reprendre les mouvements généraux des octaves.

2.3.1. L'essence de la beauté : la reprise de Du Bellay dans le sonnet LXXI

Dans le sonnet LXXI de Du Bellay, on retrouve, concentrés, les différents éléments de la beauté d'Alcine tels que les avait décrits l'Arioste, que ce soit l'« or blondissant » (v. 1), les « deux soleils » et « deux petiz arcz voutez » des yeux et des sourcils (v. 3), ou encore « deux beaux rancz de perles » pour la bouche (v. 7). Cependant, là où la description d'Alcine s'étendait de l'octave 11 à l'octave 15 chez l'Arioste et détaillait progressivement la beauté de la magicienne de la tête aux pieds, chez Du Bellay cette description, moins progressive, se concentre essentiellement sur le visage dans les deux premiers quatrains, puis sur la poitrine au premier tercet. En outre, ce qui frappe à la lecture même de ce poème, c'est, paradoxalement, l'absence de corps.

Dans l'*Orlando furioso*, l'Arioste présentait le personnage d'Alcine en décrivant sa beauté stupéfiante, instrument de son pouvoir sur les hommes. La description physique de la magicienne la donnait dans toute sa singularité. En particulier, ses yeux sombres et le puissant pouvoir qu'ils exerçaient sur Roger apparaissaient comme l'une de ses caractéristiques singulières : à ce moment du récit, ils étaient en effet décrits comme des soleils en raison de leur éclat. Or, chez Du Bellay, ne demeure plus que la femme imaginée. En effet, la magicienne devient, sous sa plume, une figure poétique recomposée à partir de plusieurs caractéristiques devenues topiques. En outre, si la beauté de la dame apparaît bien comme un motif récurrent, sa fonction au sein du recueil va bien au-delà : elle en est en quelque sorte le ciment, elle permet l'harmonie du recueil. Ainsi, le sonnet LXXI fait partie d'une série dépeignant le portrait complet d'Olive[634]. Le lecteur se trouve face à une femme idéale et universelle, qui figure presque comme un manifeste du pétrarquisme. En effet, le portrait n'est pas caractérisé, en ce sens que si la beauté dépeinte par Du Bellay apparaît comme

634. On retrouve également ce portrait d'ensemble dans les sonnets II, VII LXII, LXV, LXXI, LXXIV et XCI de *L'Olive.*

incontestable, pour autant il serait bien difficile à un peintre d'en tirer un quelconque tableau. Ainsi, les éléments du corps ne sont pas cités mais évoqués au moyen de métaphores qui renvoient à des matériaux précieux synonymes de beauté[635] : l'« or » au vers 1, l'« argent » au vers 2, les « perles » au vers 7, l'« albastre » et l'« ivoire » au vers 9.

De ce fait, c'est toujours de manière indirecte et détournée que le lecteur peut deviner les cheveux sous « l'or blondissant », ou encore percevoir à travers les perles la dentition parfaite et rayonnante de la dame. Sans le corps, il ne demeure plus dans ce texte que l'essence même de la beauté. De cette lumière qui irradie du corps de la femme, on ne perçoit pas la source mais seulement l'effet qu'elle produit : son éclat. Et, comme pour nous rappeler la distance entre cette beauté stupéfiante de la dame et l'amant, le seul élément corporel explicitement cité dans le poème appartient à l'amant lui-même : c'est la mention de son « front » sur lequel « est peinct le soucy » (v. 14). Par ailleurs, cette mention physique unique permet de montrer l'effet que produit la dame sur son amant. Ainsi, si la beauté de celle-ci, du fait de l'exaltation de ses perfections et de l'absence de mention de son corps, semble presque irréelle, l'effet qu'elle produit sur l'homme apparaît, lui, comme bien réel, et se marque physiquement et explicitement, quoique discrètement.

Du Bellay ne retient donc du portrait d'Alcine que l'essence même de la beauté décrite en se concentrant sur les métaphores des éléments précieux plus que sur le corps lui-même, en réservant en quelque sorte les manifestations corporelles à l'amant. La démarche de Ronsard est en revanche tout autre, puisque chez lui les éléments corporels sont bien présents.

2.3.2. Une Alcine « démembrée » chez Ronsard et Desportes

S'il fallait définir la posture de Ronsard face au portrait d'Alcine, nous pourrions dire qu'il est en quelque sorte un Zeuxis de Crotone « à rebours ». En effet, il divise les différents éléments qui constituent le portrait de la plus parfaite des femmes, avant de les disséminer dans l'ensemble de son œuvre. Il privilégie de manière insistante certaines parties du corps et notamment les seins qui donnent lieu à plusieurs descriptions dans sa poésie amoureuse. Dans ces variations autour de la poitrine d'Alcine, on remarque deux tendances chez Ronsard : la première consiste à reprendre sur plusieurs vers les caractéristiques attribuées à cette partie du corps chez l'Arioste, avec variation, et la seconde consiste en variations à partir d'une expression de l'Arioste (« due pome acerbe ») que l'on retrouve plusieurs fois dans ses poésies.

En ce qui concerne la première tendance que nous venons d'évoquer, Ronsard reprend dans le sonnet XL du *Premier Livre des Amours* les caractéristiques attribuées au sein d'Alcine chez

635. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse*, *L'Olive*, *op. cit*., p. 57.

l'Arioste :

> Que de Beautez que de Graces écloses
> Voy-je au jardin de ce sein verdelet
> Enfler son rond de deux gazons de lait,
> Où des Amours les fleches sont encloses ![636]

Cette imitation reprend tout d'abord les particularités propres à la poitrine telle qu'elle est décrite dans l'octave 14 de l'Arioste : le sein est « verdelet », il est également d'aspect « rond » et blanc comme le « lait ». Ronsard se permet cependant d'ajouter des éléments extérieurs à l'octave 14. L'image des Amours voletant autour de la poitrine est ainsi empruntée à l'octave 12, mais cette fois, il ne s'agit plus de voler autour des yeux, mais d'explorer d'autres régions. Cette double reprise dans un même quatrain montre avec quelle aisance Ronsard joue avec différents extraits de l'Arioste afin d'insister sur l'érotisation du corps.

Il en va de même de la reprise présente dans le premier quatrain du sonnet CXCIII. Ce texte est plus centré que le précédent sur l'octave 14. Ronsard y travaille sur la métaphore filée des vagues afin de mimer le mouvement sensuel des seins lors de la respiration de la femme :

> Ces flots jumeaux de laict bien espoissi
> Vont et revont par leur blanche valée,
> Comme à son bord la marine salée,
> Qui lente va, lente revient aussi.[637]

En effet, outre la comparaison, tirée de l'Arioste, de la blancheur des seins au lait, Ronsard apporte un soin particulier à la reprise de la métaphore maritime présente au vers 4 et 5 de l'octave 14 du chant VII de l'Arioste. Le groupe nominal « ces flots jumeaux » annonce au vers 1 la métamorphose des seins en vague sensuelle, ce que vient confirmer la comparaison du vers 3 qui met explicitement en parallèle la poitrine et la mer (« comme à son bord la marine salée… »). Ce tableau est rendu vivant par l'imitation, dans les vers 2 et 4 du quatrain, du mouvement des vagues grâce à la figure dérivative sur le verbe « aller » (« vont et revont »), puis son association au verbe « revenir », phoniquement proche (« va » / « revient »), qui donnent ainsi l'impression du flux et du reflux successifs de la mer. La répétition de l'adjectif apposé « lente », dans le parallélisme de construction du vers 4, vient quant à elle apporter une langueur sensuelle à ce mouvement.

Cependant, ces réorchestrations de l'octave 14 ne sont pas toujours aussi développées. En

636. P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, *Le Premier Livre des Amours*, sonnet XL, v. 1-4, p. 44.
637. *Ibid*., sonnet CXCIII, v. 1-4, p. 125.

revanche, une des métaphores qui servent à décrire la poitrine d'Alcine, « due pome acerbe »[638], revient à plusieurs reprises chez Ronsard comme un souvenir ponctuel de l'Arioste : c'est la seconde tendance qui se discerne dans ses imitations de ce portrait. Chez l'Arioste, cette métaphore exploite l'idée de la verdeur du fruit liée à la fois à son acidité et à sa jeunesse ; mais elle est à coup sûr déconcertante en français. Chez Ronsard, on retrouve ainsi cette image dans l'emploi audacieux de l'adjectif « verdelet » associé au sein, notamment dans un de nos exemples précédemment cités du sonnet XL du *Premier livre des Amours* (« Que de Beautez que de Graces écloses / Voy-je au jardin de ce sein verdelet »)[639], où la métaphore du « jardin » se justifie par l'hypallage issue de cet adjectif – car on ne peut manquer de penser que c'est le jardin qui est « vert » – et où la métaphore de l'« éclos[ion] » de la beauté prend appui sur la métaphore végétale ; mais également au vers 7 du sonnet VI où les tétons sont désignés de façon métonymique comme des « boutons verdelets »[640], suggérant une syllepse de sens sur les « boutons » de la fleur et du sein. Et, dans l'« Élégie à Janet peintre du Roy », Ronsard reprend de manière encore plus littérale cette expression, puisque les seins sont décrits par la double métaphore des « deux pommes nouvelettes » et des « deux pommes verdelettes » mises à la rime[641], la première permettant d'amener la seconde, plus audacieuse.

On constate ainsi bien, dans la réorchestration qu'en fait Ronsard, de quelle manière un détail issu de l'*Orlando furioso* peut venir enrichir la production poétique d'un auteur puisque Ronsard, loin de se contenter d'une unique reprise du portrait d'Alcine, n'hésite pas à explorer et retravailler les potentialités de cette image poétique surprenante.

Quant à Desportes, il est moins prolifique que Ronsard, mais propose tout de même une variante tirée du portrait de la magicienne, preuve que la description de celle-ci continue de constituer dans les années 1570 un réservoir poétique pour les Français. Ainsi dans l'imitation qu'il fait de l'octave 12 dans ses *Diverses amours et autres œuvres mélées* :

> Vos propos gracieux domtent le plus sauvage,
> Et vostre poil doré c'est le plaisant fueillage,
> Où les petits Amours apprennent à voler.[642]

Ici, la métaphore du « plaisant fueillage », ainsi que la démultiplication des « Amours », au pluriel, font de la la chevelure féminine un paysage foisonnant et accueillant qui sous-entend une chevelure détachée et donc à connotation érotique. Cependant, les petites divinités ne pousseront pas leur

638. *Orlando furioso*, VII, 14, v. 3, p. 150.
639. P. de Ronsard, *Le Premier Livre des Amours*, sonnet XL, v. 2, p. 44.
640. *Ibid*., sonnet VI, v. 7, p. 28.
641. *Ibid*., « Élégie à Janet peintre du Roy », v. 133-134, p. 155.
642. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, Stances, v. 52-54, p. 233.

voyage plus loin, contrairement à la version de Ronsard (sonnet XL), que nous avons vue précédemment, dans laquelle les « Amours » explorent une partie de l'anatomie de la belle avec un potentiel érotique encore plus marqué, puisqu'il s'agit de la poitrine.

2.3.3. Amadis Jamyn : Un portrait plus intime de la magicienne.

Chez Amadis Jamyn, le portrait de la magicienne est travaillé de manière moins parcellaire que chez Ronsard et Desportes. Dans les trois Elégies[643] où l'on retrouve ce passage (« C'est grand cas que d'aimer ! Quoy que j'essaye faire », « Las ! Que mon lict semble dur à mes os » et « C'est feinte que les dieux eurent Jadis blessee »), il s'agit avant tout pour lui de reprendre le mouvement général de la description de l'Arioste. Par ailleurs, nous verrons également que chez Amadis Jamyn, la sensualité du portrait féminin n'est pas produite par la seule description du corps, mais également par la relation que la figure féminine entretient avec le locuteur : ils sont plus proches et plus intimes.

Concernant tout d'abord l'aspect formel de ces imitations, nous nous remarquons par exemple dans l'élégie, « C'est feinte que les dieux eurent Jadis blessee », qu'Amadis Jamyn suit quasiment dans le même ordre que l'Arioste les qualités physiques attribuées à la dame :

> Le poil de tes cheveux, qui tout le cœur m'enlace,
> Toutes les toisons d'or et toute soye efface:
> Le blanc et le vermeil de tes membres polis
> Fournissent en tout temps des roses et des lis
> Lors que je te salue et je baise ta bouche,
> Du corail et cinabre il semble que je touche.
> Un ivoire poly fait l'air de ton front,
> L'ebene tes sourcis, deux beaux arcs qui me font
> Telle comme je te suis, m'ayant l'ame percee
> A fin que ferme en toy s'arreste ma pensee.
> Quand, Belle, je te voy sourire doucement,
> J'apperçoy mainte perle arrangee uniment:
> Quand ta gorge de neige et ton beau sein j'admire,
> Ny marbre ny albastre alors je ne desire.
> Tes bras justement longs qui mes laqs ont formez
> Effacent de Junon les bras tant renommez:
> Ta longue et blanche main ce qu'elle touche honore,

643. « C'est grand cas que d'aimer ! Quoy que j'essaye faire… », « Las! Que mon lict semble dur à mes os… » et « C'est feinte que les dieux eurent Jadis blessee… » dans A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques, Livres II, III et IV*, Genève, Droz, 1973.

Et mesprise la main de l'Indienne Aurore.[644]

Jamyn développe en effet ici une description allant de haut en bas en partant des cheveux pour aller jusqu'à la main, cependant que le motif de la bouche est employé par deux fois. La mention du corail et du cinabre au vers 26 est ainsi anticipée par rapport au texte de l'Arioste. Cette double mention peut s'expliquer par le propos même du poème : en effet, tandis que le texte de l'Arioste développait une description purement esthétique de ce qui semblait être la plus belle femme du monde, chez Jamyn cette femme parfaite est non seulement admirée, mais aussi aimée et touchée, ce qui met par ailleurs en évidence l'aspect éminemment sensuel du personnage de l'Arioste. Le poète amoureux baise sa bouche (v. 25), il la touche (v. 26) : ainsi, le locuteur n'est plus seulement un admirateur, mais aussi un amant, raison pour laquelle il revient plusieurs fois sur sa physionomie. Par ailleurs, les conditions d'énonciation ont changé ; le poète s'adresse directement à cette femme aimée dont il détaille les membres comme l'indique l'emploi récurrent des déterminants possessifs de deuxième personne : « tes membres polis » (v. 23), « ta bouche » (v. 25), « ton front » (v. 27), « ta gorge » (v. 33), « tes bras » (v. 35), « ta longue et blanche main » (v. 37).

On retrouve également ce même procédé de reprises dans l'Elégie « Las ! Que mon lict semble dur à mes os »[645] cette fois-ci concentré sur le visage de la femme aimée, avec successivement l'évocation des « cheveux longs » (v. 37), puis du « beau front » (v. 39) et de « la voûte du sourci » qui forme un « arc » (v. 42) et enfin des « perles choisies » pour désigner les dents (v. 55). Si Jamyn imite toujours dans cet exemple le mouvement du texte de l'Arioste, il apparaît également qu'il procède en ponctionnant de manière précise les parties de cette description qui concernent le visage. Il le fera également dans l'Élégie « C'est grand cas que d'aimer ! Quoy que j'essaye faire » :

Ainsi qu'on voit les flots, poussez contre l'areine,
Du rivage approcher, et puis se reculer
Comme le flot suivant haste l'autre d'aller :
Je voy ces monts de laict et ta large poitrine
Qui blanche et nette semble une table ivoirine[646]

Notre poète imite ici les vers 1 à 5 de l'octave 14. Dans cet extrait, la référence à l'Arioste complète non seulement la description esthétique de la femme aimée, mais est également l'occasion d'une réinvention poétique. Les vers 4 et 5 de l'octave 14, « Vengono e van come onda al primo margo, /

644. A. Jamyn, « C'est feinte que les dieux eurent Jadis blessee… », *Les Œuvres poétiques*, 1978, v. 21-38, p. 161-162.
645. A. Jamyn, Élégie « Las ! Que mon lict semble dur à mes os… », *Les Œuvres poétiques*, 1973, v. 33-58, p. 150-151.
646. *Ibid*., « C'est grand cas que d'aimer ! Quoy que j'essaye faire… », v. 26-30, p. 21-25.

Quando piacevole », sont ainsi développés sur trois vers où Jamyn file la métaphore maritime du roulement des vagues sur le rivage. Ici, le comparant précède le comparé dont il prépare progressivement l'arrivée. L'image des « flots » et leur mouvement, reproduit par l'alternance au vers 27 des verbes « approcher » et « se reculer », anticipent les ondulations sensuelles du corps de la femme qui sera seulement révélé au vers 24 par la mention explicite de la « poitrine ».

Le portrait d'Alcine apparaît ainsi comme un réservoir esthétique indéniable pour les poètes de la Renaissance. L'héroïne connaît le succès parmi les poètes de notre corpus : elle apparaît comme une source très prolixe d'inspiration chez Ronsard ou chez Amadis Jamyn qui n'hésitent pas à la convoquer à plusieurs reprises au sein de leurs œuvres. Enfin, il faut également noter que ce succès de l'octave 14 aura aussi contribué à enrichir le matériel lyrique français grâce au travail d'amplification poétique fait autour de la métaphore poétique maritime.

L'étude que nous venons de faire de ces reprises poétiques de l'Arioste permet ainsi de relever trois tendances générales des imitateurs. On observe, tout d'abord, l'amplification des motifs présents chez l'Arioste, que ce soit dans le cadre de la plainte amoureuse comme c'est le cas chez Desportes (sonnet XXXVIII) ou dans le développement du motif de l'absence de dialogue entre les amants comme c'est le cas dans le sonnet XXVIII de *L'Olive* à partir du modèle des amours de Bradamante et de Roger. Cette tendance à l'amplification est également notable dans le traitement même des métaphores, comme c'est le cas chez Amadis Jamyn (*Chanson*) qui redouble la métaphore maritime par la métaphore terrestre du chêne. Par ailleurs, on remarque aussi dans ces imitations, en vertu d'un dispositif énonciatif différent du cadre narratif de l'*Orlando furioso*, une présence accrue de la femme aimée, qui est directement interpellée chez certains de nos auteurs comme chez Mellin de Saint-Gelais dans son dizain 45 ou encore chez Amadis Jamyn dans son élégie « C'est feinte que les dieux eurent Jadis blessee » ; et cette énonciation différente conduit aussi à un réinvestissement nouveau des métaphores de l'Arioste. C'est le cas par exemple dans le dizain 45 de Mellin de Saint-Gelais où l'épuisement humoral figuré par les larmes (d'après une image empruntée à l'octave 126 du chant XXIII) est beaucoup plus singularisé que dans le texte original. Enfin, ces reprises témoignent d'un net intérêt porté par les poètes à l'aspect corporel de ces passions, dans leur double dimension médicale et sensuelle, comme on le constate par exemple à travers l'intérêt porté au portrait érotique d'Alcine ou encore dans le traitement qui est fait des humeurs notamment par Ronsard (dans le sonnet XLVI du *Second livre des Amours*).

Au-delà de cet enrichissement des topiques amoureuses, un fait majeur consiste dans l'investissement qui est fait, à la première personne, des descriptions, des discours et des motifs associés aux personnages de l'Arioste, ces derniers étant parfois cités directement dans le texte des

imitateurs. C'est ainsi que le réinvestissement des figures ariostesques de l'expression amoureuse permet d'interroger le « moi lyrique », dans l'expression des sentiments à la première personne ou à travers la figure même du poète, comme nous allons le voir à présent.

Chapitre 3
L'homme et le poète :
entre fureur amoureuse et fureur poétique

Il ne faudrait pas voir chez l'Arioste un simple support topique, chez qui les poètes français viendraient piocher les motifs propices à l'expression d'une nouvelle esthétique amoureuse. En effet, dans le cadre de la poésie brève, ce sont aussi, avant tout les personnages qui sont invoqués, réincarnés, et deviennent le support d'identifications, afin d'exprimer la fureur à la fois amoureuse et poétique. Nous explorerons dans un premier temps ces figures tirées de l'Arioste, qui sont présentes chez les imitateurs selon deux modalités : Bradamante prête sa voix aux amants malheureux sans être pour autant explicitement évoquée, tandis que d'autres figures comme celles de Roland, d'Astolphe et d'Alcine sont clairement citées et deviennent même un double de l'amant, voire du poète (comme c'est le cas pour Roland). Puis, dans un second temps, nous verrons que dans tous les cas, ces personnages deviennent les supports d'une réflexion sur l'amour et la création poétique.

3.1. L'amant et ses pairs

Les personnages de l'Arioste, et plus particulièrement Roland et Bradamante, apparaissent comme les figures par excellence de l'amant malheureux. Bradamante devient ainsi un vecteur privilégié de la voix de la passion amoureuse, tandis que Roland est évoqué explicitement comme un double de l'amant.

3.1.1. Bradamante, porte-voix de l'amant

Changement de genre

Comme nous avons pu le constater dans le chapitre précédent, les épisodes concernant les plaintes de Bradamante sont régulièrement repris dans la poésie brève. En effet, les passages de l'*Orlando furioso* qui mettent en scène les plaintes de Bradamante constituent un support idéal pour une forme lyrique brève et sont ainsi particulièrement propices à la réinvention de l'expression

lyrique. Au sein d'une narration effrénée, les différents monologues de la jeune guerrière apparaissent comme des hauts lieux de l'expression des passions. De plus, ils s'adaptent d'autant mieux à la poésie lyrique qu'ils sont, déjà chez l'Arioste, écrits à la première personne du singulier.

Il en résulte que, si les poètes demeurent fidèles aux motifs développés dans ces passages, la modification majeure de ces textes tient à un déplacement du féminin vers le masculin. Chez Du Bellay, qui réorchestre à plusieurs reprises les plaintes de Bradamante dans le recueil de *L'Olive*[647], cette inversion des genres est particulièrement nette dans le sonnet XXXVII[648]. En effet, la présence de la femme aimée par le locuteur à la première personne y est clairement rendue sensible à travers les marques de personne au féminin, comme le démonstratif « celle » de la relative périphrastique « Celle qui tient par sa fiere beauté » (v. 1), le pronom personnel « elle » (dans les vers 5 et 8, « Si je la suy', ell' fuit d'autre couté / [...] D'elle jamais ne puis estre ecouté ») et « la » (agent délégué du tour factitif « mes larmes la font rire », v. 6). Quant au locuteur, il assume toujours les plaintes de Bradamante au masculin : par exemple, Desportes, en reprenant dans son Elégie XV les octaves 43 à 46 du chant XXXII dans lesquelles Bradamante projette de se donner la mort, transpose ce passage entièrement au masculin dans les vers 37 à 66[649].

Ce changement est ainsi nécessaire, chez certains poètes, afin de réorchestrer les topiques et les formes du discours amoureux dans le cadre de recueils qui développent un discours amoureux essentiellement masculin.

Inversion des rapports de force

Ce déplacement du masculin au féminin induit dès lors un déplacement dans la signification donnée à cette plainte. Le retour au masculin entraîne ainsi la réapparition du rapport de vassal à suzerain qui est central dans la *fin'amor* médiévale et demeure encore très présent chez les poètes pétrarquistes. Les imitateurs de l'Arioste rétablissent ainsi la hiérarchie courtoise traditionnelle qui érige la dame à un rang supérieur à celui de son amant. Ce choix est particulièrement éloquent chez Du Bellay dans le sonnet XXXIX de *L'Olive* où il correspond au postulat posé par la nature même du recueil lyrique : un poète-amant face à une figure féminine idéalisée.

D'emblée, dans ce sonnet, l'apostrophe « ô ma seule princesse » (v. 2) non seulement atteste le caractère unique de la femme aimée, mais la pose également en majesté. Cette supériorité hiérarchique de la dame se retrouve dans le second quatrain qui reprend les éléments présents dans

647. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXXVII (reprise des octaves 18 à 21 du chant XXXII), le sonnet XLVII (reprise des octaves 63 à 64 du chant XXXIII), les sonnets XXIX, XXXV, XXXIX (qui sont une même reprise de l'octave 61 du chant XLIV), et enfin sonnet XXXI (reprise de l'octave 38 du chant XLV).
648. *Ibid*., XXXVII, p. 35.
649. P. Desportes, *Les premières Œuvres*, p. 435.

la plainte de Bradamante (XLIV, 63)[650] :

> De fosse creuse ou de tour bien murée
> N'a point besoing de ma foy la forteresse,
> Dont je vous fy' dame, roine, et maistresse,
> Pour ce qu'ell' est d'eternelle durée.[651]

Au sujet de ce sonnet, Emmanuel Buron fait ainsi la remarque suivante sur ce changement du locuteur :

> Il doit donc transformer en engagement actif, en soumission volontaire, la foi passive que Bradamante jurait à Roger. Elle assurait son amant de l'« autorité » (« *dominio* » au *v.* 1 de notre citation) qu'il avait sur elle, comparable à l'autorité d'un roi sur son domaine (et cette royauté symbolique de Roger envers elle éclipse l'autorité royale ou impériale effective de Léon), alors que chez Du Bellay, l'amant s'engage comme un vassal à son suzerain, lien de fidélité personnelle, qui ne se laisse pas métaphoriser par le rapport du royaume au Prince.[652]

À cela nous ajoutons que dans le texte italien, Bradamante place même Roger au-dessus de toute autorité (« So che né al mondo ol piú sicuro stato / di questo, re né imperator possiede »[653]). Cette représentation forte de la topique du vassal et du suzerain est donc soulignée chez Du Bellay. De plus, Du Bellay insiste sur la notion de « vera fede »[654] exprimée par Bradamante. La « foi » devient en effet sous sa plume l'apanage de l'amant. Le mot « foy » apparaît ainsi au vers 1 et constitue le sujet explicite des quatrains, puis il est anaphorisé à travers le pronom « elle » au vers 9 et enfin amplifié dans les cinq derniers vers.

Introspection

Cet emprunt de la voix de Bradamante favorise en outre le développement de passages d'introspection dans les imitations de ses plaintes. On peut le constater dans ce tercet de Du Bellay :

> Mais (ô moy sot !) de quoy me doy-je plaindre,
> Fors du désir, qui par trop hault ataindre,
> Me porte au lieu, où il brusle ses aesles ?[655]

En effet, au lieu de reprendre l'interjection « ahi » présente dans le texte italien, le poète préfère ici

650. *Orlando furioso*, XLIV, 63, p. 1336.
651. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXXIX, v. 5-8, p. 36.
652. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive*, *op. cit*., p. 182.
653. *Orlando furioso*, XLIV, 63, p. 1336, v. 5-6.
654. *Ibid*., 61, v. 5, p. 1336.
655. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXXVII, v. 9-11, p. 35.

expliciter le jugement que porte l'amant sur lui-même à travers l'exclamation « ô moy sot ! » qui a la valeur d'une mise en cause personnelle. La valeur appréciative de cet aparté est ici d'autant plus forte qu'il est mis en valeur typographiquement par les parenthèses. L'amant, dont on entend ici la voix, procède en somme à une auto-critique de son comportement amoureux, situation d'emblée pathétique puisque, tout en déplorant son manque de raison, il ne parvient pas pour autant à s'extraire de cette dépendance amoureuse.

Les imitateurs des plaintes de Bradamante réarrangent ainsi le genre du locuteur et le sens initial du texte afin de construire une esthétique de la passion amoureuse qui soit exclusivement masculine. Le lecteur y perd naturellement en variété cependant que les recueils de poésie, dont le locuteur est essentiellement masculin, gagnent en cohérence. Les plaintes sont désormais conformes à l'idéologie de la poésie brève et à celle de la *fin'amor*.

3.1.2. Roland, un double de l'amant

Tandis que Bradamante prête sa voix à un amant masculin pour permettre à ce dernier d'exprimer ses passions, Roland apparaît, quant à lui, de manière plus explicite comme le double de l'amant. Dans les poèmes des imitateurs, la passion de l'amant et locuteur trouve ainsi un écho dans la folie furieuse de Roland. Cette folie est ainsi évoquée à deux reprises dans notre corpus à travers des allusions à l'épisode de la lune sous-entendu par la présence d'Astolphe dans les poèmes.

Ainsi, dans *Les Amours* de Ronsard (1552), le locuteur s'identifie à Roland dans le dernier tercet du sonnet LXXIII en mentionnant la figure d'Astolphe, censé sauver l'amant de sa folie :

> Mais pour mon sens remettre en mon cerveau,
> Il me faudrait un Astolphe nouveau,
> Tant ma raison est aveugle en sa faute.[656]

Ici, la référence à l'Arioste arrive à la pointe d'un sonnet dont les principales références sont tirées de l'épisode de l'*Odyssée* où Circé transforme les compagnons d'Ulysse en porcs[657]. De Circé à Alcine, il n'y a qu'un pas, si l'on se souvient de la métamorphose qu'elle fait subir à Astolphe et

656. P. de Ronsard, *Le Premier Livre des Amours*, v. 12 à 14, 1993, p. 61.

657. Les vers 1 et 6 font référence aux racines que Mercure fait prendre à Ulysse afin de le prémunir contre Circé, tandis que la périphrase du vers 9, « Dulyche troupeau », désigne les compagnons d'Ulysse venant du royaume Dulychium. (Homère, *Odyssée*, éd.-trad. Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 2007, tome II, chant X, p. 105-133).

dont il est délivré au chant VI de l'*Orlando furioso*. Cependant, c'est moins de l'épisode du myrte qu'il est question ici que de celui du voyage dans la lune au chant XXXIV, voyage qui permet à Roland de recouvrer sa raison avec l'aide d'Astolphe : la mention de ce dernier dans ce tercet fait directement référence à cet épisode de la guérison de Roland.

Plus tard, Claude de Taillemont, dans le poème 15 de *La Tricarite* (1556), « Du tranquille cerveau en sa grandeur rassis »[658], réunit de manière explicite les figures de Roland et d'Astolphe à propos de la perte de la raison du poète :

> Sens, qui fait d'elle un Ciel où faudrait prendre adresse
> Pour trouver le soustrait à moi (autre insensé,
> Second Roland de foi), fais que sois dispensé
> De l'y querre et chercher, abaissant sa hautesse ;
> Afin qu'étant encore et Astolphe et Roland,
> Je sois vu de tel lieu à sa gloire roulant.[659]

La perte de la raison est évoquée ici à travers la métaphore d'une opération de soustraction qui prive le poète de son « sens », désigné de façon abstraite, par une substantivation périphrastique, comme « le soustrait à moi » (v. 2), de même que le terme « insensé » employé aussitôt après entre dans une relation d'antonymie avec le terme « sens » par le biais du suffixe privatif « in- ». Le poète se perçoit comme un « second Roland », autrement dit son successeur : Roland, par l'antonomase du nom propre, s'impose ainsi comme la figure par excellence de l'amant insensé. Puis, au vers 11, tandis que Roland incarne la folie, Astolphe incarne le retour à la raison, par allusion à l'épisode du voyage sur la Lune. Ainsi, dans ce vers, Roland et Astolphe, unis par polysyndète, reflètent les deux aspects de l'amant : le fou amoureux mais également celui qui parvient à se guérir.

Quant à Du Bellay, le souvenir de Roland demeure encore très présent dans *Les Regrets* où le personnage est cité comme le furieux par excellence. Ainsi, par exemple, dans le sonnet XXIII de ce recueil, Du Bellay associe le nom de Roland à la fureur amoureuse : « Sera tousjours Roland par amour furieux ? »[660]. Dans cette formulation, malgré le défigement opéré sur le titre, ce dernier est encore bien identifiable. Ainsi, bien que Roland soit déjà amoureux dans l*'Orlando innamorato*, Du Bellay fais donc bien explicitement référence ici à l'œuvre de l'Arioste et au fait qu'elle a consacré le personnage en tant que fou amoureux, et non à celle de Boiardo où Roland était simplement amoureux.

---

658. C. de Taillemont, *La Tricarite*, p. 102.
659. *Ibid*., v. 7-12, p. 102. Le pronom « elle » du vers 7 semble référer au groupe nominal du vers 3 « cette grand' princesse », syntagme désignant « la raison, qui réfrène les instincts », comme indiqué dans notre édition. De même, il est indiqué dans cette même édition que le vers 12 demeure encore obscur.
660. J. Du Bellay, *Les Regrets*, *Œuvres poétiques*, éd. Françoise Joukovsky, éd. cit.

À cette figure de l'amant malheureux, très présente dans la poésie brève, se superpose par ailleurs la figure du poète. C'est ainsi que la fureur amoureuse en vient à être supplantée par la fureur poétique.

3.2. La question de l'inspiration poétique

En effet, associées à la première personne du singulier, ces figures ariostesques peuvent également être porteuses d'une réflexion sur la poésie, ce qui est particulièrement le cas chez deux poètes de notre corpus : Joachim Du Bellay et Amadis Jamyn. Dans un premier temps, il s'agira pour nous d'observer comment Du Bellay identifie non seulement sa propre perte de repères poétiques, mais celle de Ronsard, à la folie des personnages de l'Arioste. Puis, dans un second temps, nous verrons que chez Jamyn, cette association va plus loin : Jamyn n'évoque pas seulement son statut de poète, mais également son statut d'amant.

3.2.1. La folie de Roland comme métaphore de la perte d'inspiration

Tout d'abord, la présence de personnages tirés de l'*Orlando furioso* peut permettre d'exprimer l'impuissance du poète à écrire. C'est ainsi que, dans le sonnet LXXXVII des *Regrets*, Du Bellay s'identifie à la figure d'Astolphe :

> Bref, je ne suis plus rien qu'un vieil tronc animé,
> Qui se pleint de se voir à ce bord transformé,
> Comme le Myrte Anglois au rivage d'Alcine.[661]

Si le deuxième quatrain et le premier tercet évoquaient déjà la lente transformation du poète en arbre sous les effets de l'amour, c'est dans ce dernier tercet que la référence à la mésaventure d'Astolphe devient véritablement explicite. Dans le chant VI de l'*Orlando furioso* (VI, 26-56), en effet, le paladin raconte à Roger comment, alors qu'il était devenu l'amant d'Alcine, celle-ci finit par le changer en myrte une fois qu'elle fut lassée de lui. Cette image de l'enracinement renvoie assurément à la lassitude de Du Bellay à l'égard de l'Italie, comme le suggère le vers 9 : « J'ay voulu mille fois de ce lieu m'estranger ». Cependant, ne peut-on pas y voir également des lieux poétiques dont le poète souhaiterait également se détacher et y déceler ainsi l'idée méta-poétique de la création qui se fige peu à peu sous l'effet de la redondance de l'inspiration amoureuse ? La

661. J. Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet LXXXVII, v. 12-14, p. 82.

référence à l'épisode des amours d'Alcine et Astolphe pourrait le sous-entendre, ainsi que la mention dans le second quatrain de l'amour et du venin qu'il insinue dans le poète avant de le figer :

> Seroit - ce point d'amour ceste allechante amorse,
> Ou quelque autre venim, dont apres avoir beu
> Nous sentons noz esprits nous laisser peu à peu,
> Comme un corps qui se perd sous une neuve escorce ?[662]

Ainsi, l'enracinement en Italie s'accompagnerait également d'un enlisement du travail poétique, ou du souci de le renouveler en se détachant de la seule inspiration amoureuse. Dans tous les cas, le poème met indéniablement en scène une forme d'impuissance du locuteur.

Cette critique de l'enlisement poétique est plus explicite dans le sonnet XXIII des *Regrets*, où la fin des deux premiers quatrains met en parallèle deux figures, celle de Ronsard et celle de Roland :

> Jamais ne voira-lon, que Ronsard amoureux ?
> [...]
> Sera tousjours Roland par amour furieux ?[663]

Du Bellay met ici en parallèle deux figures-phares de la poésie lyrique et pétrarquiste, l'une réelle et l'autre fictionnelle : d'une part, celle du poète amoureux incarné par le poète Ronsard, et d'autre part celle du personnage de Roland tombé dans la folie par amour. Cette répétition syntaxique et cette mise à la rime des deux adjectifs « amoureux » et « furieux » insiste , dans le cadre d'un pseudo-éloge, sur l'aspect répétitif et non renouvelé de la poésie amoureuse ronsardienne, et sur l'aspect limité de l'inspiration du poète[664], à travers la redondance de la figure de Roland, toujours représenté en amant furieux. Icône de l'amant furieux, Roland devient ainsi dans ce poème l'icône d'une inspiration poétique qui s'épuise peu à peu. Cette critique transparaît également dans la mention qui est faite au vers 9 de « Francus », héros de la *Franciade*[665] dont Du Bellay déclare qu'« il est encor pourtant sur le Troien rivage », sous-entendant ainsi que le poète reste ancré dans

662. *Ibid*., sonnet LXXXVII, v. 5-8, p. 82.

663. *Ibid*., sonnet XXIII, v. 4 et v. 8, p. 50.

664. En réalité, à cette époque, Ronsard a alors varié les styles dans ses recueils d'Amours : *Continuation des Amours* (1555) et *Nouvelles continuations des Amours* (1556).

665. *La Franciade,* œuvre qui s'inspire elle-même et à plusieurs reprises de l'*Orlando furioso* de l'Arioste. Au sein d'un même sonnet, Du Bellay recompose donc également un réseau d'influences littéraires et rappelle l'importance du récit de l'Arioste au sein de la littérature contemporaine et plus particulièrement à travers l'œuvre d'un de ses plus éminents représentants : Ronsard.

ses inspirations précédentes.

La figure d'Alcine joue le même rôle. Elle est ainsi évoquée par Du Bellay au sonnet XC des *Regrets*, à propos des courtisanes romaines : « Me desgoustent (Bouju) de ces vieilles Alcines »[666]. L'antonomase du nom propre « Alcine » apparaît ici comme des plus insultantes, d'autant plus qu'elle est renforcée par l'antéposition de l'adjectif qualificatif à valeur péjorative « vieille » ainsi que par le pluriel qui généralise, banalise et de ce fait dégrade le nom propre satirique, empreint de la désillusion du poète. En effet, comme l'explique Henri Chamard, au moment où Du Bellay se trouve à Rome (1553-1557), la gloire littéraire de l'Italie est déjà passée et les écrivains illustres ne sont déjà plus de ce monde[667]. À cela s'ajoute la déception générale que Du Bellay ressent à l'égard de l'Italie, loin de l'image qu'il en avait lorsqu'il lisait Pétrarque[668]. Il va se détacher alors de plus en plus du pétrarquisme et se diriger vers une poésie plus immédiate et subjective[669]. Au-delà de la satire de la vie romaine, l'évocation dépréciative d'Alcine est ainsi liée au fait que, comme nous avons pu le voir précédemment, la description des beautés d'Alcine est volontiers prétexte chez les imitateurs de l'Arioste à un travail esthétique autour de la construction d'un idéal féminin avant tout poétique et donc artificiel, comme l'est Alcine elle-même dans le récit de l'Arioste. On se rappelle en effet qu'au chant VII de l'*Orlando furioso*, Mélisse dévoile la vérité sur la beauté factice de la magicienne : elle ne doit ses charmes qu'à de puissants sortilèges. Alcine, figure même de la beauté fallacieuse, représenterait dès lors cette poésie artificielle dont Du Bellay souhaite se distancier, comme le confirme la suite du poème :

> Qui les voit par dehors, ne peult rien voir plus beau ;
> Mais le dedans resemble au dedans d'un tombeau[670]

De la sorte, l'*Orlando furioso* apparaît non seulement comme un réservoir d'images poétiques, mais aussi comme un levier de la critique de la poésie.

3.2.2. Amadis Jamyn réunit le poète et l'amant

Cette association du poète amoureux et de la perte de son inspiration poétique que l'on vient de voir discrètement à l'œuvre chez Du Bellay est affirmée de manière plus franche chez Amadis

666. J. Du Bellay*, Les Regrets*, sonnet XC, v. 8, p. 84.
667. Machiavel est mort en 1527, Sannazar en 1530, l'Arioste en 1533 et Berni en 1536, comme le rappelle Henri Chamard dans son ouvrage : *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, *op. cit.*, p. 342.
668. *Ibid*., p. 371.
669. Floyd Gray, *La poétique de Du Bellay*, *op. cit.*, 1978, p. 13.
670. J. Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet XC, v. 9-10, p. 84.

Jamyn. Évoquant une rivalité à la fois amoureuse et littéraire, Jamyn se compare en effet lui aussi à Roland :

> Mais le fort de mon mal, c'est lors que je luy voy
> Livres, chansons, papiers d'un autre que de moy,
> Et leurs noms enlacez d'un chiffre qui les porte.
>
> A l'heure peu s'en faut en ce mal violent
> Que je ne brise tout, ainsi que fit Roland :
> Mais soudain le bon sens me revient faire escorte.[671]

Non seulement le poète se compare directement à Roland au vers 13, mais le vers 11 fait également allusion aux amours d'Angélique et de Médor en évoquant les initiales entrelacées. Jamyn transpose ainsi une situation qui s'inspire de sa rivalité avec Desportes à celle, fictionnelle, qui est évoquée par l'Arioste. Fureur poétique et fureur amoureuse s'entremêlent donc nettement quand le poète dévoile la jalousie qu'il ressent lorsqu'il se rend compte que la femme qu'il admire et aime, la maréchale de Retz, porte de l'intérêt à la poésie de Desportes[672]. Dès lors, cette réconciliation de la figure de l'amoureux et du poète permet en un sens une réflexion méta-poétique, puisque que c'est précisément cette déception poético-amoureuse qui donne corps à ce poème.

L'usage qui est fait des personnages dans les textes que nous venons de parcourir atteste ainsi la cristallisation de ces figures. On voit en particulier ici que, bien que Bradamante et Roland soient tous deux des paladins renommés à différents titres dans l'œuvre italienne, les poètes français (Du Bellay, Ronsard, Taillemont et Jamyn) se concentrent sur leur statut d'amant malheureux : Bradamante prête sa voix à l'amant désespéré et Roland devient le double de celui-ci. Au-delà cependant de ce rôle de supports d'une expression poétique, nous avons également pu constater que ces personnages permettaient une réflexion méta-poétique sur l'émulation et l'inspiration poétique. C'est particulièrement le cas dans *Les Regrets* où Du Bellay fait d'Astolphe, Roland et Alcine des figures de l'enlisement et de la perte d'inspiration poétique. Quant à Jamyn, chez lui, la référence à l'Arioste permet d'entremêler explicitement rivalité amoureuse et rivalité littéraire.

Jusqu'ici, nous avons donc pu observer que les imitations de l'Arioste permettaient d'enrichir l'expression des passions au sein de la poésie brève. Il est temps maintenant d'en venir à un autre genre poétique où ces imitations se sont également développées. En effet, ce recours à des extraits de l'*Orlando furioso* est également à l'œuvre dans le genre même qui lui a donné

671. A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, *Premières poésies et livre premier*, sonnet CXXIV, v. 9-14, p. 269-270.
672. A. Cameron, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, *op. cit.*, p. 15.

naissance : le genre épique.

Chapitre 4
Les imitations de l'Arioste dans les œuvres épiques françaises : un retour aux sources ?

Ainsi donc, après un passage par l'Italie entre le XI^e^ et le XV^e^ siècle[673], Roland revient en France. Et bien que, sous la plume de Boiardo et de l'Arioste, l'*ethos* du paladin français se soit étoffé de la figure de l'amant désespéré, la poésie lyrique n'est pas le seul lieu où se développent des imitations, même si, comme nous le verrons, l'expression lyrique n'est jamais très loin. Ce retour en France est aussi, après les détours que nous venons de retracer, un retour à l'épopée. Ainsi, alors que le héros est de retour sur sa terre natale, les imitateurs rendent hommage au genre qui l'a vu naître. Du reste, au XVI^e^ siècle, la littérature épique est loin d'avoir perdu son souffle, et derrière le renouvellement de cette littérature chevaleresque se retrouvent aussi les débats sur la création d'un « long poème » ainsi que les arguments des lettrés en faveur de la création d'une littérature épique nationale. Du Bellay, dans *La Deffence*, ne cite-t-il pas le genre parmi ceux qu'il est nécessaire de pratiquer afin de parfaire son style ? C'est ainsi que l'Arioste, d'ailleurs cité comme modèle dans *La Deffence*, et son *Orlando furioso* sont sollicités comme intertextes épiques de référence dans certains textes du XVI^e^ siècle.

Nous présenterons d'abord les œuvres du corpus qui nous occupera à présent, à savoir *La Franciade* de Pierre de Ronsard (1572) ainsi que *La Judit* de Guillaume de Saluste Du Bartas (1574), avant d'envisager, poésie épique oblige, les représentations de la passion guerrière dans *La Franciade* et *La Judit.* Puis, nous verrons comment Du Bartas, dans *La Judit*, réexploite particulièrement la topique de la passion érotique qui était déjà présente chez l'Arioste.

673. *Cf.* Introduction, p. 14.

4.1. Un retour aux sources

4.1.1. Présentation des œuvres

D'abord entamée en l'honneur d'Henri II en 1554, la composition de *La Franciade* est brutalement interrompue à la mort de ce dernier en 1559. Plus tard, Ronsard en reprend le projet sur les encouragements de Charles IX, successeur du roi défunt, à qui il dédie finalement le poème. Reprenant le schéma antique de l'*Enéide*, Ronsard conte dans son épopée les origines troyennes de la France à travers les aventures du fils d'Hector, Francus : celui-ci, sauvé à sa naissance par Jupiter lors de la prise de Troie, part, une fois parvenu à l'âge de la maturité, à la conquête d'un nouveau territoire pour son peuple. S'ensuivent tempêtes, fureur des dieux et amours tragiques dignes des grandes épopées antiques. De l'ambition première qu'avait Ronsard de faire 24 livres sur le modèle d'Homère[674] et d'évoquer l'arrivée de Francion en Gaule, puis les faits glorieux de ses descendants jusqu'au roi Charles IX, il ne résulte finalement que quatre livres, le destin des descendants de Francus étant condensé dans le chapitre final à travers les visions prophétiques d'Hyante.

La Judit, quant à elle, paraît pour la première fois en 1574 dans le recueil intitulé *La Muse chrestienne*[675]. Elle fut commandée par Jeanne d'Albret, alors reine de Navarre en 1566, mais lorsque lui succède Marguerite de France, plus connue sous le nom de la reine Margot, c'est à celle-ci que Du Bartas dédiera son œuvre dans la seconde édition de *La Judit,* publiée en 1579[676]. Ce poème d'inspiration biblique comporte six livres plutôt brefs, formant un total de 2836 vers. Le thème tire sa source du « livre de Judith », dans l'Ancien Testament, dont l'histoire est bien connue à l'époque puisqu'elle fait l'objet de nombreuses adaptations de qualité inégale[677]. Ce récit raconte la prise de la Béthulie par le tyran Holopherne, puis

674. « En ce laborieux ouvrage de la Franciade, l'Autheur s'est proposé la façon d'escrire des Anciens, & sutout du divin Homere [...] », *Argumens des livres de la Franciade de Pierre de Ronsard, par Amadis Jamin, secrétaire de la chambre du roy*, dans P. de Ronsard, *La Franciade*, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 1014 (désormais : P. de Ronsard, *La Franciade* ; nous indiquons ainsi lorsque nous citerons l'édition Paul Laumonier pour les variantes : P. de Ronsard, *La Franciade*, éd. Paul Laumonier).

675. Guillaume de Salluste Du Bartas, *La Judit*, éd. André Baïche, Toulouse, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1971, introduction, p. XIII (désormais : G. S. Du Bartas, *La Judit*).

676. G. S. Du Bartas, *La Judit*, introduction, p. XXI-XXII.

677. Citons entre autres celle de Pétrémand (1578), celle, inachevée, d'Anne d'Urfé et *L'imitation de la victoire de Judith* de Gabrielle de Coignard en 1594. Le nombre d'adaptations du mythe biblique témoigne de sa popularité dans l'espace littéraire de l'époque.

comment la pieuse héroïne Judith, après avoir séduit et gagner la confiance de ce dernier, parvient à lui trancher la tête, libérant ainsi la ville de son emprise.

Les deux poètes partent en quelque sorte d'un même postulat : écrire une épopée digne de celles des Antiques, tant célébrées par la Pléiade, afin d'y trouver l'occasion de rayonner auprès de leurs contemporains. *La Franciade* et *La Judit* jouiront de fait d'un succès certain lors de leur publication et influeront sur le climat littéraire de leur temps. *La Franciade* est ainsi rééditée cinq fois entre 1572 et 1574, et elle sera unanimement considérée comme le type de l'épopée française renaissante[678]. Le talent de Du Bartas, quant à lui, éveille l'admiration de ses contemporains : Pierre de Laudun d'Aigaliers le cite à côté d'Homère et de Virgile parmi les classiques du genre épique. Ronsard lui-même ira, jusqu'à déclarer qu'il doit descendre du Parnasse afin de laisser sa place à Du Bartas[679].

Cette ambition, commune aux deux poètes, engage dès lors des inspirations communes sur lesquelles il convient à présent de se pencher.

4.1.2. Une histoire de filiation

Des inspirations antiques communes

L'explosion des traductions autour des années 1540 a remis la lumière sur les textes épiques classiques comme ceux d'Homère et de Virgile que l'on traduit de nouveau entre 1547 et 1561. Sont ainsi publiées les versions de Louis des Masures (1547, 1552, 1560)[680], de Jacques Peletier du Mans (1547) – qui livrera également une traduction de deux chants de l'*Odyssée* incluse dans ses *Œuvres poétiques*[681] – et de Joachim Du Bellay (1552 et 1561). Hugues Salel traduit quant à lui une grande partie de l'*Iliade* entre 1545 et 1553, celle-ci sera publiée en 1574 chez Claude Gautier puis en 1577 dans sa version définitive et intégrale avec l'aide d'Amadis Jamyn[682]. Ces traductions auront une influence notable sur la poésie épique de la Renaissance, y compris sur *La Franciade*[683]. Les auteurs de notre corpus s'inscrivent dans ce courant qui redécouvre ces textes à travers leur traduction. Tout comme l'Arioste avant eux, ils s'intègrent dans une longue tradition. Cette filiation est particulièrement sensible dans le cadre des proèmes qui reprennent le canevas des premiers vers de l'*Orlando*

678. Guy Demerson, « La notion de temps dans la détermination des genres, l'exemple de *La Franciade* », dans *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984.
679. G. S. Du Bartas, *La Judit*, notes, p. CXIX.
680. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit.*, p. 390.
681. Philip. Ford, *De Troie à Ithaque, Réception des épopées homériques à la Renaissance,* Genève, Droz, 2007, p. 289.
682. P. Ford, *De Troie à Ithaque*, *op. cit.*
683. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op.cit*., p. 390.

furioso, où l'on retrouve un proème classique[684], proche de celui de l'*Iliade* (I, 1-7)[685] ou encore de l'*Enéide*, (I, 1-11)[686].Tout comme dans l'*Enéide* puis dans l'*Orlando furioso*, ce sont les exploits du héros qui sont mis en avant (I, 1-2). Toutefois, par-delà cette violence et cette fureur épiques, les premiers vers de l'*Orlando furioso* attirent déjà notre attention sur une fureur envisagée à différentes échelles. Dans la première octave, ce qui nous est d'abord présenté, c'est la fureur épique liée à l'ivresse des combats : « giovenil furori / d'Agramante ». Puis, de là, dans la seconde octave, l'auteur nous ramène à une échelle plus humaine, la folie d'un seul homme. Tandis qu'il dit « chanter » dans la première octave, employant un verbe qui sied parfaitement aux circonstances littéraires du poème épique, il emploie le verbe « parler », plus prosaïque, lorsqu'il s'agit d'évoquer les événements qui concernent Roland. Du Bartas va quant à lui conserver le verbe « chanter » afin d'introduire les exploits de son héroïne :

> Je chante les vertus d'une vaillante vefve,
> Qui pour sauver Jacob trempa le juste glaive
> Dans l'infidele sang du prince assirien
> Qui tenoit assiegé le mur betulien.[687]

---

684. « Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese, io canto [...] », déjà cité dans la première partie de cette thèse. *Orlando furioso*, I, 1, p. 3.

685. Homère, *Iliade*, chants I-VIII, Texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 2 : « Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée ; détestable colère, qui, aux Achéens, valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières de héros, tandis que de ces héros mêmes elle faisait la proie des chiens et de tous les oiseaux du ciel – pour l'achèvement du dessein de Zeus. Pars du jour où une querelle tout d'abord divisa le fils d'Atrée, protecteur de son peuple, et le divin Achille. », *ibid*., p. 3.

686. Virgile, *Œuvres complètes*, édition bilingue établie par Jeanne Dion et Philippe Heuzé, avec Alain Michel pour les *Géorgiques*, Paris, Gallimard, 2015. Liber primus, v. 1-11, p. 244.

> *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*
> *Italiam fato profugus Lauiniaque uenit*
> *litora, multum ille et terris iactatus et alto*
> *ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram,*
> *multa quoque et bello passus, dum conderet urbem*
> *inferretque deos Latio ; genus unde Latinum*
> *Albanique patres atque altae moenia Romae.*
> *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso*
> *quide dolens regina deum tot uolere casus*
> *insignem petate uirum, tot adire labores*
> *impulerit. Tantanae animis caelestibus irae ?*

Traduction française : « Je chante les armes et l'homme qui le premier des bords de Troie vint en Italie, aux rivages de Lavinium, fuyant par décret du destin ; la puissance des dieux le ballotta et sur terre et sur mer, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon ; il souffrit aussi beaucoup dans les combats, tandis qu'il fondait sa ville et installait ses dieux au Latium, d'où la race latine, les Albains nos pères et les remparts de la haute Rome. Muse, rappelle-moi les causes, pour quelle offense à sa divinité ou quelle souffrance la reine des dieux a pu pousser un homme insigne par sa piété à dérouler tant de malheurs, à affronter tant d'épreuves. Est-il tant de colères dans les âmes célestes ? » *Ibid*., traduction de Jeanne Dion et Philippe Heuzé, p. 245.

687. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre I, v. 1-4, p. 13.

Du Bartas se replace donc très nettement dans le cadre d'une filiation épique stricte par ces vers. Quant à Ronsard, il reprend l'apostrophe à la Muse qui était déjà présente chez Virgile :

> Muse, l'honneur des sommets de Parnasse,
> Guide ma langue et me chante la race
> Des Rois François yssuz de Francion
> Enfant d'Hector, Troyen de nation,
> Qu'on apelloit en sa jeunesse tendre
> Astyniax et du nom de Scamandre.[688]

Dans ces premiers vers, Ronsard rejoint également l'Arioste sur une ambition commune, celle de doter leur souverain et mécène d'ancêtres prestigieux : Bradamante et Ruggiero sont en effet les ancêtres glorieux des Este dans l'*Orlando furioso*. À cette fin, Ronsard puise dans sa lecture des *Illustrations de Gaule* de Jean Lemaire de Belges l'idée selon laquelle il faut doter la nation française de prestigieuses origines troyennes[689]. Néanmoins, il ne s'agit pas de les ériger en ancêtres historiques, mais plutôt d'en construire des figures mythiques, à des fins littéraires. En effet, à cette époque, plusieurs débats concernant l'existence réelle ou non de Troie et des événements qui lui sont liés font rage et, comme l'explique Denis Bjaï, Ronsard est dubitatif quant à l'existence de la guerre entre Grecs et Troyens[690].

Par ailleurs, la fureur même de Roland est issue d'une longue lignée de héros furieux résultent à la fois du polythéisme antique mais aussi des religions du Livre. On pense bien sûr au *Hercule furieux* de la tragédie d'Euripide, mais également à Ajax massacrant sans discernement un troupeau de moutons qu'il prend pour les Achéens, un épisode dont l'épisode d'Orlando massacrant aveuglément bergers et bétails semble être l'écho. De la même manière, l'épisode désertique de l'*Orlando furioso* n'est pas sans rappeler Ulysse labourant le sable au lieu de son champ. Le retour à la bestialité est également présent dans des épisodes de la Bible. Ainsi, dans l'Ancien Testament, le livre de Daniel raconte comment Nabuchodonosor frappé de folie par Yahvé suite à la destruction du temple de Jérusalem croit être transformé en bête et erre nu dans son jardin à la manière des bêtes sauvages.

688. P. de Ronsard, *La Franciade*, v. 1-6, p. 1022.
689. P. de Ronsard, *La Franciade, Œuvres complètes*, t. XVI, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, introduction, p. V-VI.
690. Denis Bjaï, *La Franciade sur le métier*, *Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001, p. 84.

Des intertextes riches

Cette continuité de la tradition épique se perçoit à travers un riche intertexte, présent dans les textes de notre corpus. Chez Ronsard, tout d'abord, cet intertexte est redistribué selon l'esthétique des *membra disjecta* où les classiques sont redisposés dans une composition nouvelle[691]. Ce que Sainte-Beuve en jugera de manière sévèrement en 1828 lorsqu'il décrira le poème de Ronsard comme « une suite mal tissue, une mosaïque laborieuse de tous les lieux communs épiques de l'Antiquité »[692], fixant pour longtemps la *doxa* critique à l'encontre de l'œuvre[693]. On peut ainsi constater chez Ronsard qu'un même passage peut appeler différente sources. C'est le cas par exemple dans le deuxième livre de *La Franciade* lorsque Dicée se remémore la scène représentée sur la coupe dont Hector honora autrefois son père Idoménée : il s'agissait d'Hésione, attachée à un rocher prête à être dévorée par une « Balaine » avant qu'Hercule ne vienne la délivrer. Pour l'épisode de l'échange de la coupe, Denis Bjaï rappelle que le poète français reprend ici le motif présent chez Homère dans l'*Iliade* (VII, 302) selon lequel deux ennemis s'échangent des présents afin de conclure la paix[694]. Quant à la représentation figurée sur la coupe elle-même, Ronsard se serait conjointement inspiré pour elle de l'épisode d'Hésione sauvée par Hercule et, également, de celui d'Andromède sauvée par Persée[695], ainsi, bien sûr, que de l'*Orlando furioso* de l'Arioste pour les épisodes d'Angélique et Olympe exposées en sacrifice face à l'orque de l'île d'Ébude (X, 95-115 et XI, 33-80).

Quant à Du Bartas, en sus de l'hypotexte biblique qui constitue la source d'inspiration principale de son texte, il fait appel à une littérature essentiellement tirée des œuvres épiques italiennes[696] et antiques[697], ainsi qu'à d'autres sources biblique[698]. Ces références sont

691. Olivier Pédeflous, « Un *epos* sans épique : l'*epyllion* chez Ronsard », resumé de la conférence du 27 avril 2006, *Camenae* n°4, juin 2008. http://www.paris-sorbonne;fr/IMG/pdf/CR-Opedeflous-Ronsard.pdf (consulté le 22-04-2016). Au sujet de cette esthétique du démembrement des textes anciens et de leur recomposition dans une création nouvelle, voir Giancarlo Fasano, « La déconstruction du matériau épique dans la poésie encomiastique de Pierre de Ronsard », *Avatars de l'épopée*, dir. G. Mathieu-Castellani, *Revue de littérature comparée*, n°4, 1996.

692. Charles-Auguste Sainte-Beuve, *Préface de La Franciade,* dans *Œuvres choisies de Ronsard, Paris, A. Sautelet,* 1828, p. 180. Sainte-Beuve y résume le poème avant de n'en reproduire finalement que quelques passages issus de la préface de 1587.

693. Voir à ce sujet J. Braybook, « The Aesthetics of Fragmentation in Ronsard's *Franciade* », dans *French Studies,* XVIII-1, janvier 1989, p. 1-11.

694. Denis Bjaï, *La Franciade sur le métier*, *op. cit.*, p. 173.

695. *Ibid*., p. 174 ; Anne-Pascale Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard,* Genève, Droz, 2002, p. 135.

696. Pétrarque, *Le Rime* ; Boiardo, *Orlando innamorato* ; Ariosto, *Orlando furioso* et *Le Rime*.

697. Homère, *Iliade* et *Odyssée* ; Horace, *Odes* et *Satires* ; Virgile, *Enéide*, *Géorgiques* et *Bucoliques* ; Lucrèce, *De Rerum Natura* ; Tibulle, *Élégies* ; Cicéron, *Tusculanes* et *De Oratore* ; Catulle, *Poésies* ; Ovide, *Métamorphoses* et *Amours* ; Lucain, *La Pharsale* ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* ; Sénèque, *Médée, Hercule sur l'Œta, Œdipe, Les Troyennes* et *Agamemnon* ; Juvénal*, Satires* ; Lucien*, Hermotine* ; Justin, *Epitomia Historiarum Philippicarum.*

698. On retrouve ainsi plusieurs textes issus de l'Ancien Testament (« La Genèse », « L'Exode », « Le

multiples ; elles se dédoublent, voire se superposent. On constate ainsi dans *La Judit* que le dénombrement des guerriers au début du troisième livre[699] reprend le passage homérique bien connu du catalogue des armées (*Iliade*, II, 494-759), un motif que l'on retrouve également dans l'*Orlando furioso* (XIV, 10-30).

Dans ce foisonnement, deux axes ont retenu notre attention concernant les reprises qui ont été faites des épisodes de l'Arioste : d'une part, la reprise des passions guerrières, que l'on retrouve à la fois chez Ronsard et chez Du Bartas, et d'autre part, celle des passions érotiques, qui sont spécifiquement décrites dans *La Judit.*

4.2. Grandeur et démesure du héros épique : la violence épique et guerrière

Le héros épique est par nature un être d'élection qui se définit par les sentiments d'*ire* et de *furor* démesuré. Sa folie ne peut être qu'à la hauteur de cette démesure. Roland, le premier, est un héros éminemment furieux dès ses origines, comme en témoigne le tout premier texte littéraire contant ses exploits, *La Chanson de Roland*, où sa folie le mène inéluctablement vers la mort[700].

Figure extrêmement complexe, Roland pose la question de la démesure héroïque car, s'il correspond à l'archétype du chevalier épique en tant qu'il est un champion aux aptitudes guerrières hors du commun, il fait de surcroît preuve d'orgueil et d'outrecuidance. Sa fureur n'est pas seulement mise au service de la nation, elle est également individuelle et peut devenir incontrôlable, voire dangereuse pour l'ordre social. En effet, dès le récit originel de *La Chanson de Roland*, on voit bien de quelle manière la querelle avec Ganelon compromet la cause qu'il est chargé de défendre[701]. Il en sera de même chez l'Arioste où le départ de Roland

---

Lévitique », « Le Deutéronome », « Le Livre des Juges », « Premier livre de Samuel », « Le Premier et Deuxième livre des Rois », « Le Premier et Le Deuxième livre des Chroniques », « Le Livre d'Esdras », « Le Livre d'Esther », « Le Livre de Judith », « Le Livre de Job », « Le Livre des Psaumes », « Le Livre des Proverbes », « Le Livre de la Sagesse », « Le Livre d'Isaïe », « Le Livre d'Ezechiel », « Le Livre de Daniel », « Le Livre de Michée ») et du Nouveau Testament (« L'Évangile selon saint Matthieu », « L'Évangile selon saint Luc », « Acte des Apôtres », « Première Épître à Timothée »).

699. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre III, v. 17-40, p. 36-37.

700. « Le discours épique refuse la folie : le guerrier n'ignore certes pas la démesure, [...] il s'emporte mais sans perdre le sens. En fait, la chanson de geste ne semble connaître que l'aliénation absolue : la mort, et la folie n'est alors que le geste fatal qui mène à elle. Ainsi, selon Olivier, c'est la *folie* et la *legerie* de Roland qui, à Roncevaux, entraînent la mort des Français ; plus généralement, le mot *folie* à lui seul suffit à désigner un combat meurtrier. » (J-M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge, XII^e^-XIII^e^ siècles*, *op. cit.*, p. 78).

701. « Comme la faute primordiale de Roland consiste à se considérer comme plus qu'il n'est (outrecuidance), soit en tant qu'homme en face de Dieu, soit en tant qu'individu par rapport à un autre individu. La conclusion de ses actes démesurés, c'est la mort, le sacrifice dans la conscience de la responsabilité. À partir de sa prise de conscience, on peut parler d'une passion de Roland... Cette mort lui permet de compenser spirituellement l'orgueil jusqu'alors inspirateur de son action. », M. Combarieu de Gres, *L'Idéal humain et l'expérience morale*

suite à la fuite d'Angélique au chant I prive l'armée chrétienne d'un de ses membres les plus précieux. Et ce n'est qu'une fois Roland délivré de sa folie furieuse que le déroulement de la guerre deviendra favorable aux armées de Charlemagne. Cette démesure ne sera d'ailleurs pas sans conséquence pour le héros. Dans la *Chanson*, en effet, les actes de Roland l'entraînent inexorablement vers sa mort, tandis que dans l'*Orlando furioso*, la folie qui le frappe est bel et bien explicitée comme une punition consécutive au fait qu'il se soit écarté de son devoir envers la chrétienté et envers Charlemagne[702].

Dans le cadre de nos imitations, on retrouve tout d'abord chez Ronsard la fureur guerrière mise en scène de manière positive dans un contexte de combat topique pour la littérature épique. Inversement, chez Du Bartas, nous verrons comment la représentation de cette même fureur peut servir à mettre en avant les caractéristiques d'un personnage négatif tel qu'Holopherne dans *La Judit*.

4.2.1. Francus contre Phovère : une passion guerrière au service d'un idéal chevaleresque ?

A première vue, la passion guerrière du jeune héros de *La Franciade*, Francus, est mise en scène de manière positive chez Ronsard. En effet, dans l'épisode qui oppose Francus à Phovère au livre II, qui s'avère très proche du chant XLI de l'Arioste où Roland et Gradasse s'affrontent, cette passion, loin d'être déraisonnable, est justifiée chez Francus : il s'agit pour lui de libérer Orée, fils du roi Dicée, qui a été en levé par le tyran Phovère. Cependant, si la passion de Francus est bien au service du devoir, nous verrons ici que les mots pour la décrire sont les mêmes pour Francus et pour son adversaire Phovère.

Le *furor* du héros évolue progressivement, comme on peut le voir à travers la gradation des expressions employées. Ce sont d'abord la bravoure et le sens du devoir chevaleresque qui ramènent Francus au combat : « le courage luy vient »[703], puis la fureur monte *crescendo* :

> Entre l'ardeur, la haine et les efforts,
> Une fureur leur reschauffa le corps.[704]

chez les héros des chansons de geste. Des origines à 1250. Publ. Univ. De Provence, *Etudes Litt. 3,* 1979, p. 638 cité dans J.-J. Vincensini, *De l'humanité sublime de Roland aux contradictions de la fiction épique*, *op. cit*., note 9, p. 33.

702. *Orlando furioso*, XXXIV, 62-67, p. 1039-1040.

703. P de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1267, p. 1074.

704. *Ibid*., livre II, v. 1279-1280, p. 1075.

Le *furor* apparaît ici comme une exacerbation du courage. Il prend ensuite le pas sur la raison dans le cadre d'une description classique de la fureur guerrière entre deux combattants :

> Ici la rage, ici la chaude honte
> Des champions le courage surmonte,
> Perd leur raison [...][705]

Leurs esprits s'échauffent littéralement ici et la « rage » prend le pas sur le courage dans une perte de contrôle mise en valeur par le rejet, au vers 1283, du groupe verbal « Perd leur raison ». Dans l'*Orlando furioso,* les circonstances sont plus cruelles : Orlando, témoin de la mort de son compagnon Brandimart tué sous ses yeux par Gradasse, est animé d'un désir de vengeance qui déclenche en lui ce sentiment de *furor* : « Non ha ragione imperio né balia »[706]. À cette perte de raison déjà présente chez l'Arioste, Ronsard ajoute toutefois, dans la description quil fait du *furor* de Francus et de Phovère, une transformation physique quasi animale. Dans la version initiale de l'œuvre, dans un premier temps, la force physique de Francus est ainsi amplifiée : le guerrier est « bandé de nerfs, de muscles & de veines »[707]. À cette description hyperbolique, s'ajoute un comportement qui s'animalise de plus en plus, comme l'atteste l'accumulation des participes en épitrochasme « Fumant, suant, soufflant & haletant »[708]. Cette énumération met en relief l'excès d'humeur chez les guerriers, notamment grâce au rythme cadencé du vers (2/2//2/4) qui paraît mimer l'expulsion de ces humeurs par le souffle et les sécrétions. Par ailleurs, ce vers prépare la comparaison aux « toreaux »[709], faite quelques vers plus loin, et qui confirme cet aspect bestial du guerrier.

Plus encore, cette violence s'étend et va jusqu'à se répercuter sur l'espace environnant. Ronsard reprend notamment l'image, déjà présente chez l'Arioste, selon laquelle le choc des armes est tel que les eaux de la mer se gonflent :

> Del gran rumor fu visto il mar gonfiarsi[710]

Mais il développe cette image en décrivant un choc à la fois plus progressif et plus ample, qui se propage sur l'ensemble du paysage :

705. P de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1281-1283, p. 1075.
706. *Orlando furioso*, XLII, 2, v. 4, p. 1232.
707. Nous citons l'édition Paul Laumonier qui reprend cette version initiale : Pierre de Ronsard, *La Franciade,* dans *Œuvres complètes,* éd. Paul Laumonier, éd. citée, *La Franciade*, livre II, tome XVI, v. 1349.
708. *Ibid*., éd. Paul Laumonier, livre II, v. 1383, p. 166.
709. P. de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1291, p. 1075.
710. *Orlando furioso*, XLI, 69, v. 3, p. 1222.

Du coup donné le rivage trembla,
Le mont frémit, le fleuve se troubla[711]

La présence du verbe « vedere » (« voir ») sous la forme passive « fu visto » chez l'Arioste mettait déjà en avant cet aspect visuel des conséquences du combat sur le paysage. L'auteur de *La Franciade* amplifie quant à lui cette description grâce à un rythme ternaire qui mime une propagation du choc à travers le paysage : c'est d'abord le rivage, tout près des combattants, qui est atteint, car Francus se trouve sur l'île du roi Dicée, puis les monts et enfin le fleuve, en un parallélisme de construction qui court sur un vers et demi. Puis, après avoir atteint son paroxysme, la passion exacerbée des protagonistes s'essouffle. Acculés par leurs ennemis, Roland et Francus se retrouvent ainsi dans un état similaire où la vue des deux héros s'altère petit à petit. Roland « vide, mirando in terra alcuna stella »[712], tandis que devant les yeux de Francus « erre mainte chandelle »[713]. Si la structure du vers demeure la même chez Ronsard, la métaphore des étoiles−métaphore encore employée aujourd'hui dans l'expression figée « vedere le stelle » − est remplacée chez lui par son expression équivalente française, plus prosaïque cependant, l'expression de « chandelle », déjà attestée dans le dictionnaire de Robert Estienne où le terme sert à décrire « Un homme qui a eu un grand esblouïssement d'yeux causé par un coup, un heurt, une cheute.»[714].

Cette dévitalisation est représentée à travers l'abrutissement des deux héros, devenus passifs et portés par leurs destriers. Chez l'Arioste, ce passage fait l'objet d'une description développée :

Il corridor ch'Orlando avea sul dorso,
Che discorrendo il polveroso lito,
Mostrando già quanto era buono al corso.
De la percossa il conte tramorito,
No ha ha valor di retenergli il morso.[715]

La mollesse et l'inaptitude au combat d'Orlando contrastent ici avec la vitesse et la vigueur du coursier. Chez Ronsard, cette scène perd quelque peu de cette intensité épique :

711. P. de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1171-1172, p. 1072.
712. *Orlando furioso*, XLI, 96, v. 6, p. 1229.
713. P. de Ronsard, *La Franciade*, éd. Paul Laumonier, livre II, v. 1318, p. 162.
714. Robert Estienne, *Dictionnaire Francoislatin*, 1549, article « chandelle ».
715. *Orlando furioso*, XLI, 97, p. 1229.

Et ce-pendant son cheval le promeine
Comme il luy plait au travers de la plaine.[716]

Plus prosaïque chez Ronsard, l'errance du cheval est en tout cas à l'image de la perte de connaissance de son cavalier.

Ainsi, de manière assez cohérente avec la tradition littéraire chevaleresque, la passion du guerrier s'exprime dans ces deux textes à travers sa force et trouve son expression dans le cadre du champ de bataille. Bien que violente et hyperbolique à plusieurs égards, cette passion trouve pourtant un ordre et est canalisée par la mission chevaleresque qui incombe au héros, que ce soit la protection du royaume de Charlemagne en ce qui concerne Orlando ou celle de Dicée chez Francus. Cette passion, qui fait ici l'objet d'une mise en scène positive, trouve son opposé négatif chez Du Bartas qui la décrit afin d'évoquer de façon dépréciative le personnage négatif et destructeur qu'est Holopherne.

4.2.2 La violence destructrice d'Holopherne dans *La Judit* de Du Bartas

Dans *La Judit*, Holopherne est sans nul doute le plus passionné et le plus furieux des personnages de Du Bartas. Si sa passion est d'abord dirigée vers son désir de prendre le pouvoir en Béthulie, elle dépasse en réalité cet objet et est réduite à une cruauté à l'état pur, vouée à la destruction du peuple béthulien. Ici encore, c'est le paysage qui témoigne de cette violence dans une expression reprise du chant XVIII de l'*Orlando furioso* :

Ondeggio il sangue per campagna, e corse
come un gran fiume, e dilago le strade.[717]

Du Bartas substitue ici à la métaphore verbale de l'Arioste par « sanglantes rivières »[718] Cette métonymie sous forme de syntagme nominal ramassé concentre la violence engendrée par Holopherne et par là même lui confère un caractère infini .

La description de l'acharnement d'Holopherne à massacrer ses ennemis sur le champ de bataille dépasse ici nettement l'hyperbolique pour tendre vers le monstrueux. Pourtant, et

716. P. de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1233-1334, p. 1074.
717. *Orlando furioso*, XVIII, 162, v. 3-4, p. 524.
718. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre I, v. 48, p. 14.

malgré ce déchaînement de violence, Holopherne lui-même parviendra à être dompté. En effet, les passages concernant la fureur guerrière ne sont pas les seuls à faire l'objet d'imitations : c'est également le cas de ceux qui mettent en scène la passion amoureuse et plus précisément la passion sensuelle et charnelle.

4.3. Le corps dévoilé : mise en scène de la passion érotique

En effet, l'imitation est également présente sur un autre champ de bataille : celui du dieu Amour. À personnage exceptionnel, passion exceptionnelle : aussi, chez l'être d'élection que constitue le héros épique, la folie amoureuse ne peut-elle être que hors-norme. Dans le cadre de notre corpus, c'est essentiellement dans *La Judit* de Du Bartas que l'on trouve cette exacerbation de la passion amoureuse. Celle-ci est mise en scène autant à travers le corps de l'être aimé (Judit) qu'à travers celui de l'amant (Holopherne).

4.3.1. Judit : un portrait érotique paradoxal

Lorsque Judit apparaît pour la première fois à Holopherne, c'est dans toute la splendeur de sa beauté féminine (livre IV). Elle qui, jusqu'à ce moment du récit, n'avait été décrite qu'à travers ses vertus et ses actes, est à présent louée pour ses qualités physiques.

En effet, dans un premier temps, Judit est décrite comme étant par essence une héroïne raisonnable. Du Bartas dresse ainsi un portrait moral de la jeune femme en louant ses vertus :

> La pudique Judit ès bal ne demeuroit
> Jusques à la my-nuict, elle ne discouroit
> De festin en festin ou bien de rue en rue
> Pour voir et pour ensemble estre des autres veue[719]

L'adjectif « pudique », mis en valeur en début de vers, souligne la maîtrise que la jeune femme a de son corps. La succession des négations (« ne demeuroit », « ne discouroit ») atteste cette pudeur à travers l'évocation d'un comportement discret, voire ascétique. La retenue de la jeune femme est également mise en valeur par les expressions parallèles et redoublées « de festin en festin » et « de rue en rue » qui créent un effet de mouvement autour des occupations agitées de la jeunesse auxquelles Judit a renoncées, et qui suggèrent par là

719. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre IV, v. 133-136, p. 52.

une ambiance de séduction entre jeunes gens, alors que les négations des verbes concernant Judit anéantissent la possibilité qu'elle ait ce type de comportement. Cette évocation d'une conduite exemplaire s'explique notamment par l'idéal protestant qui est celui de Du Bartas : la vertu dont fait preuve Judit, si jeune, devient le signe même de son élection divine, une élection qui est nécessaire dans le cadre de sa mission, sauver le peuple élu de la menace païenne.

Or c'est précisément dans le but de sauver son peuple en anéantissant son tortionnaire – Holopherne – que Judit emploie ses charmes. De là l'importance du portrait physique de la jeune femme, qui apparaît dans ce contexte quelque peu paradoxal. Afin de décrire les qualités physiques de Judit, Du Bartas imite ici le célèbre portrait d'Alcine dans l'*Orlando furioso* (VII, 11-15). Ce faisant, il reprend certes un passage maintes fois exploité en poésie à propos de la beauté féminine, mais il s'inspire aussi, notablement, d'une figure qui est, à première vue, radicalement opposée à celle de Judit. La veuve sainte et fidèle apparaît ainsi sous les traits de la fée maléfique et séductrice[720].

Du Bartas reprend ce passage en respectant les principaux mouvements ainsi qu'en conservant et en développant les principaux motifs classiques de la beauté féminine :

> De ses ondés cheveux les uns, esparpillés,
> Voloyent d'un art sans art ; les autres, crepillés
> En mille et mille anneaux, donnoyent beaucoup de grace
> A son front plus poly qu'une piece de glace.
> D'ebeine precieux deux arceaux deliés
> Sur deux astres brillans sont dextrement pliés,
> Sur deux yeux noirelets où Cupidon se cache
> Et d'où les chastes traitz de sa trousse il delache.
> Entre ces deux soleils et ce front liberal
> S'eleve un montelet, qui d'un trait inegal
> Se va, tousjours croissant, pres des levres estendre,
> Où le Mome envieux ne trouve que reprendre.
> De sa poupine joue il semble que le teint
> D'un meslange de lis et de roses soit peint.
> Sa bouche, de cinabre et de musc toute pleine
> Et qui plus doucement qu'une sabée haleine,
> A pour ses riches bords deux couraux qui, riant,
> Decouvrent deux beaux rangs de perles d'Orient.
> Ce beau pilier d'ivoire et ce beau sein d'albastre
> Font d'idolastre camp de Judit idolastre.[721]

720. *Orlando furioso*, VII, 11-14, p. 149-150.
721. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre IV, v. 341-360, p. 57.

Dans ce passage, Du Bartas amplifie les éléments déjà présents dans le texte de l'Arioste, comme l'atteste la description de la bouche de Judit, où l'ajout du terme « coraux » au vers 357 vient encore rehausser un peu plus l'éclat de la jeune femme. De même, la description de la chevelure d'Alcine, « Con bionda chioma lunga e annodata »[722], se retrouve amplement développée par le travail de Du Bartas qui se concentre sur certains détails afin de mieux les développer. Baïche parle d'ailleurs d'une recherche si extrême que Du Bartas en tomberait dans la préciosité[723]. Ainsi le poète, par le syntagme nominal « mille et mille anneaux », démultiplie non seulement la chevelure de Judit, mais lui confère également un caractère idéal à travers la forme parfaite de l'anneau. De plus, l'auteur ne se contente pas ici de la seule reprise du portrait d'Alcine, mais la contamine avec le souvenir d'autres passages de l'Arioste. Ainsi la « couleur céleste » de « la soye de sa robe » toute « couverte haut et bas d'un ret d'or »[724] de la parure de Judit est-elle empruntée à la description du vêtement d'Origille : « In un vestire azzur d'oro fregiato »[725]. De même, la référence à Zeuxis provient d'un autre passage du texte, à savoir la description de Joconde, autre parangon de beauté dans l'*Orlando furioso*.

Or ces caractérisations physiques n'ont pas seulement une vocation esthétique dans le texte : elles correspondent à une visée au sein de la narration puisqu'il s'agit pour Judit de charmer Holopherne afin de l'entraîner dans un piège. Tout comme chez l'Arioste, le premier mécanisme du piège se déclenche ainsi par le regard féminin[726] : celui-ci devient une arme puissante où Cupidon a élu résidence afin d'y bander son arc (v. 347-348). Cette flèche, une fois tirée, provoquera l'amour fou d'Holopherne pour Judit. Il y a donc bien manipulation de la part des deux femmes – Alcine et Judit –, ce qui d'une certaine manière les rapproche. Néanmoins, une nuance à la fin de leurs deux descriptions les distingue nettement. En effet, si, dans la suite du texte de l'Arioste, les bras et les pieds d'Alcine sont portés à la vue de Roger[727], de la très chaste Judit, Holopherne ne verra que la main (v. 361-362).

Ainsi, chez Du Bartas, paradoxalement, ce corps qui est montré, dévoilé et érotisé, ne permet cependant jamais l'assouvissement érotique. C'est ainsi que la frustration érotique transparaît chez le personnage d'Holopherne.

722. *Orlando furioso*, VII, 11, v. 3, p. 149.
723. G. S. Du Bartas, *La Judit*, introduction, p. XIII.
724. *Ibid*., livre IV, v. 59- 60, p. 50.
725. *Orlando furioso*, XVI, 7, v. 4, p. 415.
726. *Ibid*., VII, 12, v. 4-6, p. 149.
727. *Orlando furioso*, VII, 15, p. 150.

4.3.2. L'impatience érotique d'Holopherne

Libération du corps

Si le corps dévoilé et érotisé de Judit permet de réifier cette dernière en tant qu'objet de désir, celui d'Holopherne permet quant à lui de révéler sa libido. Ainsi, au sixième livre de *La Judit*, alors qu' Holopherne attend la venue de Judit, son désir atteint son paroxysme et il se met à déchirer ses vêtements. Or cette scène n'est pas sans rappeler un passage du chant X de l'*Orlando furioso* au cours duquel Roger, après avoir délivré Angélique de l'orque, se sent pris d'un violent désir pour la jeune femme et s'empresse de retirer maladroitement son armure :

> Del destrier sceso, a pena si ritenne
> Di samit altri ; ma tennel l'arnese :
> L'arnese il tenne, che bisognò trarre,
> E contra il suo disir messe le sbarre.
>
> Frettoloso, or da questio or da quel canto
> Confusamente l'arme si levava.
> Non gli parve altra volta mai star tanto ;
> Che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava.[728]

L'Arioste laisse ici Roger empêtré dans son armure et sa frustration. Dans les deux premiers vers de ce passage, c'est le désir exacerbé du jeune homme qui est dans un premier temps exprimé. Puis, dans les vers qui suivent, l'Arioste développe l'action en mettant l'accent sur le trouble ressenti par le personnage : la manière confuse dont le jeune guerrier tente de dénouer son armure provoque une attente qui laisse le lecteur dans l'expectative d'une étreinte possible entre les deux personnages, et néanmoins empêchée par la maladresse du guerrier. En effet, Roger est tellement en proie à l'impatience du désir qu'il ne parvient pas à effectuer un seul geste cohérent. Du Bartas met quant à lui en scène un Holopherne qui va jusqu'au bout de son geste sauvage puisqu'il finit par se débarrasser de l'intégralité de ses vêtements :

> Laissant donques couler Judit d'entre ses bras,
> Ore il se deboutonne, ore il tire ses bas.
> Mais son ardeur luy nuist, sa haste le retarde
> Et d'amour aveuglé, ne se donne de garde

728. *Ibid*., X, 114- v. 5-115, v. 4, p. 243.

Que cuidant denouer de ses tremblotans doigtz
La subtile eguillette, il la noue trois fois ;
Jusqu' à tant que, vaincu tant de désir que d'ire,
Il coupe ses liens, ses habits il deschire
Et nu se met au lict.[729]

On le constate, Du Bartas reprend significativement le même schéma afin de décrire l'agitation provoquée par la tentation charnelle. Le désir charnel empêché est notamment mis en valeur dans les vers 69 et 70. Holopherne laisse ainsi Judit échapper à son étreinte puis se déshabille. Le désir d'Holopherne n'en apparaît que plus ardent puisque le personnage est décrit comme étant « d'amour aveuglé » et rempli d'« ire ». En outre, cette fureur amoureuse va *crescendo* chez Du Bartas qui reprend et même amplifie le motif du nœud difficilement dénoué qui était déjà développé chez l'Arioste. Les doigts d'Holopherne deviennent tremblotants et ce ne sont plus deux, comme dans la version de l'Arioste, mais trois nœuds qu'il noue en pensant au contraire les dénouer. Une dernière différence entre les deux textes est que chez Du Bartas, ce corps finit par être délivré de ce carcan, en détruisant ses vêtements dans un accès de rage. Le corps et le dévoilement de celui-ci devient dès lors la démonstration même de la fureur du personnage.

Impatience du corps

Le corps de l'amant est donc représenté comme un corps agité et inquiet dont le désir se manifeste à travers des gestes indécis et impatients. Il en va de même de l'amant laissé seul et qui attend sa maîtresse, comme l'atteste l'exemple Holopherne au livre VI du texte de Du Bartas. Le personnage est en effet dans un état d'agitation tel à l'idée de voir Judit que sa raison s'égare :

Ainsi ce fol tyran, tout aussi tost qu'il oit
Bouger une souris, tremoussant d'aise, il croit
Que sa maistresse est là et, qui plus est encore,
N'oyant rien cuide ouyr la dame qu'il adore.
Ore il leve la teste, ore il la remet bas,
Puis encor la releve : ore il conte les pas
Qu'elle peut employer pour venir en sa couche;
Or sur ce costé, or' sur l'autre il se couche,
Luy semblant que le lict soit d'espines semé.[730]

729. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre VI, v. 69-77, p. 76-77.
730. *Ibid*., v. 85-93, p. 77.

Dès le vers 85, l'adjectif « fol » donne le ton de ce passage. Holopherne a ici perdu la raison et se laisse aller aux dérives de l'imagination. Ses sens le trahissent et, tout comme pour Roger avant lui, l'être aimé lui apparaît de manière hallucinatoire :

> Ad ogni piccol moto ch'egli udiva,
> Sperando che fosse ella, il capo alzava ;
> Sentir credeasi, e spesso non sentiva ;
> Poi del suo errore accorto sospirava.[731]

Du Bartas emprunte ainsi à l'Arioste l'idée de l'hallucination auditive :

> Tra sé dicea sovente : – Or si parte ella ; –
> E cimnciava a noverare i passi
> Ch'esser potean da la sua stanza a quella
> Donde aspettando sta che Alcina passi ;[732]

Il reprend également le décompte des pas allant de la chambre de la femme désirée jusqu'à celle de l'amant. Ce décompte assure une double fonction ici. Il montre en effet, d'une part, l'impatience de l'amant qui tente de tromper le temps, et, d'autre part, sa capacité à créer de manière illusoire la présence de l'être aimé en son absence. Cette tentative illusoire se traduit dans le texte italien à travers l'emploi de l'adjectif « sovente », qui restitue l'émotion pressante, dénuée de toute raison, qu'éprouve Roger. Il est encore un autre passage de l'*Orlando furioso* où la nervosité intérieure de l'amant impatient s'extériorise de manière analogue : c'est lorsque, au chant XXXII, Bradamante, en proie à une même effervescence, croit apercevoir à plusieurs reprises son cher Roger, et commence à s'armer afin de le rejoindre : « Credendolo incontrar, talora armossi »[733]. L'action se répète à plusieurs reprises comme le suggèrent les vers suivants :

> Né qua né là trovollo ; e passo intanto
> il termine aspettato da lei tanto.[734]

Du Bartas, quant à lui, reproduit ce sentiment d'empressement et l'amplifie en structurant

731. *Orlando furioso,* VII, 24, v. 1-4, p. 153. Roger attend alors la belle Alcine.
732. *Ibid*., VII, 25, v. 1-4, p. 153.
733. *Ibid*., XXXII, 16, v. 1, p. 957.
734. *Ibid.*, v. 7-8.

comme suit les vers 89-90 : « Ore il leve la teste, ore il la remet bas, /Puis encor la releve ». Ici le parallélisme des propositions crée un rythme ternaire martelé par les adverbes « ore » et « puis », placés en début de vers ainsi qu'à la césure, et mime l'état d'agitation dans lequel se trouve le tyran amoureux. Du Bartas oscille ainsi dans son texte entre imitation du corps désiré (Alcine/Judit) et imitation du corps désirant (Roger/Holopherne).

Utilisées comme modèles par des auteurs qui s'essaient à la poésie chevaleresque à la Renaissance, les scènes d'affrontement et de bataille issues de l'*Orlando furioso* sont donc très largement présentes dans les imitations constituées par *La Franciade* et *La Judit*. Parmi les passions représentées, la fureur guerrière est ainsi présente d'une manière qui s'accorde pleinement avec les représentations de l'épique. Elle apparaît à la fois à travers la démesure de certains personnages et dans leur aptitude à déployer une violence surhumaine lors des batailles. Pourtant, par-delà cette dimension épique, l'œuvre du poète ferrarais est encore et toujours imitée dans les épopées en tant que grand poème sur l'amour. Aussi la réorchestration de passages concernant la passion amoureuse, appliquée à de nouvelles situations et à de nouveaux personnages, témoigne-t-elle non seulement de l'influence et de la pérennité du modèle ariostesque en tant que modèle de poésie épique, mais surtout de la souplesse de ce matériau poétique pour l'imitation.

Les imitations de l'Arioste au sein de la poésie brève s'inscrivent dans le cadre de la tradition pétrarquiste qui influence alors les poètes français. Ainsi, ce qui est repris de l'*Orlando furioso* n'est pas nécessairement propre à l'Arioste, mais fait plutôt partie d'un répertoire de *topoi* déjà influencés par le pétrarquisme, que l'Arioste contribue à enrichir et, par certains aspects, à réorienter. De ce point de vue, la présence des imitations françaises de l'Arioste démontre que ce dernier, au même titre que Pétrarque, fait indéniablement partie du paysage lyrique de cette seconde moitié du XVI^e^ siècle. Le « cygne de Ferrare » influence ainsi le mouvement pétrarquiste français, en particulier des auteurs illustres tels que Du Bellay, Ronsard et Desportes dont la poésie influence elle-même la production poétique de toute la seconde moitié du XVI^e^ siècle, et jusqu'au tournant du siècle, perpétuant *de facto* l'influence de l'Arioste sur le domaine littéraire français. Dans ce contexte d'une poésie curiale inspirée par le pétrarquisme, les choix des auteurs se focalisent naturellement sur les épisodes amoureux de l'*Orlando furioso*. Ces derniers, qui sont largement prédominants dans le corpus que nous avons étudié, contribuent de la sorte à l'enrichissement de la poésie française sur un triple plan : celui, rhétorique et formel, de l'*elocutio*, par l'amplification des motifs issus de l'*Orlando furioso* ; celui, éthique et éventuellement épistémologique – dans sa dimension médicale –, de la représentation corporelle des passions ; et celui, énonciatif et métalittéraire, d'une réinvention de l'expression lyrique, puisque le moi sera régulièrement associé aux personnages de l'Arioste.

En ce qui concerne plus spécifiquement les personnages, on observe, par ailleurs, que le changement de forme textuelle – du long texte épique à des formes poétiques curiales – est intimement lié à la métamorphose du personnage sortant de l'enclos épique afin de rejoindre une sphère plus lyrique. La poésie amoureuse tend ainsi à se cristalliser sur ces personnages érigés en figures représentatives des passions et à se focaliser sur les épisodes amoureux dont ils font l'objet dans l'*Orlando furioso*. Roland apparaît ainsi comme le parangon de l'amoureux fou tandis que Bradamante s'efface en tant que personnage physique afin de prêter sa voix à l'amant.

L'étude de ce corpus nous a également permis de réfléchir à l'intégration de ces imitations, que ce soit au sein d'un même poème ou à l'échelle d'un recueil. Nous avons ainsi constaté que la forme poétique choisie engageait des manières d'imiter différentes. Les formes brèves et contraintes de la poésie curiale telles que le dizain et le sonnet se focalisent plus volontiers sur une octave de l'Arioste et donc sur un aspect de cette folie. À l'inverse – et bien qu'il y ait quelques exceptions comme le sonnet LXCIII du *Premier Livre des Amours* de

Ronsard –, les formes poétiques plus longues et libres telles que la chanson ou encore l'élégie se prêtent plus aisément à l'intégration de plusieurs extraits. Par ailleurs, à l'échelle du recueil, ces imitations peuvent également être structurantes, comme nous avons pu le voir chez Du Bellay. En effet, l'usage filé qu'il fait de l'Arioste dans *L'Olive* participe à la cohérence esthétique du recueil.

Avec *La Franciade* et *La Judit*, contrairement au corpus de la poésie curiale, les imitateurs ne procèdent pas à un changement de genre puisque, tout comme l'*Orlando furioso*, il s'agit de récits épiques. C'est en vertu de ce cadre générique que nos deux auteurs, et tout particulièrement Ronsard, reprennent à leur compte la fureur guerrière présente chez l'Arioste. Les combats présents chez l'auteur italien font ainsi office de modèles et avec eux les autres sources antiques qui influencent la matière épique de la Renaissance. Comme nous avons pu le constater lors du combat opposant Francus et Phovère, Ronsard n'hésite pas à exacerber cette veine épique. Chez Du Bartas, c'est plus volontiers la fureur érotique qui est inspirée de l'Arioste. Sur ce point, son texte rejoint d'ailleurs la poésie lyrique en utilisant la figure commune d'Alcine comme modèle esthétique sensuel pour décrire la beauté de Judit.

À côté de ces imitations ponctuelles, qui relèvent d'une pratique plus large de la création imitative, par l'amplification, la *contaminatio* et l'innutrition, certains poètes s'exercent également à des imitations plus longues, le plus souvent affichées comme telles et relevant de l'émulation linguistique et littéraire, dans une démarche individuelle ou collective. C'est le cas de Saint-Gelais dans la première moitié du XVI^{e} siècle, et surtout de Philippe Desportes, ainsi qu'autour de lui des contributeurs au recueil collectif des *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, publié en 1572[735]. Ces imitations, si elles se focalisent volontiers elles aussi sur des figures telles que celles de Bradamante et Roland, vont ainsi se diversifier et contribuer ainsi à enrichir la représentation des passions en se tournant vers d'autres figures d'amants malheureux telles que celles de Renaud, de Sacripant ou encore de Fleurdépine.

735. *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, Lucas Breyer, Paris, 1572.

Troisième partie
Extraction

De l’amant furieux à l’amant raisonné : le défilé des passions dans les imitations partielles en vers

Chapitre 1
Une galerie de caractères

1.1 Une galerie d'auteurs : l'émulation chez les poètes autour des années 1570

De 1556 avec Taillemont jusqu'en 1587 avec d'Avost, plusieurs imitations longues voit le jour attestant ainsi de l'influence constante de l'*Orlando furioso* sur la sphère littéraire française durant la seconde moitié du XVI^{e} siècle.

Dans un premier chapitre, nous étudierons ainsi le contexte de création de ces œuvres en insistant sur les années 1570 qui furent particulièrement propices à la publication d'imitations de l'Arioste. Ce même chapitre nous permettra d'explorer les modes d'élaboration de ces imitations qui se traduisent par une reprise explicite des épisodes de l'*Orlando furioso*. Nous verrons cependant que le remaniement a également sa place au sein de ces imitations puisque certains auteurs font intervenir des éléments extérieurs. Enfin, nous nous attarderons sur l'un des points communs essentiels de ses textes, à savoir la focalisation spécifique qui est faite sur le protagoniste de l'épisode et qui contribue à le consacrer entant qu'archétype amoureux. Nous verrons de là plus précisément, dans un second chapitre, que cette focalisation sur des personnages amoureux constitue un terrain favorable au traitement lyrique des passions. Les deux chapitres suivants seront quant à eux consacrés à deux voies empruntées par les imitateurs : l'une qui tend à une exacerbation des passions où le sentiment pousse l'amant jusqu'à la mort (Sacripant), voire au-delà de la mort (Rodomont), et l'autre qui délaisse peu à peu l'excès des passions au profit de nouvelles figures d'amants plus raisonnables (Renaud).

1.1.1 L'importance des années 1570

Les années 1570 voient naître un nombre important d'imitations de l'Arioste. La vogue que connaît le « cygne de Ferrare » à cette époque serait notamment due à l'entourage de l'influente duchesse de Retz, Claude-Catherine de Clermont. Son « salon vert de Dictynne », où l'on apprécie la lecture de l'*Orlando furioso* et où l'on loue encore la traduction de 1544, devient alors un lieu important de diffusion du texte[736]. Au-delà du cercle

736. Jean Brunel, *Nicolas Rapin, un poitevin poète*, Paris, Champion, 2002, p. 224 ; Rosanna Gorris, « "Je veux

de Claude-Catherine, on retrouve des imitateurs dont nous avons déjà étudié les œuvres dans nos chapitres précédents. Ronsard ouvre ainsi le bal de ces années avec sa *Franciade* (1572), tandis que l'année d'après, Philippe Desportes,se laissait lui aussi tenter par l'imitation de l'Arioste dans plusieurs de ses poèmes publiées dans ses *Premières Œuvres* (1573)[737]. Du Bartas écrit durant cette même période *La Judit* (1574), puis Amadis Jamyn puise dans l'œuvre de l'Arioste pour ses *Œuvres poétiques* (1575). C'est certainement cette émulation qui incite Gabriel Chappuys à publier une version corrigée de la traduction de l'*Orlando furioso* en 1577, d'autant plus que les textes que nous venons de citer ne sont pas les seules imitations présentes dans le circuit éditorial de l'époque. En effet, dans ces même années 1570, on relève la présence d'imitations, toujours en vers mais plus longues et très visiblement extraites de l'*Orlando furioso*, et leurs titres explicites (« Imitations de l'Arioste au XXXIII chant », « Chant XXVIII du Roland Furieux d'Arioste », etc.) sont la promesse d'une relecture d'un épisode connu de l'Arioste[738].

Cependant, et bien que cette période de 1570 nous ait particulièrement retenue du fait du nombre d'imitations qu'elle concentrait, nos recherches nous ont fait découvrir des œuvres de même nature – des imitations longues, en vers, concentrées sur un épisode particulier explicité par le titre du texte – dans les décennies qui précèdent et suivent 1570. Leurs similitudes avec le corpus de 1570 nous a amenée à les intégrer à notre corpus, qui s'étend pour ces imitations de 1556, avec Claude de Taillemont, jusqu'en 1587 avec Hiérosme d'Avost.

Tout d'abord, avant la vague de 1570, on retrouve un texte de Claude de Taillemont : le « Conte de l'Infante Geniévre » qui paraît en 1556 dans son recueil de poésie amoureuse *La Tricarite*[739]. Dès avant celui-ci, son inspiration italienne se ressentait déjà dans *Les discours des Champs faëz* (1553)[740], largement inspirés des *Azolains* de Bembo et dans lesquels il était

chanter d'amour la tempeste et l'orage" : Desportes et les *Imitations* de l'Arioste », dans *Philippe Desportes (1546-1606) : un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, dir. Jean Balsamo, Paris, Klincksieck, 2000.

737. Jacques Lavaud, *Un poète de cour au temps des derniers Valois : Philippe Desportes (1546-1606)*, Paris, Droz, 1936, p. 109.

738. D'autres imitations, qui ne font pas partie de notre corpus, attestent également cet engouement pour l'Arioste et plus particulièrement pour son *Orlando furioso* : Gilles Fumee Bessinois, *Le miroir de loyauté, qui est l'Histoire deplorable de Zerbin, Prince d'Escosse, et d'Isabelle Infante de Gallice, subjet tire de l'Italien de l'Arioste. Et mis en vers François*, Paris, Guillaume Auvray, 1575 ; Antoine Mathieu de Laval, *Isabelle, imitation de l'Arioste*, Paris, Lucas Breyer, 1576.

739. Le texte du « Conte de l'Infante Geniévre, fig'le du Roy d'Ecosse prís dú furieus, è fet Françoes » par Claude de Taillemont est cité ici dans l'édition originale de 1556 (*La Tricarite. Plus qelqe chants an faveur de pluzieurs Damoëzelles : Par C. De Taillemont Lyonoes.* Lyon, Iean Temporal, 1556, p. 115-152) [désormais : « Conte de l'Infante Geniévre »]. En effet, ce texte n'apparaît pas dans l'édition des œuvres de Claude de Taillemont (*La Tricarite*, éd. Doranne Fenoaltea et Gabriel-André Pérouse, Genève, Droz, 1989). Les autres références à *La Tricarite* sont, en revanche, tirées de cette édition.

740. *Les Discours des Champs faëz*, *à l'honneur, et exaltation de l'amour et des dames*, Lyon, Michel du Bois, 1553.

déjà question d'amour[741]. Son recueil poétique de 1556 est quant à lui émaillé de références à l'Arioste. En plus du « Conte de l'Infante Geniévre », que nous étudions ici, on y trouve également une réécriture du chant XXXIV, la « Complainte d'Alceste sus l'ingrate, è detestable rigoeur de Lidie »[742], ainsi que d'autres références à l'*Orlando furioso* dans sa *Tricarite*[743]. On retrouve également durant cette période le nom de Mellin de Saint-Gelais, qui écrit « La Genèvre », pièce imitée de l'épisode concernant Genèvre[744]. On ignore la date à laquelle Saint-Gelais a composé ce texte[745] et l'on ne peut que dire qu'il a été écrit avant 1558 (date de sa mort). Il sera publié de manière posthume dans le recueil collectif de Lucas Breyer en 1572. L'année qui suit sa mort, en 1559, son ancien protégé et fidèle ami Baïf[746], à la demande d'Henri de Mesmes, achève l'écriture de « La Genèvre ». Le texte est alors inclus dans un *Livre de vers* offert par Henri II à Diane de Poitiers sous le titre *Traduction d'une nouvelle de l'Arioste*. En plus de cette suite de l'imitation inachevée de Saint-Gelais, Baïf reprend également l'épisode de Fleurdépine dans la pièce du même nom, « Fleurdépine ». Ces deux imitations de Baïf paraîtront également das le recueil publié par Breyer.

Par la suite, vient la vague des imitations des années 1570 : Montaigne publie de manière posthume en 1571 une version des plaintes de Bradamante écrite par Étienne de La Boétie (« Chant XXXII des plaintes de Bradamante ») ; deux ans plus tard, l'éditeur Lucas Breyer publie un recueil d'*Imitations de quelques chans de l'Arioste* (1572) regroupant les contributions de plusieurs auteurs. Philippe Desportes est le plus prolifique puisqu'il écrit cinq de ces imitations : « Roland furieux », « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers », « Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII chant de l'Arioste », « Imitation de l'Arioste au XXXIII chant » et « Angélique continuation du sujet de l'Arioste ». Elles sont publiées chez Lucas Breyer (1572) avant de paraître un an plus tard dans les *Premières Œuvres* du poète (1573). Dans ce même recueil publié en 1572, nous trouvons également une imitation écrite par Louis d'Orléans (1542-1629) intitulée « Renaud » (en-dehors de cette

741. Claude de Taillemont, *La Tricarite*, éd. citée, p. 46.

742. L'imitation de cet épisode (XXXIV, 9-44) comporte une part importante de réécriture. En effet, lorsque Astolphe descend aux Enfers, il ne rencontre pas Alceste, mais Lydie, et ce sont les plaintes de celle-ci qu'il a l'occasion d'entendre, ses regrets d'avoir été ingrate envers son amant. Cette ingratitude plonge peu à peu Alceste dans un profond désespoir ; il tombe malade d'amour et en meurt (XXXIV, 43). Il sera également fait référence à cet épisode dans le poème 86 (C. de Taillemont, *La Tricarite,* éd. citée, p. 175).

743. Citons notamment le poème 15, « Sens, qui fait d'elle un Ciel où faudrait prendre adresse / Pour trouver le soustrait à moi (autre insensé, / Second Roland de foi), fais que sois dispensé / De l'y querre et chercher, abaissant sa hautesse » (*La Tricarite*, éd. citée, v. 7-10, p. 102) ; le poème 96 faisant référence aux lamentations de Sacripant (*ibid*., v. 1-2, p. 185) ; et enfin le poème « en faveur des dames vertueuses » où il est cette fois question de l'histoire d'Olympie et Birène (*ibid*., p. 200-207).

744. *Orlando furioso*, IV, 51 – VI, 16.

745. J. Vignes, « Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580) », art. cité, p. 85.

746. En effet, c'est grâce à Mellin de Saint-Gelais que Baïf gagne la confiance de Catherine de Médicis et par là se fait une place à la cour (J. Vignes, « Desportes et Baïf : histoire d'une amitié », dans *Philippe Desportes (1546-1606) : un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme, op. cit*., p. 89).

parution chez Lucas Breyer, nous ne possédons pas d'autre trace de publications de cette imitation). Cet auteur, connu pour ses liens avec la Ligue Parisienne et pour ses pamphlets, a consacré une partie de son œuvre à la poésie (*Sonnets sur le tombeau du sieur de Silhac,* Paris, 1568) et il manifeste un intérêt pour la traduction[747] : ces deux penchants sont sensibles dans cette imitation de l'Arioste. L'auteur prévoyait du reste sans doute une suite pour ce texte, comme semble l'indiquer la mention sur laquelle la pièce se termine : « fin du premier livre de Renaud ». Pour le moment, nous ne possédons cependant pas la trace de cette potentielle suite. Nous citons et étudierons également pour l'année 1572 l'imitation de Nicolas Rapin, parue chez le même éditeur que Desportes et Louis d'Orléans [748].

Enfin, plus d'une décennie plus tard, la « Version de huit stances du XXVII chant de l'Arioste » (1587) de Hiérosme d'Avost atteste le succès persistant des imitations en vers tirées de l'Arioste.

Les publications de ces imitations correspondent à deux cas de figure. Pour certaines, il s'agit d'imitations intégrées dans des recueils hétérogènes au sein desquels elles constituent parfois la seule imitation de l'Arioste. C'est ainsi le cas du « Chant XXXII des plaintes de Bradamante » écrit par La Boétie, dont la place, en ouverture du recueil de ses poésies françaises, atteste l'importance accordée aux épisodes tirés de l'Arioste[749]. La « Version de huit stances du XXVII chant de l'Arioste » de Hiérosme d'Avost trouve quant à elle sa place dans un recueil rassemblant différentes pièces écrites par l'auteur : *L'Apollon de Hierosme de Laval*[750]. Hiérosme d'Avost y mêle des écrits originaux (« sonnets sur plusieurs subjets »[751]) et des œuvres traduites (« Traductions de quelques vers Latins »[752]), mais également différentes formes poétiques allant du sonnet au psaume, en passant par l'octave et l'élégie. L'auteur présente lui-même son recueil comme une compilation de plusieurs pièces :

747. A.-B Rothenburger, « L'Églogue De la naissance de Jésus-Christ par Louis Dorléans : datation et filiation poétique. Louis Dorléans, champion ligueur et poète caméléon. » dans *Le poète et son œuvre, de la composition à la publication,* éd. Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 260-261.

748. Nicolas Rapin, *Chant XXVIII du* Roland Furieux *d'Arioste. Monstrant quelle asseurance on doit avoir aux femmes. Traduict en François à la rigueur des Stanzes et de la Rime.*, Par N. R. P. [Nicolas Rapin Poitevin], Paris, Lucas Breyer, 1572. Cet opuscule paraît la même année, chez le même éditeur et dans la même présentation que les *Imitations de l'Arioste,* avec lesquelles il est relié dans l'édition que nous avons consultée à l'Arsenal [8° B 6915 (2)]. Voir également à ce sujet Jean Brunel, « Nicolas Rapin, étude biographique et littéraire (la carrière, les milieux, l'œuvre) », dans *Bulletin de l'association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°32, 1991, p. 70-79 (http://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1991_num_32_1_1775 /document consulté le 03/05/2016).

749. Étienne de La Boétie, *Vers françois de feu Estienne de la Boetie Conseiller du Roy en sa Cour de Parlement à Bordeaux,* Paris, Frédéric Morel, 1571 ; *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 2011 (nous citons cette édition).

750. Hiérosme d'Avost, dans *L'Apollon de Hierosme de Laval, Aux Illustres Damoiselles*, *mes Damoiselles de Mandelot*, Lyon, Pierre Roussin, 1587.

751. *Ibid*., f. 15 v°.

752. *Ibid.*, f. 19 v°.

> Or comme le Nocher, qui aiant r'amassé les pieces du Navire rompu par la fortune couruë, éléve d'icelles un humble Autel à Neptune sur la rade escumeuse, pour lui rendre graces de la faveur receuë : ainsi j'ai sacré tous les fragmens recueillis de plusieurs endrois (où l'esprit les épandoit, tant pour gratifier les uns, que pour se recréer lui-méme) à mon favorable Apollon, & ne leur ai point donné ce tiltre pour autre occasion, bien que quelques uns penseront que ce soit plustost pour les faire valoir, qu'autrement.[753]

L'adaptation qu'il fait de cet extrait du chant XXVII est ainsi intégrée à un ensemble plus vaste d'expérimentations littéraires. Le second cas de figure concerne quant à lui le recueil collectif des *Imitations de quelques chans de l'Arioste* qui voit le jour en 1572 chez Lucas Breyer : cette fois, la diversité provient des auteurs tandis que la cohérence du recueil se construit autour d'imitations toutes tirées de l'*Orlando furioso.*

1.1.2. Le recueil paru chez Lucas Breyer en 1572[754]

Le statut à part des *Imitations de quelques chans de l'Arioste* doit nous amener ici à revenir plus précisément sur la composition et la démarche éditoriale de ce recueil. En effet, outre le fait qu'il est le seul recueil collectif de notre corpus, il correspond également à un moment littéraire où l'*Orlando furioso* peut s'enorgueillir de son succès auprès des lecteurs français[755]. C'est pour répondre à l'attente du public friand des épisodes tirés de l'Arioste que Lucas Breyer rassemble ces huit textes écrits par quatre auteurs différents :

> Amy lecteur, sachant de longtemps combien estoyent désirées les Imitations de l'Arioste, faites par quelques Poëtes François [...][756]

Parmi les productions des « quelques Poëtes François » du recueil, on trouve aussi bien d'anciennes pièces (comme celles de Mellin de Saint-Gelais et de Baïf) que de plus récentes comme celles de Desportes et de Louis d'Orléans. Hétérogène chronologiquement, le recueil trouve son homogénéité non seulement dans la cohérence thématique, mais également dans les liens qu'entretiennent entre eux les poètes : Mellin de Saint-Gelais et Baïf, bien évidemment, mais également Baïf et Desportes, qui sont fréquemment associés dans les recueils collectifs de l'époque[757]. Louis d'Orléans semble cependant être quant à lui un peu à part dans le recueil, comme nous le verrons par la suite.

753. *Ibid.*, f. 2 r°-2 v°.
754. *Imitations de quelques chants de l'Arioste*, Lucas Breyer, Paris, 1572.
755. Il paraît d'ailleurs la même année que *La Franciade,* autre œuvre en partie imitée de l'Arioste comme nous avons pu le voir.
756. *Ibid.*, f. 2 r°.
757. J. Vignes, « Desportes et Baïf : histoire d'une amitié », art. cité, p. 89-94.

Dans ce recueil, il ne s'agit pas seulement de répondre à une attente du public, mais également de faire la promotion des auteurs. Dès lors, il est légitime de penser que l'*Orlando furioso* pourrait avoir été utilisé comme appât éditorial afin d'attirer les lecteurs vers les futures publications de Desportes et Baïf. Jean Vignes classe ainsi les *Imitations de quelques chans de l'Arioste* dans la catégorie « recueil collectif publicitaire » et explique comment ce type de publication « […] anticipe délibérément sur une publication autographique annoncée, dont il offre un échantillon, en vue d'allécher le public »[758]. C'est Philippe Desportes qui est avant tout mis à l'honneur ici, par le nombre de ses imitations bien sûr, mais aussi parce que Lucas Breyer construit ce recueil à partir du noyau constitué par ses œuvres, qui sont placées en tête de l'ouvrage. Il s'agit là d'une stratégie commerciale habile étant donné le succès dont jouit alors Philippe Desportes[759]. Lucas Breyer explique d'ailleurs que celui-ci est le premier poète auquel il a fait appel :

> [...] je me suis enhardy d'en parler à monsieur Des-portes, pour obtenir qu'il souffrit mettre en lumiere ce qui estoit de sa façon : ce qu'il ne vouloit accorder en sorte que ce fust, pour estre des œuvres dont il ne faisoit conte, & qui avoyent esté comme ses premiers essays. Mais à la fin je le gaignay [...][760]

En désignant les textes de Desportes comme « ses premiers essays », Lucas Breyer reprend ici le topos de modestie que Marot avait employé au sujet de son *Adolescence Clémentine*, qu'il avait désignée comme « coup d'essay »[761]. Il s'agirait donc, *a priori*, d'œuvres de jeunesse présentées humblement, sinon avec réticence, au public, comme le prétend du moins Lucas Breyer qui dit n'avoir obtenu qu'avec difficulté les textes de Desportes. Si l'on suit cette piste, par ailleurs, la présence d'épisodes tirés de l'*Orlando furioso* dans ces « essays » témoigne également, selon nous, de l'importance de l'Arioste non seulement au sein de l'inspiration, mais aussi dans la formation poétique du XVI^{e} siècle. En effet, l'imitation explicite d'épisodes spécifiques puisés dans l'Arioste semble ainsi avoir servi d'exercices, d'entraînement et de vitrine pour le jeune poète avant que ce dernier ne passe à des poésies brèves comme celles que nous avons étudiées en seconde partie. En 1572,

758. J. Vignes, « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI^{e} siècle : essai de typologie », dans *Le poète et son œuvre, de la composition à la publication*, dir. Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 187.

759. Dès 1573, puis dans les années suivantes, le recueil des *Premières œuvres de Philippes Des Portes* sera édité chez plusieurs libraires, à Paris chez Robert Estienne (1573 et 1575), puis à Anvers, d'abord chez Nicolas Soolmans (1582) puis chez Pierre Vibert (1583 et 1587). Elles contiennent les imitations de l'Arioste publiées chez Lucas Breyer.

760. *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, « Lucas Breyer, au lecteur », f. 2 r°.

761. « Ce sont Œuvres de jeunnesse. Ce sont coups d'essay » (Clément Marot, « Clément Marot à ung grant nombre de freres qu'il a, tous enfant d'Apollo, Salut », *Adolescence Clementine* [1532], dans *Œuvres complètes,* éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, 2007, tome 1, p. 35).

en tout cas, le geste éditorial de regrouper ces œuvres témoigne d'un engouement certain du public pour ces productions, qui sont ainsi exhumées, ou republiées, à une date où un lectorat lui est acquis. Dès lors, un tel ouvrage semble être une promotion idéale pour tout écrivain ayant besoin de publicité. C'est ainsi que la participation de Baïf à ce recueil va lui permettre de faire un peu de publicité pour son œuvre à paraître : « Avec la complicité de son éditeur, Baïf semble ainsi profiter d'une publication de Desportes pour distiller les "bonnes feuilles" des *Euvres en rime* à paraître »[762]. Lucas Breyer ne manque pas d'annoncer dans son adresse « Au lecteur » cette impression prochaine des œuvres de Baïf :

> Or je te les [il s'agit des textes de Desportes, que Lucas Breyer a évoqués précédemment] présente, & te prie de les prendre en bonne part, pour en tirer proffit & plaisir : & pour les arres des œuvres entieres de Monsieur de Baif, que j'ay entre mains pour faire imprimer, j'ay adjousté, comme estant de l'argument, les Imitations du mesme Arioste faictes par le dict sieur de Baif [...][763]

Ce sera chose faite l'année suivante avec la publication des *Poemes*, premier tome des *Euvres en rime*[764], dans lesquels paraissent les deux imitations de Baïf : « La Genèvre » et « Fleurdépine ».

La présence de poètes réputés tels que Desportes, Saint-Gelais et Baïf constitue de surcroît une plus-value pour l'éditeur ; en revanche, l'imitation de l'épisode de Renaud n'est pas citée par Lucas Breyer dans son adresse au lecteur. Sans doute peut-on supposer qu'à la différence des autres auteurs publiés dans le recueil, il ne s'agissait pas pour Louis d'Orléans de faire la publicité d'un travail plus vaste, et surtout que, dans la mesure où il était moins célèbre que les autres contributeurs, Lucas Breyer n'a pas jugé nécessaire de le citer. La présence de cette imitation aurait dans ce cas pour principal rôle d'étoffer le recueil, voire de servir de faire-valoir à Philippe Desportes, comme le suppose A.-B. Rothenburger[765].

Enfin, la publication de ce recueil va également contribuer à la célébrité du poète Nicolas Rapin. En effet, si l'exemplaire de ce recueil qui est conservé à la Bibliothèque Nationale de France regroupe uniquement les contributions de Desportes, Saint-Gelais, Baïf et Louis d'Orléans, tandis que l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal est relié avec une imitation de Nicolas Rapin, qui lequel noue précisément, au cours des années 1570, des liens avec les milieux littéraires parisiens.Rapin est notamment proche de Baïf à qui il a dédié une *Ode*

762. J. Vignes, « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI[e] siècle », art. cité, p. 187.
763. *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, « Lucas Breyer, au lecteur », f. 2 r°.
764. J. Vignes, « Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580) », art. cité, p. 89.
765. A.-B Rothenburger, « L'Églogue De la naissance de Jésus-Christ par Louis Dorléans…», art. cité, p. 261.

Saphique, et il compose des pièces à l'occasion de la mort de Desportes dont il a été l'ami[766]. On sait qu'une des sœurs de Rapin, dotée qui avait reçu une éducation particulièrement soignée, lisait l'italien, et la traduction du *Chant XXVIII Du Roland Furieux* atteste qu'il en est de la même chose en ce qui concerne Rapin[767]. Il s'agit là d'une de ses premières productions[768].

Le rapport de ces différents auteurs à l'Arioste est divers. Ainsi, Desportes est un habitué des imitations de l'Arioste, tandis que, chez un auteur comme Nicolas Rapin, cette imitation du poète italien semble isolée par rapport au reste de sa production. En effet, si un tiers des œuvres de Rapin consiste en des traductions, il s'agit essentiellement de traductions latines d'Ovide, de Cicéron, de Martial et surtout d'Horace[769]. Il semble donc qu'il ait plutôt suivi le mouvement d'émulation poétique, influencé par la mode et le désir de se faire un nom. En effet, Rapin est à Paris dans les années 1572 et il a eu connaissance de l'entreprise de publication du recueil par Lucas Breyer, comme l'explique Jean Brunel :

> L'épître par laquelle Rapin dédie sa traduction « Aux Damoyselles » est datée « De Fontenay le Conte, ce premier de Juin 1572 ». D'autre part, le privilège de Lucas Breyer pour les *Imitations de quelques chans de l'Arioste* est du 29 avril précédent. Or, il est clair que le Fontenaisien a entrepris sa traduction pour compléter le recueil de Breyer et profiter d'une mode : la preuve en est fournie par le fait même qu'elle a paru chez ce même éditeur et avec le même privilège. Mais il est non moins évident que le poème n'a pu être écrit entre les deux dates : cela représenterait un mois, dont il faut déduire les délais d'acheminement entre le Bas-Poitou et Paris, et en outre le privilège est antérieur à l'achevé d'imprimer. Donc Rapin connaissait le projet de cette publication avant le mois d'avril.[770]

Jean Brunel explique en outre qu'un nombre important d'exemplaires de ce chant tiré de l'Arioste a été vendu indépendamment avant même qu'il ne soit relié avec les autres imitations parues chez Lucas Breyer[771] ; la reliure avec la publication de Breyer ne fera, quant à elle, qu'accroître le succès de Rapin en l'associant à des poètes tels que Desportes et Baïf.

Le recueil de Lucas Breyer, en réunissant à la fois des poètes illustres (comme Mellin de Saint-Gelais et Desportes) et des poètes en devenir (comme Baïf et Rapin), témoigne donc à différents égards de l'importance des imitations de l'Arioste dans l'émulation littéraire de l'époque. Il est aussi un témoin remarquable de l'évolution qui se fait dans le mode de transmission de la tradition littéraire ariostesque en France.

---

766. J. Brunel, *Nicolas Rapin, un poitevin poète*, *op. cit.*, p. 219-222.
767. *Ibid.*, p. 48.
768. *Ibid.*, p. 125.
769. J. Brunel, « Nicolas Rapin, étude biographique et littéraire… », art. cité, p. 78.
770. J. Brunel, *Nicolas Rapin, un poitevin poète*, *op. cit*., p. 216-217.
771. *Ibid.*, p. 217.

Cette réunion de poètes divers au sein d'un même recueil illustre ainsi l'élan littéraire qui se développe à cette époque autour des imitations de l'Arioste. Il va permettre de nouvelles exploitations de ces épisodes.

1.2. L'extraction d'épisodes

Ainsi, nous allons à présent nous concentrer sur les modalités d'extraction des épisodes. Nous verrons tout d'abord que ces imitations sélectionnent de manière explicite les épisodes tirés de l'*Orlando furioso.* Nous modulerons toutefois cette approche en remarquant que si la référence à l'Arioste est explicite pour tous, elle ne demeure cependant pas la seule référence. En effet, le remaniement a toute sa place dans les imitations et certains auteurs n'hésitent pas à faire intervenir des éléments extérieurs afin de faire évoluer le texte. Enfin, nous nous attarderons sur un point commun qui est crucial dans l'ensemble de ces imitations, à savoir la focalisation spécifique qui est faite sur le protagoniste de l'épisode imité. En effet, cette focalisation contribue, comme on le verra, à consacrer ce dernier comme archétype amoureux.

1.2.1. Une nouvelle exploitation de l'*Orlando furioso*

S'il y avait déjà eu, bien évidemment, une sélection dans les imitations poétiques que nous avons étudiées précédemment[772], la part de choix qui préside à l'extraction d'épisodes spécifiques de l'*Orlando furioso* se manifeste de manière tout à fait explicite dans les imitations que nous étudions dans la partie présente. C'est d'abord qu'il s'agit de reprises plus longues et affichées comme telles par leur titre, qui désigne explicitement les épisodes de l'Arioste.

Cette méthode d'imitation par extraction d'épisodes de l'*Orlando furioso* est donc commune aux écrivains néanmoins, les modalités de cette extraction diffèrent. Ainsi, certains auteurs comme La Boétie (« Chant XXXII des plaintes de Bradamante ») ou Saint-Gelais et Baïf (« La Genèvre ») prennent en considération le contexte de l'épisode avant d'engager le récit[773]. D'autres, comme Claude de Taillemont (« Conte de l'Infante Geniévre »),

772. Voir *supra*, Deuxième partie.

773. Ainsi, chez La Boétie, le « chant XXXII, Des plaintes de Bradamant » débute sur une reprise des octaves 1 et 2 où, comme chez l'Arioste, l'auteur annonce qu'il va évoquer les amours de Roger et Bradamante. Il omet les octaves 3 à 9 concernant les mesures prises par Agramant afin d'augmenter son armée. Puis on assiste à l'attente de Bradamante (XXXII, 10-17) avant les plaintes elles-mêmes (XXXII, 18-25). Quant à l'imitation écrite par Saint-Gelais et Baïf, elle commence lors de l'arrivée de Renaud en Écosse et reprend lors de la rencontre avec Dalinde (IV, 51-72), avant le récit de celle-ci à proprement parler.

commencent leurs imitations au début du chant correspondant au récit sans l'introduire spécifiquement[774]. Dans le cadre de ces imitations partielles, l'extraction de ces épisodes s'explique en tout cas toujours par l'indépendance qu'ils ont déjà à l'égard de la trame narrative principale. L'histoire de Genèvre constitue ainsi une aventure à part entière de Renaud alors qu'il est en Écosse ; quant aux plaintes de Bradamante, elles sont une pause lyrique dans le tumulte des combats et des aventures vécues par la jeune guerrière. C'est pour cette raison que Philippe Desportes extrait deux de ses imitations des plaintes de Bradamante (« Imitation de la complaincte de Bradamante au XXXII Chant de l'Arioste », « Imitation de l'Arioste au XXXIII chant »), que la tonalité lyrique permet de détacher aisément de la trame narrative dont elles sont issues, comme on a déjà pu le voir à propos de la poésie brève où les plaintes de Bradamante étaient régulièrement utilisées[775]. On assiste ainsi, peu à peu, à ce que Jean Vignes qualifie de « […] transformation progressive en trésor d'histoires tragiques, comiques ou fabuleuses : ces histoires valent désormais pour elles-mêmes, la référence au contexte ariostesque n'est plus nécessaire »[776].

1.2.2. Exploitation et réélaboration

Le travail sur ces épisodes extraits de l'Arioste va cependant plus loin que la simple extraction. En effet, la tradition littéraire ariostesque va se modifier en fonction des choix faits par les imitateurs. Ainsi, notamment, la sélection qui se fait en faveur des épisodes amoureux permet-elle de favoriser et de mettre en valeur la peinture des passions. Par ailleurs, comme nous le verrons, si le travail d'écriture des imitateurs étudiés ici est parfois proche d'un travail de traduction – ce qui souligne la perméabilité entre les deux sphères de la traduction et de l'imitation – les *Imitations de quelques chans de l'Arioste* se distinguent par la marge d'invention que les auteurs se donnent, comme le fait remarquer Chiara Lastraioli :

> Mi-traductions mi-remaniements, ces imitations témoignent à la fois de la diffusion de certains motifs thématiques du *Furieux* et de la trahison fondamentale du poème, dont le sens et la légèreté du style sont souvent sacrifiés en faveur de la seule invention romanesque.[777]

Parfois, cette modification de la matière ariostesque, cette « trahison » évoquée ici par

774. L'imitation de Claude de Taillemont commence ainsi à l'octave 1 du chant V et ne fait pas mention des circonstances de l'arrivée de Renaud en Écosse.

775. *Cf.* Deuxième partie, chapitre 2.

776. J. Vignes, « Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580) », art. cité, p. 85.

777. C. Lastraioli, *Dictionnaire des Lettres français,* article « Arioste en France au XVI^e^ siècle », art. cité, p. 66-67.

Chiara Lastraioli, est également due à l'incorporation de textes extérieurs faisant partie d'un répertoire italien plus vaste, dans une démarche de *contaminatio*. On retrouve ainsi des passages de l'Arétin chez Philippe Desportes. Il est vrai que, comme l'explique Chiara Lastraioli :

> […] la confusion entre les deux auteurs n'était pas une nouveauté : en 1548, dans son introduction aux *Abuzés*, traduction de la comédie italienne *Gli ingannati* due aux académiciens Intronati, Charles Estienne attribua à l'Arioste le prénom de Pietro et la pièce de l'Arétin *Il marescalco*, pour ne pas parler des superpositions fréquentes, de la part d'émules moins avertis, d'anecdotes extraites d'autres poèmes d'inspiration romanesque ou chevaleresque, tels que le *Morgante* de Pulci, l'*Orlando innamorato* de Boiardo ou la *Gerusalemme liberata* de Tasso.[778]

Ainsi les *Lagrime d'Angelica* de l'Arétin ont-elles servi à l'écriture de l'« Angélique » de Philippe Desportes. C'est également à la suite de l'Arétin que Desportes consacre un texte à la mort de Rodomont, une imitation qu'il décrit dans son sous-titre comme étant « Partie imitée de L'Arioste partie de l'invention de l'auteur ». Le texte reprend en réalité, pour sa première partie, la fin du texte de l'Arioste et l'affrontement entre Rodomont et Roger lors du mariage de ce dernier[779], et, pour sa seconde partie, la suite écrite par l'Arétin et contenue dans *La Marphisa*[780]. Selon Alexandre Ciorănescu, le texte de Desportes puiserait également son inspiration dans le *Sacripante* de Dolce ou *La Morte di Ruggiero* de Pescatore[781].

Toutefois, si les modalités d'imitation divergent d'un auteur à un autre, il n'en demeure pas moins que tous ont en commun d'opérer une sélection d'épisodes dans le vaste matériel que représente l'*Orlando furioso.* Outre le fait que ces imitations portent toutes sur des épisodes amoureux bien spécifiques, elles ont aussi en commun d'extraire et de valoriser des figures d'amants. Et cette extraction participe également à la création d'une typologie des passions qui prend comme exemple ces figures tirées de l'Arioste. C'est ce que nous allons voir à présent.

778. *Ibid.*, p. 67.

779. Comme l'atteste l'indication marginale : « En ce lieu l'Arioste finit son livre » (P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, éd. citée, p. 474).

780. Du vers 1 au vers 248, Philippe Desportes reprend la fin du dernier chant de l'*Orlando furioso* (XLVI, 105) jusqu'à la fin de ce chant (XLVI, 140). Puis, à partir du vers 249, il imite librement la *Marphisa* de l'Arétin en partant de l'octave 10 du chant I du texte (*Al Gran marchese del Vasto. Dui primi canti di Marphisa del divino Pietro Aretino. Nessuno gliardisca imprimere, ne impresi uendere, sotto le pene contenute ne le gratie concedute da tutti li Pincipi d'Italia*, Venezia ; f. A3 v°). Comme indiqué en page de garde, cette édition sans date a été imprimée à Ancone ; Brunet l'indique comme étant l'une des plus anciennes.

781. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 159.

1.2.3. Les imitations, un théâtre… des divers cerveaux ?

L'importance donnée aux personnages s'explique tout d'abord par le contexte de ces *Imitations*. Pour comprendre ce phénomène, il nous faut retourner au Salon de la duchesse de Retz. En effet, comme l'explique Rosanna Gorris, c'est bien sur les personnages que l'entourage de la duchesse jette son dévolu. Ainsi, Angélique plaît aux dames qui aiment entendre le récit de ses amours avec Médor. Le couple devient même un sujet populaire en peinture comme l'atteste par exemple le travail de Toussaint Dubreuil (1575-1600)[782]. De manière plus générale, c'est l'ensemble des personnages malheureux en amour qui touche la sensibilité des habitués de l'hôtel de Dampierre. Parmi eux, Rosanna Gorris cite notamment Rodomont, Bradamante, Genèvre, Joconde et Fleurdépine à laquelle la duchesse s'identifie[783].

Or, ce goût spécialement focalisé sur les personnages trouve son lieu d'expression au sein des imitations dont les titres explicitent bien souvent la référence privilégiée qu'elles font à telle ou telle figure de l'Arioste, que ce soit l'« Angélique » de Philippe Desportes ou encore le « Renaud » de Louis d'Orléans par exemple. En effet, dans le cadre de cette lecture sélective qui est faite de l'Arioste, les imitateurs extraient non seulement des épisodes mais arrachent également les personnages à leur diégèse d'origine. Ainsi, en se focalisant sur des épisodes et plus encore sur des figures spécifiques, les imitateurs opèrent déjà une simplification, non seulement à l'échelle de l'*Orlando furioso* qui devient ainsi un répertoire d'histoires amoureuses, mais aussi à l'échelle des personnages qui deviennent eux-mêmes des archétypes d'amants passionnés. En effet, si l'on retrouve bien des passages d'ordre épique dans ces imitations, ils demeurent cependant anecdotiques et servent plutôt d'introduction ou de liant narratif[784]. Ce sont essentiellement les passages concernant les passions qui sont repris. Cette focalisation sur le motif amoureux est particulièrement nette dans le cas de Bradamante à propos de qui il n'est nullement fait mention de ses nombreux combats dans les imitations : seules y figurent ses plaintes. Dès lors, réduits pour l'essentiel à un unique épisode amoureux, les personnages sont limités par leurs simples caractères amoureux et en deviennent les archétypes.

Or, cette simplification des personnages qui s'opère sur le plan littéraire trouve son pendant dans les théories médicales de l'époque, comme on peut le constater à travers les

782. Toussaint Dubreuil, *Angélique et Médor*, Paris, Musée du Louvre.

783. R. Gorris, « "Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage"… ». art. cité, p. 180.

784. Dans « Roland furieux », Philippe Desportes consacre ainsi les vers 29 à 94 aux exploits épiques de Roland et évoque la poursuite de Mandricard comme raison de son errance puis de son arrivée dans les lieux des amours d'Angélique et Médor. Le début de « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers » évoque quant à lui l'affrontement entre Rodomont et Roger (v. 23-248), expliquant ainsi les circonstances qui ont mené le Sarrasin aux Enfers.

réflexions d'ordre typologique sur les passions que vont susciter ces mêmes figures en Italie et en France. En effet, les contemporains de l'Arioste n'ont pas manqué de remarquer que le poète ferrarais se livrait dans son œuvre à une représentation fragmentée de la folie amoureuse. C'est ainsi que Levanzio da Giudicciolo, dans son recueil de nouvelles *Antidoto della Gelosia* (1565), distingue huit formes de jalousie, allant de la plus vile à la plus noble, dans l'*Orlando furioso*[785]. Plus tard, Tomaso Garzoni, pour sa part, intègre dans son *Teatro de varie e diversi cervelli mondani* (1583) des exemples tirés des octaves de l'Arioste[786], en se fondant sur « la théorie des comportements selon le classement des humeurs »[787]. Garzoni entreprend ainsi de classer les esprits humains en différentes catégories telles que le calme, le spirituel, le vertueux, l'agité, le curieux, l'irrésolu, etc. Les sentiments amoureux n'échappent pas à sa classification. Outre Roland qui devient l'archétype du fou[788], les personnages de l'Arioste deviennent sous sa plume autant d'illustrations des facettes de la folie amoureuse : Bradamante sera la maîtresse angoissée, Ariodant le curieux malavisé, Birène l'amant victime de l'ingratitude de sa dame ; Alcine est quant à elle citée à deux reprises parmi les esprits curieux et les amants passionnés[789]. Les personnages de l'*Orlando furioso* trouvent ainsi une place de choix dans ce Panthéon de figures prestigieuses allant de l'histoire antique à la littérature italienne classique, en passant par des figures bibliques[790].

L'ouvrage de Garzoni va ici plus spécifiquement nous intéresser car la typologie qu'il met en place, et notamment son exploitation des personnages de l'Arioste, se répand en France lorsque son texte est traduit quelques années plus tard sous le titre *Le Théâtre des divers cerveaux du monde* (1586) par Gabriel Chappuys, lui-même traducteur de l'*Orlando furioso*[791]. Il ressort de cette version française que, si elle reproduit fidèlement l'esprit de

785. Levanzio da Giudicciolo, *Antidoto della Gelosia, distinto in doi libri, estratto dall'Ariosto*, Venise, Francesco Rampazetto, 1565. Silvia D'Amico donne un bref aperçu du contenu de l'ouvrage : « Il s'agit d'un recueil de nouvelles insérées, comme dans le *Décaméron*, dans le cadre de conversations entre des devisants et qui n'est en réalité rien d'autre qu'une critique du *Roland Furieux.* » (Silvia D'Amico, « Le *Discorso della gelosia* de Torquato Tasso : la *doxa* d'une passion au XVI^e^ siècle entre médecine et tradition littéraire », dans *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance,* vol. 2, *au XVI^e^ siècle,* Franck La Brasca et Alfredo Perifano (dir.), Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 62) ; M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne, op. cit*., p. 28.

786. Tomaso Garzoni, *Il theatro de'vari e diversi cervelli mondani* [1583], *op. cit.*

787. Marie-Luce Demonet rapproche ainsi les théories de Tomaso Garzoni de celles de Juan Huarte dont l'ouvrage (*Examen de los ingenios para las ciencas*, 1575) « relève de la philosophie morale, de la philosophie naturelle et de la théologie » et qui se fonde sur « une théorie amplifiée des tempéraments » (Marie-Luce Demonet, *Histoire des traductions en langue française, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, dir. Véronique Duché, *op. cit.*, chapitre XI, p. 689).

788. *Cf.* chapitre précédent.

789. M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, *op. cit*., p. 28- 29.

790. Dans le *Discorso* XV, *De cervellini appassionati ed accorati*, sont ainsi cités, à côté des personnages tirés de l'*Orlando furioso* tels que Bradamante et Olympie, Médée, Atalante et Circé, mais également les poètes Dante et Pétrarque, cités respectivement pour leur amour pour Béatrice et Laure, et enfin Dallila et Holopherne (Tomaso Garzono, *Il theatro de'vari e diversi cervelli mondani,* éd. citée, p. 98-109).

791. *Le théâtre des divers cerveaux du monde. Auquel tiennent place selon leur degré, toutes les manieres d'esprits & humeurs des hommes, tant louables que vicieuses, deduites par discours doctes & agreables.*

l'ouvrage de Garzoni, elle l'élague parfois de certains extraits littéraires qui servaient d'exemples dans la version originale du *Teatro de varie e diversi cervelli mondani*. Des extraits de l'*Orlando furioso* en font eux-mêmes les frais en étant soit tronqués[792], soit complètement supprimés cependant que les personnages concernés continuent d'être cités[793]. Au-delà de la possible nécessité pratique d'alléger l'édition, on peut sans doute voir dans ces choix une preuve de cette popularité des personnages, dont le salon de Claude-Catherine de Clermont et les imitations françaises se font l'écho, comme si la connivence entre l'œuvre de l'Arioste et son public français se suffisait à elle-même et dispensait ainsi de l'expliciter par l'exemple.

La parution du livre de Garzoni ainsi que de sa traduction française par Chappuys étant postérieures à celle des imitations publiées que nous étudions ici, il ne s'agit pas ici, bien entendu, de méditer sur une influence possible entre ces textes, mais bien de constater qu'un traitement analogue est fait des figures de l'*Orlando furioso* dans les imitations littéraires et dans un texte médical. Dans les deux cas, que ce traitement consiste à concentrer la référence à un personnage sur un seul épisode ou à le recatégoriser selon une classification particulière des pathologies amoureuses, il en résulte une simplification, voire une cristallisation des figures amoureuses de l'Arioste. Ainsi, en raison de ce traitement similaire des personnages, et dans la mesure où le texte de Garzoni a bénéficié d'une diffusion française par le biais de la traduction de Gabriel Chappuys, il nous a semblé intéressant de faire intervenir *Il teatro dei vari e diversi cervelli mondani* ainsi que sa traduction lorsque les réflexions contenues dans ces ouvrages sont éclairantes pour notre propos. En effet, le rapprochement avec des textes comme celui de Garzoni peut permettre de préciser, voire de compléter, l'évolution du statut de ces figures qui passent de celui de personnages littéraires à celui de figures archétypales de la folie amoureuse.

En d'autres termes, peut-on dire que cette simplification des caractères des personnages de l'Arioste amène à une codification de la passion au travers d'archétypes ? Et, sur un plan plus littéraire, observe-t-on à cette occasion un enrichissement du traitement de la figure de l'amant passionné ? En outre, l'étude du traitement des personnages secondaires dans les imitations permet de s'interroger sur les modes de représentation de l'esprit humain

Traduict d'Italien, par G.C.D.T, Paris, 1586.

792. C'est le cas dans le « Discorso XXXIII, *De cervelloni risentiti* ». Alors que Garzoni (*Il theatro de'vari e diversi cervelli mondani,* p. 145) cite l'octave 107 du chant XLVI en entier, Gabriel Chappys cite simplement le premier vers de l'octave (G. Chappuys, *Le théâtre des divers cerveaux,* éd. citée, f. 131 v°).

793. Ainsi peut-on remarquer dans le « Discorso XIV, *De' cervellini spuzzetti, sdegnosetti, dispettosi, capricciosi e stranioli* » (T. Garzoni, *Il theatro de'vari e diversi cervelli mondani,* éd. citée, p. 96-98) que si la mention des auteurs et des œuvres cités chez Garzoni demeure, les extraits pris de l'Arioste ont été retirés, et seul demeure le texte extrait de Dante dans la version de Chappuys (G. Chappuys, *Le théâtre des divers cerveaux,* éd. citée, f. 72 r°-73 r°).

en cette seconde moitié du XVI[e] siècle.

Un constat nous servira de point de départ. Alors que les imitations en poésie brève se concentraient sur des figures spécifiquement lyriques, on note une plus grande diversité dans les figures présentes à l'intérieur du recueil des *Imitations*. On peut, dès lors, se demander si la fureur de Roland, qui est emblématique dans l'*Orlando furioso*, trouve toujours une place de choix au sein de ces imitations.

1.3. Roland roi des fous : une figure toujours aussi centrale ?

1.3.1. Roland en tête de cortège

À première vue, il semblerait que oui. Si les choix effectués par les différents auteurs permettent de diversifier cette représentation des passions, Roland continue de conserver une place de choix dans l'ensemble de ces imitations et plus particulièrement dans le recueil publié par Lucas Breyer. En effet, au sein de ce recueil, trois imitations se concentrent sur cette figure de Roland. Parmi celles-ci, il faut compter non seulement l'explicite « Roland furieux » de Desportes, qui porte principalement sur cet épisode, mais également un court passage allant du vers 123 au vers 152 de l'« Angélique » de ce même auteur, où la folie de Roland est résumée brièvement. Enfin, celle-ci est également évoquée à plusieurs reprises dans le « Renaud » de Louis d'Orléans.

Plus encore, cette présence de Roland dans le recueil joue un rôle structurel. En effet, l'imitation « Roland furieux » de Philippe Desportes brille par sa position en tête du recueil. Son titre met par ailleurs explicitement en valeur le personnage ainsi que sa passion furieuse, ce qui n'est pas le cas des autres textes du recueil, dans les titres desquels les noms des personnages ainsi que les épisodes sont certes cités, mais sans que la nature de leur passion soit précisée. Au sein même de son texte, par ailleurs – et c'est un effet de la fragmentation constitutive du recueil –, Philippe Desportes recentre nettement l'action autour de Roland. En effet, chez l'Arioste, ce dernier n'était annoncé qu'à partir de la seconde octave :

> Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci imprese, io canto,
> che furo al tempo che passaro i Mori
> d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,

seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un medesmo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sí saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
Che mi basti a finir quanto ho promesso.[794]

Mais la position de Roland est d'emblée fortement affirmée dans le texte de Desportes, qui ouvre sa propre imitation en reprenant la structure des deux premiers vers de la première octave :

Je veux chanter Roland, sa fureur et sa rage,
Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage,
La cholere excessive et le forcenement,
Qui troublerent l'esprit d'un miserable amant,
Délaissé sans raison d'Angelique la belle,
Pitoyable loyer d'une amour si fidelle.[795]

Ainsi, alors que, dans les premiers vers de l'Arioste, il s'agissait de présenter de manière générale les thèmes principaux de l'œuvre et par là même son orientation générique – à savoir d'une part les éléments épiques relatifs à l'affrontement entre les armées de Charlemagne et d'Agramant (« i cavallier, l'arme »), et d'autre part les différentes trames amoureuses présentes dans le récit (« Le donne, […] gli amori ») –, Desportes centre ici nettement l'action autour de Roland et de ses amours avec Angélique. Ses deux premiers vers permettent également de présenter la fureur de Roland comme une fureur représentative. La reprise anaphorique de la traduction de « io canto » par l'assertion « Je veux chanter », qui affirme une intention forte, dans ses deux premiers vers, ainsi que la mise à la césure successive de « Roland », dont dépendent les éclats de l'intrigue rapportés à lui par les déterminants possessifs (« sa fureur et sa rage ») dans le deuxième hémistiche du vers 1, puis du mot

794. *Orlando furioso*, I, 1-2, p. 3-4.
795. P. Desportes, « Roland furieux », *Les Premières Œuvres*, éd. François Rouget et Bruno Petey-Girard, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 441.

« amour », complément antéposé des noms qui métaphorisent ces mêmes éclats dans le deuxième hémistiche du vers 2 (« la tempeste et l'orage »), en deux constructions qui semblent à l'oreille presque parallèles – quoiqu'elles ne le soient pas syntaxiquement –, érigent Roland en figure d'amoureux dont l'intrigue dépend : elles montrent que le cas particulier de Roland est exemplaire afin de faire, de là, dans les péripéties annoncées par les deuxièmes hémistiches, la démonstration de la passion d'amour dans ce qu'elle a de plus furieux.

Cette position liminaire est décisive. À partir de là, en effet, une fois cette folie furieuse réaffirmée, Roland, parangon du fou amoureux, semble servir de point de repère aux autres passions qui sont décrites au sein des autres imitations du recueil de 1572.

1.3.2. Roland : un personnage qui sert de point de repère aux autres figures amoureuses

Dans l'éclatement spectaculaire de la folie de Roland semblent en effet se refléter les autres folies des protagonistes de l'*Orlando furioso*. Cette folie sert ainsi de modèle ou de contrepoint aux passions des autres figures, y compris dans les imitations qui n'évoquent pas spécialement Roland. On peut le constater dès l'incipit de l'« Angélique » de Desportes, où les amants d'Angélique sont placés sur le même plan que Roland, mis en valeur en fin de vers :

> Du temps que Charlemaigne aux François commandoit
> Celle qui recelloit des attraits pour surprendre
> Les braves qui pensoyent contre Amour se deffendre :
> Qui surmonta Renaud, Ferragut, & Roland [...][796]

De plus, parmi les nombreux amants d'Angélique, alors qu'il est simplement fait mention de certains comme Ferragus, Renaud fait l'objet d'une attention toute particulière dans le recueil, puisqu'il est régulièrement comparé à Roland chez Philippe Desportes (« Roland furieux » et « Angélique ») et Louis d'Orléans (« Renaud »). Or cette importance du personnage s'explique justement, semble-t-il, par le fait qu'il est le pendant de Roland.

796. P. Desportes, « Angélique », *Les Premières Œuvres*, v. 4-7, p. 499.

1.3.3 L'un est le miroir de l'autre : furieux mais jamais fou, Renaud fait pendant à la folie de Roland

Il est en effet intéressant de noter la présence du spectre de Roland, y compris dans les imitations qui sont centrées sur Renaud. Cette présence est notamment remarquable dans les vers liminaires où les deux chevaliers sont bien souvent comparés. Leur association s'explique, certes, par un héritage littéraire commun ; mais elle est aussi l'indice du besoin qu'ont les auteurs des imitations de se situer par rapport à cette histoire littéraire et par rapport à l'Arioste. En effet, Renaud et Roland, étant tous deux issus de la tradition carolingienne, ne cessent de se croiser chez Boiardo, puis chez l'Arioste. Ainsi, dans l'*Orlando furioso*, Roland et Renaud sont comparés pour leur grande valeur chevaleresque :

> Ecci Rinaldo, che er molte rove
> mostra che non minor d'Orlando sia [...][797]

Cependant, dans les imitations françaises, ce n'est pas pour ces vertus guerrières que les deux paladins sont réunis, mais par un sort commun : leur amour pour la belle Angélique, qui les fuit. Desportes les met ainsi en parallèle dans la périphrase d'Angélique, tirée de la pièce du même nom, que nous avons vue précédemment : « Celle [...] Qui surmonta Renaud, Ferragut, & Roland »[798]. Ainsi comparés en tant qu'amants et non plus en tant que chevaliers, les deux paladins président à une réorientation générique, puisqu'ils voient en quelque sorte leur statut de chevaliers se dégrader dans le texte :

> O Palladin Roland, ô Roy de Circassie,
> O valeureux Renaud, que vous sert, je vous prie,
> De vous estre aux hazarts si librement trouvez,
> Et d'avoir tant de fois les dangers esprouvez,
> Rendans en mille endroicts vostre vertu notoire,
> Puis qu'un beau Ganymede en rapporte la gloire ?[799]

Les noms de Roland et de Renaud sont ici nettement associés. Leur mise en valeur parallèle, en apostrophe, au premier hémistiche de deux vers consécutifs, renforce cette comparaison. Au sein de ce parallélisme sémantique, l'adjectif épithète « valeureux », associé à Renaud, et le titre de « Palladin », associé à Roland, soulignent leurs caractéristiques chevaleresques, ce

797. *Orlando furioso*, XXXVIII, 54, v. 5-6, p. 1145.
798. P. Desportes, « Angélique », *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 5-7, p. 499.
799. *Ibid*., v. 29-34, p. 500.

qui accentue d'autant plus la dégradation à laquelle les a menés leur amour pour Angélique. L'adresse directe du poète aux personnages et l'interrogation oratoire soulignent la position humiliante dans laquelle ils se trouvent : leurs exploits virils, rappelés dans les infinitifs passés des vers suivants, sont sans effet face à Médor désigné par l'antonomase « beau Ganymède » qui vient souligner de manière péjorative son caractère efféminé et rend dès lors d'autant plus amère la défaite des deux paladins.

Louis d'Orléans, quant à lui, dépasse la simple comparaison entre les deux hommes, afin de mettre sur le devant de la scène le chevalier de Montauban :

> On a chanté Roland espoint de jalousie,
> Je chante icy Renaud qui a l'ame saisie
> D'un semblable venin qui le tue et l'estainct,
> Mourant du mesme traict dont Roland fut attainct.[800]

Dans ces vers liminaires, Roland et Renaud se font de nouveau écho aux vers 1 et 2. Séparés par l'asyndète entre les énoncés parallèles qui les évoquent dans ces deux premiers vers, ils sont cependant réunis aux vers 3 et 4, les compléments « d'un semblable venin » et « du mesme traict » indiquant le point de convergence entre les deux paladins : l'amour qu'ils portent à Angélique et la douleur qui s'ensuit. En plaçant ainsi Renaud sous le patronage de la folie furieuse de Roland, l'auteur invite le lecteur à lire le récit de ses malheurs amoureux à l'aune de la fureur du neveu de Charlemagne. Et pourtant, il existe bien évidemment des différences flagrantes entre la folie de Roland et celle de Renaud.

En effet, si la comparaison de Renaud à Roland semble essentielle à la construction du personnage chez Desportes, en tant qu'elle les constitue tous deux en chevaliers héroïques victimes de l'amour, et que Renaud semble en quelque sorte avec lui suivre l'exemple de Roland, il n'en va pas de même chez Louis d'Orléans. Chez ce dernier, le personnage de Renaud est mis en avant. Le poète se singularise par son choix de se centrer sur lui, comme l'indique l'opposition entre le constat collectif au passé composé « On a chanté » et l'affirmation « je chante », embrayée sur l'actualité énonciative, qui dénote une démarche particulière et nouvelle. Ce « on » auquel s'oppose le poète pourrait aussi bien référer à la tradition italienne récente qui, avec Boiardo et l'Arioste, a resitué Roland au centre de l'action, qu'aux imitations ariostesques alors en vogue en France dont l'édition Lucas Breyer est elle-même un exemple représentatif. Il s'agirait dans ce dernier cas pour Louis d'Orléans de se distinguer des autres poètes du recueil en présentant une nouvelle lecture de l'œuvre de

800. Louis d'Orléans, « Renaud », v. 1-2, f. 59 v°.

l'Arioste. L'affirmation « Je chante icy Renaud qui a l'ame saisie… » pourrait même être dans ce cas interprétée comme une réponse aux vers liminaires du « Roland furieux » de Desportes, déjà cités :

> Je veux chanter Roland, sa fureur et sa rage
> Je veux chanter d'Amour la tempeste et l'orage.[801]

Par ailleurs, Louis d'Orléans fait le choix d'inclure dans son imitation la scène de la querelle du chant I où les deux paladins se disputent la possession d'Angélique[802], et enrichit ce texte en favorisant amplement Renaud. En effet, dans ce passage, Louis d'Orléans renoue avec la situation sentimentale de Renaud telle qu'elle était dans l'*Orlando innamorato* : la belle Angélique l'aime. Ainsi Louis d'Orléans met-il en scène le paladin jouissant des faveurs d'Angélique :

> [Renaud] la sert, il la prie, il l'honore,
> S'il pouvait davantage, il le feroit encore,
> Et tout cela ne sert qu'à rendre plus bruslant
> Le courroux allumé de son cousin Roland :
> Car il en est jaloux, & creve de detresse
> De ce qu'il voit Renaud caresser sa maistresse [...][803]

L'auteur présente ainsi une situation affective largement à l'avantage de Renaud, comme l'atteste l'accumulation des verbes d'action au vers 61, au détriment de Roland qui se laisse consumer par la jalousie.

Avec Renaud, Louis d'Orléans propose en effet une figure alternative à la folie furieuse de Roland. À la différence de ce dernier, qui sombre peu à peu dans une violente sauvagerie, Renaud conserve toujours son statut de paladin. Ainsi, dans le « Renaud » de Louis d'Orléans, tandis que l'ermite venu en aide à Angélique (vers 711) envoie à Renaud et Sacripant, alors en plein duel, un messager pour leur annoncer que la jeune femme est partie en compagnie de Roland, voici de quelle manière réagit Renaud :

> Renaud saute à cheval qui souspire & sanglotte,
> Et semble en souspirant que de son ame forte

801. P. Desportes, « Roland furieux », *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 1-2, p. 441.
802. *Orlando furioso,* I, 8- 9, p. 6.
803. L. d'Orléans, « Renaud », v. 61-66, f. 60 v°.

Un tourbillon de feu, son visage & ses yeux
Comme l'astre de Mars rougissent furieux [...][804]

Au-delà de la peinture d'un chagrin extrême, on peut ici noter que la colère de Renaud est comparée à celle de l'astre de Mars, ce qui peut suggérer que le paladin n'a rien perdu de son statut de chevalier, contrairement à Roland qui, par sa furie, perd la dignité et les valeurs de son rang.

De la sorte, cette perte de l'être aimé, en plus de motiver l'action des prochains chants, apparaît également ici comme un révélateur décisif des passions des personnages. En effet, face à la disparition de la belle, Roland et Renaud ont deux réactions tout à fait différentes. Comme nous le préciserons par la suite, la passion ressentie par Renaud constitue chez Louis d'Orléans une vraie alternative à la folie de Roland : tandis que Roland, par la dimension surhumaine de ses passions, devient violent et destructeur[805], le personnage de Renaud offre quant à lui une peinture plus nuancée mais non moins enflammée de la passion amoureuse. Il incarne une passion plus humaine à laquelle un lectorat courtisan, plus sensible et qui s'éloigne peu à peu des récits de chevalerie, pourrait potentiellement s'identifier.

Toutefois, Roland n'est pas le seul à incarner les passions dans ces imitations. Le texte de l'Arioste se prête d'ailleurs à cette variation : Roland y illustre, certes, la figure du furieux par excellence, mais l'ensemble des personnages du récit n'est pas en reste concernant la peinture des passions. Aussi les imitateurs n'hésitent-ils pas à jouer sur cette déclinaison d'amants malheureux et de maîtresses frappées par la folie que présente l'*Orlando furioso*, pour s'autoriser le déploiement d'une plus large palette de passions. C'est le traitement de celles-ci que nous allons maintenant envisager. Si, au sein de notre corpus – constitué par le recueil collectif des *Imitations* de 1572 mais également par les imitations similaires écrites par Claude de Taillemont, Étienne de La Boétie, Nicolas Rapin et Hiérosme d'Avost –, certains auteurs, en proposant une réécriture poétique des épisodes imités, assurent une continuité lyrique avec les imitations que nous avons pu observer dans le cadre de la poésie brève, nous tâcherons également de montrer comment de nouvelles figures émergent, et de quelle manière elles font évoluer les imitations vers une écriture en quelque sorte plus concrète et prosaïque des passions.

804. *Ibid*., v. 781-784, f. 72 r°.
805. Sa grande folie commence au chant XXIII de l'*Orlando furioso* et se termine au chant XXXIX.

Chapitre 2
Continuité lyrique des grandes passions

Les accents lyriques ne sont pas l'exclusivité des recueils de poésies brèves. Ainsi les épisodes concernant la folie de Roland ou encore les plaintes de Bradamante servent-ils de base à l'écriture d'imitations plus longues qui continuent d'exploiter cette veine poétique issue de l'Arioste. Cette présence de l'expression lyrique se manifeste à différents niveaux dans les imitations et témoigne d'un développement analogue, sinon d'une continuité, avec l'expression lyrique qui se développe au sein des imitations en poésie brève.

Tout d'abord, nous verrons la forte inspiration poétique que suscite la figure de Bradamante chez Desportes (« Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste » et « Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant ») ainsi que chez La Boétie (« chant XXXII, Des plaintes de Bradamant »). Tout comme dans la poésie brève, malgré les nombreux exploits épiques que la jeune guerrière a à son actif, ce sont ses plaintes amoureuses qui retiennent l'attention des poètes français. Les passages consacrés aux plaintes de Bradamante permettent ainsi de recentrer le propos autour de la figure de l'amant malheureux, laissant une place plus importante au développement lyrique de la douleur. En effet, pour les motifs que nous avons exposés dans le chapitre précédent, l'attachement du lectorat et des auteurs à des personnages spécifiques au sein de cette réception particulière que sont les imitations longues contribue à la cristallisation de ces personnages comme figures lyriques de l'amour malheureux. Cependant, cette focalisation ne concerne pas seulement des figures lyriques particulières, mais aussi des motifs traités dans le cadre de la poésie brève. On retrouve donc à l'œuvre le même travail poétique à propos des aspects humoraux de la folie de Roland (Philippe Desportes, « Roland furieux »), mais aussi du désespoir de Sacripant (Louis d'Orléans, « Renaud »), ainsi que dans la reprise de motifs poétiques topiques chez Baïf (« La Genèvre » et « Fleurdépine ») qui exploite l'image du feu en tant que métaphore des passions.

2.1. Bradamante : réinvention et amplification d'une figure

Source d'inspiration pour les poètes lyriques, Bradamante apparaît d'abord comme l'un des personnages types représentant la passion amoureuse. L'usage qu'en fait Garzoni dans son texte le confirme. Il la cite en effet en exemple dans son « Discorso XV » qui traite « De Ceruellini Appassionati, & accorati », ce que la version française traduit par « Des cerveaux passionez & descouragez »[806]. Classée chez Garzoni parmi les amants tourmentés, Bradamante semble incarner de manière flagrante la figure lyrique de l'amant anxieux.

Ainsi, dans la continuité de ce que nous avions observé au sein des recueils de poésie, Bradamante apparaît comme un support lyrique privilégié tant les extraits de l'Arioste qui la concernent exploitent déjà les modalités et les formes du discours poétique amoureux. Parmi les auteurs qui se sont attachés à retranscrire en français les soupirs de la belle guerrière, on compte La Boétie (« chant XXXII, Des plaintes de Bradamant », 1571), puis peu après Desportes (« Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste » et « Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant », 1572), que nous avons déjà rencontré à propos des pièces brèves dans notre seconde partie : les références à Bradamante s'étendent, en effet, à l'ensemble de son œuvre lyrique[807].

2.1.1. Conservation et respect de la forme lyrique

Architecture globale

Sur le plan formel global, ces imitations se font en vertu de traitements différents. En effet, tandis que La Boétie exploite le contexte narratif relatif à ce passage chez l'Arioste, Desportes isole quant à lui le passage spécifique rapportant les plaintes de la guerrière, se rapprochant ainsi plus volontiers de ce qui se fait en matière d'imitations au sein de la poésie brève.

Ainsi, La Boétie, lorsqu'il imite la première plainte de Bradamante, reprend non seulement la plainte elle-même (XXXII, 18-23), mais l'ensemble du passage mettant en scène le désespoir amoureux de la jeune femme (XXXII, 1-2 puis 10-41). Dans les seize premiers

806. *Le Théatre des divers cerveaux*, 1586, éd. citée, f. 73 r°.

807. On retrouve de nombreuses reprises et références d'épisodes concernant Bradamante dans les deux recueils de Diane : dans *Diane I*, le sonnet XLIV serait repris des octaves 62 à 64 du chant XXXIII tandis que le sonnet VI tiendrait son origine du chant XLV ; dans *Diane II*, le sonnet XXXI serait une reprise des octaves 62 et 64 du chant XXXIII, le sonnet LXIII de l'octave 61 du chant XLIV, ainsi que le sonnet XV. Enfin, dans les *Elégies*, l'élégie XV du livre I est une reprise de l'octave 32 du chant XLV et des octaves 18 à 24 du chant XXXII.

vers de son poème, il rappelle d'ailleurs les autres récits entamés dans le chant précédent de l'*Orlando furioso* concernant Renaud, Gradasse et Guidon[808]. On note cependant qu'il omet d'imiter les octaves 32, 33 et 34 de ce chant, lesquelles, après le discours du Gascon, donnent des détails sur le comportement de Marphise à l'égard de Roger. Il s'agit, ainsi, pour l'auteur de conserver l'intensité émotionnelle du passage en enchaînant directement sur la réaction de Bradamante, à l'octave 35, à l'annonce du mariage de Roger et Marphise par le Gascon.

Le lien avec les formes poétiques brèves est plus immédiatement notable chez Desportes qui se concentre quant à lui sur la plainte elle-même. Ce choix spécifique de la plainte amoureuse n'est pas anodin de sa part, habitué qu'il est à l'exercice de la poésie amoureuse, comme on a pu le voir en seconde partie. Ces imitations de l'Arioste trouveront d'ailleurs toute leur place dans l'édition de ses *Premières Œuvres* publiée un an plus tard[809]. Du reste, les deux imitations que nous étudions ici (l'« Imitation de la complaincte de Bradamante au XXXII Chant de l'Arioste » et l'« Imitation de l'Arioste au XXXIII. Chant »), par leur forme relativement brève (respectivement 64 et 32 vers) et leur unité thématique, sont celles qui s'assimilent le plus volontiers aux poèmes courts.

Dans ces deux pièces, Philippe Desportes se concentre ainsi sur deux passages tirés des plaintes de Bradamante, respectivement les octaves 18 à 23 du chant XXXII et les octaves 62 et 64 du chant XXXIII. Mais, tandis que l'« Imitation de l'Arioste au XXXIII. Chant » reprend dans son intégralité la plainte de Bradamante, l'« Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. Chant de l'Arioste » se limite aux octaves qui évoquent strictement la douleur amoureuse. En effet, l'auteur crée une unité entre ces textes en les concentrant autour d'une thématique unique : l'ingratitude de l'amant dans le texte issu du chant XXXII et l'illusion du songe dans l'imitation du chant XXXIII. C'est pourquoi Desportes a effectué certains choix sélectifs, en éliminant notamment, pour l'imitation du chant XXXII, les dernières octaves d'un chant qui se poursuivait normalement jusqu'à l'octave 25. Il supprime ainsi des vers qui rattachent la plainte à la structure narrative de l'Arioste puisque, dans ces octaves, Bradamante évoque les prédictions faites par Mélisse au chant III dans la grotte de Merlin. Par ailleurs, les thématiques des plaintes orientent ses deux imitations vers une tonalité éminemment lyrique, les deux textes ayant en commun le malheur amoureux, et le choix énonciatif de faire parler son personnage à la première personne va également dans ce sens. Enfin, sur le plan formel, il faut noter que l'imitation du chant XXXII conserve le souvenir des octaves sous la forme d'une transposition en huitains tandis que celle du

808. *Orlando furioso*, XXXII, 2, p. 953.

809. P. Desportes, *Les premieres Œuvres*, Paris, Robert Estienne, 1573. Nous citons ici l'édition récente (2014), *Les Premières Œuvres*, éd. citée.

chant XXXIII, composée de quatrains, accentue sa proximité avec la poésie brève ; cependant, par-delà cette diversité strophique, Desportes exploite ici une forme restreinte qui encourage un propos plus resserré et plus homogène.

Il y a donc dans ces imitations de la plainte de Bradamante un rattachement à la fois formel et thématique à la poésie amoureuse de l'époque. En ce qui concerne la structure globale, nous avons pu constater que c'était surtout Desportes qui se rapprochait de la poésie lyrique, mais, lorsque l'on se penche sur la structuration strophique, on se rend compte qu'aussi bien chez La Boétie que chez Desportes, elle permet de conserver et de mettre en valeur le propos profondément lyrique de la plainte de l'héroïne.

Architecture interne : étude de la structuration strophique

Choisies pour la force lyrique qui se dégage d'elles, les plaintes de Bradamante doivent dans l'*Orlando furioso* leur intensité poétique à la construction interne des octaves de l'Arioste qui repose sur des effets de contraste jouant sur les sentiments contradictoires ressentis par l'amant. Les premiers vers de l'*Orlando furioso* illustrent ainsi cette opposition entre l'amant et sa maîtresse à travers une série d'interrogations dans laquelle on perçoit très nettement le désespoir de l'amant :

- Dunque fia ver (dicea) che mi convegna
  Cercare un che mi fugge e mi s'asconde ?
  Dunque debbo prezzare un che mi sdegna ?
  Debbo pregar chi mai non mi risponde ?
  Partirò che chi m'odia, il cor mi tegna ?
  un che sí stima sue virtú profonde,
  che bisogno sarà che dal ciel scenda
  immortal dea che'l cor d'amor gli accenda ?[810]

Chez La Boétie, dans le « chant XXXII, Des plaintes de Bradamant », bien que la structure de l'octave de l'Arioste soit respectée et que les différents motifs se succèdent dans le même ordre que dans le texte original, les propositions interrogatives disparaissent :

Donc il est dit, donc c'est ma destinee,
Que ie cerche un qui me fuit & se cache,
Que i'estime un dont ie suis desdaignee,

810. *Orlando furioso*, XXXII, 18, p. 958.

Que ie prie un qui de m'avoir se fasche.[811]

Ici, l'anaphore de la conjonction de coordination « Donc » est également conservée, mais elle est concentrée dans un seul et même vers, tandis que c'est l'anaphore de la conjonction « que », suivie de la première personne du singulier, qui ouvre les trois vers suivants. Ce n'est donc plus un raisonnement, empreint d'émotion et assumé par le « je » lyrique, qui fait l'objet de l'anaphore, mais un constat, énoncé par l'accumulation de complétives conjonctives régies par l'expression impersonnelle d'une destinée, « sujets réels » d'une prédication attributive qui entérine le malheur du personnage, déjà écrit.

Plus loin, La Boétie use de figures de répétition encore différentes pour structurer la strophe. Ainsi dans sa reprise des vers 4 à 6 de l'octave 22 du chant XXXII :

[...] et ogni mio poter può di lui meno.
Quel mi trasporta ognior di male in peggio,
né lo posso frenar, he non ha freno [...][812]

La répétition morphologique « frenar / freno » est en effet laissée de côté dans la version de La Boétie, qui la remplace, au vers 120, par le simple participe « estant sans bride ». Mais ce n'est que pour mieux travailler la répétition, puisqu'il utilise l'assonance et la polysyndète afin de modifier la rythmique du vers :

Estant sur moy & ma force vainqueur.
Il me fouruoye, & çà & là me passe
De mal en pis, & de moy n'a point peur [...][813]

La version de La Boétie se caractérise ainsi par l'assonance de la vocalique [ẹ], qui donne au passage un rythme soutenu que les polysyndètes relancent à chaque début de second hémistiche, générant en outre un enjambement. Au vers 117, ce rythme s'accélère même avec l'usage de la polysyndète dans la locution adverbiale « çà et là », et trouve un écho dans la locution « de mal en pis », également monosyllabique. Ces répétitions et accélérations ont pour effet sémantique de traduire la violence infligée à l'amant.

Quant à Desportes, dans les huit premiers vers de l'« Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII de l'Arioste », il procède de manière un peu différente et

811. Étienne de La Boétie*, Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 2011, v. 81-84, p. 259.
812. *Orlando furioso*, XXXII, 22, v. 5-6, p. 959.
813. É. de La Boétie, *Œuvres complètes,* éd. citée, v. 116-118, p. 260.

conserve une partie de la structuration de cette octave en reprenant – au masculin[814] – la succession des propositions interrogatives présentes dans le texte italien. Ainsi peut-on lire dans les premiers vers de son imitation :

> Doncques sera-til vray qu'il faille que je suyve
> Une, helas ! qui me fuit et se cache de moy ?
> Doncques sera t-il vray qu'il faille que je vive
> Toujours desespéré sous l'amoureuse loy ?
> Souffriray-je tousjours que celle me maistrise,
> Qui rit lors que mon œil plus de larmes espend ?
> Me faut-il estimer celle qui me déprise ?
> Me fault-il supplier celle qui ne m'entend ?[815]

Ici, le poète ne fait pas que reprendre les formules interrogatives ainsi que l'anaphore de la conjonction de coordination « Dunque », traduite littéralement par « Doncques ». Il se sert de ces deux procédés afin de créer une alternance dans les cinq premiers vers de notre exemple.

Extension du texte

En outre, au contact des imitateurs, le volume du texte évolue. C'est en particulier le cas chez Desportes. En effet, La Boétie, s'il fait certes évoluer le texte initial, ne déborde cependant pas du cadre des octaves initiales : au contraire, il s'efforce de suivre leur unité thématique et narrative et essaie de faire correspondre ses octaves à celles de l'Arioste. Mais Desportes, non content de modifier la structure strophique, procède, en ajoutant des vers, à des extensions du texte, notamment au sein des passages les plus lyriques de son imitation du chant XXXIII.

Dans le passage de cette imitation qui est imité de l'octave 63, le poète procède à cette amplification d'abord par restructuration. Dans ces vers, l'Arioste, à travers l'usage d'antithèses, exprimait le contraste entre l'illusion si agréable du songe et l'éveil, ressenti comme un amer retour à la réalité :

> Il dolce sonno mi promise pace,
> ma l'amaro veggiar mi torna in guerra:
> il dolce sonno è ben stato fallace,
> ma l'amaro veggiare, ohimè ! non erra.

814. *Cf. infra* dans ce chapitre.

815. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII de l'Arioste », éd. citée, v. 1-8, p. 493-494.

Se ‘l vero annoia, e il falso sí mi piace,
non oda o vegga mai piú vero in terra:
se ‘l dormir mi dà gaudio, e il veggiar guai,
possa io dormir senza destarmi mai.[816]

Dans l’imitation de Desportes, les vers de l’Arioste sont restructurés sous la forme de quatrains, mais aussi augmentés, de telle sorte que le texte passe de 8 à 16 vers :

O mes yeux distilans, he ! que voulez vous dire ?
Que clos d’un doux sommeil vous voyez tout mon bien,
Et ouverts mon plaisir s’evanouist en rien,
Et ne pouvez plus voir le bien que je desire ?
Le veiller trop amer m’est combat inhumain,
Et le songe amoureux me promet paix ou treve.
Las mon songe est menteur ! et l’ennuy qui me greve
Ainsi que mon reveil se trouve tout certain.
Si le faux me fait paix, et le vray me fait guerre,
Et si oncques du vray je n’ay peu m’esjouir :
Souffrez, de grace, ô dieux ! Que je ne puisse ouir
Un mot de vérité tant que je seray sur terre.
Et si le dur reveil me peut tant travailler,
Et que le songe doux de soucis me delivre,
Au moins permettez moy tant que j’auray à vivre,
Que je songe tousjours sans pouvoir m’eveiller.[817]

Ici, la restructuration du texte permet de redistribuer les antithèses et les isotopies qui les accompagnent au sein de cette nouvelle unité versifiée qu’est le quatrain. Ainsi, là où l’opposition entre le « dolce sonno » et l’« amaro veggiar » était nettement mise en valeur par une position dans les premiers hémistiches des vers 1 et 2, puis des vers 3 et 4 de l’octave, Desportes développe les deux notions séparément : le doux sommeil est traité dans le premier quatrain (v. 9 à 12), tandis que le « veiller amer » fait l’objet du second quatrain de notre extrait (v. 13 à 16). Il y a ici non seulement redistribution, mais également amplification puisque chaque motif est développé durant quatre vers. De même, la seconde partie de l’octave est augmentée. En effet, que ce soit pour les vers 5 à 6 ou pour les deux derniers, Desportes double de 2 à 4 vers le propos développé par le poète italien. Ainsi l’opposition entre le vrai et le faux est-elle développée dans les vers 17 à 20 chez le poète français, de même que les vers 21 à 24 traitent de la préférence de l’amant pour l’illusion du songe.

816. *Orlando furioso*, XXXIII, 63, p. 1003.
817. P. Desportes, « Imitation de l’Arioste au XXXIII chant », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 9-24, p. 497-498.

Cette redistribution thématique aboutit à un développement interne et à un accroissement du poème puisque Desportes développe systématiquement, et selon une structuration différente, les notions qui étaient mises en valeur à travers des antithèses chez l'Arioste. Plus encore, Desportes, à la faveur de ces amplifications, enrichit son propos. Ainsi, en reprenant la métaphore de la guerre présente au vers 2 de l'octave de l'Arioste, il développe celle-ci. Tout d'abord, il la met en valeur en la plaçant en début de quatrain : « Le veiller trop amer m'est combat inhumain ». Puis, il l'utilise pour enrichir l'antithèse du vers 5, en mettant en tension le vrai et le faux : « Si le faux me fait paix, et le vray me fait guerre […] ». Enfin, le doublet para-synonymique avec gradation du vers 14, « treve ou paix », file également cette métaphore guerrière. Le filage de cette métaphore permet ainsi à Desportes d'insister sur l'aspect violent de la passion amoureuse.

Partant d'un même canevas, les restructurations et les extensions apportées par les imitateurs permettent donc de développer cette plainte amoureuse. Cependant, les auteurs français ne se contentent pas seulement d'un enrichissement structurel, ils travaillent également, pour ainsi dire, directement sur le motif, amenant parfois à des accentuations voire à des modifications de sens au sein de l'épisode.

Réélaboration du motif

En effet, tout en préservant par d'autres moyens rythmiques une expression vive de la détresse amoureuse, Desportes et La Boétie prolongent et développent le motif du désespoir amoureux qui était déjà présent dans le récit de l'Arioste, afin d'en accentuer notamment l'aspect inéluctable.

Chez La Boétie, tandis que la série de questions présentes dans la version originale permettait de mettre en scène une Bradamante en proie aux doutes, chez le poète français la sentence semble déjà s'être abattue sur elle, comme l'atteste l'assertion au présent du vers 81, « C'est ma destinée »[818] : celle-ci annonce comme un enchaînement fatal les énoncés qui sont ensuite déployés dans les trois propositions complétives conjonctives juxtaposées « Que ie cerche [...] », « Que i'estime [...] » et « Que ie prie [...] »[819], qui fixent la succession des actions imposées par la destinée amoureuse de Bradamante. Ainsi, bien que les vers 82 à 84 respectent les *topoi* véhiculés par les vers italiens correspondants[820], la structuration

818. É. de La Boétie, « Chant XXXII Des plaintes de Bradamant », v. 81, p. 259.
819. « Que ie cerche un qui me fuit & se cache, / Que i'estime un dont ie suis desdaignee, / Que ie prie un qui de m'avoir se fasche », *ibid*.
820. *Orlando furioso*, XXXII, 18, p. 958.

syntaxique choisie par La Boétie permet d'exprimer bien plus que des doutes et édicte une véritable série de sentences imposées à la malheureuse maîtresse.

Les modifications apportées par Desportes vont dans le même sens. Dans l'« Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste », les vers 3 et 4, qui sont de l'invention de Desportes, permettent-ils de glisser de la dimension réduite du duo formé par l'amant et l'être aimé à une perception de ces rapports beaucoup plus vaste et écrasante pour le poète :

> Doncques sera t-il vray qu'il faille que je vive
> Toujours desespéré sous l'amoureuse loy ?[821]

De la femme aimée, le texte passe ainsi à « l'amoureuse loi », tandis que l'adverbe « toujours » semble condamner à la perpétuité le malheureux amant.

Ces éléments de restructuration et d'amplification apparaissent donc non seulement comme le signe de l'appropriation des textes de l'Arioste par ses imitateurs, mais comme une réinterprétation générique et un infléchissement thématique significatifs. Ils montrent que le travail des adaptateurs se centre sur l'émotivité et sa transposition dans la langue et les formes poétiques françaises, par des moyens différents. Ils manifestent ainsi, plus profondément, l'attachement des imitateurs pour les formes et l'expression lyriques. Cet attachement est en effet attesté non seulement par la mise en lumière des plaintes de Bradamante, épisode éminemment lyrique, mais également par le soin que mettent les auteurs français à reproduire les effets de rythme, ainsi que par les efforts de Desportes pour structurer ses imitations à la manière de la poésie brève. Enfin, comme nous allons le voir, les plaintes de Bradamante sont non seulement amplifiées, mais intensifiées : elles évoluent vers des accents plus pathétiques par le travail mené sur la voix du locuteur.

2.1.2. L'amplification de la voix

La tendance au lyrisme, que l'on a observée jusqu'à présent dans le travail formel de la strophe, de l'amplification textuelle et du rythme, se traduit en effet également sur le plan énonciatif, à travers la recherche de l'expressivité lyrique dans les plaintes de Bradamante, et plus précisément à travers l'accentuation de ce qu'elles ont de pathétique.

821. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste », éd. citée, v. 3-4, p. 493.

L'intensification par l'interjection

Afin d'accentuer les aspects pathétiques de ces plaintes, La Boétie, et plus encore Desportes, procèdent à une intensification de leur expression en mettant notamment l'accent sur l'emploi des interjections qui sont transformées, voire ajoutées.

Les poètes français prennent tout d'abord comme point de départ les interjections déjà présentes dans le texte-source. Ainsi, dans l'« Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant » de Desportes, l'interjection « ahi lassa ! »[822], située en position centrale dans le vers italien et traduite par « Hélas ! »[823] en français, est placée en tête du premier vers du second quatrain. En positionnant de manière stratégique cette interjection en début de vers, Desportes relance avec force son poème dès le début de ce quatrain et accentue par la même occasion les accents pathétiques conférés à la plainte de Bradamante. De même, en ce qui concerne la reprise de la formule interrogative initiale de l'octave 21 du chant XXXII : « Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa [...] »[824], si la version de La Boétie (« chant XXXII, Des plaintes de Bradamant ») est assez proche du texte italien (« Mais, pauure, hélas, de qui me dois-ie plaindre »)[825], celle de Desportes lui confère quant à elle plus de véhémence : « Mais dequoy, las, chetif ! Dequoy me doy-je plaindre »[826]. Ainsi, l'interjection « las ! » associée à l'adjectif nominalisé « chetif ! » relève de l'invective violente, tandis que la réduplication du mot interrogatif « dequoy » vient relancer le vers et lui donner plus d'intensité.

De plus, lorsque l'intensification des interjections déjà présentes ne suffit plus, Desportes agrémente ses imitations de nouvelles interjections. Il accentue alors l'aspect pathétique de l'octave par l'ajout d'interjections secondaires telles que « hélas » au vers 2 ou encore « Las ! » au vers 9 de son imitation du chant XXXII[827]. On retrouve également d'autres ajouts d'exclamations par rapport au texte italien dans son imitation du chant XXXIII, par exemple « O mes yeux distilant, he ! »[828] ou encore « Las mon songe est menteur ! »[829]. Ces exclamations ajoutées contribuent ainsi à renforcer les accents pathétiques du passage.

Enfin, cette intensification peut également s'accompagner d'une modification sémantique du texte, comme on le constate encore chez Desportes, chez qui ces modifications

822. *Orlando furioso,* XXXIII, 62, v. 2, p. 1002.
823. P. Desportes, « Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant », éd. citée, v. 5, p. 497.
824. *Orlando furioso*, XXXII, 21, p. 959.
825. É. de La Boétie, *Œuvres complètes,* éd. citée, v. 105, p. 260.
826. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII chant de l'Arioste », dans *Les Premières Œuvres,* éd. citée, v. 33, p. 493
827. *Ibid*., v. 2-9, p. 493-494.
828. P. Desportes, « Imitation de l'Arioste au XXXIII chant », éd. citée, v. 9, p. 497.
829. *Ibid*., v. 15, p. 497.

peuvent même aller jusqu'à une inversion du sens. C'est le cas dans le passage imité de la supplication à Éros présente dans l'octave 20 du chant XXXII de l'Arioste :

> Deh ferma, Amor, costui che cosí sciolto
> dinanzi al lento mio correr s'affretta ;
> o tornami nel grado onde m'hai tolto
> quando né a te né ad altri era suggetta !
> Deh, come è il mio sperar fallace e stolto,
> ch'in te con prieghi mai pietà si metta ;
> che ti diletti, anzi ti pasci e vivi
> di trar dagli occhi lacrimosi rivi ![830]

Dans cette adresse très expressive au dieu Amour, l'interjection « Deh » des vers 1 et 5, tout comme dans les premières traductions françaises de l'Arioste, n'est pas traduite chez nos deux poètes par une interjection française équivalente. La Boétie la remplace par l'interjection « Las ! »[831]. Desportes, lui, conserve l'impératif « Arreste » (traduction de « ferma »)[832], pour la première occurrence, puis utilise la conjonction de coordination « mais » associée à l'interjection « ah »[833] et accentuée par le point d'exclamation pour la seconde occurrence.

Tout comme c'était déjà le cas dans le cadre des traductions précédemment étudiées, l'emploi des interjections constitue donc bien un enjeu dans ces passages élégiaques chez les deux poètes étudiés et plus particulièrement chez Desportes. De plus, en sus de cet usage de l'interjection, les poètes français recourent à d'autres procédés afin d'accentuer l'intensité du désespoir amoureux.

Une posture de supplication

En effet, au-delà de l'intonation de la voix qui est relevée par l'usage appuyé des interjections, c'est également la posture de Bradamante qui permet d'accentuer le pathétique de sa plainte. C'est le choix que fait Desportes, en travaillant sur le lexique de ses textes. Ainsi, dans sa reprise de l'octave 18 du chant XXXII, le poète demeure fidèle aux formulations interrogatives de la version italienne, mais procède à des changements lexicaux qui contribuent à mettre en valeur la posture suppliante de l'amant :

830. *Orlando furioso,* XXXII, 20, p. 958.
831. É. de La Boétie, v. 97-101, p. 260.
832. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII de l'Arioste », dans *Les Premières Œuvres,* éd. citée, v. 25, p. 78.
833. P. Desportes, *ibid*., v. 29, p. 78.

Dunque debbo prezzare un che mi sdegna ?
Debbo pregar chi mai non mi risponde ?[834]

Me faut-il estimer celle qui me déprise ?
Me fault-il supplier celle qui ne m'entend ?[835]

Si le verbe « estimer » du vers 7 correspond bien au « prezzare » du texte italien, le verbe « pregar » (v. 4) est en revanche traduit ici par le verbe « supplier » (*Imitations de quelques chants de l'Arioste*, 1572, et *Les Premières Œuvres*, 1573), qui reflète bien la soumission de Bradamante, puis par le verbe « reclamer » (*Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594-1607). Ici, la présence de deux termes pour traduire « pregar » vient ainsi renforcer cette posture de supplication.

De plus, l'adresse qui accompagne ces supplications est éloquente. Dans un premier temps, cette adresse possède la même fonction que chez l'Arioste et porte un questionnement réflexif de l'amant sur sa propre perception. Ainsi, Desportes reprend l'apostrophe que Bradamante adressait à ses yeux, « [...] occhi miei, sète [siete?] / che chiusi il ben, e aperti il mal vedete [...] »[836] : « O mes yeux distilant, he ! »[837]. Le poète français maintient donc cet aspect introspectif qui était déjà présent dans le texte italien. Cependant, il supprime l'apostrophe initialement adressée aux animaux, « O felice animai »[838], et la remplace par un « ô dieux ! »[839] qui change de fait l'adresse à la nature et la consolation bucolique en une prière aux dieux dans l'espoir d'un allègement de ses misères.

Dans leurs imitations d'un extrait tel que les plaintes de Bradamante, contigu du matériel lyrique présent en poésie brève, nos deux poètes, et plus particulièrement Desportes, parviennent à renouveler le texte original aussi bien structurellement que stylistiquement. Le travail qu'ils font sur ce texte va cependant bien plus loin et passe parfois, comme on va le voir, par des choix radicaux concernant le genre du locuteur.

834. *Orlando furioso*, XXXII, 18, v. 3-4, p. 958.
835. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 7-8, p. 493-494.
836. *Orlando furioso*, XXXIII, 62, v. 7-8, p. 1003.
837. P. Desportes, « Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant », éd. citée, v. 9, p. 497. Ce passage est ainsi traduit chez Michel Orcel : « Votre état, ô mes yeux, est-il normal ? / Clos, vous voyez le bien ; ouverts, le mal », *Roland furieux,* trad. M. Orcel, éd. citée, vol. 1, v. 7-8, p. 497.
838. *Orlando furioso*, XXXIII, 64, v. 1, p. 1003.
839. P. Desportes, « Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant », éd. citée, v. 19, p. 498.

2.1.3. De Bradamante à Bradamant, les métamorphoses d'un personnage

Dans ces imitations, en effet, le personnage de Bradamante connaît une trajectoire similaire à celle qui est la sienne en poésie brève. Non seulement ces épisodes de l'Arioste semblent déjà se rapprocher à bien des égards des formes et pratiques du discours lyrique, mais, plus encore, le personnage se plie à une transformation majeure en changeant de genre. Tout comme son *alter ego* Marphise, Bradamante est un personnage fondamentalement ambivalent chez l'Arioste. Elle est en effet dotée d'une personnalité ambiguë qui scinde son personnage entre deux tendances, du moins selon les représentations de l'époque. Ainsi, au chant XIII, elle est tantôt décrite comme un preux chevalier (« ottimo guerriero »)[840], tantôt comme la dame courtoise idéale (« la bella donna »)[841]. Parfois, la réunion de ces deux perceptions, comme dans sa désignation en tant que « La valorosa giovane »[842], accentue son caractère ambigu. Or, au sein de notre corpus, les poètes français vont très vite trancher : Bradamante laisse définitivement sa robe de dame courtoise et endosse l'armure du guerrier, un guerrier plus éploré qu'épique cependant. Seul La Boétie conserve le genre originel de l'héroïne.

Le retranchement du « e » final dans l'orthographe du prénom de l'héroïne dans la plupart des imitations peut faire songer, dans un premier temps, à une masculinisation du prénom. Toutefois, ce n'est pas toujours le cas : cette suppression relève en réalité d'une simple francisation du nom. Mais celle-ci, en retour, permet par extension une utilisation plus souple de l'identité sexuelle du personnage qui apparaît ainsi compatible tant avec le genre féminin qu'avec le masculin. Ainsi, cette suppression du « e » était déjà effective dans la traduction anonyme de 1544 ainsi que chez Jean Fornier. De même, dans l'imitation de La Boétie, où le nom propre de la jeune guerrière apparaît sous la forme « Bradamant », il s'agit sans aucun doute possible de la sœur de Renaud. Mais par la suite, cette forme francisée est réinterprétée chez Desportes en tant qu'homologue masculin du nom de Bradamante[843].

Chez Desportes, il est en tout cas certain que les transformations de « Bradamante » en « Bradamant » vont au-delà de la seule modification orthographique de son nom. En effet, fidèle en cela aux représentations poétiques de son temps, qui font de la femme le tyran de l'homme, Desportes semble bel et bien remplacer l'héroïne Bradamante par un équivalent masculin.

840. *Orlando furioso*, XIII, 45, v. 8, p. 327.
841. *Ibid*., XIII, 45, v. 1, p. 327.
842. *Ibid*., XIII, 54, v. 1, p. 329.
843. R. Gorris, « "Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage"… », art. cité, p. 180.

Chanson du mal-aimé

Or, selon que Bradamante est envisagée comme personnage féminin ou masculin, l'écriture du désespoir amoureux dans les imitations de ses plaintes va se faire selon deux modalités différentes. Ainsi, La Boétie conserve la hiérarchie initiale présente chez l'Arioste où Bradamante, livrée à ses sentiments pour Roger, se sent délaissée de ce dernier ; mais Desportes fait pour sa part le choix d'inverser cette hiérarchie entre l'amant et la maîtresse par rapport au texte de l'Arioste. Il rétablit ainsi la hiérarchie courtoise traditionnelle qui érige la dame à un rang supérieur à celui de son amant.

La comparaison entre Desportes et La Boétie dans le cadre de la reprise de l'octave 19 du chant XXXII est à cet égard particulièrement éloquente. En effet, si, dans les deux cas, il s'agit toujours de montrer l'antagonisme existant entre la passion de l'amant(e) et la cruauté de l'être aimé, ces divergences sont néanmoins amplifiées chez Desportes. Voyons donc ce qu'il en est des reprises de cette octave 19 :

> Sa questo altier ch'io l'amo e ch'io l'adoro,
> né mi vuol per amante né per serva.
> Il crudel sa che per lui spasmo e moro,
> e dopo morte a darmi aiuto serva.
> E perché io non gli narri il mio martoro
> atto a piegar la sua voglia proterva,
> da me s'asconde, come aspide suole,
> che, per star empio, il canto udir non vuole.[844]

Dans ce passage qui joue sur les contrastes afin de mettre en valeur la hiérarchie entre amant et être aimé, La Boétie choisit de désigner Roger en demeurant fidèle au texte d'origine, c'est-à-dire en transposant littéralement le syntagme « questo altier » en « ce hautain »[845]. Comme dans la version italienne, le démonstratif permet de désigner de façon accusatrice l'amant, figé dans son absence d'amour par la substantivation. Une tension s'installe dès lors entre l'être aimant et l'être aimé, empêchant toute union entre les deux parties.

Desportes, dans l'imitation qu'il fait de ce même passage, accuse encore davantage l'ingratitude de l'être aimé par l'ajout d'adjectifs et de métaphores, tout en restant proche de la matière d'origine. En effet, dans l'« Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII » présente dans *Les Imitations de quelques chans de l'Arioste* (1572) et la première édition de ses *Premières Œuvres* (1573), il se contente de traduire « questo altier » par la

844. *Orlando furioso*, XXXII, 19, p. 958.
845. É. de La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. citée, v. 89, p. 260.

substantivation « la hautaine », au féminin[846] ; mais, dans deux versions postérieures, cette formulation au féminin est reprise sous une forme amplifiée conforme aux représentations de l'aimée dans la lyrique amoureuse : « la rebelle ingratement hautaine »[847]. Au-delà du passage d'un groupe nominal masculin à un groupe nominal féminin, la version française enrichit également de caractérisations nouvelles l'objet de la passion, qui n'est pas seulement « altier » (autrement dit « hautain »), mais aussi « rebelle » (promu noyau nominal par substantivation) et « ingrat » (base de dérivation adverbiale) ; en plus d'accuser la maîtresse de différents vices, l'accord en genre permet de mettre en valeur l'aspect féminin de ces vices et témoigne ainsi de cette virulence envers la femme aimée.

Plus généralement, les propos de Desportes, en enrichissant les images qui sont déjà présentes dans le texte italien, vont dans le sens d'une description toujours plus négative de cette maîtresse belle et hautaine. Il réutilise ainsi la topique de l'œil impitoyable de la maîtresse – déjà présente dans l'octave précédente – à partir de la désignation de l'aimé comme « il crudel »[848] et la réinjecte, à la faveur d'une synecdoque, dans l'expression « son œil cruel et beau » au vers 21. Ici, par la double qualification, la cruauté et la beauté de la femme sont mises sur le même plan : l'œil est d'autant plus cruel qu'il est beau. Cette image, qui transpose au féminin un reproche initialement adressé au masculin, permet de synthétiser l'idée selon laquelle la dame tient son pouvoir de sa beauté, et domine par là son amant. La même répartition des rôles entre le féminin et le masculin, et le même jeu de transposition, s'observent dans la suite du passage, où il est cette fois question de celui, ou de celle qui aime, selon les auteurs.

De plus, au-delà de cette opposition entre l'amant et sa maîtresse, l'antagonisme entre les deux êtres est développé à travers le motif de la servitude.

Chez l'Arioste, Bradamante se présente comme une esclave volontaire de l'amour. En effet, elle montre son désarroi lorsqu'elle ne peut accéder à ce statut : « né mi vuol per amante né per serva. »[849]. Or, dans la réécriture de ce vers par La Boétie et Desportes, l'accent est nettement mis sur la soumission. Dans l'ensemble du corpus, nous n'avons ainsi relevé qu'une seule occurrence où le terme « serva » était occulté. Il s'agit d'un manuscrit du texte de Desportes antérieur à ses publications de 1573 : « Et si ne me veult point pour amant

846. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 17, p. 494.
847. Cette variante est indiquée en note de bas de page de notre édition et correspond à l'édition suivante : *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594-1607.
848. *Orlando furioso*, XXXII, 19, v. 3, p. 958.
849. *Ibid*., v. 2, p. 958.

recevoir »[850]. Mais dès la première édition de ses œuvres en 1573, le terme « amant » est modifié en « servant »[851], permettant ainsi à Desportes d'exploiter, mais au masculin, la parenté étymologique de cette désignation avec l'italien « serva ». Desportes et La Boétie se rejoignent par la suite autour de l'emploi du terme « serf /ve » dont la connotation médiévale renvoie plus aisément au contexte courtois. La Boétie transpose ainsi le vers italien en conservant la coordination négative qui répartit les deux termes entre les deux hémistiches : « Il ne me veut pour amante ny serve »[852] ; tandis que Desportes emploie ce terme, antéposé, dans les deux éditions parues chez Raphaël du Petit-Val (1594 et 1607) : « Du seul titre de serf ne me daigne honorer »[853]. C'est en outre l'occasion pour Desportes d'exploiter plus amplement cette thématique :

> Si mon cœur, son esclave, est ferme à l'adorer,
> Et pour le nom d'Amant que merite ma paine,
> Du seul titre de serf ne me daigne honorer.[854]

Le poète décline ici l'isotopie de la servitude, en ajoutant le terme d'« esclave » apposé au nom « cœur », qui désigne d'emblée l'amant par synecdoque. L'occurrence du mot « amant » est ainsi cernée par celles d'« esclave », au vers précédent, et de « serf » au vers suivant.

Ainsi, les modifications auxquelles procède La Boétie demeurent mesurées ; mais chez Desportes, le passage à un locuteur masculin, ajouté à l'amplification des motifs que nous avons vue tout à l'heure, donne lieu à une vision plus cruelle de la femme aimée.

De l'intime à l'absolu

En effet, au-delà de l'inversion des sexes par rapport au texte original, il s'agit pour Desportes de montrer le drame intime qui se joue dans cette plainte amoureuse. Ainsi, dans sa reprise du chant XXXII, une plus large présence des déterminants possessifs « mon » et « ma », mais aussi des pronoms personnels « moy » et « me »[855], indique l'entrée dans une

850. Cette variante est issue du manuscrit conservé à la BnF : Rothschild 3197 (812 a), f. 96 v°. Elle est indiquée dans l'édition Jacques Lavaud (P. Desportes, *Les imitations de l'Arioste, suivie de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, éd. J. Lavaud, Paris, Droz, 1936, note p. 77) ainsi que dans l'édition de François Rouget et Bruno Petey-Girard (éd. citée, p. 494).

851. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. Chant de l'Arioste », éd. citée, v. 20, p. 494 : « Et si ne me veut point pour servant recevoir ». Notre édition moderne cite précisément la première édition des *Œuvres* de Philippe Desportes, à savoir : *Les Premières Œuvres,* Paris, Robert Le Mangnier, 1573.

852. É. de La Boétie, *Œuvres complètes,* éd. citée, v. 90, p. 260.

853. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII de l'Arioste », *Premieres Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594-1607, dans éd. citée, v. 20, p. 494. .

854. *Ibid.*, v. 18-20, p. 494.

855. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamante au chant XXXII », éd. citée, v. 41-48, p. 495-496.

lyrique plus personnelle. Plus spécifiquement, dans les vers 41 et 42, cette mise en valeur passe par l'allitération du phonème [m] :

> J'accuse mon desir, mais de meilleure sorte,
> En me plaignant de moy, je me dois accuser.[856]

Cette répétition phonique amplifie l'aspect réflexif du passage, et cette expression apparaît d'autant plus pathétique que le locuteur est écrasé par la majesté de la femme aimée. Cet aspect sera d'autant plus remarquable dans la version de 1596 du texte où Desportes reprend le syntagme « Immortal dea »[857], qui désigne dans la version originale l'impitoyable déesse de l'amour, pour l'appliquer à la femme aimée, une femme divinisée et désignée sous la synecdoque de l'« œil divin »[858] opposé aux « mortels »[859], mais également aux dieux eux-mêmes : « il ne faut moins qu'un Dieu pour vaincre un si beau cueur »[860]. Desportes sublime ici la dame au-delà des mortels et fait d'elle une femme aimée moins réelle que stylisée. En effet, comme le fait remarquer Gisèle Mathieu-Castellani à propos du traitement du sujet féminin dans la poésie de Desportes : « La dame est une chaude absence, un beau nom… Elle se confond avec Amour »[861].

Dès lors, cette divinisation de l'être aimé amène l'expression amoureuse à dépasser les cadres du simple désarroi amoureux. Ce n'est plus seulement de la femme aimée que parle le poète, mais de cette aliénation même à l'Amour qui mène l'amant, nouvel Icare, à sa chute. Le moi intime trouve alors son expression à travers la figure mythologique d'Icare.

La Boétie et Desportes reprennent ainsi le motif de l'octave 21 du chant XXXII, où la référence au mythe d'Icare permet de souligner la souffrance de l'être amoureux :

Orlando furioso, XXXIII, 21	La Boétie, « Chant XXXII, Des plaintes de Bradamant. »	Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII. chant de l'Arioste. »
Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa, fuor che del mio desire	Mais, pauvre, hélas, de qui me dois-ie plaindre Que de mon fol & insensé désir,	Mais dequoy, las chetif ! Dequoy me doy-je plaindre Fors que de mon desir qui

856. *Orlando furioso*, XXXII, 22, p. 959 ; P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII de l'Arioste », éd. citée, v. 41-42, p. 495.
857. *Orlando furioso*, XXXII, 18, v. 8, p. 958.
858. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII. chant de l'Arioste », dans *Les Imitations de l'Arioste, suivie de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, éd. J. Lavaud, Paris, Droz, 1936. v. 10, p. 76 dans *Œuvres de Philippe Desportes*, Anvers, Arnould Coninx, 1596, p. 358.
859. *Ibid*., v. 11.
860. *Ibid*., v. 12.
861. G. Mathieu-Castellani, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, *op. cit.*, p. 238.

irrazionale? Ch'alto mi leva, e sí ne l'aria passa, ch'arriva in parte ove s'abbruccia l'ale; poi non potendo sostener, mi lassa dal ciel cader: né qui finisce il male; che le rimette, e di nuovo arde: ond'io non ho mai fine al precipizio mio	Qui vole au ciel & si hault veut attaindre, Q'un feu bruslant ses aeles vient saisir ? Du ciel il tombe, & pour cela n'est moindre Mon dur tourment, mon aigre desplaisir. Il monte encor, & au feu s'abandonne, Et iamais fin à mes cheutes ne donne. (v. 105-112, p. 260).	m'esleve trop hault ? Et, me passant en l'air, en un lieu veut attaindre, Où il se brûle l'aile et tombe d'un grand sault ? Lors un vain esperer des plumes me rattache ; Je revole et retombe ainsi que j'avois faict, Voyla comme en souffrant je n'ay point de relâche, Et ce qu'un jour avance, un autre le desfait. (v. 33-40, p. 495).

Dans cette comparaison à Icare, une fois de plus, La Boétie demeure très proche du texte original, à ceci près qu'il insiste sur la souffrance amoureuse en ajoutant de nouveaux éléments tels que les deux sujets postposés dans le vers suivant : « Mon dur tourment, mon aigre desplaisir »[862]. Desportes, lui, travaille sur le motif du vol et mêle habilement la topique de la chute d'Icare à la thématique de l'inertie de l'amant si chère à sa poésie. La métamorphose physique de l'amant semble même confirmer cette alliance des deux motifs. Au vers 37, en effet, l'espoir fait littéralement pousser des « plumes ». Cet espoir est cependant qualifié de « vain » ; aussi, dans le vers suivant, le préfixe « re- », appliqué aux verbes « voler » et « tomber », enferme-t-il l'amant dans une chute éternelle. Dans une variante manuscrite de ce vers, Desportes exprimait plus simplement la chute de l'amant en ces termes : « Ainsy ma cheute helas n'a jamais de relache »[863]. Enfin, l'amorce des vers 39 et 40 par le présentatif « Voyla » permet de faire le constat abrupt de la condition de l'amant désespéré : il est condamné à tomber sans fin. Par le biais de ce présentatif, c'est aussi un retour au réel qui s'opère ici : l'image du vol puis de la chute, ainsi que le paradoxe exprimé dans le vers 40, « ce qu'un jour avance un autre le desfait », attestent l'instabilité et par là même l'inaction à laquelle l'amant est réduit.

La structure, le contenu ainsi que la présence d'un locuteur à la première personne dans les différents épisodes évoquant les plaintes de Bradamante constituent donc un terreau favorable à l'imitation lyrique dans ces extraits. Plus encore, au-delà de la parole même de l'amant, c'est l'expression physique des passions qui donne lieu à des pratiques de réécriture poétique, comme on peut le constater avec le traitement qui est fait des humeurs.

862. É. de La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. citée, v. 110, p. 260.

863. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. Chant de l'Arioste », éd. citée, p. 495. Il s'agit du manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. fr. 842, Ms. lat. (Manuscrit de Mad. De L'Aubespine, *Les Amours de Philippes Desportes*).

2.2. La réinvention de l'esthétique humorale

Par-delà les réélaborations formelles que l'on vient d'observer en direction de la poésie brève, ce sont en effet également les motifs liés à l'expression humorale des passions qui sont retravaillés par les imitateurs de manière poétique. Les humeurs sont en effet particulièrement présentes dans les épisodes concernant la folie de Roland et le désespoir de Sacripant.

2.2.1. Présence des humeurs

Au cœur de la réinvention de cette esthétique humorale, les épisodes concernant la folie de Roland sont bien sûr centraux. Comme nous avons pu le voir dans la deuxième partie de notre propos, les octaves 125, 126, 127 et 128 du chant XXIII ont donné lieu à des poésies brèves chez des auteurs comme Mellin de Saint-Gelais et Du Bellay[864]. Mais, là où ces dizains et sonnets ne s'attardent que sur une octave en particulier, la folie de Roland sort de cet espace restreint et prend plus d'ampleur dans le cadre d'imitations plus longues. On retrouve ainsi ces passages dans le « Roland furieux » de Philippe Desportes, mais également dans son « Angélique ». Par ailleurs, ce travail sur l'esthétique des humeurs est également à l'œuvre dans d'autres imitations, non seulement celles, déjà étudiées dans ce chapitre, qui concernent les plaintes de Bradamante aux chants XXXII et XXXIII de l'Arioste (chez Desportes et La Boétie), mais également le « Renaud » de Louis d'Orléans.

Dans nos extraits, le terme « humeur » est bien pris dans son sens médical. Déjà présent chez l'Arioste, il est repris dans les imitations françaises où il traduit l'expression « il vitale umore » de l'*Orlando furioso*[865]. Dans le « Roland furieux » de Desportes, l'expression est ainsi nettement employée dans son sens médical : « Je cognoy bien que c'est : C'est la vitale humeur »[866]. L'adjectif « vitale », directement transposé du syntagme du texte-source, souligne ici l'importance clinique de l'humeur dans le cadre du bon fonctionnement du corps humain et rappelle ainsi les théories répandues durant la Renaissance, dont celle d'Hippocrate dans *Du Régime*, selon laquelle la bonne santé du corps réside dans l'équilibre entre les humeurs, dont l'excès ou le défaut provoque un dérèglement et, par conséquent, des maladies[867]. Cette théorie, c'est celle qui est alors en rigueur dans les universités du XVI^e^ siècle, comme le rappelle Emmanuel Naya. Dans le sillage de l'héritage de Galien et

864. *Cf.* Deuxième partie.
865. *Orlando furioso*, XXIII, 126, v. 5, p. 694.
866. P. Desportes, « Roland furieux » dans *Les Premières Œuvres,* éd. citée, v. 395, p. 458.
867. Hippocrate, *Du Régime,* éd. Robert Joly, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 4.

d'Hippocrate, on apprend alors aux futurs médecins que la bonne santé du patient dépend de l'équilibre de ses humeurs[868].

Au-delà, cependant, c'est non seulement le sens du mot qui est conservé, mais également le processus auquel il réfère, comme on le constate dans cette description des humeurs de Roland dans l'« Angélique » de Philippe Desportes :

> […] Et ses yeux furent faicts deux torrents debordez,
> Qui coulloyent nuict et jour d'une longue entre suitte
> Lâchant maints tourbillons de sa poitrine cuitte.
> Enfin luy défaillant le vent pour soupirer
> Ne pouvant plus du cueur une plainte tirer,
> Et de ses tristes yeux la source étant tarie
> Sa débile raison fit place à la furie […][869]

Ici, le feu de la passion a consumé le cœur et a tari l'humeur liquide qu'il contenait : la « poitrine [est] cuitte ». C'est cette coction qui a provoqué l'évacuation tout à la fois des soupirs, des larmes et des plaintes. Le corps se vide alors de ses dernières humeurs. C'est ce dérèglement total qui provoque le passage de la raison à la furie.

Si le sens de la notion d'humeur ne fait donc aucun doute, en revanche son traitement est essentiellement poétique ici. Desportes met particulièrement l'accent sur la mise en scène du processus humoral. En effet, un des traits caractéristiques de son travail d'imitation consiste dans l'amplification. Alors que l'on constate plus de sobriété chez l'Arioste (qui, à certains moments, suggère plus qu'il ne décrit les affres de son héros amoureux), Desportes tend à l'explicite : il ajoute des détails si précis qu'il ne laisse plus aucun doute sur la nature du mal qui s'est emparé de Roland. Cette tendance s'explique notamment par la tendance du poète à épuiser son sujet en exploitant le potentiel de la langue française.

C'est ainsi que cette amplification, plus généralement, se retrouve dans d'autres imitations à travers la manifestation physique par excellence de cet excès humoral : les larmes, qui font l'objet d'un travail poétique chez Louis d'Orléans, La Boétie et Desportes.

868. E. Naya, *Rabelais, Une anthropologie humaniste des passions*, *op. cit*., p. 9.
869. P. Desportes, « Angélique », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 144-150, p. 504.

2.2.2. La mare de larmes

Les larmes comme lieu privilégié de l'expression des passions

Les images poétiques les plus répandues au sein de nos imitations demeurent en effet celles qui sont liées aux larmes. Celles-ci, tout en permettant au poète de s'attarder sur l'expression des passions, donnent également lieu à de prolifiques réinventions. Ainsi, chez Desportes, on constate que les réécritures poétiques de ce motif topique participent à l'approfondissement de la représentation des émotions ressenties par l'amant :

> Souffriray-je tousjours l'orgueil qui me maistrise,
> Riant lors que mon œil plus de larmes espand ?[870]

Les conséquences de « l'amoureuse loy »[871] provoquent ici un désordre humoral chez l'amant qui se met alors à verser des larmes. Il oscille entre le souci de sa dignité (« l'orgueil qui me maitrise »), qui l'incite à faire bonne figure (en « riant »), et l'émotion véritable (« mon œil plus de larmes espand »). Cette mise en scène physique des souffrances amoureuses permet ainsi à Desportes d'expliciter les luttes intérieures de l'amant.

Ce motif, qui est déjà présent chez l'Arioste, est ainsi amplifié et intensifié par les imitateurs. En particulier, les larmes sont sublimées à travers la métaphore poétique du fleuve qui exprime de manière hyperbolique la douleur de l'amant. Par exemple, dans l'une des plaintes de Bradamante, au chant XXXII, on trouve la topique des larmes transformées en rivière : « […] di trar dagli occhi lacrimosi rivi ! »[872]. Si, dans la reprise de ce passage, La Boétie demeure assez sobre (« De faire en pleurs des yeux une riviere »[873]), Desportes en revanche démultiplie le flot humoral des larmes dans un rythme ternaire (« Et ne vit que de cris, de sanglots et de pleurs »[874]) qui accentue l'aspect pathétique de la scène.

Plus encore, le travail des imitateurs ne fait qu'intensifier le motif des larmes, que ce soit par le biais d'une écriture amplificatoire ou par un jeu entre espace réel et espace métaphorique qui rend plus concrète la métaphore fluviale.

---

870. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. Chant de l'Arioste », *ibid*., v. 5-6, p. 493.

871. *Ibid*., v. 4, p. 493.

872. *Orlando furioso*, XXXII, 20, v. 8, p. 958.

873. É. La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. citée, v. 104, p. 260.

874. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. Chant de l'Arioste », éd. citée, v. 32, p. 495. Il s'agit du vers tel qu'il a été corrigé dans *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594 ; *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607.

Le gonflement des eaux

Dès lors, au sein de nos textes, les larmes, espace trop étroit pour la douleur immense de l'amant, se muent peu à peu en un fleuve, image plus éloquente pour exprimer le chagrin qui s'empare de lui. Et ce fleuve sort bientôt de son lit, grâce au travail d'amplification mené par les imitateurs.

Cette crue peut être progressive et se définir par petites touches, comme on le constate par exemple dans le « Renaud » de Louis d'Orléans, et plus précisément au sein du passage qui contient la plainte amoureuse de Sacripant[875]. L'auteur y suit scrupuleusement l'ordre des motifs développés dans ce monologue désespéré. Son imitation ne semble ainsi pas beaucoup différer de l'original ; et pourtant, la réinvention poétique est déjà à l'œuvre, comme le montre la comparaison des deux textes :

Orlando furioso, I, 41	Louis d' Orléans, « Renaud »
- Pensier (dicea) ch'l cor m'aggiacci et ardi, e causi il duol che sempre il rode e lima, che debbo far, poi ch'io son giunto tardi, e ch'altri a côrre il frutto è andato prima ? A pena avuto io n'ho parole e sguardi, et altri n'ha tutta la spoglia opima. Se non ne tocca a me frutto né fiore, perché affligger per lei mi vuo' piú il core ?	Ha ! penser (disoit-il) froid & chaud, qui englace Et qui brusle mon cœur, que faut-il que ie face ? Ou que doy-ie esperer, puis que si tard venu Le bien qui m'appartient d'un autre est retenu ? Que sert de tant me plaindre, & d'une vene large Faire un deluge d'eaux des pleurs que ie descharge ; Si de mon large pleur & de mon souspirer Quelque autre a peu le gain & le proffit tirer ? (v. 349-356, f. 65 r°)

L'opposition pétrarquiste entre le chaud et le froid qui constitue le motif initial de ce passage est déjà présente dans la version italienne à travers l'association des verbes « m'aggiacci et ardi ». Mais elle est ici mise en valeur par Louis d'Orléans, d'une part par l'ajout du binôme adjectival « froid & chaud », et d'autre part par la présence des verbes « englacer » et « bruler » qui sont une traduction fidèle des deux verbes italiens, mise en valeur par un enjambement. Par ailleurs, si les quatre premiers vers sont relativement fidèles au texte original, les quatre derniers développent un autre motif, qui est précisément celui des larmes. De la sorte, les sensations de froid et de chaud semblent occasionner le déséquilibre humoral et provoquer ainsi les larmes. Après la figure dérivative sur les substantifs « ruisseau » et « ruisselet » qui étaient présents dans les vers 325 et 327, on assiste dans ce passage à une montée en puissance de la douleur amoureuse, mise en scène à travers l'évocation de l'abondance humorale dégagée par le corps de Sacripant, dans une amplification portée par les polyptotes ainsi que par la métaphorisation. L'adjectif « large » est ainsi employé à deux

875. *Orlando furioso,* I, 40, p. 15 ; L. d'Orléans, « Renaud », f. 65 r°, v. 345-348.

reprises afin de qualifier la « vene » (v. 353) puis le « pleur » (v. 355). La répétition du substantif « pleur » au pluriel (v. 354) puis au singulier collectif (v. 355) contribue aussi à cette impression d'abondance dans le texte français. Enfin, le terme métaphorique « déluge », à valeur fortement hyperbolique, accentue le caractère pathétique de la scène : cette image qui dénote un désordre météorologique d'ampleur universelle souligne la violence des sentiments de Sacripant.

Au-delà de ces retouches qui restent encore ponctuelles, d'autres auteurs d'imitations amplifient de manière plus importante encore le texte italien. Ainsi de Philippe Desportes qui, dans son « Roland furieux », développe la métaphore du fleuve présente à l'octave 122 de l'Arioste, « un fiume di lacrime »[876], et rappelée quelques octaves plus loin dans le groupe nominal « fontana d'acqua »[877]. Desportes amplifie considérablement cette métaphore. Le vocabulaire employé par l'auteur (dans les vers 367 à 400[878]) renvoie tout d'abord explicitement aux fleuves : « torrent » (v. 386), « flots » (v. 379 et 386), « ruisseaux » (v. 389), « source » (v. 393). Plus encore, on assiste à un gonflement hyperbolique de ce courant de larmes. Celles-ci sont d'abord démultipliées (« mille pleurs », v. 385) avant d'être comparées au « torrent » (« comme d'un torrent », v. 386). La violence du courant présente dans le sémantisme du terme « torrent », est quant à elle renforcée par l'ajout du groupe prépositionnel « à grands flots » où l'adjectif « grand » et le pluriel accentuent l'image de la puissance des eaux.

Par ailleurs, la métaphore aquatique déborde tant qu'elle est utilisée en-dehors de la seule description des larmes. Par exemple, dans les vers 377 à 380, alors que Desportes décrit le trouble et la colère ressentis par Roland, la métaphore aquatique vient contaminer le texte :

> Il forcene de rage, et sent dedans sa teste
> Pesle-mesle tourner l'orage et la tempeste :
> Et Neptune en hyver n'escume en tant de flots
> Comme il a dans le cueur de tourbillons enclos.[879]

L'intensification de la douleur atteint ici son point culminant. La mise à la rime de « teste » et de « tempeste » explicite l'état mental de Roland par le bais de la métaphore topique d'un des phénomènes aquatiques les plus violents : la tempête, associée au violent phénomène météorologique de l'« orage ». L'ajout de la métaphore mythologique du dieu Neptune

876. *Orlando furioso*, XXIII, 122, v. 3-4, p. 693.
877. *Ibid*., 125, v. 6, p. 694.
878. *Ibid*., 125-126, p. 694-695 ; P. Desportes, « Roland furieux », éd. citée, p. 458-459.
879. P. Desportes, « Roland furieux », éd. citée, v. 377-380, p. 458.

furieux et écumant à travers les eaux ne fait que sublimer cette représentation.

Une tendance à l'hyperbolisation des métaphores de la passion se dessine donc dans les imitations. La réorchestration de la métaphore fluviale déjà présente chez l'Arioste, et surtout son amplification, permettent ainsi aux imitateurs d'exprimer dans sa pleine mesure la peine immense de l'amant. De plus, cette métaphore est également intensifiée grâce à un travail poétique qui s'efforce de rapprocher espace géographique et espace physique.

Entre espace géographique et espace physique

En effet, la réélaboration de la métaphore fluviale par Louis d'Orléans (« Renaud ») et Philippe Desportes (« Roland furieux ») fait entrer la plainte de Sacripant en communion avec la nature. Dès lors, le fleuve n'est plus seulement l'espace où l'on vient se recueillir, mais celui que l'amant crée en exprimant sa souffrance amoureuse.

Pour commencer, l'espace géographique constitue le cadre de la plainte amoureuse, et ce, dès l'Arioste. Ainsi, dans un épisode du chant I mettant en scène Sacripant, le ruisseau est le lieu où le paladin est venu se réfugier au moment où Angélique le surprend :

> Se mi domanda alcun chi costui sia,
> che versa sopra il rio lacrime tante,
> io dirò ch'egli è il re di Circassia,
> Quel d'amor travagliato Sacripante;[880]

Dans le « Renaud » de Louis d'Orléans, le lecteur retrouve le même Sacripant se lamentant au bord d'un ruisseau :

> Comme elle [Angélique] estoit ainsi, une triste merveille
> De sanglots qu'elle entend soudainement l'esveille,
> Et contournant les yeux non encor bien ouvers,
> Advise un Chevalier qui gisoit alenvers
> Sur le bord d'un ruisseau : sa face estoit humide,
> Et respandoit tant d'eaux que la trace liquide
> D'un nouveau ruisselet desja se façonnoit,
> Qui tournoit dessus l'herbe & qui l'environnoit.[881]

D'emblée, la mention du lieu (« il rio » et sa traduction déjà amplifiée « le bord d'un

880. *Ibid*., I, 45, v. 1-4, p. 16.
881. L. d'Orléans, « Renaud », éd. citée, f. 64 v°-65 r°.

ruisseau »), non seulement évoque un endroit paisible propice à l'isolement et à la consolation, mais annonce également, par sa nature liquide, les larmes à venir.

En effet, ce lieu accède à une dimension évocatrice supplémentaire lorsqu'il est plus étroitement rapproché des larmes. Cette correspondance se trouve déjà chez l'Arioste où le complément circonstanciel de lieu « sopra il rio » est associé au syntagme « lacrime tante » rejeté en fin de vers. Louis d'Orléans accentue pour sa part cet effet en associant dans un même vers le complément circonstanciel de lieu de l'énoncé précédent, « Sur le bord d'un ruisseau », à l'énoncé « sa face estoit humide ». Ici, le ruisseau et le visage baigné de larmes, présents respectivement dans le premier puis dans le second hémistiche du vers, se répondent en miroir. D'une nature refuge, on passe ainsi à une nature reflet des souffrances de l'amant.

Cette correspondance entre l'espace géographique du ruisseau et la physionomie de l'amant annonce plus encore la métaphore du « ruisselet » qui figure les pleurs de Sacripant. Louis d'Orléans la développe dans les deux vers suivants : « Et respandoit tant d'eaux que la trace liquide / D'un nouveau ruisselet desja se façonnoit [...] ». L'analogie avec le ruisseau permet ici de construire un paysage nouveau, où le visage de Sacripant devient une source et où les pleurs finissent, comme l'indique le dernier vers de notre exemple, par empiéter sur l'espace géographique qui entoure l'amant. Ainsi, le paysage n'entre plus seulement en écho avec les souffrances de l'amant, il est construit et façonné par celles-ci.

Dans son « Roland furieux », Philippe Desportes exacerbe encore davantage cette fusion entre espace géographique et espace physique en décrivant Roland comme un « homme-fleuve ». Il part pour cela de deux vers qui, chez l'Arioste, décrivent les larmes du malheureux amant tel un fleuve dégoulinant sur son torse :

> […] Giú dagli occhi rigando per le gote
> sparge un fiume di lacrime sul petto [...][882]

Dans son imitation, Desportes ne se contente pas de reprendre cette métaphore du fleuve de larmes, mais il la développe :

> Un ruisseau distilant luy coule sur la face :
> Et bien qu'il se contraigne, il verse sans repos,
> De la bouche et des yeux des pleurs et des sanglots.
> Puis alors qu'il est seul, la fureur qui le guide
> luy commande plus fort et va laschant la bride

882. *Orlando furioso*, XXIII, 122, v. 3-4, p. 693.

A sa rage indomtée, et sans treve il respand
Un grand fleuve de pleurs qui des yeux luy desçend
Jusques sur la poitrine [...].[883]

Ainsi, alors que chez Louis d'Orléans les larmes de Sacripant refaçonnaient le paysage extérieur en courant « dessus l'herbe », ici, c'est le corps même de Roland qui se fait paysage. Reprenant le parcours déjà esquissé dans le texte italien, des yeux jusqu'à la poitrine (« il petto »), Desportes élargit le lit de ce courant métaphorique : le ruisseau de larmes ne traverse plus seulement les joues (« le gote »), il baigne l'ensemble du visage. L'auteur double aussi les sources de ce flot, et ajoute aux yeux la bouche. Ainsi, ces deux procédés d'accentuation favorisent l'amplification du « ruisseau » (v. 338) au « grand fleuve » (v. 344). Et ce développement de la métaphore du fleuve ira par la suite en s'amplifiant, comme nous avons pu le constater précédemment dans l'analyse faite des vers 367 à 400 du même texte[884].

L'exploitation de la métaphore fluviale constitue ainsi l'un des lieux les plus propices à la réinvention poétique. En effet, chez Louis d'Orléans et Philippe Desportes, au-delà de l'amplification poétique suscitée par cette image topique, le jeu entre espace géographique et espace physique permet de créer au sein du texte un espace à part entière où la nature se fait à la fois le refuge et le reflet des passions.

Or, comme nous l'avons vu, les imitations se concentrent majoritairement sur les épisodes exprimant le désespoir amoureux, que celui-ci soit directement exprimé par la plainte amoureuse ou qu'il s'exprime de façon plus physique et humorale, comme par les larmes. C'est ainsi que, dans la continuité de cette description physique des passions, nos auteurs développent également les évocations métaphoriques du feu de la passion, sans lequel le dérèglement des humeurs ne saurait avoir lieu.

2.3. Poétique du feu

On trouve cette exploitation de la topique du feu en particulier dans le remaniement de deux épisodes : celui de Genèvre[885] (Baïf et Saint-Gelais, « La Genevre ») et celui de Fleurdépine[886] (Baïf, « Fleurdépine »). Ces deux héroïnes sont mises en avant dans l'entourage de la duchesse de Retz : on y plaint en effet les malheurs de Genèvre, et l'on

883. P. Desportes, « Roland furieux », éd. citée, v. 338-345, p. 456.
884. *Cf. supra*, Deuxième partie, chapitre 2.
885. *Orlando furioso*, IV, 51- VI, 16, p. 89-126.
886. *Ibid.*, XXV, 27-70, p. 739-752.

célèbre Fleurdépine comme nouvelle incarnation de Diane Chasseresse, la duchesse s'identifiant elle-même à cette héroïne[887]. Deux moments sont particulièrement propices à ce remaniement : celui de l'*innamoramento*, et celui du remède au feu de la passion.

2.3.1. De l'huile sur le feu

Commençons donc par envisager le motif de l'*innamoramento*. Dans *Fleurdépine,* Baïf se livre à une amplification du texte lorsqu'il s'agit de décrire l'amour que Fleurdépine éprouve pour Bradamante. En effet, tandis que, dans la version originale, il s'écoule trois octaves entre la rencontre des deux femmes et la tentative de baiser de Fleurdépine[888], Baïf consacre à la description des passions un passage beaucoup plus long (56 vers contre 24 dans la version originale)[889]. Pour le poète français, cette amplification est l'occasion de travailler la métaphore du feu. Cette métaphore, il la tire de l'octave 29 du texte italien avant de l'étendre à l'ensemble du passage :

> Poi che l'ha seco in solitario loco
> dove non teme d'esser soppragiunta,
> con atti e con parole a poco a poco
> le scopre il fisso cuor di grave punta.
> Con gli occhi ardenti e coi sospir di fuoco
> le mostra l'alma di disio consunta.
> Or si scolora in viso, or si raccende ;
> tanto s'arrischia, ch'un bacio ne prendre.[890]

Tandis que, chez l'Arioste, cette métaphore du feu intervient au moment où Fleurdépine se risque à donner un baiser à Bradamante, Baïf l'inclut beaucoup plus tôt dans son imitation, très exactement au moment même de l'*innamorramento* de Fleurdépine pour Bradamante :

> La voyla prise : & soudain par les yeux
> Amour luy lance un désir furieux :
> Or luy tardant que tant elle sommeille,
> Le cœur en feu de ces doux mots l'eveille.[891]

887. Rosanna Gorris, « "Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage"… », art. cité, p. 180.
888. *Orlando furioso*, XXV, 27-29, p. 739-740.
889. Baïf, « Fleurdépine », f. 52 v°- 54 r°.
890. *Orlando furioso*, XXV, 29, p. 740.
891. Baïf, « Fleurdépine », f. 52 v°.

Quelques vers plus loin, au moment où les deux jeunes femmes s'isolent de la partie de chasse, cette passion ardente est développée par Baïf :

> Se trouvant donc en un lieu solitaire
> Loin de la chasse, & ne pouvant plus taire
> Le chaud desir qui luy boust dans le cœur,
> Se resolut à descouvrir l'ardeur
> De son amour, & chercher sans rien feindre
> Tous les moyens jouissant de l'esteindre :
> Avec regards d'yeux tous estincellans
> D'amoureux feu, par des souspirs bruslans,
> Par gestes pleins de folie & de rage,
> Decele une ame esperduë mal-sage.
> Pallist, rougist, tremble, souspire, & tant
> Se hazarda qu'un baiser elle prand :
> Non un baiser que la fille à son pere,
> Ou que la sœur donneroit à son frere,
> Mais un baiser un des plus chaleureux
> Que tireroit un vray cœur amoureux.[892]

Baïf met ici en scène le processus du développement de la chaleur dans le corps de l'amante. Il s'agit de montrer d'une part la coction produite par le désir (« Le chaud desir qui luy boust dans le cœur ») et d'autre part l'effet produit sur le corps de Fleurdépine avec l'accélération des symptômes qui s'enchaînent, comme le marque l'accumulation de verbes en épitrochasme : « Pallist, rougist, tremble, souspire, & tant ». Non seulement cette chaleur est présente dans le cœur, mais elle contamine aussi l'ensemble du corps : le cœur bout, les yeux puis les soupirs s'enflamment.

En-dehors de l'*inamoramento*, lieu privilégié de la représentation du feu de la passion, cette métaphore du feu se développe également dans les passages évoquant la guérison de cet amour.

2.3.2. Guérir du mal par le mal

Cette guérison est plus ou moins radicale, comme le montre l'épisode de Genèvre. Lorsque Renaud arrive en Écosse, le chevalier trouve refuge dans une abbaye[893]. Les moines lui expliquent alors la terrible loi qui est appliquée aux femmes infidèles du pays : elles sont

892. Baïf, « Fleurdépine », f. 53 r°-53 v°.
893. *Orlando furioso*, IV, 51-55, p. 89-90.

condamnées au bûcher, une condamnation hautement symbolique sur laquelle des imitateurs comme Mellin de Saint-Gelais vont insister. Le motif du bûcher est certes déjà présent chez l'Arioste : « Por le leggi del regno condamnata / al fuoco fia […] »[894]. Il est d'ailleurs traduit littéralement par Saint-Gelais au vers 104 : « Selon nos loix par feu fault qu'elle meure. »[895]. Cependant, si dans la suite du texte l'Arioste évoque de nouveau la sévérité de cette loi, il n'est pour autant plus question du supplice par le feu :

> Laspra legge di Scozia, empia e severa,
> vuol ch'ogni donna, e di ciascuna sorte,
> ch'ad uom si giunga, e non gli sia mogliera,
> s'accusata ne viene, abbia la morte.[896]

Ainsi, là où l'Arioste fait simplement référence à la condamnation à mort, Saint-Gelais, en reprenant ce passage, va développer le motif du feu de manière plus complète et surtout plus significative, exprimant de manière poétique la violence du sort réservé aux femmes :

> Vive elle purge en violente flamme
> L'ardeur d'amour violente et infame.[897]

Au-delà de la cruauté du châtiment, il s'agit également, par cette coutume, de guérir du mal d'amour, un amour qui est ici vu comme une folie, une flamme irraisonnée et qu'il faut donc soigner par la flamme. L'emploi du terme médical « purger » est en ce sens significatif puisqu'il suppose une pratique de purgation du mal d'amour. La flamme servirait ici à produire une coction et à faire sortir l'excédent d'humeur. Le polyptote, renforcé par l'allitération en [v], sur l'adjectif « violente », le chiasme (« violente flamme » / « ardeur… violente ») et son amplification par le complément du nom (« d'amour ») et le binôme adjectival (« violente et infame »), ainsi que la rime paronomastique entre « flamme » et « infame » soulignent ici le fait que l'action du feu est censée venir corriger l'infamie. Il s'agit de corriger l'ardeur métaphorique de la passion par des flammes qui sont quant à elles bien réelles.

Quant à Fleurdépine*, c*'est par un autre échauffement qu'elle tente d'étouffer l'ardent désir qu'elle ressent pour Bradamante. L'activité de la chasse pratiquée par Fleurdépine,

894. *Ibid*., IV, 58, v. 5-6, p. 91.
895. M. de Saint-Gelais, « Genevre le commencement », éd. Donald Stone Jr., v. 104, p. 292.
896. *Orlando furioso*, LIX, v. 1-4, p. 91.
897. M. de Saint-Gelais, « Genevre le commencement », éd. citée, v. 109-110, p. 292.

simplement citée dans le texte de l'Arioste, devient un véritable motif poétique chez Baïf :

> [...] la invita a caccia, e tra l'ombrose fronde
> lunge dagli altri al fin seco s'asconde.[898]

Dans un passage de son cru, Baïf travaille ici la métaphore du feu dans le cadre d'une scène de chasse. Ici, la chasse est non seulement une activité effective, mais elle apparaît également comme une manière d'exprimer métaphoriquement le désir et la passion de Fleurdépine :

> Reveille toy, debout, & pren la bride
> De ton destrier, & me suyvant pour guide,
> Si ie le vaus, monte sur ton cheval :
> Vien à la chasse avec moy dans ce val.
> D'Emon la fille à l'honneste demande
> Prompte s'esveille, & se met de la bande :
> Suit l'Espagnole, & sans se deceler
> En devisant la fait chaude brusler
> De plus en plus : & d'amour enflâmee
> La fait vouloir en aimant d'estre aimee :
> Car le desir est desja si ardant
> Qu'il va l'honneur & la honte perdant.
> Plus ne luy plaist l'entreprise premiere
> De quester beste : elle met en arriere
> Et chasse & chiens & toiles & veneurs :
> Meute & relais elle laisse aux piqueurs.
> Une autre queste, une chasse nouvelle
> D'amour veneur luy entre en la cervelle :
> Les piqueurs, sont les pensers : les clabauds,
> sont les souspirs de son cœur prompts & chauds :
> L'œil, le limier : & la beste eslancee
> Qui court au fort de sa vague pensee,
> C'est la beauté : la prise qu'elle attend,
> Est de jouïr de ce qui luy plaist tant.[899]

Dans ces vers, la pratique de la chasse est peu à peu détournée selon le motif métaphorique d'une chasse amoureuse. En effet, à partir du vers 65, le texte bascule dans le domaine de la métaphore, comme l'indique l'expression « une chasse nouvelle », où par analogie chaque élément de la passion trouve sa correspondance cynégétique. Au vers 66, « Amour » devient

898. *Orlando furioso*, XXV, 28, v. 7-8, p. 740.
899. Baïf, « Fleurdépine », v. 49-72, f. 53 r°.

alors le « veneur » : autrement dit, Fleurdépine n'est plus maîtresse de ses actes, mais c'est à présent l'amour qui la guide. C'est ce que confirment les analogies suivantes. Ainsi la correspondance posée entre les « pensers » et les « piqueurs » – valets en charge de diriger les animaux durant la chasse –, de même qu'entre « l'œil » et le « limier », permet-elle d'illustrer l'obsession de la passion concentrée vers son but. Quant aux « clabauds », leur activité dynamique illustre précisément les échauffements humoraux de Fleurdépine, notamment ceux de son cœur, et les soupirs qui en découlent. Enfin, au sein de cette métaphore filée, Bradamante – désignée par métonymie comme « la beauté » – se transforme nettement en proie, en « beste eslancee » qui devient bientôt par anticipation « la prise » de la chasseresse amoureuse.

Si le travail d'analogie laisse entendre ici une chasse toute métaphorique qui est celle de l'amour, une ambiguïté subsiste pourtant. Cette chasse *a priori* poétique ne relèverait-elle pas d'une poursuite plus littérale encore entre le prédateur et sa proie ? En effet, à la lecture de ce passage, comment ne pas songer à la scène inaugurale du chant I de l'*Orlando furioso*, dans laquelle Angélique s'enfuit du camp de Charlemagne et est bientôt poursuivie par Roland et Renaud[900] ? La fuite est le geste premier qui entraîne l'ensemble des péripéties qui suivent dans l'*Orlando furioso*, et auquel succéderont bien d'autres scènes de poursuite au cours du récit[901]. De la sorte, bien que cette chasse amoureuse métaphorique constitue en soi une invention poétique de la part de Baïf, à partir d'un passage précis de l'Arioste qui n'en comportait pas, elle renvoie en même temps à l'un des moteurs narratifs de l'œuvre originelle qui voit les amants se poursuivre et se rechercher, dans une mise en scène constante du désir, et une mise en abyme de l'œuvre source ainsi valorisée dans cette dimension.

900. *Orlando furioso*, I, 10, p. 6. Cette scène sera d'ailleurs particulièrement mise en avant dans le cadre de nos éditions traduites où Angélique est représentée fuyant à cheval le camp de Charlemagne dans l'illustration en tête du chant I. C'est le cas dans les éditions suivantes : *Roland Furieux, composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, & maintenant traduict en prose Françoyse, partie suyuant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Sulpice Sabon pour Jehan Thellusson, 1544 (source : BnF, département Fonds du service reproduction, Rés. Yd-41) ; Gabriel Chappuys, *Roland furieux, mis en françois de l'Italien de messire Loys Arioste noble Ferraroys, Depuis en ceste edition corrigé & augmenté de figures & de cinq chants nouuellement traduictz de l'Italien du mesme auteur*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1577 (Bibliothèque nationale d'Autriche) ; Gabriel Chappuys, *Roland furieux, par messire loys arioste, Gentilhomme de Ferrare : Traduit naïvement de l'Italien en François.,derniere edition, Augmentée de la Suite, & des cinq Chants qui restoient de l'oeuure entier, qui est tout ce qu'a faict ce docte & diuin Poëte, sur l'inuention andmirable de ce subject...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1604 (Bibliothèque universitaire de Leyde).

901. Angélique, après s'être enfuie une première fois du camp de Charlemagne au chant I, afin d'échapper à Renaud, Roland et Ferragus (I, 10), se soustrait de nouveau à Renaud et à Sacripant (II, 2-12), avant de subir les assauts d'un sorcier lubrique (VIII, 29-50) et de Roger (XI, 2-9), puis d'échapper à Roland devenu furieux (XXIX, 58-74).

2.4. Poétique de l'illusion

Un autre motif se prête encore à la réécriture poétique dans l'épisode de Genèvre : celui de l'illusion. En effet, la question de l'organe sensoriel de la vue et de son trouble est structurelle dans ce passage de l'*Orlando furioso*. Cela n'a pas échappé aux imitateurs qui s'emparent du motif et l'amplifient. C'est ainsi le cas de Claude de Taillemont dans son « Conte de l'infante Geniévre » publié dans *La Tricartie* (1556), mais également de Baïf et de Saint-Gelais dans « La Genèvre » publiée dans le recueil de Lucas Breyer (1572).

2.4.1. Jeux de regards

Dans cet épisode de l'Arioste, Polinesse fomente une mascarade afin de persuader Ariodant qu'il entretient une relation charnelle avec Genèvre. Polinesse convie alors Ariodant à venir espionner de nuit sous la fenêtre de Genèvre afin de vérifier les faits. C'est alors Dalinde qui apparaît, déguisée des vêtements et de la coiffure de Genèvre, et son apparence laisse Ariodant dans un profond désarroi. La supercherie a pleinement fonctionné : Ariodant, spectateur passif de la mise en scène orchestrée par Polinesse, est essentiellement trompé par sa vue. Or les imitateurs qui reprennent cet épisode se montrent particulièrement sensibles à cet aspect.

Ainsi, Baïf, dans sa « Genevre »[902], construit son texte autour des différents jeux de regards entre les personnages. Dans un premier temps, au vers 544, un compagnon lui raconte la trahison de sa maîtresse : il s'agit donc d'un regard rapporté puis, au vers 556, Ariodant demande à vérifier de manière concrète cette trahison. Il désire la voir de ses propres yeux. Enfin il la constate, avant de finalement regretter d'avoir été témoin de cette « trahison » et d'avoir pu regarder ce qui fait son malheur : « Las trop heureux si des yeux je n'eusse eu ! » (v. 692). Cette illusion le rendra fou jusqu'à provoquer sa perte. L'œil devient ainsi tour à tour objet du désir, puis responsable de la perte de la raison.

Dans le texte de Taillemont, tout comme dans celui de Saint-Gelais et de Baïf, les jeux de regard sont l'occasion d'un travail poétique. Claude de Taillemont[903] travaille en particulier sur les sonorités du texte afin de mettre en valeur les références au regard et à la vue :

902. Baïf, « La Genevre », v. 544-692, f. 43 r°-f. 45 r°.

903. Claude de Taillemont, « Conte de l'infante Geniévre fig'le du Roy d'Ecosse prís dú furieus, è fet Françoes Par C de Taillemont, Lyonoes », dans *La Tricarite. Plus qelqes chants an faveur de pluzieurs Damoëzelles,* Lyon, Jean Temporal, 1556.

Au lieu promis, sí bien assis an vuë,
Q'être pouoê a sofizance vuë.[904]

Il y a là plus qu'une simple traduction, puisque Taillemont joue poétiquement sur le sens et les thématiques de l'épisode par la rime équivoquée sur le terme « vue », d'abord substantif puis participe adjectivé. Ce travail poétique permet ainsi d'insister sur le regard, notion clef de cet épisode.

2.4.2. Le regard au prisme du mythe

De plus, Claude de Taillemont puise dans la mythologie afin d'enrichir l'épisode. Il développe ainsi une métaphore autour du mythe d'Endymion[905]. Si cette référence à Endymion est absente de ce passage du chant V de l'Arioste, on la retrouve en revanche plus loin dans un tout autre contexte, lorsque Médor recherche le corps de Dardinel sur le champ de bataille (XVIII, 185) et que la lumière de la lune lui permet de le retrouver. Cette allusion à Endymion est cependant assez éloignée de celle que l'on trouve chez Taillemont et ne prouve pas que le poète français s'en soit inspiré pour ce passage : on peut tout aussi bien penser à un socle de référence littéraire antique commun. Outre cela, la présence de ces allusions dans les deux textes relève d'emplois très différents[906]. Dans le passage de Taillemont, en tout cas, la Lune est un astre poétique ambivalent :

Tòt decouroet d'Andimion l'amie :
Dont n'étant trop dissambláble d'aspet
A la princesse, è moins de personnáge,
Fit aparoer un pòr autre Vizáge.[907]

Le vers de l'Arioste, « Le veste si vedean chiare alla luna »[908], est ainsi traduit par : « Tòt decouroet d'Andimion l'amie », c'est-à-dire par une périphrase de la lune comme amie

904. Claude de Taillemont, « Conte de l'infante Geniévre », éd. citée, p. 130.
905. *Ibid*. ; *Orlando furioso*, V, 49, p. 131.
906. Dans le passage concernant la recherche du corps de Dardinel, la lune apparaît à l'issue d'une prière dite par Roger : « La Luna a quel pregar la nube aperse / (o fosse caso o pur la tanta fede), / bella come fu allor ch'ella s'offerse, / e nuda braccio a Endimïon si diede. » *Orlando furioso*, XVIII, 185, v. 1-4, p. 531. La lune est alors salvatrice dans ce passage puisque sa lumière va permettre au héros de retrouver le corps de son ami Dardinel. Ce n'est pas le cas dans le passage étudié où elle apparaît plutôt comme un astre trompeur et ambivalent. Par ailleurs, la référence au mythe d'Endymion est plus détaillée chez l'Arioste, puisque l'étreinte de la lune et d'Endymion est explicitement évoquée.
907. C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Geniévre », p. 131.
908. *Orlando furioso*, V, 49, v. 5, p. 109.

d'Endymion. En préférant une traduction périphrastique à la traduction littérale par « la lune », Taillemont prédit déjà la suite des événements. En effet, la référence explicite au mythe d'Endymion laisse déjà entrevoir par métalepse une image funeste, celle de la fausse mort d'Ariodant, de même qu'Endymion se trouve plongé dans un faux sommeil. Cette allusion permet ainsi de rehausser l'aspect ambivalent d'Ariodant. En effet, les deux héros se font écho par un ensemble de faux-semblants, où mort et sommeil se confondent dans un dangereux jeu d'illusions. De plus, aussi bien dans le mythe d'Endymion que dans l'épisode de l'Arioste, l'astre lunaire, forcément ambivalent, joue un rôle primordial dans l'illusion dont Ariodant est victime. Simplement, Séléné crée l'illusion du sommeil dans le mythe, tandis que chez l'Arioste, c'est la lumière de celle-ci qui donne crédit à la supercherie.

Dans les imitations longues, nous constatons ainsi un traitement lyrique très similaire à celui que nous avions pu observer dans la poésie brève, que ce soit par la focalisation qui est faite sur certaines figures (comme Roland et Bradamante), par certaines topiques (comme la métaphore du fleuve et du feu pour décrire le désordre humoral), ou encore par le travail d'amplification qui est mis en œuvre précisément par le moyen de ces *topoi*. Ce travail poétique s'explique par l'orientation lyrique d'auteurs tels que Mellin de Saint-Gelais, Baïf ou encore Philippe Desportes. Il permet, tout comme c'était le cas dans la poésie brève, de renouveler et d'enrichir les images poétiques déjà présentes chez l'Arioste, comme l'attestent les variations poétiques autour de la nature et des humeurs ou encore la métaphorisation de la passion par la chasse.

Cette concordance de pratiques entre la poésie brève et les imitations plus longues est aussi ce qui encourage la stylisation des personnages ariostesques par une cristallisation qui les associe à des passages ou à des motifs particuliers. Ainsi Roland, Sacripant et Fleurdépine deviennent-ils les figures représentatives de la douleur amoureuse. Le cas de Bradamante est encore plus significatif puisqu'elle se voit une fois de plus évoquée, chez La Boétie et dans le recueil des *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, pour ses plaintes amoureuses et non pour ses exploits héroïques. Ce traitement quelque peu réducteur du personnage pourrait apparaître à première vue comme une soustraction de qualités chevaleresques. Il est en réalité l'indice d'une évolution poétique et générique. En effet, la Bradamante guerrière de l'Arioste, une fois « mise en françois », devient représentative de la lyrique amoureuse. Il en va de même pour le travail poétique qui concerne Roland et Sacripant.

De plus, en vertu de cette continuité avec la poésie brève, les imitations longues permettent d'intégrer de nouvelles figures au panthéon des amants malheureux. L'intégration

d’épisodes tels que ceux de Genèvre ou encore Fleurdépine au corpus des imitations a ainsi démontré que ces figures pouvaient également susciter une écriture poétique féconde. Dès lors, cette diversification des figures représentatives de l’amour s’accompagne d’une diversification dans le traitement qui est fait des passions : celles-ci vont en effet de la démesure violente d’un Rodomont à la passion mortifère d’un Sacripant.

Chapitre 3
Rodomont et Sacripant,
quand amour et mort se côtoient

Poème de la diversité, l'*Orlando furioso* démultiplie la figure de l'amoureux furieux et offre à son lecteur une représentation variée des passions humaines. L'extraction d'épisodes particuliers centrés autour d'un même personnage permet ainsi aux auteurs français d'explorer les passions y compris dans ce qu'elles ont de plus extrême. C'est ce que nous allons voir dans le présent chapitre où il s'agit d'étudier deux figures qui font se côtoyer la passion et la mort : Sacripant qui rencontre la mort à cause de sa passion pour Angélique (Philippe Desportes, « Angélique », 1572 ; Louis d'Orléans, « Renaud », 1572) et Rodomont qui perpétue sa fureur jusque dans les Enfers (Philippe Desportes, « La mort de Rodomont », 1572 ; Hiérosme d'Avost, « Version de huit stances du XXVII. chant de l'Arioste », 1587).

3.1. Sacripant, quand l'amour aboutit à la mort

Quatre ans après la publication finale de l'*Orlando furioso*, parmi les premières continuations italiennes de l'œuvre de l'Arioste, un texte était consacré à Sacripant (Dolce, *Il primo libro di Sacripante*) en 1536[909]. Ce texte n'a pas d'équivalent dans nos imitations françaises car, à l'inverse de Bradamante, Roland, Rodomont ou encore Genèvre, Sacripant ne fait pas l'objet d'un poème qui lui soit entièrement consacré. Pour autant, sa présence dans l'« Angélique » de Philippe Desportes ainsi que dans le « Renaud » de Louis d'Orléans permet d'explorer une autre facette du désespoir amoureux. En effet, les passages concernant Sacripant évoquent de manière appuyée les désirs morbides de ce dernier.

3.2.1 Un amant assombri

C'est Louis d'Orléans qui s'attarde le plus sur le personnage de Sacripant dans son « Renaud » publié dans le recueil de Lucas Breyer (1572). L'auteur y reprend de manière

909. D. Javitch, *Orlando Classico*, *op. cit*., p. 17.

chronologique les passages du chant I de l'*Orlando furioso* concernant le Sarrasin. Sacripant y apparaît d'abord d'un point de vue extérieur[910]. Puis, on passe à un point de vue interne grâce à la mise en scène des plaintes du personnage dans une version assez fidèle au texte de l'Arioste[911] à quelques expression près comme on peut le constater dans l'octave finale de la plainte et son imitation par Louis d'Orléans :

Orlando furioso, chant I, octave 44	Louis d'Orléans, « Renaud » (v. 381-392)
Sia vile agli altri, e da quel solo amata a cui sé fece sí larga copia. Ah, Fortuna crudel, Fortuna ingrata! Trionfan gli altri, e ne moro io d'inopia. Dunque esser può che non mi sia piú grata ? Dunque io posso lasciar mia vita propia ? Ah, piú tosto oggi manchino i dí miei, sh'io viva piú, s'amar non debbo lei ! (p. 16)	Mais quoy ? Pour tout cela faut-il que ie ne suyue L'orgueillleuse beauté qui cause que ie viue ? Et si fortune ingrate en a donné le bien, Ne m'ayant délaissé qu'un miserable rien, Faut-il que ce malheur arreste la carriere De mon ardent amour ? & tournant en arriere La bride à me desirs, que ie laisse d'aymer Ceste grande douceur pour si peu d'amer ? Ha ! Plustost aujourd'huy puisse demeurer vuide Ce corps de tout esprit, et qu'au rivage humide Du bourbeux Acheron, Pluton puisse me voir, Que l'ennemy desin change mon vouloir. (f. 65 v.-f. 66)

Louis d'Orléans prolonge, en effet, de quelques vers la plainte de Sacripant afin d'insister sur son destin funeste. Tout comme chez l'Arioste, il évoque bien la mort qui attend Sacripant s'il ne peut être aimé, mais il accentue sa destinée tragique en évoquant graduellement tout d'abord et par euphémisme son corps « vide […] de tout esprit », puis en utilisant la métaphore des Enfers avec l'évocation du voyage sur l'Achéron et la rencontre avec le dieu Pluton.

Desportes, dans les vers de l'« Angélique » qu'il consacre à Sacripant, il imite deux passages de l'*Orlando furioso*, à savoir les octaves 40 à 44 du chant I, mais également les octaves 54 à 56 du chant XXXV où Sacripant apprend le retour d'Angélique pour le Cathay et décide de la retrouver. À ces sources tirées de l'Arioste, Desportes ajoute en outre des passages tirés des *Lagrime d'Angelica* de l'Arétin. Sacripant est alors le dernier venu dans la série des amants de la princesse du Cathay présentés dans le texte et il vient notamment après la description de la folie de Roland et de l'introspection calme de Renaud :

> Il reste Sacripant, lequel ne sent encore
> La brulante poison qui les autres devore : [912]

910.*Orlando furioso*, I, 38-40, p. 14-15 ; L. d'Orléans, « Renaud », v. 321-344, f. 64 v° - f. 65 r°.

911. *Orlando furioso*, I, 41-44, p. 15-16 ; L. d'Orléans, (v. 349-392), f. 65 r°- f. 66 r°.

912. P. Desportes, « Angélique » dans *Les Premières Œuvres*, v. 185-186, p. 505.

Ces deux vers, tirés des *Lagrime d'Angelica*[913], synthétisent le sombre destin de Sacripant sur lequel le texte de Desportes ne cessera d'insister en soulignant les signes annonciateurs de son malheur. En effet, par-delà le tableau de la douleur amoureuse, Desportes rend le destin amoureux de Sacripant encore plus sombre que dans le texte originel en mettant en scène un élément nouveau : le suicide de Sacripant. Or cet événement n'est relaté ni chez l'Arioste ni chez ses continuateurs, que ce soit *Le lagrime d'Angelica* ou encore *Angelica e l'Astolfeide* de l'Arétin[914]. Cependant, pour annoncer ce destin tragique, Desportes n'hésite pas à utiliser l'Arétin, comme nous allons à présent le constater.

3.2.2. Un amant prédestiné : *locus amoenus*, *locus terribilis*

Sous l'influence des *Lagrime d'Angelica*, Desportes relate l'ironie tragique qui plane sur le personnage en développant plus amplement la description agréable de la nature :

Arétin, *Lagrime d'Angelica,* I, 19	Philippe Desportes, « Angélique » (v. 191-212)
E mentre per drittissimo camino Và de la donna sua cercando l'orme, Un bel boschetto à se scopre vicino, Che d'un piccol theatro hà natie forme. E s'alcun v'entra stanco e peregrino. Ivi s'arresta, ivi s'adagia, e dorme, Tosto ponendo ogni noia in oblio, Al suon d'un chiaro, e fresco, e dolce rio.	C'estoit en la saison que les prez sont couverts, Les forests et les champs, d'accoustrements tous verts, Que l'air est chaud d'amour, et que le doux Zephyre Navré d'un poignant trait si tendrement souspire, Lors que les petis bleds seulement verdoyans S'enflent au gré du vent, comme flots ondoyans : Que Progné se lamente et que le bois resonne Des accors de sa sœur, qui ses plaintes entonne. Il estoit fort haute heure, et le soleil bien hault Pour la saison si douce, estoit ardant et chaud, Quand ce gentil amant, dont la gloire evantée Estoit en mille endroits par sa vertu plantée, Se trouva dans un bois de sommeil agravé, Ayant long temps devant maint hault faict achevé : Un bois que la Nature avoit faict pour complaire, Où couloit par dedans une eau luysante et claire, D'arbrisseaux et de fleurs ombragée alentour, Dont le flot tremblotant sembloit parler d'amour : L'air rit à l'environ, et les haleines douces Des Zephyres mollets d'agreables secousses Font branler le fueillage, et vont rafraichissant Celuy qui travaillé s'y repose en passant.[915] (p. 505-506)

913. *Le Lagrime d'Angelica*, I, 18, v. 1-3
914. A. Ciorănescu, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes, op. cit* ., p. 55.
915. P. Desportes, « Angélique » dans *Les Premières Œuvres*, p. 505-506.

Desportes développe ici le motif du *locus amoenus*, dans un paysage qui semble figurer un âge d'or généreux (« Les forests et les champs » sont « tous verts » et « les petis bleds » y sont « verdoyans ») où règnent la douceur (« le doux Zephyre ») et la grâce (« flots ondoyans »). La nature elle-même est personnifiée (« le flot tremblotant sembloit parler d'amour ») et apparaît dans un premier temps comme foncièrement positive, encourageant à la joie (« l'air rit »), voire au repos des peines (« celuy qui travaillé s'y repose »). Cette nature détonne cependant d'ores et déjà tragiquement avec le destin fatal qui s'annonce pour Sacripant. Dans une variante postérieure du texte, le vers « Où couloit en dedans une eau luisante et claire » sera modifiée en ces termes : « Où couloit en serpent une eau luisante et claire »[916]. Certes, la métaphore du serpent pour signifier les sinuosités du courant peut n'être là que pour suggérer une agréable fusion entre le minéral et l'animal qui aurait pour vocation d'accentuer le rapport harmonieux entre faune et flore dans cette nature idyllique. Néanmoins, à la lumière de la destinée du personnage, on peut s'interroger sur les raisons de la présence du reptile dont la connotation négative pourrait déjà être annonciatrice des malheurs de Sacripant. Les quatre vers qui suivent confirment plus encore cette ambiguïté de la situation :

Arétin, *Lagrime d'Angelica,* I, 21 (v. 1-4)	Philippe Desportes, « Angélique » (v. 213-216)
Giunto il degno, et errante cavaliero Al bel boschetto verdeggiante, e raro, Per quetar l'amoroso alto pensiero A l'ombra fresca del bel sito caro,	Sacripant y demeure, et couché sur l'herbage, Pense à se reposer au frais de ce rivage, Du travail et du chaud, et de l'amour cruel Qui luy ronge le cueur, bourreau perpetuel. (p. 506)

Dans cet extrait, quoique le lieu soit doux et agréable, les pensées de Sacripant n'en sont pas moins sombres. De surcroît, certaines variantes donnent de précieuses indications quant à la nature ambiguë du lieu. On voit ainsi que la métaphore du « bourreau perpetuel » va par la suite, dans de nouvelles éditions des *Premières Œuvres*, être remplacée par celle du « vautour perpetuel »[917]. Cette nouvelle métaphore, tout aussi négative que la précédente, s'insère cependant avec plus de cohérence dans l'espace naturel décrit par Desportes. Dès lors le « vautour », comme précédemment le « serpent », ne constitue-t-il dans ces versions postérieures un signe symbolique annonciateur des malheurs amoureux de Sacripant, faisant glisser le *locus amoenus* vers le *locus terribilis* ? Plus qu'un décor, la nature devient signe dans cette nouvelle version du travail de Desportes.

916. P. Desportes, *Les Premieres Œuvres*, Paris, Mamert Patisson, 1600 ; *Les Premieres Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600 ; *Les Premieres Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607.

917. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, Paris, Robert Estienne, 1578 ; *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607.

Plus encore, face aux dangers encourus, dans un passage de son invention, le poète lui-même, s'immisçant par une apostrophe oratoire dans la trame du récit, enjoint à Sacripant de quitter les lieux :

> Ah ! chetif, que fais-tu ? fuy ce lieu, je te prie ;
> Car bien qu'il soit plaisant, que l'herbe y soit fleurie,
> Le fueillage agreable, et le vent adoucy,
> Tu ne doibs pas pourtant y demeurer ainsi.
> Las ne l'entens-tu point ? Ce ruiseeau qui murmure,
> Pleure et plaint de pitié ta prochaine avanture.
> Mais je parle à un sourd, l'archer malicieux
> L'a privé de l'ouye aussi bien que des yeux.[918]

Le poète revient ici sur les éléments évoqués précédemment, non sans une certaine ironie puisqu'il sait que ses mises en garde sont vaines face à un Sacripant rendu sourd et aveugle par l'Amour. Cette invocation invite en ce sens le lecteur à relire les vers précédents et à reconnaître, sous la description du *locus amoenus*, les apparences trompeuses que peut revêtir une nature douce et joyeuse.

Les textes de Desportes et de Louis d'Orléans soulignent ainsi fortement le destin tragique de Sacripant : son amour malheureux pour Angélique puis sa mort annoncée. Le destin peut cependant parfois dépasser la mort, comme nous allons le voir à présent avec les imitations concernant Rodomont.

3.2. Rodomont : L'amour au-delà de la mort

Deux de nos auteurs s'intéressent en effet à Rodomont : Desportes et Hiérosme d'Avost. Philippe Desportes, dans la première partie de « La mort de Rodomont » (1572), reprend les dernières octaves de l'*Orlando furioso*[919] puis, quoi qu'il en dise dans le titre de son texte (« partie imitée de l'Arioste, partie de l'invention de l'autheur »)[920], à partir du vers 249, il imite très librement le premier chant de *La Marfisa disperata* de l'Arétin[921] où

918. P. Desportes, « Angélique », v. 217-224, p. 506-507.
919. *Orlando furioso,* XLVI, 101-140, p. 1410-1421.
920. P. Desportes, « La mort de Rodomont, et sa descente aux Enfers », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, p. 464.
921. Dans cette continuation de l'Arioste, l'Arétin voulait glorifier la maison de Gonzague dont faisait partie son protecteur le marquis de Mantoue. Le projet commence en 1527, mais n'aboutit pas suite au refroidissement entre la maison de Gonzague et le poète. Seuls les trois premiers chants seront publiés, à Ancône en 1531 puis à Venise en 1532 et 1535.

Rodomont est mis en scène dans les Enfers[922]. Il agrémente également le texte de vers de son propre cru. Quant à Hiérosme d'Avost, sa « Version de huit stances du XXVII. chant de l'Arioste » (1587) reprend le passage des plaintes de Rodomont abandonné par Doralice qui lui était pourtant promise et qui lui a préféré Mandricard[923]. Dans cette imitation très fidèle au texte italien (l'imitateur suit les octaves de l'Arioste et son texte comporte 64 vers comme dans l'extrait original), d'Avost procède néanmoins à certains remaniements.

Dans ces textes, Rodomont apparaît comme un personnage fondamentalement « furieux ». Les passions qui s'emparent de lui ne sont pas pour autant monolithiques et s'expriment de manières diverses, oscillant entre fureur guerrière et fureur amoureuse, rage physique et invective orale.

3.2.1. Une fureur inhérente au personnage

Chez l'Arioste, Rodomont apparaissait déjà comme l'un des personnages les plus « furieux » de l'œuvre. L'auteur le représente colérique et en proie à une constante violence dans ses actions. C'est pourquoi Garzoni, dans son *Theatro de' vari e diversi cervelli mondani*, souligne d'une part la rudesse du personnage dans son chapitre consacré aux « cervellazzi rozzi ed incivili »[924], et d'autre part le désordre de son esprit dans « De' cervellazzi terribili, indomiti, diavolosi, intraversati, precipitosi, trapanati, bizzarri, bislacchi, balzani et eterocliti »[925]. Dans ce dernier chapitre, Rodomont est d'ailleurs décrit comme un personnage foncièrement mauvais : « Appartengono questi cervellazzi diabolici propriamente a coloro c'hanno sempre volontà di fare del male, né mai del bene [...] »[926]. C'est ce qui distingue sa fureur de celle de Roland. En effet, avant de sombrer dans la folie et d'être

922. Nous ne citerons que très peu le passage concernant Rodomont aux Enfers dans la mesure où il s'agit essentiellement d'une reprise de l'Arétin et qu'il a déjà fait l'objet d'une étude dans un de nos articles (Marion Bracq, « Catabase et esthétique des passions dans "La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers" de Philippe Desportes », dans *Atlante, Revue d'études romanes*, n°9, automne (2018), p. 179-193).

923. *Orlando furioso*, XXVII, 117-123, p.835-837.

924. « Discorso XXXVII, *De' cervellazzi rozzi ed incivili* […] Ed il divino Ariosto attribuì un animo così rozzo e villanesco a Rodomonte » (Garzoni, *Il theatro de'vari e diversi cervelli mondani*, éd. citée, p. 165). Garzoni cite d'ailleurs le passage précédant l'extrait repris par Desportes, à savoir l'affront de Rodomont durant le mariage de Roger et Bradamante où il affiche ouvertement son mépris pour le roi Charles. Ce passage est traduit chez Chappuys : « De ceux qui sont du tout sans cervelle, lourdauts & incivils. [...] Arioste a attribué un cœur ainsi lourd & rustique à Rodomont » (G. Chappuys, *Le théâtre des divers cerveaux dv monde,* f. 164 r°-165 v°)

925. « Discorso LIII *De' cervellazzi terribili, indomiti, diavolosi, intraversati, precipitosi, trapanati, bizzarri, bislacchi, balzani et eterocliti »* (Garzoni, *Il theatro de'vari e diversi cervelli mondani*, éd. citée, p. 235) ; traduction française : « Des cerveaux terribles, indonte, endiablez, entraversez, precipiteux, trepanez, bisgarrés& hétéroclites » (G. Chappuys, *Le théâtre des divers cerveaux dv monde,* éd. citée).

926. Garzoni, *Il theatro de'vari e diversi cervelli mondani,* p. 234 ; ce passage est traduit ainsi chez Gabriel Chappuys : « Ces despourveux de sens, & Cerveaux diaboliques appartiennent proprement à ceux, qui ont tousjours la volonté de faire le mal, & ne l'ont jamais pour faire bien [...] », dans *Le théâtre des divers cerveaux dv monde,* éd. citée, f. 256 r°).

désigné comme « furieux » à partir du chant XXIII, Roland est décrit dans l'*Orlando furioso* comme le type même du bon chevalier, doué de raison, qui incarne l'idéal courtois, tant dans les devoirs qu'il accomplit auprès de son roi que vis-à-vis de sa dame. Sa métamorphose en héros furieux est ainsi d'autant plus violente qu'elle crée un écart avec son comportement antérieur. À l'inverse, Rodomont apparaît d'emblée comme un personnage fondamentalement « furieux » et dont la nature reste constante. C'est d'ailleurs ainsi que le perçoivent les lecteurs du Salon vert de la duchesse de Retz, qui voient en lui le héros par excellence de l'*hybris* et de la démesure[927].

L'emploi des termes « fureur » et « furieux » dans l'imitation de Desportes « La mort de Rodomont » atteste cette attribution de la fureur à Rodomont. Sur ce point, le héros concurrence d'ailleurs Roland, comme on peut le voir en comparant chez Desportes cette imitation à celle qui concerne Roland :

Philippe Desportes, « Roland furieux »	Philippe Desportes, « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers »
Je veux chanter Roland, sa **fureur** et sa rage, (v. 1) Eschappe **la fureur** de la beste cruelle (v. 70) Puis quand il se voit seul, **la fureur** qui le guide (v. 341) Sa jalouse **fureur** luy livre la bataille. (v. 350) De rage et de **fureur** luy remplit toute l'ame (v. 426) Et quand plus sa **fureur** asprement le domine (v. 470) La **fureur** de ce fol, qui par les prez herbeux… (v. 495) Evitant sa **fureur**, et quand il sent la faim (v. 507)	Si craignant mes **fureurs** tu ne fuis lachement (v. 44) Puis d'extrême **fureur** viennent se retrouver (v. 100) Et puis de grand' **fureur** le jette contre terre (v. 150) Rodomont, tout bruslant de **fureur** et de rage (v. 181) Brûlant au fond de l'eau de **fureur** et de rage (v. 630)

Comme l'indique notre édition qui prend pour référence la première édition des œuvres de Desportes éditées en 1573 et les *Imitations* de 1572, le terme « fureur » revient de manière régulière afin de qualifier Roland et Rodomont et mobilise des associations similaires, telles que celle de la « fureur » et de la « rage ». Dans les deux cas, on note également une insistance croissante sur cette notion de « fureur » dans la mesure où les variantes des deux textes attestent des modifications significatives depuis les versions manuscrites jusque dans les rééditions des *Premières Œuvres*.

Tout d'abord, dans le « Roland furieux », dès les copies manuscrites antérieures à la publication de 1573, on peut constater l'importance de la fureur, comme en témoignent deux

927. R. Gorris, « "Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage"… », art. cité, p. 180.

occurrences de celle-ci qui seront supprimées plus tard dans la version imprimée de 1573. Ainsi, dans les vers 165-166 (« Roland regarde tout, qui a l'ame saisie / De la froide poison d'une aspre jalousie »), à la place de « la froide poison » il y avait initialement le groupe nominal « l'ardante fureur »[928]. De même, au terme « fureur » initialement présent au vers 456 (« Il devint hors du sens et tout plein de fureur »[929]), Desportes a préféré plus tard le terme « raison » (« Il devint hors du sens et perdit la raison »).

Puis, parmi les variantes postérieures à l'édition de 1573, le poète va de nouveau donner de l'importance à la notion. On observe ainsi deux occurrences du terme « fureur » au pluriel qui n'apparaissaient pas dans l'édition des *Première Œuvres* : au vers 1 (« Je veux chanter Roland, ses fureurs et sa rage »[930]) et au vers 426 (« De nouvelles fureurs luy remplit toute l'ame »)[931], ce qui a pour effet d'intensifier la notion de « fureur ». À l'inverse, les suppressions du terme « fureur » sont exceptionnelles[932].

Il en va de même dans « La mort de Rodomont » où la mention de la fureur varie entre les manuscrits et la version de 1573. Ainsi, si l'on note une occurrence du terme « roideur » dans un manuscrit précédent avant son remplacement par le terme « fureur », il arrive aussi, inversement, que ces mentions soient retirées : c'est le cas par exemple au vers 562 où les manuscrits mentionnaient initialement la « fureur » de Rodomont (qui « Sur l'ire et la fureur fonde sa hardiesse »[933]), avant que celle-ci ne soit remplacée par le « courroux » (« Sur un courroux vengeur fonde sa hardiesse »). De même, au vers 673 (« De travail, de fureur, de passion et d'ire »[934]), le terme « fureur » est finalement retiré de l'édition de 1573 (« De travail, de sueur, de passion et d'ire »).

Le même constat peut être fait en ce qui concerne l'adjectif « furieux ». Certes, les occurrences de celui-ci sont plus nombreuses à propos de Roland ; mais il est intéressant de noter que Rodomont est également caractérisé de la sorte à plusieurs reprises :

928. Il s'agit des manuscrits Ms. fr., Ms. Lat., Ars., Roth., indiqué de notre édition des *Premières Œuvres* de Philippe Desportes, p. 448.

929. Il s'agit des manuscrits Ms. fr., Ms. Lat., Ars., Roth., *ibid.*, p. 461.

930. *Les Premières Œuvres,* Paris, Robert Le Mangnier, 1577 ; *Les Premières Œuvres,* Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607.

931. *Les Premières Œuvres,* Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600 ; le terme passe de nouveau au singulier dans *Les Premières Œuvres,* Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607 : « De nouvelle fureur luy combla toute l'ame ».

932. Dans les manuscrits antérieurs à la version publiée en 1573 (Ms. fr., Ms. Lat., Ars., Roth.), le vers 507 (« Evitant sa fureur, et quand il sent la faim ») ne comportait pas le terme « fureur » : « S'il arrive en ung lieu, tous fuyent »), indiqué dans *Les Première Œuvres,* éd. citée, p. 463. Dans les éditions suivantes (1600 et 1607, Rouen, Raphaël du Petit Val), le terme « fureur » au vers 70 (« Eschappe la fureur de la beste cruelle ») va ainsi être supprimé par Desportes (« Echappe et se dérobe à la bête cruelle »), indiqué dans *Les Premières Œuvres,* éd. citée, p. 444.

933. Il s'agit des manuscrits Ms. fr., Ars., Roth., indiquée dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, p. 486.

934. Il s'agit des manuscrits Ms. fr. Roth., *ibid.*, p. 491.

Philippe Desportes, « Roland furieux »	Philippe Desportes, « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers »
Je chante en m' essayant ces regrets **furieux** (v. 8) Il foudroye, il saccage, horrible et **furieux** (v. 39) Il plaint, il se tourmente, et d'un cri **furieux** (v. 367) Comme un ours **furieux**, qui bien peu se soucie (v. 485) Il hurle **furieux**, et fait un plus grand bruit (v. 499) Et fut ainsi trois mois errant tout **furieux** (v. 519)	Alors tout **furieux** s'esloignent de roideur (v. 68) Mais, en continuant trop **furieux** et prompt (v. 139) Encores tous troublez du combat **furieux** (v. 264) Alors, tout **furieux** de voir sa sepulture (v. 693)

On note ici peu de changements dans les différentes versions, mis à part la suppression d'une occurrence présente dans les manuscrits de « Roland furieux »[935]. Dans « La mort de Rodomont », on remarque également le choix lexical effectué par Desportes, qui, après avoir privilégié l'adjectif « forcené »[936] dans un des premiers manuscrits, préférera finalement insérer le terme « furieux » dans l'édition de 1573.

Cette fureur, par-delà la présence même du terme, est par ailleurs amplifiée dans le cadre des représentations qui sont faites du personnage dans les imitations de Philippe Desportes et de Hiérosme d'Avost. Dans l'*Orlando furioso,* cette représentation passait par le biais d'une mise en scène corporelle :

> Di coccenti sospir l'aria accendea
> dovunque andava il Saracin dolente.[937]

S'il s'agit une fois de plus de représenter un amant en train d'expulser un excédent humoral, cette manifestation physique est ici spécialement exagérée. Les soupirs de Rodomont apparaissent en effet si ardents que leur expulsion affecte l'espace extérieur et enflamme (« accendere ») l'air environnant. Hiérosme d'Avost, dans sa «Version de huit stances de XXVII. chant de l'Arioste », conserve une traduction proche du texte italien :

> En quelque part qu'alloit le Sarrasin dolent,
> De tant d'ardens souspirs il enflammoit l'air proche.[938]

935. « Et toutesfois il sent ung furieux martire », vers 119 dans les manuscrits Ms., Ms. Lat., Ars. Roth ; indiqué dans *Les Premières Œuvres*, p. 446.

936.Vers 693, Ms. fr. Roth. cité dans *Les Premières Œuvres*, p. 492.

937. *Orlando furioso*, XXVII, 117, v. 1-2, p. 835.

938. Hiérosme d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste », dans *L'Apollon de Hierosme de Laval, Aux Illustres Damoiselles, mes Damoiselles de Mandelot*, f. 19 v°.

Toutefois, si les expressions des textes italien et français demeurent très proches (« coccenti sospir » / « ardens souspirs » ; « il Saracin dolent » / « le Sarrasin dolent »), Hiérosme d'Avost accentue certaines d'entre elles. Ainsi, le choix du verbe « enflammer » pour traduire le verbe « accendere » permet d'expliciter plus concrètement l'image du feu grâce à la morphologie du verbe français. En outre, tandis que la valeur d'intensité du déterminant complexe « tant de » démultiplie les « ardens souspirs » de Rodomont, l'adjectif « proche » qui qualifie l'air souligne la contiguïté de cette impression des manifestations corporelles sur le paysage. Ces ajouts discrets ont ainsi pour effet d'exacerber l'ardeur représentée. Hiérosme d'Avost amplifie et intensifie par là le texte-source en insistant sur le mal qui affecte Rodomont.

3.2.2. Les deux faces d'un même personnage, l'amour et la rage

La fureur de ce personnage est comme les deux faces d'une même pièce : il réunit la fureur guerrière et la fureur amoureuse. Non seulement il est un guerrier terrible et infatigable au combat, mais son amour déçu pour Doralice puis pour Isabelle fait également émerger en lui la figure de l'amant passionné, cachée derrière l'armure du guerrier. Les imitateurs vont jouer sur ces deux aspects, faisant ainsi de Rodomont une figure éminemment complexe.

En particulier, le texte de Desportes entretient cette complexité entre les deux visages de Rodomont. En effet, dans « La mort de Rodomont », la fureur qui anime le Sarrasin au début du texte n'est pas due à sa passion dévorante pour Isabelle, mais à l'outrage que lui a infligé Bradamante lorsqu'elle l'a battu en combat singulier un an auparavant. Suite à cette humiliation, il avait juré de s'éloigner du monde en ermite et de ne plus toucher une épée durant un an, un mois et un jour. Desportes, le poète de l'amour, nous parlerait-il donc de la fureur des combats ? C'est, en effet, ce qu'il déclare à Villeroy dans l'annonce inaugurale de son texte :

> Je sens d'un feu nouveau ma poictrine enflammée,
> Qui ne m'échauffe point d'ardeur accoutumée :
> Une ardente fureur qui me vient agiter,
> Me ravit hors de moy, pour me faire chanter
> Je ne sçay quoy d'estrange et difficile à croire,
> Quittant de Cupidon le triomphe et la gloire,
> Les larmes, des amans, leurs souspirs et leurs cris,
> Suject accoustumé des poetiques esprits.[939]

939. P. Desportes, « La mort de Rodomont », v. 1-9, p. 464 (« Un subit mouvement que je ne puis domter »), vers 3, *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607 ; vers 9 (« Sentier trop rebatu des poetiques

Ici, Desportes semble donc faire part à son lecteur de son désir de délaisser les poèmes amoureux. Le désir qu'il exprime dans ces vers de réaliser « une chose plus grande » paraît poser la question de la hiérarchie des genres : le poète souhaiterait accomplir une œuvre relevant du grand genre qu'est l'épopée et délaisser ainsi la poésie amoureuse. Pourtant, la lecture de la suite du récit démontre l'inverse. Si Rodomont est, certes, un guerrier furieux, il peut également se montrer sous le visage d'un amant passionné. Les deux figures peuvent même se confondre. Desportes joue ainsi sur l'horizon d'attente de ses lecteurs, dans un premier temps en les déroutant dans l'annonce faite à Villeroy et en mettant en scène l'un des personnages les plus brutaux de l'épopée ariostesque, puis, dans un second temps, en faisant céder ce personnage aux sirènes de la passion.

En effet, si Rodomont était déjà amoureux chez l'Arioste, Desportes amplifie ce motif par des ajouts personnels. Ainsi, même si à partir du vers 249 (dans la partie librement imitée de *La Marfisa disperata* de l'Arétin), la colère ressentie par Rodomont une fois en enfer est toujours guerrière, la fin du texte dévoile la figure de l'homme fou d'amour pour Isabelle. C'est cette figure qui triomphe à la fin du texte plutôt que celle du guerrier furieux et sanguinaire :

> Et pource que des corps privez de sepulture
> Les esprits sont errans cent ans à l'avanture,
> L'esprit de Rodomont, qui doit errer autant,
> Erre autour du tombeau, tout joyeux et content.
> On le voit quelquefois apparoistre visible,
> Plus grand qu'il ne souloit, plus fier et plus terrible,
> Courant dessus le pont, et hurle toute nuict,
> Faisant tout resonner d'un effroyable bruit :
> Et tousjours en criant il semble qu'il appelle :
> Rodomont, Rodomont, Ysabelle, Ysabelle ![940]

Dans ces derniers vers, malgré son retour sur terre sous la forme d'un esprit errant, Rodomont est mis en scène débordant d'énergie, à l'image de ce qu'il fut durant sa vie d'homme. Dans cet exemple, les adjectifs « joyeux et content » (v. 716) laissent même entendre un retour heureux vers la femme aimée (même si celle-ci est au tombeau), ce qui ne sera pas toujours le cas dans deux éditions plus tardives qui opteront pour une version plus mélancolique du

esprits »), *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594-1607.

940. P. Desportes, « La mort de Rodomont », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 713-722, p. 493.

personnage en modifiant ainsi ce vers : « Erre autour du tombeau, ses amours lamantant »[941]. En tout cas, que le personnage soit heureux ou malheureux, ce passage permet au poète français de décrire à quel point le sentiment amoureux transcende l'amant, en décuplant la force qu'il possédait déjà de son vivant : « Plus grand qu'il ne souloit, plus fier et plus terrible ». L'anaphore de l'adverbe comparatif « plus » souligne ici cette transformation du personnage : son imposante carrure semble grandir sous les yeux du lecteur. L'énergie déployée par Rodomont dans les trois vers suivants est d'autant plus effrayante qu'elle s'exprime de manière chaotique, comme dans le participe « Courant dessus le pont » qui, par sa valeur aspectuelle durative et sécante, indique une action toujours en cours et même perpétuelle, puisqu'il s'agit de l'errance de l'âme de Rodomont après sa mort : il hante les lieux. En outre, trois occurrences de l'indéfini « tout », en emploi quantifiant (« hurle toute nuict ») puis pronominal (« faisant tout resoner d'un effroyable bruit »), ainsi que comme élément de composition dans l'adverbe « tousjours », évoquent un temps et un espace saturés par la présence du guerrier sarrasin ; et en particulier, la portée de l'adverbe temporel « tousjours » sur le gérondif « en criant », suggère un allongement de la durée du procès, de nouveau doté d'une valeur aspectuelle durative et sécante : les cris du colosse deviennent ainsi perpétuels. Elles deviennent, en effet, un écho où le nom du Sarrasin et celui de son aimée se confrontent de part et d'autre de la césure : « Rodomont, Rodomont, Ysabelle, Ysabelle ! ». Le texte s'achève ainsi sur l'image d'une union impossible entre Isabelle et Rodomont, et qui se réalise dans le seul cadre de la plainte pathétique, grâce à la force des mots. On peut en effet voir dans ce dernier vers l'image métalittéraire de l'union des amants permise par le langage poétique. Cette interprétation est cohérente avec l'effort de stylisation présent dans le travail de Desportes, qui célèbre moins une femme aimée spécifique que le sentiment amoureux lui-même, ainsi que son expression dans la forme poétique qui le représente.

Dans le texte de Desportes, Rodomont apparaît ainsi comme peu loquace, et sa voix résonne surtout dans les derniers vers. Or, chez un autre imitateur, Hiérosme d'Avost, c'est justement la parole qui sera privilégiée.

3.2.3. De plaintes en rodomontades, le choix de la parole

En effet, parmi toutes les preuves de la fureur de Rodomont, Hiérosme d'Avost choisit pour sa part un moment très spécifique : sa «Version de huit stances du XXVII. chant de

941. *Les Premieres Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594-1607.

l'Arioste » est extraite d'un moment de solitude vécu par le Sarrasin[942]. S'il s'agit d'une plainte, elle est à l'image de Rodomont, et constitue en réalité un discours argumentatif offensif et agressif à l'égard du sexe féminin. Fidèle au texte original, d'Avost en remanie cependant certains passages, en nuançant l'invective originelle.

L'auteur reprend ainsi fidèlement la structure ainsi que la logique argumentative du texte originel. En ce qui concerne le mouvement général du texte, Hiérosme d'Avost reprend non seulement le discours de Rodomont, mais également la réflexion de l'Arioste qui suit, et qui vient modérer les propos de Rodomont. Au-delà de la fidélité au texte originel, ce choix de conserver l'avis émis par l'Arioste rappelle également que le recueil est adressé à un public féminin qu'il s'agit de ne pas heurter. En effet, Hiérosme d'Avost dédie son recueil « Aus illustres Damoiselles, mes Damoiselles de Mandelot »[943]. Il ne peut donc pas se contenter de transposer un texte essentiellement négatif sur les femmes. Comme chez l'Arioste, donc, un même transfert se fait de la parole du personnage vers celle du poète, qui vient contredire le discours du personnage sur les femmes. Ce passage est une traduction très fidèle des deux octaves correspondantes de l'Arioste :

Orlando furioso, chant XXVII, octave 122 (v. 6-8) - octave 124	Hiérosme d'Avost, « Version de huit stances de XXVII. chant de l'Arioste » (v. 46-64)
[...]e certo da ragion si dipartiva; che per una o per due che trovi ree, che cento buone sien creder si dee Se ben di quante io n'abbia fin qui amate, non n'abbia mai trovata una fedele, perfide tutte io non vo' dir né ingrate, ma darne colpa al mio destin crudele. Molte or ne sono, e piú ne già ne son state, che non dan causa ad uom che si querele; ma mia fortuna vuol che s'una ria ne sia tra cento, io di lei preda sia. Pur vo' tanto cercar prima ch'io mora, anzi prima che'l crin piú mi s'imbianchi, che forse dirò un dí, che per me ancora alcuna sia che di sua fé non manchi. Se questo avvien (che di speranza fuora io non ne son), non dia mai ch'io mi stanchi di farla, a mia possanza, glorïosa con lignua e con inchiostro, e in verso e in prosa. (p. 837)	[...] Mais hors de la raison lors il prenoit l'essore; Car pour une, ou pour deus qui mauvaises seront, Cent bonnes aussi tost par nous se trouveront. Si bien de tant que 'ai servies jusqu'icy, Je n'en ai peu trouver jamais une fidelle, Toutes ne sont sans foi, ni ingrates aussi; Et j'en blâme sans plus ma fortune cruelle. Beaucoup sont, & plusieurs jadis furent ainsi, Qui ne font point que l'homme avec elles querelle: Mais si quelque mauvaise est entre un nombre grand, Je suis sì mal'heureus, que cette-la meprend. Toutefois tant chercher je veux devant ma mort, Ains premier que mon poil blanchisse d'avantage, Que peut estre on verra que d'un plus heureus sort Quelqu'une de sa foi ne me rompra le gage; Et si cela se sait (ce que j'espère fort) Jamais je ne perdrai l'affectueus courage De publier son los par tout ce. Univers[944] Avec la langue, & l'encre, & en prose, & en vers.

942. *Orlando furioso*, XXVII, 117-124, p. 835-837.

943. H. d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste » dans *L'Apollon de Hierosme de Laval*, *éd. citée*, f. 19 v°.

944. Écrit ainsi dans le texte. Nous corrigeons par « cet Univers ».

	(f. 20 r°-f. 20 v°)

Dans l'invective contre les femmes, sur laquelle nous nous concentrons ici, Hiérosme d'Avost conserve avec fidélité la mise en accusation de la Nature qui a permis la naissance de la femme. Il reprend notamment la liste des nuisibles auxquels est associée la femme[945] :

> Come ha produtto anco il serpente rio
> e il lupo e l'orso, e fa l'aer fecondo
> e di mosche e di vespe e di tafani,
> e loglio e avena fa nascer tra i grani.[946]

> Comme il a fait encor' le Serpent qui t'ensuit;
> Aussi le Loup, & l'Ours :& par l'airée place
> Plusieurs Mousches, Tahons il fait, volans, tenir,
> Et l'Yvroie, & l'Avoine entre les grains venir.[947]

Cette énumération vient accélérer le rythme de l'invective de Rodomont et ainsi accentuer la fureur verbale du guerrier sarrasin.

Toutefois, en dépit de sa fidélité au texte original, l'imitateur français tend à nuancer dans d'autres passages. C'est le cas, tout d'abord, lorsque Rodomont s'adresse directement à la gent féminine :

> – Oh feminile ingegno (egli dicea),
> come ti volgi e muti failmente,
> contrario oggeto poprio de la fede!
> Oh infelice, oh miser chi ti crede ![948]

Hiérosme d'Avost donne à cette plainte des accents pathétiques à travers le réemploi de la modalité exclamative et d'interjections :

> Disant, O cœur de femme, ò que tu es volant
> Voire plus que le trait qui de l'arc se décoche.
> Vn fort contraire objet, le propre de la foi;

945. *Orlando furioso*, XXVII, 119, v. 5-8, p. 836 ; H. d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste », éd. citée, f. 20 r°.
946. *Orlando furioso*, XXVII, 119, v. 5-8, p. 836.
947. H. d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste », éd. citée, f. 20 r°.
948. *Orlando furioso*, XXVII, 117, v. 5-8, p. 835-836.

Mais malheureus celui qui trop se fie en toi.[949]

Fidèle dans la reprise de ces premiers vers, Hiérosme d'Avost apparaît cependant plus concis, mais non moins efficace, dans l'expression de la colère de Rodomont. Ainsi, l'interjection « oh » n'est présente que deux fois dans le texte français, au lieu de trois dans la version originale ; néanmoins, l'imitateur français n'en conserve pas moins la véhémence de la parole de Rodomont. En effet, il concentre les occurrences de l'interjection dans le premier vers où celle-ci est mise en valeur en début de discours rapporté avant d'être redoublée en tête du second hémistiche. De même, il synthétise le doublet synonymique « miser » et « infelice » dans l'unique adjectif « malheureux », et ne conserve pas non plus les exclamations dans la suite du texte. Mais il recentre le texte autour du sujet amoureux, et va droit au but. Ainsi, pour le terme « ingegno », qui signifie « tempérament » en italien, le poète français préfère la traduction par le terme « cœur », ce qui recentre directement le discours sur l'amour.

L'auteur français se concentre aussi, plus particulièrement, sur l'influence de la femme sur les malheurs de l'homme. On le constate notamment à la fin de ce monologue :

importune, superbe, dispettose,
prive d'amor, di fede e di consiglio,
temerarie, crudeli, iniquer, ingrate,
per pestilenzia eterna al mondo nate.[950]

Chez l'Arioste, cette conclusion vient couronner la liste des défauts de la femme. L'accusation est sans appel puisque, selon Rodomont, la femme est la cause non seulement du malheur des hommes, mais également de celui du monde. Hiérosme d'Avost traduit :

Importunes, sans foi, d'où l'amour ne provient,
Depites, sans conseil ; & de sorte arrogante,
Folles, pleines de mal, & d'un cœur fort cruel,
Et nées entre nous pour malheur éternel.[951]

Ici encore, la traduction demeure fidèle au texte original. Les adjectifs désignant les défauts du sexe féminin sont traduits en des termes proches, voire calqués, des termes italiens (« importune » / « importunes » ; « dispettose » / « depites », « crudeli » / « cruel »).

949. H. d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste », éd. citée, f. 19 v°.
950. *Orlando furioso*, XXVII, 121, v. 5-8, p. 837.
951. H. d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste », éd. citée, v. 37-40, f. 20 r°.

Cependant, là où l'énumération de l'Arioste procédait par accumulation, celle de Hiérosme d'Avost procède par progression. Le discours du héros fonctionne d'abord par soustraction et définit la femme par une description en creux à travers les prépositions et préfixes privatifs, ainsi que par les adverbes : il la décrit comme une créature « sans foi, d'où l'amour ne provient, […] sans conseil », en somme, comme une créature vide de sentiments. Puis, une fois vidée de tout sentiment positif, la femme se remplit des sentiments les plus négatifs dans le vers suivant : « pleines de mal, & d'un cœur fort cruel ». En outre, une gradation se dessine à travers notamment le choix des termes mis en tête de vers, où les femmes sont d'abord décrites comme « importunes », puis comme « despites », avant d'être définitivement qualifiées de « folles », une caractérisation qui place le manque de raison non plus du côté de l'amant, mais du côté de la gent féminine.

3.2.4. Postérité

Si les imitateurs du XVI[e] siècle reconnaissent en Rodomont un amant désespéré, c'est la nature indéniablement furieuse de ce dernier qui va cependant rester dans les mémoires. Ce comportement, très monolithique, au sens où à chaque événement, Rodomont répond par la colère, donne assez tôt lieu à l'antonomase du nom propre Rodomont. En effet, lorsque le terme « rodomontade » apparaît dans les années 1580 en français, il signifie « bravade »L L'expression « langage de Rodomont »[952], fait, quant à elle, explicitement référence à la parole agressive du personnage. Ce terme de « rodomontade » continue d'être utilisé au début du XVII[e] siècle et sera notamment employé pour le titre d'une pièce de Charles Bauter, *La Rodomontade* (1605), où la colère de Rodomont est mise en scène dans toute sa splendeur. L'auteur y représente à la fois les rodomontades terrestres du personnage lorsqu'il provoque Roger en duel puis, lors d'une catabase particulièrement agitée, les différentes bravades qu'il adresse aux divinités infernales[953].

Toutefois, les passions ne trouvent pas toujours un aboutissement aussi extrême que celles qu'incarnent Rodomont et Sacripant. Ainsi les imitations que nous nous proposons d'étudier dans le prochain chapitre démontrent-elles la volonté des imitateurs d'apporter plus

952. It. *Rodomontade* (*cf.* Rodomonte, nom d'un guerrier orgueilleux dans Boiardo puis dans Arioste). Florio « bravade ». Montaigne, III, 146, dans La Curne ; 1589: *La rodomontade de Pierre Baillony*, titre, dans Go. C. (sens : « langage de Rodomont ») ; rodomontade d'esprit, Pasquier, *Recherches,* VII, 14 (p. 663) ; 1593 *Satire Ménippée* dans *D. G.* ; Cotgrave *rodemontade cf. rodomontade*, même sens. Bartina Harmina Wind, *Les mots italiens introduits en français au XVI[e] siècle*, *op. cit.*, p. 131.

953. Cité par S. Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, *op. cit*., p. 26-30.

de diversité et de nuances dans l’expression des sentiments.

Chapitre 4
Vers des passions plus humaines ?

Que ce soit dans le choix des figures amoureuses qui sont mises en avant ou dans les thèmes traités, les passions dans les imitations vont s'enrichir de nouvelles représentations et le temps des héros sublimes et des arbres déracinés laisse peu à peu place à des douleurs plus humaines. Tout d'abord, dans les années 1550, Taillemont explore la violence ordinaire avec sa reprise de l'épisode de Genèvre. Puis, dans les années 1570, les imitateurs vont faire évoluer le personnage de Renaud vers plus de réalisme et traiteront de moins en moins la passion dans l'excès. Cette tendance se confirmera tout spécialement avec Rapin durant ces mêmes années avec l'intérêt suscité par un épisode plus léger – celui de Joconde – où la passion amoureuse est nettement amoindrie.

4.1. Taillemont : La violence ordinaire

Dans son imitation du « Conte de l'Infante Genièvre », publiée en 1556 dans *La Tricarite*, Claude de Taillemont suit scrupuleusement le texte de l'Arioste et reproduit les octaves telles qu'on les trouve chez l'auteur italien. Les variations présentes dans cette imitation française permet de souligner non pas une violence extrême et furieuse, mais une violence plus ordinaire, comme celle que l'on constate à travers l'exemple de la traîtrise commise par Polinesse.

4.1.1. Une violence humaine

Lorsqu'il imite l'épisode concernant l'histoire de Genèvre Taillemont reprend ainsi l'intégralité du chant V de l'*Orlando furioso*, y compris les quatre premières stances[954] qui, comme c'est souvent le cas des stances en ouverture des chants, développent une réflexion du narrateur. Ces quatre premières stances constituent ainsi chez l'Arioste une réflexion sur la violence des hommes à l'égard des femmes dans le cadre d'une comparaison avec le règne

954. Notons par ailleurs l'absence de ces quatre stances chez Saint-Gelais qui débute son imitation avec l'arrivée de Renaud en Ecosse à la stance 51 du chant IV. Saint-Gelais, puis Baïf à sa suite, font le choix du récit, et omettent ainsi l'imitation des quatre premières stances du chant V.

animal. Chez l'Arioste, la première stance concerne essentiellement l'harmonie existant entre le mâle et la femelle dans le règne animal, la différence et le contraste avec le comportement humain n'étant évoqués que dans les trois stances suivantes :

> Tutti gli altri animai che sono in terra,
> O che vivon quïeti e stanno in pace,
> O se vengono a rissa e si fan guerra,
> Alla femina il maschio non la face :[955]

Taillemont, lui, va droit au but et met en avant la violence de l'homme dès les premiers vers de la première stance :

> Tous animaus (autres q'humeins) sur terre
> Vivet an pêssou[956] s'ils s'antrefont goerre,
> Iames l'un sexe a son autre la fet.[957]

La mise entre parenthèses de la mention des « humeins » isole ici nettement l'homme du reste du règne animal. Cette violence de l'homme envers la femme sera exemplifiée à travers le personnage de Polinesse.

4.1.2. Le cas du personnage de Polinesse

Cette violence commune au genre humain s'incarne en effet dans le personnage de Polinesse. Claude de Taillemont accentue les aspects négatifs de cette personnalité, déjà malfaisante chez l'Arioste.

Tout d'abord, et même lorsqu'il s'agit de traduire littéralement de l'italien l'un des traits de caractère de Polinesse, comme « orguig'leus » (traduction de « superbo »)[958], ce dernier trait est souligné typographiquement par sa mise entre parenthèses dans l'imitation française. Par ailleurs, Taillemont oriente ses choix lexicaux afin de mettre en évidence les traits négatifs du personnage, par exemple en traduisant « l'inganno » (la ruse) par « sa volonté maline »[959], un syntagme qui met en évidence, par l'emploi de l'adjectif « malin », le caractère malveillant du personnage, ou en réutilisant cet adjectif dans le syntagme « son cœur malin », une

955. *Orlando furioso*, V, 1, v. 1-4, p. 96.
956. Rédigé tel quel dans l'édition. Il s'agit d'une forme particulière du mot « paix ».
957. C. De Taillemont, « Conte de l'Infante Geniévre », p. 115.
958. *Orlando furioso*, V, 21, v. 7, p. 101 ; C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Geniévre », v. 167, p. 122.
959. *Ibid*., V, 46, v. 8, p. 108 ; *Ibid*., v. 368, p. 130.

expression volontairement ajoutée et qui ne découle pas d'une traduction de l'Arioste[960]. Ici, dans le cadre de l'épisode de Genèvre où Polinesse joue un tour à Ariodant afin de lui faire croire que sa maîtresse le trompe, il s'agit de relier le personnage de Polinesse aux notions de fausseté et de tromperie. C'est ce que fait Taillemont lorsqu'il décide d'utiliser l'adjectif « falso », non plus pour caractériser le subterfuge mis en place par Polinesse (« […] ai dui fratelli, […] / il duca agevolmente persuase / quel ch'era falso »[961]), mais afin de qualifier directement le Duc dans syntagme nominal « le faus Duc »[962]. La félonie de Polinesse est également mis en valeur dans le groupe nominal « autheur de tromperie ». L'expression respecte certes sémantiquement le syntagme coordonné « il fraudolente e fello »[963] du texte italien, cependant, grâce à l'emploi du nom commun « autheur » le rôle de Polinesse est explicité en tant qu'agent de l'action, dans un groupe verbal nominalisé. Ainsi n'est-il pas « malin » seulement dans sa « volonté » et dans son « cœur », comme nous l'avons vu précédemment : il ne s'agit pas uniquement d'un désir de sa part, mais ses actions mêmes révèlent sa malveillance.

L'association de la notion de tromperie à Polinesse est si récurrente dans le texte de Taillemont qu'elle finit par coller au personnage au point de remplacer son nom. Chez l'imitateur français, le nom de Polinesse est ainsi remplacé par le mot « trètre » qui joue ici le rôle d'anaphore conceptuelle dépréciative. Dans une des occurrences de ce mot, il s'agit certes d'une traduction littérale de l'italien « traditor »[964], mais dans les deux autres occurrences que nous avons relevées, le terme « trètre » remplace bien le prénom du personnage, par exemple au vers 568[965]. Cette caractéristique de Polinesse est d'autant mieux mise en évidence qu'elle est confrontée aux qualités d'Ariodant :

> Fatto in quel tempo con Arïodante
> Il duca avea queste parole o tali [...][966]
>
> Or, ce pandant, le trètre detestàble
> A l'autre amant tenoet propos sambláble [...][967]

Renommés en fonction de leur rôle au sein de l'intrigue, Ariodant et Polinesse sont ici

960. C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Geniévre », v. 176, p. 122.
961. *Orlando furioso*, V, 50, v. 3 - 5, p. 109.
962. C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Geniévre », v. 394, p. 131.
963. *Orlando furioso*, V, 46, v. 5, p. 108 ; C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Geniévre », v. 365, p. 130.
964. *Ibid.*, V, 39, v. 8, p.107 ; C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Geniévre », v. 311, p. 128.
965. *Ibid.*, V, 72, v. 2, p. 139 ; *ibid.*, v. 568, p. 139.
966. *Ibid.*, V, 27, v. 1-2, p. 103.
967. C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Geniévre », v. 209-210, p. 124.

fortement opposés. Ariodant représente la figure positive de l'amant – Taillemont le renommera d'ailleurs « l'amoureus » plus loin dans le texte[968] –, tandis que la caractérisation de Polinesse permet de cristalliser ce dernier en tant que figure du traître.

Le travail sémantique de Taillemont sur le personnage de Polinesse permet ainsi de montrer un autre visage de la violence amoureuse, moins passionnée, moins « furieuse », mais non moins dangereuse : celle de la traîtrise. Outre cela, c'est aussi la violence des sentiments qui peut se trouver amoindrie dans les imitations. Cette évolution passe notamment par une appréhension plus raisonnée des passions, comme on peut le constater dans les années 1570 avec le travail qui est réalisé sur le personnage de Renaud.

4.2. Renaud et la raison

Comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre de la présente partie, Renaud constitue un contrepoint intéressant à la figure de Roland. L'association des deux personnages permet en effet d'apprécier deux variantes dans les passions : l'une furieuse (Roland), l'autre raisonnable (Renaud). Au-delà de cette comparaison avec Roland, trois imitations du recueil collectif de 1572 permettent d'explorer de façon plus approfondie le sentiment amoureux chez Renaud, sous la plume de Louis d'Orléans dans l'imitation que celui-ci lui consacre, mais également sous celle de Saint-Gelais dans « La Genèvre », ainsi que, brièvement, dans l'« Angélique » de Philippe Desportes.

4.2.1. Rinaldo innamorato : évolution du personnage

Naissance d'un personnage amoureux

Si les récits carolingiens présentent Renaud comme un être instable et rebelle à l'autorité[969], la diffusion des récits qui le concernent grâce aux *cantastorie* d'Italie du Sud, tels que *Aspromonte*, *Rinaldo* ou encore les *Reali di Francia* d'Andrea da Barberino et le

968. Cité par son nom par l'Arioste dans *Orlando furioso*, V, 46, v. 2, p. 108, il devient « l'amoureus » chez C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Geniévre », v. 302, p.130.

969. On songera notamment à plusieurs épisodes tirés des *Quatre fils Aymon* et *Renaut de Montauban,* récits dans lesquels Renaud fait preuve d'une irritabilité qui le pousse à la violence, voire au meurtre, comme en témoigne l'épisode du jeu d'échecs où il tue Berthoulet, un des neveux de Charlemagne. Suite à cet épisode, il décide alors de s'enfuir avec ses trois frères dans la forêt des Ardennes. Ils y retournent peu à peu à l'état sauvage, ce qui n'est pas sans préfigurer la transformation de Roland au chant XXIII du *Roland Furieux*. Cependant, au fil du récit, Renaud progresse vers une forme de sagesse, voire de rédemption, en prenant part à la construction de la cathédrale de Cologne en tant que simple ouvrier, ainsi qu'en participant à un pèlerinage expiatoire à Jérusalem.

Morgante (1483) de Luigi Pulci, a contribué à l'évolution de son personnage[970]. Pulci, en même temps qu'il introduisait Renaud de Montauban parmi les Paladins, fait ainsi de lui un amant passionné dans son *Morgante*. De là, Renaud prend par la suite de plus en plus d'importance dans l'épopée italienne, jusqu'à rivaliser avec Roland au XV^e^ siècle[971]. Boiardo, dans son *Orlando innamorato*[972], le dote quant à lui d'un caractère plus sérieux : Renaud devient ainsi sous sa plume très respectueux du pouvoir incarné par Charlemagne[973]. Boiardo fait également de lui le chevalier dont Angélique devient follement amoureuse jusqu'à le poursuivre après l'épisode des fontaines jumelles[974]. C'est précisément ce Renaud que le lecteur de l'*Orlando furioso* retrouve : un chevalier à la fois obéissant à l'autorité et pris de passion pour Angélique, constamment tiraillé entre raison et folie amoureuse. On se rappelle ainsi l'épisode où le roi Charles lui ordonne de partir pour l'Angleterre et où le devoir du chevalier l'emporte sur la passion. Renaud répond à l'appel – certes, de mauvaise grâce – et part le jour même, risquant ainsi de perdre la trace d'Angélique[975].

Chez Louis d'Orléans, l'ensemble de l'imitation tourne autour de la poursuite inlassable de la princesse du Cathay par Renaud, un mouvement qui trahit sa passion violente. La puissance de cette passion est corroborée par la comparaison à un autre personnage, Ferragus, avec qui Renaud décide de conclure un pacte pour retrouver Angélique. Ce pacte est d'autant plus dangereux que les deux hommes sont aussi éperdus d'Angélique l'un que l'autre :

> Le Payen s'y consent pour n'avoir la poitrine
> Moins cuitte que Renaud du feu de la Cyprine[976]

Plus encore, du point de vue d'Angélique, la passion amoureuse de Renaud est décrite avec une puissance encore plus violente dans une reprise de l'image de la bête cruelle qui était déjà présente dans le texte italien[977] :

> Les bestes & les boys l'espouvantent seulette,

970. B. Cannone, Michel Orcel (éd.), *Figures de Roland,* CRLL-Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998, p. 16, 50-51.
971. Giudecetti Gian Paolo (éd.), *L'Arioste : Discours des personnages, sources et influences*, *op. cit*., p. 70.
972. *Ibid.*, p. 71.
973. Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso,* Firenze, Sansoni, 1975.
974. Jo Ann Cavallo, *Boiardo's Orlando Innamorato ; An Ethics of Desire,* London, Associated University Presses, Inc., 1993, p. 32.
975. *Orlando furioso,* II, 27, p. 37.
976. *Orlando furioso*, I, 19-21, p. 9 ; L. d'Orléans, « Renaud », v. 249-250, f. 63 v°. Les deux vers sont une invention du poète français.
977. *Orlando furioso,* I, 34, p. 13.

Et craint plus un Renaud mesme estant desarmé
Que la patte ou la dent d'un loup bien affamé.[978]

Toutefois, malgré la férocité suggérée par cette comparaison, Renaud ne sombrera jamais dans la sauvagerie, à l'inverse de Roland, et conservera toujours son statut de chevalier.

Canaliser la fougue

En effet, chez Louis d'Orléans, la passion amoureuse de Renaud n'est pas aussi violente ni aussi destructrice que celle de Roland, malgré ses excès. C'est une fureur canalisée, voire contrôlée. Dans un premier temps, cette « fureur » ressentie par Renaud est transposée à son cheval Bayard :

Cependant qu'en ce poinct il se plaint & courrouce,
Bayard qui va tousiours, & qui double sa course
Volle comme le vent, & tire où son seigneur
Aveuglé le conduit en cherchant son malheur.
Rien n'arreste son cours, mais par tout où il passe
Brisant ce qui luy nuist, laisse une telle trace
Qu'on diroit qu'un torrent des hauts monts descendu,
Escumeux & bouillant en ce lieu s'est rendu.[979]

Ainsi, bien que Renaud soit présenté comme aveuglé au vers 790 de ce passage, pour autant, il semblerait qu'une partie de sa fureur soit prise en charge par sa monture. Alors donc que dans sa fureur, Roland suggérait, par sa grande sauvagerie, la fusion des images de l'homme et de la bête, ici une dissociation s'effectue entre Bayard, l'animal, qui supporte les aspects les plus violents de la fureur, et Renaud, qui demeure dans une colère relativement maîtrisée :

Et desia par deux iours sans manger sans repaistre
Il avoit cheminé, quand il voit apparoistre
La fameuse cité, ou d'un bras violant
Il esperoit ravir Angelique à Roland.[980]

En effet, dans ce passage, Renaud est certes tourmenté par une idée fixe qui le pousse à ne plus s'alimenter et à chevaucher durant deux jours ; cependant, sa fureur reste orientée par un but, arriver à Paris pour rejoindre Roland et Angélique. À l'inverse des évocations de Roland

978. L. d'Orléans, « Renaud », v. 294-296, f. 64 r°.
979. *Ibid.*, f. 72 r° - f. 72 v°, v. 789-796.
980. *Ibid*., f. 72 v°, v. 797-800.

dont la course s'apparente plutôt à une errance chaotique, la fin du poème de Louis d'Orléans se clôt donc sur la promesse d'un retour au calme, le temps d'une nuit :

> Mais ne le trouvant point, & voyant la nuict sombre
> Cacher tout l'univers sous l'obscur de son ombre,
> Travaillé de pensers qui luy rongeoyent les os,
> Se jetta sur son lict pour prendre le repos.[981]

Certes, le sémantisme du participe « travaillé » réfère ici à la souffrance amoureuse et non à une lassitude ou à une fatigue due au voyage, comme l'atteste la suite du vers évoquant les « pensers qui luy rongeoyent les os ». Néanmoins, nous sommes ici bien loin des douleurs de Roland se tourmentant sur sa couche[982], et cette conclusion abrupte de Louis d'Orléans, après la longue course du paladin décrite auparavant, laisse entendre, malgré le « travail des pensées », davantage le repos d'un voyageur que celui d'un homme fou furieux.

Maîtriser les passions : la sagesse et l'expérience

De son côté, Desportes, dans son « Angélique », fait le choix d'une approche plus psychologique du personnage. La réaction du paladin y est longuement décrite et se situe aussitôt après la description de la réaction de Roland, ce qui permet un effet de contraste éloquent entre la furie de Roland et le comportement plus mesuré de Renaud[983]. Dans ce passage librement imité de l'Arétin, Desportes accentue le caractère sage du personnage, déjà présenté comme tel chez l'Arioste et l'Arétin, en amplifiant le texte originel : là où le texte de l'Arétin faisait 24 vers, Desportes en écrit 31. Dans un premier temps, il dresse un portrait moral du chevalier :

> Renaud le sceut après, mais ayant cognoissance
> Long temps auparavant par longue experiance,
> De l'amour feminine, et de sa fermeté,
> Il creut fors aisément telle legereté,
> Et la dissimula d'une façon plus sage,
> Bien qu'il sentist au cueur de grans pointes de rage,
> Il se plaignit pourtant, mais ce fut tellement
> Qu'on ne cognoissoit point son ennuy vehement,
> Ny le poignant depit qui blessoit sa pensée :[984]

981. *Ibid*., f. 72 v°, v. 801-804.
982. *Orlando furioso*, XXIII, 122-123, p. 693-694.
983. P. Desportes, « Angélique », v. 153-184, p. 504-505.
984. *Ibid*., v. 153-166, p. 504. Ce passage de Desportes correspond aux octaves 15-16 du chant I des *Lagrime*

Les deux qualités évoquées, la « sagesse » (v. 157) et « l'expérience » (v. 154), qualités déjà présentes chez l'Arétin (« saggio amando» et « experienza molta »[985]), sont ici développées et mises en valeur par un subtil jeu de rimes. La rime de la « cognoissance » et de l'« experiance » insiste en effet sur les qualités pratiques de Renaud et prépare le dévoilement de sa qualité première : la sagesse. Par ailleurs, la rime de l'adjectif « sage » (v. 157) et de la « rage » (v. 158) souligne la maîtrise qu'il exerce sur ses passions. On retrouve du reste cette idée dans l'opposition qui est faite dans ces vers entre la stabilité virile de Renaud, acquise par une longue expérience, et l'instabilité féminine dénotée par le terme « legereté » qui rime avec la « fermeté ».

4.2.2. Une description plus humaine des passions ?

En l'absence des fontaines : l'abandon du motif merveilleux

Tandis que la colère de Roland est très démonstrative, la réaction plus intériorisée de Renaud présente des tonalités plus nuancées dans la palette des passions. Les éléments surnaturels tels que les fontaines jumelles ou le monstre féminin du chant XLII sont ainsi définitivement supprimés au profit d'un dénouement plus réaliste. Il s'agit là d'un choix cohérent si l'on considère l'ensemble des analyses que nous avons menées jusqu'ici sur les imitations de l'Arioste à partir de 1544 jusqu'à l'aube du XVII[e] siècle en France, puisque ce sont les épisodes amoureux qui sont favorisés et non les scènes de magie. On comprend que la naissance et la fin du sentiment amoureux doivent dès lors se trouver une autre forme d'expression.

Si Louis d'Orléans conserve la relation complexe qui unit et désunit Renaud et Angélique, il fait donc abstraction du motif des fontaines jumelles qui était chez l'Arioste à l'origine de l'alternance sentimentale entre les deux amants[986]. C'est la vue de Renaud, et non un quelconque motif magique, qui provoque l'amour dans le cœur d'Angélique[987]. Dans la suite du texte, le lecteur apprend certes l'inversion prochaine du rapport de force entre les deux amants (v. 45-48), mais, là encore, aucune évocation n'est faite des fontaines jumelles et l'on assiste (v. 49-56) à un *innamoramento* dénué d'opération surnaturelle. Le pouvoir ambivalent des fontaines jumelles consistant à inspirer soit l'amour, soit la haine dans le cœur

d'Angelica de l'Arétin. Le passage fait 10 vers chez l'Arétin, 14 chez l'Arioste.
985. *Ibid.*, I, 15, v. 4 et 3.
986. *Orlando furioso*, I, 78-79, p. 25.
987. L. d'Orléans, « Renaud », v. 25-38, f. 60 r°.

des amants est ici remplacé par les figures de l'opposition dans le cadre d'une réinvention poétique et esthétique :

> Elle est tout son amour, il est toute sa hayne :
> Elle est tout son plaisir, il est toute sa peine :
> Elle est toute sa vie, il est toute sa mort :
> Il est son dueil, sa peine, & son mal le plus fort.[988]

Rôle de l'introspection

Dans son imitation, Desportes opte quant à lui pour une résolution réaliste du sentiment amoureux. En effet, il étoffe la dimension psychologique du personnage de Renaud pour décrire de façon plus fine l'évolution qui se fait en lui de la fureur à la raison. Une fois de plus, il emprunte ce traitement particulier du personnage au texte de l'Arétin, *Delle Lagrime d'Angelica* :

> Car il tenoit sa langue & sa levre pressée,
> Soupirant sans mouvoir comme tout esperdu,
> Et parlant dans le cueur sans qu'il fust entendu.
> Puis quand il eut fait treve à sa douleur terrible,
> Et qu'elle l'eut remis en estat plus paisible.[989]

Desportes reprend ainsi l'idée de mutisme telle qu'elle était déjà exprimée par l'Arétin (« con la lingua si tacque e col cor disse », octave 15, v. 8), en prenant cependant soin de redistribuer et d'amplifier les deux hémistiches du vers originel sur plusieurs vers. Tout en conservant la topique classique du mutisme amoureux, le poète construit une image toute en retenue de la fureur amoureuse, plus intériorisée que la fureur démonstrative de Roland et plus retenue que la désolation larmoyante de Sacripant. Dépouillé de sa violence, Renaud peut dès lors se livrer à une introspection raisonnée et raisonnable, comme le montre la suite du passage, toujours tirée de la matière de l'Arétin :

> Sera t-il vray (dit-il) que j'aille plus suyvant
> Une ingrate, muable aussi tost que le vent ?
> Qui de flamme nouvelle à toute heure est saisie,
> Suyvant pour tout conseil sa seule fantaisie,
> Sans foy, sans jugement, qui a mis à mespris
> Tant de grans Chevaliers de ses beautez épris,
> Pour prendre un estranger incogneu par le monde,

988. *Ibid*., v. 57-60, f. 60 v°.
989. P. Desportes, « Angélique », v. 162-166, p. 504.

Qui n'a rien qu'un beau teinct & la perruque blonde ?[990]

Si le monologue introspectif vient bien de l'Arétin[991], Desportes agrémente ici le passage sur l'instabilité d'Angélique de l'image poétique de la flamme saisie au gré du vent. C'est donc bien un discours, une réflexion intérieure, et non un monstre qui va, semble-t-il, provoquer la cessation brutale de la passion :

Ainsi parloit Renaud, et sur l'heure il sentit
Un dedain violant qui sa flamme amortit :
Il n'a plus dans le cueur l'affection premiere :
Sa volonté n'est plus de l'amour prisonniere :
Sa dame luy desplaist, et ne trouve plus beaux
Ses yeux qui luy sembloyent deux celestes flambeaux.
Il juge pallissant le coral de sa joüe,
Et ne sçauroit souffrir que personne la loüe :
Mais en s'appellant sot, il nomme malheureux,
L'an, le mois, et le jour, qu'il devint amoureux.[992]

Le changement le plus notable par rapport à l'Arioste est bien évidemment le retour qui se fait ici du sentiment personnifié que l'on avait vu à l'œuvre au chant XLII, dans l'allégorie du chevalier sauveur de Renaud, au nom commun « dédain », qui correspond au « giusto sdegno »[993] de l'Arétin. Ainsi, si Louis d'Orléans représente un Renaud fougueux, Desportes fait en revanche du personnage une figure de la raison dans son « Angélique ». Renaud y fait son auto-critique et se désigne comme victime de la folie amoureuse « en s'appellant sot »[994]. Dans le passage qui va du vers 167 au vers 174 de cette imitation, le chevalier se livre même à une introspection où il prend conscience de sa propre folie. C'est là une invention de Desportes, tout comme l'est aussi l'aboutissement de cette folie. En effet, là où la résolution des amours de Renaud se faisait par le biais d'une épreuve initiatique et magique chez l'Arioste, Desportes traite le personnage à une échelle plus humaine : en se concertant avec sa propre raison, Renaud se libère seul de son amour.

Renaud fait donc figure d'exception parmi les chevaliers amoureux analysés jusqu'ici (Roland, Bradamante, Rodomont et Sacripant) au sens où il apparaît indéniablement comme une variante raisonnable à la passion. Ce travail sur les aspects plus nuancés de la passion se

990. *Ibid*., v. 167-174, p. 505.
991. Arétin, *Lagrime d'Angelica*, 1, 16, v. 3-8.
992. P. Desportes, « Angélique », v. 175-184, p. 505.
993. Arétin, *Lagrime d'Angelica*, 1, 17.
994. P. Desportes, « Angélique », v. 183, p. 505.

retrouve cependant dans la reprise d'épisodes secondaires comme celui de Joconde par Rapin, ce qui peut donner à penser qu'il s'agit là d'une tendance plus générale de cette période de la fin du XVI[e] siècle.

4.3. On ne meurt plus d'amour : l'imitation de l'épisode de Joconde par Rapin :

En reprenant l'épisode misogyne de Joconde, Rapin non seulement choisit un personnage populaire des salons[995], mais il exploite également la veine gaillarde de l'*Orlando furioso*. Cette imitation s'inscrit chez lui dans une production hétéroclite. En effet, Rapin refuse d'être un écrivain de profession et explore, dans sa poésie de circonstance, diverses formes et diverses thématiques[996]. On note ainsi deux tendances contradictoires dans sa poésie amoureuse : d'une part une poésie réaliste et railleuse, et d'autre part une poésie marquée par une conception plus idéaliste et platonique[997]. Ici, la reprise de l'épisode de Joconde tient de la première tendance. Dans son imitation, Rapin ne commence pas directement au début du récit de l'Arioste (soit à l'octave 4 du chant XXVIII), mais dès la première octave du chant. Il reproduit ainsi la *captatio benevolentiae* de l'Arioste, qui préconisait à ceux qui estiment le genre féminin de ne pas lire cette histoire de peur d'en être outrés. Préconisation qui pourrait également avoir vertu à piquer la curiosité du lecteur. Rapin effectue, de là, une traduction assez fidèle du texte.

Dans le passage qui raconte la veille du départ de Joconde dans son « Chant XXVIII du Roland Furieux », Rapin atténue la description de la souffrance amoureuse en supprimant la mention de la mort qui est faite à deux reprises dans le texte italien. Ainsi, notamment à l'octave 16 chez l'Arioste, soulignait le caractère éternel de l'amour que Joconde portait à sa dame :

Che né tempo né absenzia mai dar crollo,
Né buona o ria fortuna che gli avenga,
Potrà a quella memoria salda e forte
c'ha di lei sempre e avrà dopo la morte.[998]

995. Celui de la duchesse de Retz notamment (voir à ce propos R. Gorris, « "Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage"… », art. cité, p. 180).
996. Jean Brunel, « Nicolas Rapin étude biographique et littéraire (la carrière, les milieux, l'œuvre) », art. cit., p. 78-79.
997. J. Brunel, *Nicolas Rapin étude biographique et littéraire*, *op. cit*., p. 78.
998. *Orlando furioso*, XXVIII, 16, v. 5-8, p. 847.

L'Arioste décrivait ici une fidélité qui allait au-delà des infortunes du destin (« né buona o ria fortuna ») et de la mort (« la morte »). Ces deux notions sont supprimées chez Rapin :

Car quelque temps bon ou mauvais qui vienne,
Rien ne pourroit ébranler sa constance,
Ny amoindrir d'elle la souvenance.[999]

Dans les vers français, ce sont donc avant tout la constance et l'honnêteté de Joconde qui sont valorisées à travers la mise à la rime des deux vertus de « constance » et de « souvenance ». De plus, cet adoucissement du sentiment amoureux ne concerne pas seulement Joconde, mais également sa dame. En effet, lorsque celle-ci s'attriste du départ de son mari, elle n'est pas décrite comme mourante dans les bras de son aimé (« al suo Iocondo par ch'in braccio muora »), mais simplement pleurante : « Toujours pleurant iusques au lendemain »[1000]. Le chagrin est certes profond mais il est circonscrit temporellement, comme l'indique le complément circonstanciel de temps « iusques au lendemain », et surtout il ne débouche plus inéluctablement sur la mort de la dame.

Le traitement plus complexe de certains personnages dans les textes que l'on vient de voir permet donc d'enrichir les imitations de nouvelles représentations des passions, comme on peut le constater chez Taillemont qui combine à la fois à la fois une veine lyrique et une veine plus réaliste. De même, dans ce qui se donne à lire comme une rationalisation des passions, les circonstances magiques qui produisaient ou faisaient disparaître l'amour chez l'Arioste s'évanouissent. Dans ces textes, en effet, la violence même des passions apparaît amoindrie et l'usage de la raison est mis en valeur ; le personnage est représenté pensif et les textes tendent à privilégier la description de ses réflexions. En contrepartie, cependant, une autre forme de violence, plus ordinaire, est convoquée par le biais de la figure négative de Polinesse : c'est celle des hommes et de leur traîtrise.

Au même titre que la poésie curiale que nous avons étudiée en seconde partie, les imitations longues que nous venons de parcourir contribuent donc elles aussi à l'élaboration d'une tradition lyrique autour des passions. En effet, au-delà de la reprise d'épisodes analogues (la folie de Roland, les plaintes de Bradamante), l'élaboration nettement poétique à

999. N. Rapin, « Chant XXVIII du Roland Furieux », f. 5 v°.
1000. *Orlando furioso*, XXVIII, 17, v. 3, p. 847-848 ; C de Taillemont, f. 5v°, v. 5.

laquelle se livre la majorité des imitateurs ici présentés (Taillemont, Desportes, Baïf et Saint-Gelais) justifie de rapprocher le présent corpus de la poésie brève analysée précédemment. En effet, d'une part, on y retrouve un traitement similaire des personnages, comme avec la masculinisation – chez certains poètes – du personnage de Bradamante ; d'autre part, par les variations et les développements de motifs déjà présents chez l'Arioste et dans la poésie amoureuse de l'époque (le feu, les larmes et l'illusion), ces poètes contribuent, comme dans la poésie brève, à explorer et à enrichir l'expression poétique des passions.

Cependant, à la différence des imitations poétiques brèves, les imitations longues ne se limitent pas à la reprise d'un moment lyrique précis de l'*Orlando furioso*, mais étendent leur reprise à l'ensemble d'un extrait. Publiés en tant qu'imitations assumées de l'*Orlando furioso*, ces textes extraient les épisodes de l'Arioste de manière explicite par la citation quasi systématique des chants imités ainsi que par la désignation du personnage dont il est question. Il résulte de cette focalisation ainsi que de l'ampleur donné au traitement des états d'âme de ces personnages, que la tradition littéraire ariostesque française se constitue, dans ces pièces, autour de personnages spécifiques qui sont construits comme autant d'incarnations des passions. Sous la plume des écrivains français – parfois influencés par les continuations italiennes, comme c'est le cas pour Desportes –, ces figures d'amants exacerbent et cristallisent un des aspects de la passion : Roland le furieux, Sacripant le désespéré, Renaud le raisonnable, etc.

Parmi cette galerie de figures, on distingue deux tendances. Il y a, d'une part, le groupe des héros de premier plan dans le poème de l'Arioste, des héros furieux (Roland, Bradamante, Rodomont) dont la supériorité n'a d'égale que leur folie amoureuse. Il s'agit alors pour les poètes qui les mettent en scène de montrer à travers eux l'excès des passions. Mais d'autre part, à travers les représentations d'autres personnages, on voit se dessiner dans les imitations un traitement plus complexe des passions : ainsi chez Louis d'Orléans (« Renaud ») ou Claude de Taillemont (« Conte de l'Infante Geniévre »). Cette veine plus réaliste est déjà à l'œuvre dans les imitations en prose antérieures à nos imitations longues (*Les Joyeuses narrations advenues en nostre temps*, 1557), puis va s'affirmer avec l'épanouissement du genre en prose à la fin du XVI^{e} siècle et à l'aube du XVII^{e} siècle. En effet, la grande plasticité du texte qu'est l'*Orlando furioso* lui permet d'être adapté non seulement dans les formes lyriques, mais également dans les formes prosaïques.

Quatrième partie
Innutrition

L'*Orlando furioso* dans le roman et la nouvelle : entre nouvelle création et récréation du mal d'amour

Chapitre 1
Les passions à l'épreuve de la prose

Réinterprétée et sublimée par les poètes français, l'expression des passions amoureuses représentées dans l'*Orlando furioso* a, comme on vient de le voir, indéniablement participé à l'enrichissement de l'inspiration poétique de la seconde moitié du XVI[e] siècle. Cependant, outre la fureur, les soupirs et les plaintes, n'y a t-il pas également des remèdes et antidotes contre le mal d'amour à glaner parmi les vers de l'Arioste ? Ce questionnement s'applique particulièrement aux imitations en prose. En effet, celles-ci, qu'elles soient précoces comme la nouvelle anonyme des *Joyeuses narrations advenues en nostre temps* (1557)[1001] ou plus tardives comme *La Mariane du Filomène* (1596)[1002] – dont l'auteur est également demeuré à ce jour anonyme – et le récit des *Amours de Genievre et d'Ariodant* (1601) écrit par Jean d'Espinaud[1003], non contentes de remanier la matière ariostesque en détaillant les aspects psychologiques des passions, vont également transcender la fonction du récit en faisant de ce dernier un remède à la mélancolie.

Nous consacrerons un premier chapitre à la présentation du corpus et aux rapports entretenus par les auteurs avec leurs inspirations italiennes, souvent nombreuses dans leurs œuvres. Nous étudierons également les modalités d'inclusion de ces textes. Puis, dans un second chapitre, nous verrons, comme nous avons déjà pu le constater dans nos précédentes parties, que lorsqu'il s'agit de traitement amoureux, les accents lyriques ne sont jamais loin. Ainsi, il apparaît que l'isotopie du regard dans l'épisode de Genèvre, de même que la description mélancolique de la maladie amoureuse de Joconde, sont particulièrement propices à la réécriture poétique. Des motifs topiques tels que la métaphore du feu sont également encore très présents dans ces textes. Néanmoins, ce traitement des passions évolue, comme nous le verrons dans un troisième temps. D'une part, en effet, ces narrations développent de manière plus approfondie les sentiments des protagonistes, une évolution qui passe notamment par le développement des passages monologués, dialogués et même par une

1001. *Les Joyeuses narrations advenues de nostre temps, Contenant choses diverses, pour la re-creation de ceux qui desirent savoir choses honnestes*, Lyon, Benoist Rigaud & Jean Saugrain, 1557 (désormais : *Les Joyeuses narrations*).

1002. *La Mariane du Filomène*, éd. Nicole Cazauran et Isabelle Pantin, Paris, Klincksieck, 1998. Nous utilisons cette édition critique qui se base elle-même sur l'unique édition connue de l'ouvrage : *La Mariane du Filomène*, Pais, Monstr'oeil, 1596 (désormais : *La Mariane*).

1003. *Les Amours de Genievre et d'Ariodant. À l'imitation de l'Arioste. Par J. d'Espinaud*, Lyon, Thibaud Ancelin, 1601 (désormais : *Les Amours de Genievre*).

interaction avec le narrateur. D'autre part, la mise en valeur des personnages secondaires permet de donner à ces passions une dimension plus humaine. Enfin, plus apaisés que leurs homologues poétiques, les textes narratifs en viennent de la sorte à se présenter comme une promesse de guérison, non seulement pour les personnages dont la fin est heureuse, mais également pour leur lecteur.

1.1. Un genre qui traverse le siècle

Assez tôt dans la vague des imitations qui traversent le siècle, un premier texte en prose émerge. C'est en effet dans le recueil de nouvelles *Les Joyeuses narrations advenues en nostre temps* (1557), et parmi l'écume des nombreux textes italiens qui y sont repris, que le lecteur croise les pas de Joconde. Comme l'indique Louis Loviot dans sa *Revue des Livres Anciens*, il s'agit de l'unique reprise de l'Arioste dans ce recueil[1004]. Contrainte par les règles formelles de la nouvelle en prose, la description des passions présentes chez le poète ferrarais y est parfois mise de côté au profit de l'efficacité narrative. Puis, bien plus tard, à la concision des *Joyeuses narrations* succède l'abondance verbale dont font preuve nos deux auteurs de la fin du XVI^e^ siècle et du début du XVII^e^ siècle, période durant laquelle le roman sentimental connaît une renaissance, comme l'explique Isabelle Pantin :

> À partir des années 1590, au moment même où se développait la mode des salons, efficaces foyers de la lecture mondaine, ce genre un peu assoupi aurait connu à la fois une renaissance et une métamorphose. Un peu moins plaintifs et moins doloristes, moins enclins à l'analyse, mais, en contrepartie, plus riches en péripéties et surtout beaucoup plus moralisateurs que leur devanciers […].[1005]

Au vu des critères ici proposés, on peut néanmoins considérer que les deux romans de notre corpus, en favorisant l'épanchement sentimental, se situent quelque peu en décalage avec ces nouvelles tendances du genre. De fait, bien que *La Mariane du Filomène* ait été écrite durant cette période de renouveau du roman sentimental, ce texte se situe cependant à mi-chemin entre le « vieux roman » et le « nouveau roman »[1006]. En effet, toujours selon

1004. Louis Loviot, *Revue des Livres Anciens, documents d'histoire littéraire de bibliographie & de bibliophilie,* Pierre Louÿs (dir.), rédaction Louis Loviot, tome I, Paris, Fontemoing et C^ie^, 1914, p. 303 : « Les *Joyeuses narrations* ne sont pas une œuvre originale, mais la simple réunion de vingt-cinq contes puisés çà et là, surtout dans Boccace et dans Pogge. J'ai pu assez facilement en retrouver l'origine […] ». Louis Loviot dresse alors la liste des narrations présentes dans le recueil ainsi que de leur origine et note ainsi au sujet de la nouvelle 22 : « Arioste, *Orl. fur.,* ch. 28 (trad. en prose attribuée à Jean des Gouttes) ».

1005. Isabelle Pantin, « La confluence des genres dans le roman de la fin du XVI^e^ siècle : *La Mariane du Filomène* », dans *Du Roman courtois au roman baroque*, dir. Emmanuel Bury et Francine Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 383-411.

1006. C'est notamment l'opinion de Nicole Cazauran, « Un nouveau roman en 1596 : *La Mariane du Filomène* », dans *Mélanges Jacques Truchet,* Paris, PUF, 1991, p. 89-94, cité dans Isabelle Pantin, « La

Isabelle Pantin, ce texte présente volontiers des points de ressemblance avec les romans du début de la Renaissance tels que *Les Angoisses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne (1538)[1007]. Par ailleurs, ce roman est « moderne » au sens où il propose une structure narrative neuve, à commencer par le traitement réservé à l'héroïne éponyme qui, absente du récit, n'est connue du lecteur que par le discours que tient d'elle son amant Filomène. Le récit alterne entre les réflexions de Filomène sur son obsession pour Mariane, ses rêves et une série d'histoires annexes qui sont autant de contrepoints et de pistes de réflexion sur la situation sentimentale de Filomène. Il découle de cet objet littéraire complexe une variété tant dans les thèmes que dans la diversité des tons et des formes adoptés : *La Mariane* mêle le charme de la pastorale aux violences des histoires tragiques, à l'éclat de visions oniriques tout droit sorties des songes de Filomène et à des héritages littéraires parmi lesquels il faut compter l'Arioste[1008]. Le lecteur peut ainsi reconnaître, parmi les nombreuses références à des textes italiens, l'épisode de l'*Orlando furioso* du chant XXVIII qui concerne Joconde[1009]. En effet, cet épisode est très nettement introduit au livre III de *La Mariane* et la grande fidélité avec laquelle l'auteur français le reproduit justifie de l'intégrer au corpus des imitateurs de l'Arioste. Ainsi, bien que les octaves reprises ne se suivent pas strictement entre elles et que certains détails du récit original soient omis[1010], certains passages peuvent être assimilés à une belle version en prose de l'épisode. En revanche, les amours d'Olympie et de Birène sont mieux camouflées derrière le récit des amours d'Arnolphe et de Danistée[1011].

Si, dans *La Mariane*, le récit consacré à Joconde est intégré à un ensemble narratif plus vaste, l'imitation de Jean d'Espinaud intitulée *Les Amours de Genievre et d'Ariodant* est quant à elle exclusivement centrée sur la reprise d'un épisode de l'Arioste. L'auteur français reprend ainsi dans son intégralité l'épisode écossais du chant V de l'*Orlando furioso* mettant en scène les amours des deux héros éponymes et la conspiration de Polinesse afin de les

---

confluence des genres… », art. cité, p. 384.

1007. Hélisenne de Crenne, *Les Angoisses douloureuses qui procedent d'amour*, Paris, Denys Janot, 1538 ; éd. Christine de Buzon, Paris, Champion, 1997.

1008. Isabelle Pantin évoque ainsi la présence et l'imbrication des histoires tragiques et de la pastorale au sein de *La Mariane* dans « La confluence des genres… », art. cité, p. 385-395. L'introduction de l'édition moderne de l'ouvrage par Nicole Cazauran et Isabelle Pantin souligne quant à elle, certes, la présence de la pastorale, mais également « l'influence de plusieurs modèles littéraires », et cite entre autres, parmi ces inspirations, *Le Roman de la rose*, *l'Énéide*, *La Divine Comédie* ou encore *Le Songe de Poliphile* (*La Mariane*, Introduction, p. XXVIII-XXIX).

1009. *Orlando furioso*, XXVIII, 4-74, p. 844-863.

1010. Certains détails sont omis afin de permettre au narrateur de se concentrer sur l'essentiel : le déroulement des événements et la description des sentiments. Ainsi, la description qu'avait donnée l'Arioste de la chaîne d'or confiée à Joconde par sa femme (XXVIII, 13 et 15-16, p. 847) est synthétisée par la formulation suivante dans *La Mariane* : « une petite croix d'or ornée de pierres précieuses », et cette mention est intégrée dans le passage adapté de l'octave 18 évoquant le départ de Joconde (f. 95 v°, p. 69).

1011. Concernant les références à Olympie et Birène (*Orlando* furioso, IX-X-XI), voir l'histoire narrée par le sieur Henry (*La Mariane*, f. 111 v°-142 r°, p. 80-100).

séparer[1012]. L'auteur demeure ici fidèle à la trame dessinée par l'Arioste en maintenant la chronologie des événements et en respectant les intrigues entre les différents protagonistes[1013] ; mais il ne suit pas pour autant celle-ci octave par octave et sait faire preuve de liberté, d'autant plus qu'il rédige en prose. Ainsi, affranchi des normes strictes de la versification, Jean d'Espinaud laisse libre cours aux dialogues, tirés de l'Arioste ou inventés de toutes pièces, ce qui lui permet d'enrichir les interactions entre les personnages. Ciorănescu, dans son *Arioste en France*, se montre sévère à l'égard de ce texte dont il critique le « mauvais goût »[1014]. De fait, il est exact que Jean d'Espinaud cultive les formulations tautologiques ainsi qu'une syntaxe complexe pétrie de sous-entendus, comme nous le verrons dans nos analyses. Mais, si ce style peut parfois sembler laborieux à la lecture, une fois cette difficulté dépassée, c'est une autre manière d'exprimer les sentiments qui apparaît, autrement plus complexe.

1.2. Les auteurs de romans et l'Italie

Au XVI[e] siècle, le roman et la nouvelle française sont marqués par l'influence des sources italiennes allant de Boccace au Tasse – comme en témoignent les reprises des épisodes de l'Arioste étudiés dans notre corpus. C'est en particulier le cas des *Joyeuses narrations* où les signes de cette influence italienne sont remarquables. Ainsi, le recueil des *Joyeuses narrations* est essentiellement composé d'histoires d'origine italienne écrites par Boccace et le Pogge (emprunts traditionnels dans le genre de la nouvelle de cette époque), deux auteurs dont la trame narrative est aisément identifiable, comme le fait remarquer Louis Loviot[1015]. L'Arioste, quant à lui, constitue un emprunt original. Ce type d'ouvrage étant destiné à un large public, il est ainsi fort possible qu'en l'absence de toute mention de l'Arioste, certains lecteurs ne soupçonnent pas l'origine de la vingt-deuxième narration cependant que les lecteurs plus avisés peuvent reconnaître assez aisément l'histoire de Joconde. Si quelques éléments dans le texte sont omis, tels que la première étape à Baccano où Joconde propose à son frère de l'attendre tandis qu'il doit lui-même aller chercher la croix en or[1016], la trame est conservée et la coloration italienne du texte demeure : dès l'incipit,

1012. *Orlando furioso*, V, 1-92 ; VI, 1-16, p. 97-126.
1013. Seule modification majeure dans le récit : le chevalier qui découvre la trahison ourdie contre les deux amoureux n'est pas Renaud mais le frère de Genèvre, Zerbin. Jean d'Espinaud semble ainsi vouloir resserrer l'intrigue autour du cadre familial qui entoure Genèvre.
1014. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII[e] siècle*, *op. cit*., p. 368-369.
1015. L. Loviot, *Revue des livres anciens*, *op. cit*., p. 303.
1016. *Orlando furioso*, XXVIII, 19, p. 848.

Astophe est toujours « Roy des Lombars »[1017] tandis que Fausto est toujours romain[1018] ; « Rome », la ville de Fausto et de Joconde, est par ailleurs citée à plusieurs reprises, ainsi que Pavie[1019].

Au-delà du très identifiable épisode de Joconde, on retrouve également de nombreuses références à l'Italie dans *La Mariane*, notamment le récit qui précède celui de Joconde où le personnage du sieur Charles raconte les aventures d'une belle Siennoise, Lucrèce, et de deux seigneurs français[1020]. En ce qui concerne plus spécifiquement l'inspiration ariostesque de l'auteur, on retrouve un autre récit qui tire son influence de l'*Orlando furioso* : l'histoire d'Arnolphe et de Danistée racontée par le sieur Henry est ainsi très largement inspirée de l'histoire d'Olimpie et de Birène[1021]. On repère également des palimpsestes dissimulés ça et là en tant que modèles ou du moins en tant que souvenirs de lecture. Ainsi, au livre I, de l'amant de Diane qui, en proie à une forte mélancolie amoureuse, est pris d'une crise de folie avant de mourir :

> Car, comme à son retour il fut averti de cette nouvelle, il en prit telle fâcherie en son cœur qu'il en vint au désespoir, en sorte qu'à l'instant même, abandonnant la ville, il se mit comme un fol et insensé à courir à travers champs, lesquels les ayant couru par l'espace de huit jours tout entiers, sans se soucier de boire ni de manger, toujours criant, appelant sans cesse « Diane, Diane », enfin à été trouvé mort au milieu d'une prairie [...][1022]

Un tel passage n'est pas sans rappeler l'errance folle de Roland après la découverte de la trahison de Médor. L'amant de Diane s'enfuit en effet du monde civilisé et oublie, tout comme Roland, de satisfaire ses besoins vitaux. Tout comme Roland, il ne parle plus, mais s'exprime par des cris. Ce souvenir de l'Arioste passe également par d'autres détails. Ainsi, et ce avant même que ne soit fait le récit des amours de Joconde, l'auteur reprend le motif du bijou oublié. Mariane reproche en effet à Filomène de ne pas porter le bracelet qu'elle lui a offert, un bracelet que Filomène a oublié le matin même chez lui[1023]. Or on retrouve ce schéma dans le chant XXVIII de l'*Orlando furioso* qui relate lui aussi l'oubli que Joconde fait, le matin de

1017. *Les Joyeuses narrations*, p. 182.
1018. Fauste est ainsi cité à plusieurs reprises comme tel : « Fauste Latin, un chevalier Romain » (*ibid.*) ; « outre la compagnie du cheualier Romain » (*ibid*., p. 190) ; « De ce que le Roy auoit dit, sembla que le Romain en fust tres content » (*ibid*., p. 191).
1019. « Car son frere n'auoit bougé en sa vie le pied hors de Rome » ; « Fauste se partit, & en peu de iours se trouua dans Rome » (*op. cit*., p. 183) ; « car il est force que ie retourne dans Rome » (*ibid*., p. 185) ; « Toutefois continuant tousiours son chemin, à la fin mena auec soy iusques dans Pauie » (*ibid*., p. 187) ; « Ainsi déguysez cheuaucherent Italie, France, Flandres, Angleterre » (*ibid*., p. 190).
1020. *Orlando furioso*, XXVIII, 4-74, p. 844-863.
1021. *Ibid*., IX, X et XI ; *La Mariane*, f. 111 v°-142 v°, p. 80-100.
1022. *La Mariane*, f. 14 r°-v°, p. 12.
1023. *Ibid*., f. 54 r°-55 r°, p. 40-41.

son départ, de la croix en or que sa femme lui avait fait promettre d'emporter en gage de son amour pour elle. Bracelet et croix en or sont ainsi chaque fois traités comme des preuves d'amour mutuel, chaque fois bafouées par l'un des deux amants. On se rappelle aussi comment, chez l'Arioste, Angélique avait utilisé le bracelet offert par Roland comme moyen de paiement auprès du berger qui l'accueillait avec Médor[1024]. Enfin, le motif de la fontaine comme symbole de la versatilité amoureuse est également repris[1025].

Si ces allusions restent discrètes, c'est qu'elles sont déjà bien connues du public. Les personnages eux-mêmes s'avèrent du reste être de fervents lecteurs de l'Arioste, mettant ainsi en abyme l'influence de ce dernier. Ainsi, le sieur François, avant de commencer le récit qui concerne Joconde, se remémore ses lectures : « il me souvient avoir autrefois lu en l'Arioste […] »[1026]. Et, lorsqu'il introduit l'épisode de Joconde, il rappelle la popularité dont jouit l'*Orlando furioso* en cette fin du XVI^e^ siècle :

> Histoire laquelle, bien que par aventure elle ne soit nouvelle à quelqu<es> uns de cette compagnie, ne laissera pourtant, comme j'espère, de leur agréer, étant telle que, plus elle est récitée, plus elle apporte de plaisir et contentement. Mais si, la recitant, je me retire un peu et n'use de notre style ordinaire de parler, attribuez-le à la langue italienne qui a produit cette histoire ; la beauté et la naïveté de laquelle me contraint de l'ensuivre et ne m'éloigner que le moins que je pourrai des termes qui lui sont propres et naturels.[1027]

Dans ce petit discours qui précède son récit, le sieur François apparaît ainsi non seulement comme un bon passeur d'histoires, mais également comme un passeur de langue. En effet, dans le cadre du roman très italianisant qu'est *La Mariane,* une des qualités qui prévalent chez lui en tant que narrateur est qu'il est fidèle, voire très fidèle, à l'Arioste, dans la mesure notamment où il conserve la coloration italienne originelle du texte. Comme l'explique Nicole Cazauran :

> […] il importe qu'avant de raconter François veuille ajouter à son rôle de moraliste misogyne celui d'un traducteur charmé par son modèle : leçon certes, que l'histoire qui va suivre, mais aussi traduction donnée pour l'œuvre propre du narrateur et traduction qui voudrait n'être pas trahison.[1028]

Venant après la traduction en français de 1544, après celle de Chappuys en 1576, ou encore après l'imitation en vers qu'en a donnée Rapin en 1572, le narrateur fait lui-même preuve

1024. *Orlando furioso*, XIX, 37, p. 544.
1025. *Ibid.*, I, 78-79 ; *La Mariane*, f. 15 v°, p. 12 ; f. 64 r°-v°, p. 48.
1026. *La Mariane*, f. 92 v°, p. 67.
1027. *Ibid.*, f. 92 v°, f. 93 r°, p. 67.
1028. Nicole Cazauran, « L'histoire de Iocondo traduite et commentée : de L'*Orlando furioso* à *La Mariane du Filomène* », dans *Parcours et rencontres*, *Mélanges Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 92.

d'une bonne connaissance de l'italien et insiste, comme l'auteur de *La Mariane* lui-même, sans lourdeur, sur le caractère italien du texte à travers notamment quelques éléments de vocabulaire italianisé[1029].

1.3. Du vers à la prose : les modalités d'inclusion des épisodes

La forme même de ces récits ainsi que leurs modalités narratives au sein du matériel originel facilitent leur incorporation au matériel romanesque français. En effet, dans l'*Orlando furioso*, les épisodes de Joconde et de Genèvre constituent déjà des récits indépendants au sein de la trame originelle, des narrations secondes. Dans le cas de Genèvre, la narration de ce récit est soigneusement inscrite dans la continuité de la diégèse. En effet, Renaud, arrivé depuis peu en Écosse, apprend le sort de Genèvre grâce aux moines qui l'hébergent, puis rencontre Dalinde qui lui fait cette fois un récit complet de la trahison de Polinesse. L'histoire de Joconde au chant XXVIII est, quant à elle, racontée à Rodomont par un hôtelier. D'une certaine manière, en la reprenant, l'auteur de *La Mariane* poursuit cette tradition du récit rapporté puisque le récit de Joconde est raconté par le sieur François aux autres personnages. Annexes à l'intrigue principale, ces épisodes sont en effet plus faciles à extraire et à incorporer dans le matériel romanesque français. L'indépendance de ces textes vis-à-vis du récit principal tient également au fait que ces épisodes mettent en scène des protagonistes majoritairement absents du reste de la narration : situation bien commode sur le plan narratif, car il n'est dès lors nullement nécessaire de les introduire ou de les raccorder de manière cohérente au reste de l'histoire racontée par l'Arioste, leur absence ne changeant en rien le destin des personnages principaux. De fait, comme nous le verrons par la suite, là où les imitations, poétiques ou épiques, font la part belle aux lamentations des principaux protagonistes, les épisodes repris dans le cadre de la littérature prosaïque mettent plus volontiers en avant de nouveaux personnages tels que Fiamette ou Dalinde.

La diversité de tons que présente l'*Orlando furioso* fait permet en outre à celui-ci de devenir un réservoir d'histoires pour le roman et les recueils de nouvelles. Certaines histoires sont ainsi suffisamment distrayantes, comme l'histoire de Joconde, pour pouvoir être incluses aux *Joyeuses narrations*, ou suffisamment sentimentales, comme l'histoire de Genèvre, pour

1029. Au sujet de ces italianismes, Nicole Cazauran insiste sur la comparaison entre certains passages du texte de Rapin et celui du seigneur François. Concernant les italianismes : « On ne reconnaît guère au passage que deux italianismes évidents : *escorne* pour *scorno*, aussitôt redoublé par son équivalent français *affront* (f. 99 v°), et "en meilleure *conche*" (f. 94 v°) […] On ne peut conclure, après examen, qu'il ait beaucoup emprunté au lexique de l'Arioste, ni même qu'il se soit appliqué à suivre au plus près l'ordre des mots ou la disposition syntaxique. » (éd. citée, p. 95-96).

pouvoir faire l'objet d'un roman comme celui de D'Espinaud. Les épisodes de l'Arioste trouvent dès lors leur place dans des publications qui mettent en avant, précisément, la promesse d'une diversité narrative. Le titre des *Joyeuses narrations* propose ainsi un recueil « Contenant choses diuerses, pour la recreation de ceux qui desirent savoir choses honnestes » ; quant à *la Mariane*, son titre annonce des récits concernant les amours de Mariane et de Filomène ainsi que d'autres histoires annexes : « Esquels sont décrits leurs amours, puis l'infidélité de l'un<e>, et les travaux de l'autre. Avec plusieurs belles histoires de l'inconstance et légèreté des femmes ». Le lecteur reçoit donc dès le titre l'assurance d'une diversité narrative et l'annonce de situations amoureuses pleines de rebondissements : ce sont finalement tous les ingrédients familiers du poème de l'Arioste – avec ses amants qui se cherchent et se poursuivent – qu'il retrouve dans ces récits.

Les Joyeuses narrations et *La Mariane* entretiennent un rapport encore assez proche de l'*Orlando furioso* dans leur mode de publication. Dans les *Joyeuses narrations*, en effet, le récit extrait de l'Arioste est inclus à un recueil de narrations brèves, tandis que, dans *La Mariane*, les épisodes de l' *Orlando furioso* sont relayés par des personnages du roman, dans des digressions qui viennent retarder le récit principal consacré aux amours de Filomène et de Mariane, tout comme les digressions de l'Arioste maintiennent l'attente du lecteur qui souhaite connaître la suite des aventures de Roland. À l'inverse, la publication des *Amours de Genievre* dans un volume propre affirme non seulement clairement l'indépendance du récit par rapport à la trame générale de l'Arioste, mais également l'émancipation du personnage de Genèvre qui, de personnage secondaire de l'*Orlando furioso*, se voit cette fois mis en valeur dans une publication qui lui est entièrement dédiée.

Dans tous les cas, nos trois textes apparaissent comme des vecteurs importants du renouvellement de la matière ariostesque. Cela s'explique, comme le précise Gustave Reynier dans son *Roman sentimental avant l'Astrée*, par l'inventivité de ces épisodes de désordre amoureux :

> Sur ce point [le roman sentimental], comme sur tant d'autres, la rencontre de la France et de l'Italie a été féconde. L'Italie a apporté les idées et elle a fourni les modèles. À la longue tradition de notre littérature bourgeoise qui ne voit dans l'amour que ses réalités brutales ou ses conséquences comiques elle oppose une passion ardente, frémissante, dangereuse, ennoblie par l'image toujours présente de la mort. Aux monotones abstractions de nos poètes de cours féodales, à ces « Amants », à ces « Dames », si impersonnels qu'on jugeait même inutile de leur donner des noms, elle oppose son individualisme intense et profond. Elle oppose enfin à une existence étroite, diminuée, contrainte par la discipline religieuse, l'idéal d'une vie plus large, plus

> complète, où tout l'être s'épanouit et se développe librement selon la nature et selon la beauté.[1030]

Ainsi la présence de l'*Orlando furioso* sur le territoire prosaïque français ne se limite-t-elle pas à la seule citation d'épisodes, mais bien à une véritable influence sur l'esthétique des passions. En effet, les récits comme ceux de Joconde et Genèvre ont déjà connu une certaine fortune sous forme versifiée[1031] ; ils vont aussi connaître des mutations significatives dans le cadre de la création en prose. Le récit de Joconde est ainsi nettement synthétisé dans les *Joyeuses narrations* qui mettent l'accent sur l'aspect cocasse des situations dans lesquelles les amants se retrouvent, tout en mettant en avant de nouvelles figures. Quant à *La Mariane* et aux *Amours de Genievre*, chacun de ces récits, à sa manière, s'attache à développer l'expression des sentiments.

Ainsi, de manière assez similaire à ce que l'on a pu observer dans la poésie amoureuse, les auteurs de prose ont hérité de leurs prédécesseurs poétiques et poursuivent leur travail d'amplification des passions, comme nous allons le voir à présent.

1030. Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 16.

1031. L'épisode de Genèvre avait déjà été repris par Mellin de Saint-Gelais, « Genevre », et Jean-Antoine de Baïf, « Et la suyte » (*Imitations de quelques chans de l'Arioste,* éd. citée), ainsi que Claude de Taillemont : « Conte de l'infante Geniévre fig'le du Roy d'Écosse pris du furieus, e fet Francoes » (*La Tricarite,* éd. citée). L'épisode de Joconde a, quant à lui, été repris par Nicolas Rapin (*Chant XXVIII du* Roland Furieux *d'Arioste. Monstrant quelle asseurance on doit avoir aux femmes. Traduict en François à la rigueur des Stanzes et de la Rime* dans *Imitation de quelques chants de l'Arioste par divers poëtes françois*, Lucas Breyer, 1572).

Chapitre 2
Le poison

Si la forme de la prose permet une certaine proximité narrative avec les épisodes originaux, les choix thématiques et stylistiques effectués par les imitateurs vont tendre quant à eux à faire évoluer la représentation de ces passions. Dans un premier temps, nous nous intéresserons ainsi au développement d'un motif : l'isotopie du regard. Ce motif déjà présent chez l'Arioste est transcendé par Jean d'Espinaud qui le place au centre de son imitation et des enjeux organisant les rapports entre les différents protagonistes. Le travail opéré sur ce motif par les imitateurs va ainsi au-delà de la simple amplification thématique : il touche plus profondément aux modes de représentation des passions. Nous verrons ensuite qu'en ce qui concerne le déroulement même des symptômes amoureux, les narrations en prose, auxquelles leur forme narrative permet une description assez proche du texte original, tendent néanmoins à en atténuer la représentation corporelle et physique. Nous nous demanderons enfin si cette atténuation ne se fait pas au profit d'un travail sur la langue qui serait d'ordre poétique, dans la lignée des procédés d'amplification déjà observés dans les traductions et dans les imitations en vers.

2.1. Là où tout commence : le regard

L'isotopie du regard dans les textes du corpus manifeste l'importance du sens de la vue dans la connaissance de l'être aimé. Si l'amant reconnaît ainsi son âme sœur lors de l'*innamoramento,* le regard peut également dévoiler l'infidélité d'une maîtresse ou, dans le cas inverse, se révéler trompeur et conduire l'amant à l'aveuglement.

2.1.1. L'*innamoramento*, entre émerveillement et aveuglement

Le premier regard est bien sûr celui de l'*innamoramento*. Dans *Les Amours de Genievre*, l'*innamoramento* de Dalinde pour le duc d'Albanie, Polinesse, est ainsi favorisé par un contexte favorable où le regard permet de définir l'aisance de Dalinde à évoluer dans le milieu courtisan, comme le montre la comparaison : « […] le séjour de la Cour plus complice

de ses yeux qu'ennemy de ses regards »[1032]. Ce passage esquisse un jeu de regards galants qui prépare le coup de foudre à venir. Si, en effet, plusieurs faisceaux de regards semblent ici se croiser au sein de la cour, c'est sur Polinesse que celui de Dalinde finit par s'attarder[1033]. Les yeux de Dalinde trahissent alors son sentiment naissant pour Polinesse. De la même manière, lors du retour d'Ariodant, l'expression des sentiments de Genèvre passe par son regard[1034].

Puis, pour l'amant chanceux, à l'*innamoramento* succède l'échange d'œillades avec l'être aimé. Le travail d'écriture autour des jeux de regards permet dès lors d'exprimer la réciprocité des sentiments entre les amants. Il en va ainsi pour Dalinde et Polinesse :

> Perché egli mostrò amarmi piú che molto,
> io ad amar lui con tutto il con mi mossi.[1035]

Dans la version de D'Espinaud, cet amour mutuel est ainsi retranscrit par l'affirmation que « les regards de l'un, animoiēt l'amour de l'autre »[1036]. L'usage des pronoms distributifs « l'un… l'autre » témoigne ici de la réciprocité de ce sentiment entre les deux amants. Cette réciprocité peut par ailleurs être amplifiée et faire perdurer la présence de l'amant. Ainsi, le regard enflammé de Genèvre est tel qu'il persiste même en son absence et permet à Ariodant d'être « éternellement en sa compagnie »[1037].

Si le regard fait naître l'amour et le nourrit, il peut également rendre aveugle l'amant. Dans l'*Orlando furioso*, le lecteur apprend ainsi de la bouche de Dalinde que Polinesse est amoureux de Genèvre[1038] :

> Dopo alcun dí si mostró nuovo amante
> De la bella Ginevra [...][1039]

L'Arioste ne donne pas plus de détails sur le sujet : on apprend simplement que le duc d'Albanie devient amoureux d'elle. Jean d'Espinaud, au contraire, continue de travailler cette isotopie du regard et précise les effets de cet amour en décrivant un Polinesse soumis à l'« aveuglement de l'amour »[1040]. Après avoir été unis grâce aux regards, voici donc les deux

1032. *Les Amours de Genievre*, f. 2 v°.
1033. *Ibid*., f. 3 r°.
1034. *Ibid*., f. 18 v°.
1035. *Orlando furioso*, V, 8, v. 1-2, p. 98.
1036. *Les Amours de Genievre*, f. 3 r°.
1037. *Ibid*., f. 37 r°.
1038. *Orlando furioso*, V, 12, p. 99.
1039. *Ibid*., V, 12, v. 1-2, p. 99.
1040. *Les Amours de Genievre*, f. 15 r°.

amants séparés par un aveuglement réciproque où le duc d'Albanie, aveuglé par son amour pour Genèvre, enjoint à une Dalinde tout aussi aveuglée par son amour pour Polinesse de convaincre Genèvre de devenir sa maîtresse. Étrange triangle amoureux, s'il en est, où deux aveugles tentent désespérément de convaincre le troisième définitivement sourd à leurs arguments.

2.1.2. Trahi par la vue : illusion et désillusion

De l'aveuglement à la supercherie il n'y a qu'un pas. Aussi le regard fait-il souvent l'objet de manipulations dans nos récits. Dans les imitations poétiques étudiées dans notre seconde partie, nous avons déjà pu analyser de quelle manière cette topique du regard halluciné et de l'illusion donnait lieu à des métaphores poétiques[1041]. Dans le récit en prose, l'illusion permet cette fois de mettre en scène la confusion qui se produit entre les personnages. Ainsi, chez Jean d'Espinaud, lorsqu'Ariodant est trompé par la vision de Dalinde grimée en Genèvre dans une apparition toute théâtrale (« Voyla Dalinda d'effect & Genievre d'apparẽce qui trompe les yeux d'Ariodant »[1042]), le regard est au centre du quiproquo :

> Ie tairay la partie la plus sensible de vostre douleur, pour ouïr parler vostre frere, lequel autant estonné que surpris, vous ayant suyui depuis vostre despart auec Polinesse, s'estoit arresté à vostre persuasion, en quelque lieu escarté, d'où il pouuoit neantmoins voir la tragedie de vos infortunes, & iugeant du regret qui vous pouvoit posséder, s'avance fort pres devous, où il vit que vos passions, vous portoient au tũmbeau, à la veuë de ceste spectãcle : il en retira vos volontez, & separant vostre espée de ses desirs, vous dit qu'il ne pouvoit pas croire, q'un courage si braue eust consenti à ceste fin […].[1043]

En travaillant les jeux de regard dans cette scène (« voir la tragedie de vos infortunes », « il vit que vos passions », « la veuë de ceste spectãcle »), l'imitateur enrichit ainsi le procédé visuel et spectaculaire qui avait déjà été mis en place par l'Arioste. Le choix du terme de « spectacle » attire l'attention sur la nature factice et artificielle de ce qui se présente au regard d'Ariodant. Par ailleurs, la scène est d'autant plus dramatique qu'elle met en place un double spectacle. En effet, tandis qu'Ariodant assiste à l'exhibition de la fausse Genèvre, Lurcain devient quant à lui le spectateur impuissant du désarroi de son frère[1044]. Ce double regard renforce ici l'illusion mise en place par Polinesse. En effet, le regard de Lurcain, par empathie

1041. *Cf. supra*, Deuxième partie, chapitre 2.
1042. *Ibid*., f. 63 r°.
1043. *Ibid*., f. 65 r°-v°.
1044. *Ibid*., f. 68 r°.

pour le désespoir d'Ariodant, va entériner la fausseté de la scène qui se joue devant les yeux de son frère.

Cependant, Jean d'Espinaud ne s'en tient pas là et prolonge cette confusion des regards. En effet, là où l'Ariodant de l'Arioste, dans sa douleur, quittait sans attendre la Cour, celui de la version française adresse une lettre à Genèvre dans laquelle il l'accuse de mensonge : « […] les yeux m'ont appris que vos façons estoiẽt plus trompeuses qu'aimables »[1045]. Jouant toujours autour de la question du faux, Jean d'Espinaud passe ainsi de la représentation d'une Dalinde grimée en fausse Genèvre, à celle d'une Genèvre réellement considérée comme fallacieuse par son amant :

> Je dois l'honneur de ceste cognoissance à mon malheur, qui me ravissant de vos mains, à la veuë de toutes les esperances que vostre reputation m'auoit promis, a gardé que mon ame ne s'est point perduë parmy vos feintises, vos yeux ne demanderont pas à mes plaintes l'explication de mes parolles, puisqu'eux-mesmes en sont les principes [...][1046]

L'isotopie du regard (« la veuë », « vos yeux ») permet ici à Jean d'Espinaud de synthétiser ce revirement de la représentation de Genèvre chez Ariodant, tandis que la succession des termes « esperances » et « feintises » permet d'appuyer cette inversion. Les yeux, qui étaient auparavant une promesse d'amour, deviennent dès lors la cause de la perte de l'amant.

Dans cet extrait, c'est non seulement la perception qu'Ariodant a de Genèvre qui est dissonante, mais également la compréhension de la situation entre les deux amants. Ignorante de la comédie jouée par Dalinde et Polinesse, Genèvre, lors de l'annonce du suicide d'Ariodant, continue d'entretenir le quiproquo : « Est-ce donc, pour avoir trop veu, que vous me faictes perdre la veuë de vostre bel objet »[1047]. Ici l'emploi absolu de l'infinitif prépositionnel causal « pour avoir trop veu » favorise le double sens de la phrase, et ce, à l'insu de Genèvre. En effet, tandis que cette dernière pense évoquer la lassitude que peut éprouver son amant en sa présence, pour Ariodant et Lurcain, il est bien évidemment question ici de la scène nocturne qu'ils ont cru voir entre elle et Polinesse.

De plus, Jean d'Espinaud joue sur le polyptote entre l'infinitif du verbe « voir », le participe passé « vu », et sur le mot « vue », afin de démontrer les pouvoirs paradoxaux du regard. Ainsi, la perte de « la veuë [du] bel objet » peut avoir deux raisons chaque fois exprimées par l'emploi du verbe « voir », en emploi absolu (du fait « d'avoir trop veu ») mais également en emploi transitif, pour signifier le manque de preuves d'amour : « si c'est pour

1045. *Ibid*., f. 70 r°.
1046. *Ibid*., f. 70 v°.
1047. *Ibid*., f. 75 v°.

avoir trop vu de manquemens »[1048]. Dans cette formule, l'antithèse discernable entre les deux emplois de l'adverbe « trop » (adverbial et déterminant) et le sème d'excès inclus dans le mot « manquemens » permet d'exprimer la supposée (« si ») absence d'affection de Genèvre. La relation entre cette dernière et Ariodant est donc nettement dominée par la figure du paradoxe. En effet, Genèvre suppose ici que c'est son absence qui a entraîné la déception d'Ariodant, alors qu'en réalité, l'ironie de la situation tient au fait qu'Ariodant tente de se tuer pour en avoir trop vu.

La lettre d'Ariodant et la réaction de Genèvre à l'annonce de la mort de ce dernier donnent encore plus d'intensité au drame qui se déroule sous les yeux du lecteur. D'une part, en effet, ce passage permet à Jean d'Espinaud de travailler sur l'isotopie du regard et de souligner, de manière plus développée que l'Arioste, l'importance de la vue dans le quiproquo provoqué par la vision de la fausse Genèvre. Cette amplification lui permet, d'autre part, de marquer plus nettement la séparation qu'entraîne ce quiproquo entre les deux amants. En effet, si ces derniers expriment leur sentiment sur le sujet, pour autant ils ne communiquent plus. Ainsi, Genèvre exprime trop tard son sentiment sur la question, après l'annonce de la mort d'Ariodant[1049].

Désarmé par le regard de sa dame, trompé par une situation illusoire comme Ariodant, ou au contraire désillusionné par la vue d'une situation qui n'est que trop réelle, comme Joconde découvrant sa dame dans les bras d'un autre, l'amant, jouet passif de l'amour[1050], dépend de la vue. Or, de plus, le regard peut également devenir le révélateur de son état émotionnel, de son mal-être. Ainsi, on a vu précédemment que les larmes, grand topos de la littérature amoureuse, sont un des symptômes déjà développés par l'Arioste que reprennent amplement les imitateurs. Mais, si les imitations que nous avons précédemment étudiées tendaient à privilégier ces passages topiques, c'est de manière plus générale que les présentes imitations vont reprendre les symptômes décrits chez les personnages de l'*Orlando furioso*.

2.2. Un déroulement fidèle des symptômes décrits par l'Arioste ?

La forme narrative favorise une certaine proximité avec le texte-source lors de l'adaptation du texte de l'Arioste à la prose. Ainsi, lorsqu'il s'agit de décrire le déroulement de la maladie mélancolique, les auteurs de notre corpus suivent fidèlement la trame de

1048. *Ibid*.
1049. *Ibid*., f. 75 r°-76 v°.
1050. *Orlando furioso*, XXVIII, 20-23, p. 848-849.

l'Arioste, tandis que, simultanément, la liberté formelle qu'autorise la prose leur permet de broder à partir de cette trame.

2.2.1. La proximité avec le texte original

Cette proximité entre le texte italien et celui de ses imitateurs français est manifeste dans la structure générale des trois œuvres étudiées ici. En effet, nos trois auteurs respectent le déroulement des intrigues telles qu'elles sont racontées par l'Arioste.

On peut étudier cette proximité dans le cadre de scènes spécifiques telles que celle où Joconde découvre la trahison de sa femme. Chez l'Arioste, le héros est saisi d'une intense jalousie qui le pousse à un désir de vengeance et de meurtre, cependant que l'amour va retenir son bras :

> S'attonito restasse e malcontento,
> meglio è pensarlo e farne fede altrui,
> ch'esserne mai per far l'esperimento
> che con suo gran dolor ne fe' costui.
> Da lo sdegno assalito, ebbe talento
> di trar la spada e uccidergli ambedui :
> ma da l'amor che porta, al suo dispetto,
> all'ingrata moglier, gli fu interdetto.[1051]

Cette tension entre le sentiment amoureux (« da l'amor che porta ») et le désir de vengeance (« lo sdegno assalito […] di trar la spada ») est reproduit dans les versions françaises en prose du texte. C'est le cas dans *La Mariane* :

> S'il demeura ébahi et mal content, il est meilleur de le penser et en faire foi par autrui que soi-même l'éprouver, comme fit cestui-ci avec son extrême douleur. Qui l'émeut en sorte qu'il fut en branle de leur passer à tous deux l'épée au travers la poitrine ; mais l'amour qu'il portait malgré lui à son ingrate et déloyale épouse le lui défendit et l'empêcha de ce faire.[1052]

De même, l'auteur des *Joyeuses narrations*, bien que son récit soit beaucoup plus bref, demeure fidèle au passage :

1051. *Ibid*., XXVIII, 22, v. 5-6, p. 849.
1052. *La Mariane*, f. 96 r°-v°, p. 70.

> S'il demoura estonné & mal content, il ne faut point demander, tellement qu'il eut envie de tirer son espee, & les tuer tous deux : mais pour l'amour que maugré soy il porte à sa femme ingrate, luy fut interdit […][1053]

La proximité entre les textes est tout d'abord lexicale. Les deux textes français traduisent ainsi avec fidélité l'état initial de Joconde : l'adjectif « malcontento » est ainsi traduit dans nos deux extraits par le calque de l'italien « mal content ». Cependant, au-delà du lexique, les deux auteurs reprennent surtout le mouvement majeur de ce passage. On remarque ainsi la reprise de l'interrogative indirecte détachée en prolepse (« S'attonito restasse e malcontento » chez l'Arioste, puis dans *les Joyeuses narrations* « S'il demoura estonné & mal content », et dans *La Marianne* « S'il demeura ébahi et mal content »), une tournure qui met en évidence l'étonnement du personnage. Par ailleurs, dans les quatre derniers vers, la rupture entre les deux réactions antagonistes de Joconde est marquée chez les deux auteurs par l'emploi de l'équivalent littéral français « mais » de la conjonction de coordination italienne adversative « ma ». En effet, chez l'Arioste, alors que la douleur de Joconde monte progressivement, dans les six premiers vers, jusqu'au désir de meurtre, l'usage de l'adversatif « ma » enclenche la chute des deux derniers vers indiquant le revirement qui se fait dans l'esprit de Joconde. Nos deux auteurs français, en reprenant la construction syntaxique de l'Arioste, conservent ainsi cet effet de suspens.

Les deux imitateurs français divergent cependant entre eux sur un point. Là où les *Joyeuses narrations* tendent à se concentrer sur l'action en cours, au point d'omettre les deux vers à tournure généralisante chez l'Arioste (« meglio è pensarlo e farne fede altrui, / ch'esserne mai per far l'esperimento »), le texte de *La Mariane* insiste surtout sur les mécanismes qui déclenchent le désir de vengeance chez le protagoniste : « Qui l'émeut en sorte qu'il fut en branle de leur passer à tous deux l'épée au travers la poitrine ». En effet, la construction syntaxique de la phrase illustre ici de manière explicite l'essence même de l'émotion au sens premier du terme : « mettre en mouvement »[1054]. Cette recherche passe tout d'abord par la présence du verbe « émouvoir », conjugué à la troisième personne du singulier du présent, puis par sa remotivation par le groupe verbal « fut en branle de » dont le sens est beaucoup plus fort que le « ebbe talento » de l'Arioste. Ce groupe verbal apparaît comme la paraphrase amplifiée d'« émouvoir » car il insiste sur le sens concret de ce verbe. Joconde est en effet mis en scène comme se mettant littéralement « en branle », en mouvement, à la vue de la trahison de sa dame.

Le déroulement des symptômes décrits dans l'*Orlando furioso* est donc bien respecté,

1053. *Les Joyeuses narrations*, p. 185-186.
1054. Alain Rey, *Dictionnaire histoire de la langue français*, Paris, Le Robert, 1999, p. 1221.

tandis que certains choix syntaxiques et sémantiques permettent de réélaborer et de souligner certains mouvements de la passion. C'est pourquoi il nous faut approfondir : au-delà du développement de l'intrigue, qu'en est-il de la représentation même de ces passions ?

2.2.2. Une présentation encore physiologique de la douleur amoureuse ?

Dans *La Mariane*, la description de la douleur amoureuse est encore physiologique, bien qu'elle tende à l'hyperbolisation, voire à la dépersonnalisation des sentiments. Ainsi, de la même manière que la « mise en branle » de Joconde, précédemment étudiée, rend tangible l'émotion qui le met littéralement en mouvement, la persistance de la dimension physiologique dans la description des émotions permet de conserver le caractère concret de la représentation. On le constate par exemple dans la reprise de ce passage de l'Arioste mettant en scène la douleur de la femme de Joconde :

> Che pensandovi sol, da la radice
> Sveller si sente il cor nel lato manco.[1055]

Dans ce passage, l'Arioste décrit de quelle manière la femme de Joconde sent son cœur (« il cor ») arraché de sa poitrine par le biais de la synecdoque « lato manco », littéralement le « côté gauche », sous-entendant la partie de la poitrine où réside le cœur. Cet aspect corporel de la douleur amoureuse est particulièrement bien rendu dans *La Mariane* : « elle se sentait arracher le cœur de son ventre »[1056] – le siège du cœur, et donc des émotions, est ici désigné par le terme « ventre » qui, dans la langue française du XVI^e^ siècle, peut désigner par extension la poitrine[1057]. L'emploi du déterminant possessif « son » insiste quant à lui sur l'idée d'un arrachement à soi, rendant ainsi concrète la douleur physique. Comme chez l'Arioste, l'imitateur conserve donc ici une représentation physiologique de la douleur. C'est encore le cas lorsqu'il évoque la perte d'appétit et le manque de sommeil du personnage : « che gustar cibo, e chiuder possa ciglia »[1058], « la perte du boire et du manger »[1059]. Cette évocation subit cependant des modifications notables au sein du texte français. En effet, l'auteur de *La Mariane* modifie ici les symptômes développés dans l'*Orlando furioso*, en remplaçant la perte du sommeil par celle du désir de boire. Par cette substitution, il construit

1055. *Orlando furioso*, XXVIII, 13, v. 1-2, p. 846.
1056. *La Mariane*, f. 95 r°, p. 69.
1057. Dictionnaire Huguet en ligne, article « Ventre ».
1058. *Orlando furioso*, XXVIII, 14, v. 6, p. 847.
1059. *La Mariane*, f. 95 r°, p. 69.

ici un binôme cohérent de termes complémentaires relevant de l'isotopie alimentaire, ce qui insiste sur l'incapacité du malade à ingérer des aliments aussi bien liquides que solides. La substantivation des verbes à l'infinitif permet en outre de recentrer l'évocation sur le procès en puissance et de rendre ainsi absolue l'impossibilité pour la dame amoureuse de se sustenter. En recentrant la description sur une problématique alimentaire cohérente, l'auteur fait ainsi le choix d'accentuer un symptôme en particulier.

Dans d'autres cas, en revanche, il apparaît que l'amplification conduit plutôt à une décorporalisation de cette souffrance. On peut observer ce phénomène dans la reprise qui est faite du passage mettant en scène le chagrin de la femme de Joconde à l'annonce du départ de son mari :

> La notte a lato, e'l di la moglie intorno,
> con gli occhi ad or ad or pregni di pianto,
> gli dice che non sa come patire
> potrà tal lontananza, e non morire [...][1060]

Dans l'imitation qu'il fait de ce passage, l'auteur de *La Mariane* reproduit fidèlement les différents symptômes que sont les larmes (« pregni di pianto ») et la douleur amoureuse qui conduit à la mort (« non sa come patire […] e non morire ») :

> […] sa femme nuit et jour lui était à l'entour, sans cesse lui disant, avec un monde de pleurs et de larmes, qu'elle ne savait pas comment elle pourrait porter sans mourir son absence.[1061]

En effet, la notion hyperbolique de mort, invoquée comme la seule issue au chagrin amoureux, est ici reprise : l'infinitif coordonné « non morire » présent chez l'Arioste est à l'origine d'une formulation plus concentrée en français avec l'emploi de l'infinitif prépositionnel « sans mourir ». Cette expression exagérée des sentiments va cependant encore plus loin chez notre auteur français. En effet, ce dernier recentre tout d'abord l'évocation sur le vide laissé par l'être aimé, en faisant le choix du terme « absence » pour traduire la « lontananza » de l'Arioste. Or ce terme italien peut référer à « l'absence », mais aussi à « l'éloignement », ce qui, dans cette acception, fait précisément référence à une spécificité de l'intrigue – puisqu'il est question du départ de Joconde pour une destination lointaine[1062]. La version française explicite ainsi de manière plus abrupte, et du point de vue du personnage

1060. *Orlando furioso*, XXVIII, 12, v. 5-8, p. 846.
1061. *La Mariane*, f. 94 v°, p. 69.
1062. La traduction de 1544 traduit d'ailleurs « lontananza » par « esloignement »., éd. citée, f. 145 v°.

féminin, le vide laissé par l'absence de l'être aimé.

Cependant, par-delà l'aspect personnel et intime de la situation présentée dans cet épisode, la métaphore hyperbolique d'« un monde de pleurs et de larmes » participe à une forme de dépersonnalisation, du moins par rapport au texte original. Chez l'Arioste, en effet, ce sont les yeux qui sont représentés remplis de larmes, d'une manière qui souligne la matérialité de l'expression passionnée ; mais ici, la métaphore hyperbolique du « monde » prive en quelque sorte les larmes de leur corporalité en exagérant les sentiments décrits, ce qui est encore renforcé par le binôme synonymique des « pleurs et de[s] larmes », qui place en tête un nom plus général et plus abstrait. On s'éloigne donc de la corporalité des larmes, au profit de leur hyperbolisation.

On assiste ainsi en quelque sorte à une hyperbolisation à contre-emploi, où l'expression exagérée mène paradoxalement à une décorporalisation des émotions. Dans le cadre .des imitations en prose, cette perte de la corporalité est particulièrement remarquable dans les passages référant à la mort de l'être aimé.

2.2.3. La mort inaboutie

Nous avons vu que les imitations partielles en vers n'hésitaient pas à choisir des personnages comme Rodomont et Sacripant, que leur fureur amoureuse poursuivait jusqu'à la mort et même au-delà. Il en va tout autrement de l'évocation de la mort dans nos imitations en prose, qui deviennent plutôt un moyen pour les auteurs d'exprimer la force excessive des sentiments. Certes, cette représentation topique de la mort par anticipation de l'amant(e) en l'absence de son aimé(e) est déjà présente chez l'Arioste, notamment lorsque ce dernier évoque la détresse de la femme de Joconde :

> […] e s'al ritorno non la trova morta
> esser non può se non gran maraviglia.[1063]

Dans le texte italien, le caractère inéluctable de la mort de la maîtresse est exprimé par une formule à tournure négative exceptive exprimant la surprise. Ce passage est retranscrit dans *La Mariane* : « [...] s'il ne la trouvait morte à son retour, ce serait grande merveille »[1064], ainsi que dans les *Joyeuses narrations* : « […] si au retour il ne la trouve morte, ce sera bien grande

1063. *Orlando furioso*, XXVIII, 14, v. 3-4, p. 847.
1064. *La Mariane*, f. 95 r°, p. 69.

merveille »[1065]. Si, comme on l'a vu, les deux versions françaises reproduisent ici la tournure emphatique produite part l'antéposition de la subordonnée hypothétique (« e s'al ritorno non la trova morta »), l'expression de l'étonnement est néanmoins quelque peu édulcorée par le renversement de la tournure négative italienne à une tournure affirmative en français. Cette tournure est d'ailleurs plus ou moins appuyée selon les versions l'auteur de *La Mariane* se contente d'évoquer une « grande merveille », tandis que celui des *Joyeuses narrations* rehausse l'expression par l'adverbe intensif « bien ».

En tout cas, la mort de la maîtresse abandonnée apparaît ici comme une évidence et est donnée comme un gage de ses sentiments amoureux. La violence de ceux-ci est de surcroît manifestée, dès le poème de l'Arioste, par une puissante manifestation physique où la dame semble perdre la vie dans les bras de son amant :

> […] al suo Iocondo par ch'in braccio muora
> la moglie, che n'ha tosto la star senza.[1066]

Alors que dans la version originale, la mort est désignée de manière directe (« in braccio muora »), l'auteur de *La Mariane* transpose ainsi ce passage : « Car alors elle se montra tellement outrée de douleur qu'il semblait qu'elle dut rendre l'âme ès bras de son époux »[1067]. Ici, la périphrase « rendre l'âme » exprime de manière détournée la mort par anticipation de la dame.

Fidèles à première vue au matériel original, les imitateurs respectent ainsi le déroulement des symptômes amoureux tels qu'ils sont narrés chez l'Arioste. Leur description fait cependant l'objet de modifications non négligeables. Celles-ci portent d'abord sur certains motifs, comme la topique de la vue, qui fait l'objet d'une extension narrative notable dans le texte de Jean d'Espinaud, ou comme la perte d'appétit chez l'auteur de *La Mariane*. Enfin, le corps et la mort font l'objet de représentations moins concrètes à la faveur d'une expression plus exagérée, mais aussi plus abstraite, des sentiments. On retrouve ce travail d'amplification dans plusieurs passages en prose où il tend à enrichir et à exacerber la représentation des passions, ce que nous nous proposons d'étudier à présent.

1065. *Les Joyeuses narrations*, p. 184.
1066. *Orlando furioso*, XXVIII, 17, v. 3-4, p. 847.
1067. *La Mariane*, f. 95 r°, p. 69.

2.3. La fièvre ou l'exacerbation de l'expression des passions

Ces imitations en prose procèdent, dans la continuité des imitations en vers, à des amplifications aussi bien lexicales – par le biais de binômes synonymiques – que syntaxiques – par le biais de structures généralement intensifiantes – ou encore métaphoriques.

2.3.1. Les binômes synonymiques

L'auteur de *La Mariane* n'hésite pas à augmenter le texte, en ayant recours aux binômes synonymiques ou explicatifs. Appliqué tout spécialement aux adjectifs, ce procédé permet tout d'abord de qualifier les personnages. On en relève ainsi un usage intéressant pour caractériser les femmes déloyales. Alors que la femme infidèle est qualifiée d'« ingrata » dans l'*Orlando furioso*, l'auteur de *La Mariane* redouble cette disqualification à l'encontre du genre féminin en général. Il en est ainsi lorsque Joconde découvre la tromperie de sa femme. Alors que l'Arioste écrit « all'ingrata moglier, gli fu interdetto »[1068], l'auteur de *La Mariane* ajoute à l'adjectif « ingrate » celui de « déloyale » : « [...] à son ingrate et déloyable épouse [...] »[1069]. Il insiste ainsi sur l'infidélité de l'épouse. Puis, lorsque le texte passe de l'exemple particulier au général en étendant le qualificatif à l'ensemble du sexe féminin, ce groupe désigné chez l'Arioste par l'adjectif substantivé « ingrate »[1070] devient sous la plume de l'auteur français celui des « Ingrates et perfides »[1071], par redoublement synonymique du même procédé de substantivation. Cette disqualification s'étend également jusqu'à l'amour lui-même. Dans ce même passage, en effet, « questo ribaldo Amore »[1072], comme le décrit l'Arioste, est désigné comme « ce méchant et traître amour »[1073]. Le procédé d'insistance est le même que précédemment : à l'idée de trahison s'ajoute la cruauté du sentiment.

Le recours à deux termes sémantiquement négatifs permet également d'amplifier une transformation physique, comme c'est le cas avec la description qui est faite de Joconde. Le procédé de la description par adjectifs coordonnés est d'ailleurs déjà utilisé par l'Arioste pour évoquer la beauté physique de Joconde, lorsque celui-ci est décrit comme « grasso e rubicondo », une caractérisation qui est traduite littéralement par le binôme « gras et rubicond »[1074] dans *La Mariane*. Cependant, l'auteur français développe bien davantage le

1068. *Orlando furioso*, XXVIII, 22, v. 8, p. 849.
1069. *La Mariane*, f. 96 r°-v°, p. 70.
1070. *Orlando furioso*, XXVIII, 45, v. 5, p. 855.
1071. *La Mariane*, f. 101 r°, p. 73.
1072. *Orlando furioso*, XXVIII, 23, v. 1, p. 849.
1073. *La Mariane*, f. 96 v°, p. 70.
1074. *Ibid*., f. 100 r°, p. 72.

procédé afin de montrer dans un premier temps la beauté du personnage puis, par la suite, le dépérissement de celle-ci sous l'effet de la douleur. Ainsi, à partir de l'évocation de cette beauté par l'Arioste, « che dianzi era sí bella »[1075], l'auteur de *La Mariane* non seulement décrit la beauté du visage de Joconde, mais insiste également sur la finesse et la douceur de ses traits *:* « [...] cette face, qui était auparavant si belle et délicate »[1076].

À partir de là, les binômes synonymiques apportent des détails notables sur la dégénérescence physique de Joconde, comme l'indique dans le tableau suivant la comparaison entre l'italien et le français des notations descriptives physiques de Joconde dans les octaves 27 à 29 du chant XXVIII :

Épisodes	*Orlando furioso*	*La Mariane du Filomène*
Chant XXVIII, octave 27, vers 2	« nel viso scarno » (p. 850)	« les joues maigres et décharnées » (f. 97 r°, p. 70)
Chant XXVIII, octave 27, vers 8	« tosto » (p. 850)	« flétri et fané » (f. 97 v°, p. 70)
Chant XXVIII, octave 28, vers 6	« il piú brutto » (p. 851)	« le plus laid et difforme » (f. 97 v°, p. 71)
Chant XXVIII, octave 29, vers 4	« a pena vivo » (p. 851)	« plus mort que vif » (f. 98 r°, p. 71)

Les binômes synonymiques apportent en effet des détails et des nuances aux descriptions de l'Arioste. Ainsi la maigreur du jeune homme est-elle décrite de manière exagérée, au point qu'il semble presque ne plus avoir de chair et paraît se décomposer sous les yeux du lecteur. Plusieurs caractérisations montrent également que Joconde n'est plus que l'ombre du parangon de beauté qu'il fut autrefois, comme y insiste l'emploi des deux adjectifs « flétri et fané », qui renvoient à la métaphore de la fleur dépossédée de sa beauté. Quant à l'adjectif « difforme », il oppose morphologiquement le nouveau physique de Joconde aux qualités habituelles de la beauté idéale que sont l'harmonie et la symétrie. En plus d'exprimer la laideur, en effet, cet adjectif, par son préfixe privatif, donne à voir un corps en train de perdre sa substance vitale, comme le suggéraient déjà l'adjectif « décharné », également dérivé, et les adjectifs métaphoriques « flétri et fané ». Le groupe adjectival « a pena vivo » est quant à lui amplifié et exagéré par l'auteur de *La Mariane* grâce à la présence des deux adjectifs antonymes dans la structure comparative « plus mort que vif », qui viennent couronner cette description dépréciative.

Les binômes synonymiques utilisés ici permettent donc d'accentuer les évolutions

1075. *Orlando furioso*, XXVIII, 26, v. 7, p. 850.
1076. *La Mariane*, f. 97 r°, p. 70.

physiques de Joconde par l'hyperbolisation, voire la métaphorisation de ces changements. Plus généralement, la création d'images poétiques au sein de ces binômes participe d'un travail stylistique plus vaste de la part des auteurs en prose, qui vise à tirer les textes vers une veine plus lyrique.

2.3.2. À la recherche d'une écriture poétique au sein des imitations en prose

Comme on a pu le voir précédemment[1077], la plasticité du texte de l'Arioste et son caractère fondamentalement poétique, non seulement dans sa forme versifiée mais également dans les métaphores qu'il comporte, ont favorisé son adaptation dans les formes poétiques françaises. Ainsi, dans les imitations en vers, l'épisode de Genèvre avait déjà livré son potentiel poétique. Or on observe une continuité dans le traitement des sentiments entre les imitations en vers et les récits de nos prosateurs qui montre que quoiqu'ils écrivent en prose, nos auteurs élaborent eux aussi poétiquement les extraits tirés de l'Arioste, en développant de nombreuses métaphores. En effet, comme le remarque Pascale Mounier, « […] la dichotomie établie entre la "Poësie" en vers et les "Romans" en prose s'estompe dans les années 1580, alors que *poésie* prend le sens aristotélicien de "création poétique" »[1078]. Ainsi, c'est de manière assez naturelle que nos deux auteurs, en partant des images poétiques présentes dans l'*Orlando furioso*, poursuivent la recherche esthétique déjà entamée par les poètes imitateurs de l'Arioste, notamment par l'usage et l'amplification des métaphores. En reproduisant ainsi certains effets stylistiques qu'avaient déjà exacerbés les imitations en vers, les auteurs français rendent l'expression des sentiments bien plus hyperbolique qu'elle ne l'est chez l'Arioste.

L'exagération lyrique

Non seulement la description physique est enrichie, mais, comme chez Jean d'Espinaud, le comportement de l'amant est aussi retravaillé sur le plan poétique. On trouve ainsi chez l'auteur de la *Mariane* plusieurs formulations tautologiques telles que : « ils ne vivent plus que pour rendre leur vie immortelle par l'immortalité de leur amour »[1079]. La notion d'éternité apparaît ici de manière redondante à travers les figures de dérivation, dans la reprise dérivative du verbe « vivre » par le substantif « vie » et de l'adjectif attribut « immortelle » sous la forme du nom commun « immortalité », un effet d'insistance accusé

1077. Voir *supra*, Deuxième partie.
1078. Pascale Mounier, *Le Roman humaniste : un genre novateur français (1532-1564)*, Paris, Champion, 2007, p. 95.
1079. *Les Amours de Genievre*, f. 3 r°.

par le tour restrictif et le chiasme lexical (« vie » / « immortelle » / « immortalité » / « amour ») qui souligne le caractère absolu de l'amour. L'exagération mise en œuvre dans l'écriture de Jean d'Espinaud par les figures de répétition contribue ainsi à amplifier les sentiments des personnages.

Dans le même ordre d'idées, l'emploi du déterminant numéral « mille » entraîne une amplification du sentiment amoureux. Ce procédé emphatique, courant dans la poésie amoureuse de la Renaissance, était déjà présent chez l'Arioste dans l'épisode de Genèvre, lorsque Dalinde décrivait la perfidie de Polinesse :

> [...] ancor che li suo' inganni discoperti
> esser doveanmi a mille segni certi.[1080]

Il était du reste présent dans l'ensemble de l'*Orlando furioso* comme dans ce passage tiré des plaintes de Bradamante :

> Suggiunse a queste altre parole molte,
> piene d'amor, di fede e di conforto,
> da ritornarlo in vita mille volte,
> se stato mille volte fosse morto.[1081]

Dans ce passage, la répétition de l'adjectif numéral permet de décupler l'effet du discours de Bradamante. Or ce procédé de la numération hyperbolique est repris, voire démultiplié, par Jean d'Espinaud. Ainsi, dans ses *Amours de Genievre et d'Ariodant*, lorsque Ariodant et Genèvre échangent de manière grandiloquente leurs vœux : « mille désirs », « mille prétentions », « mille gloires »[1082], « mille morts »[1083]. Les sentiments des personnages en deviennent très fortement hyperboliques, comme dans cette description de Genèvre émue par les déclarations de son amant : « elle s'imaginoit milles belles parolles, chacune de ces parolles représentoit mille desirs, chacun de ses desirs, portoient mille flammes, & chacune de ses flammes brusloient mille cœurs [...] »[1084]. Dans ce passage, l'énumération des termes « paroles » puis « desirs », « flammes » et enfin « cœur », repris en anadiplose, illustre la réaction en chaîne provoquée les déclarations de l'amant. Ou plutôt, devrions-nous dire, « les réactions en chaîne » puisqu'ici, en associant l'anadiplose à l'emploi anaphorique du numéral

1080. *Orlando furioso*, V, 11, v. 7 -8, p. 99.
1081. *Ibid*., LXIV, 67, v. 1-4, p. 1337.
1082. *Les Amours de Genievre*, f. 30 v°.
1083. *Ibid*., f. 31 v°.
1084. *Ibid*., f. 37 r°- f. 37 v°.

« mille », l'auteur ouvre sur plusieurs ramifications à l'intérieur même de la multiplicité des paroles et des émotions suscitées par ces paroles. À travers une syntaxe qui fait tendre l'expression amoureuse vers l'infini, Jean d'Espinaud décrit ainsi l'émotion qui submerge alors Genèvre. Cette exagération va de pair avec l'emphase dont l'auteur use tout au long de son récit.

Ce procédé stylistique est cependant spécifique à Jean d'Espinaud. En revanche, on peut observer un usage des métaphores poétiques liées au feu qui est commun à ce dernier et à l'auteur de *La Mariane.*

La métaphore des flammes : du brasier maîtrisé à l'incendie

Déjà présent dans l'*Orlando furioso* puis dans les imitations poétiques de celui-ci, le motif topique du feu comme métaphore de la passion est travaillé aussi bien par l'auteur de *La Mariane* que par la suite par Jean d'Espinaud. Toutefois, non contents de reprendre un procédé existant dans le texte-source, et d'ailleurs stéréotypé, nos auteurs ont tendance à ajouter à leurs adaptations des métaphores référant au feu, y compris dans des passages où celles-ci étaient absentes de leur source, d'une manière qui contribue à élever la prose vers une dimension plus lyrique.

Lorsque c'est un feu bien maîtrisé qui est invoqué, la métaphore du feu permet tout d'abord d'exprimer les effets de l'amour et de mettre en garde contre ces derniers. Le départ de Joconde et d'Astolphe est ainsi l'occasion pour l'auteur de *La Mariane* d'amplifier en ces termes le texte de l'Arioste, notamment dans cet extrait qui invite l'amant à voyager afin de guérir de sa mélancolie amoureuse :

> La lunga absenzia, il veder vari luoghi,
> praticare altre femine di fuore,
> parche sovente disacerbi e sfoghi
> de l'amorose passïoni il core.[1085]

L'auteur de *La Mariane* fait ici le choix de traduire ce passage en vers, en dissociant cette portion du texte de la forme prosaïque, ce qui lui permet de souligner la valeur de maxime du passage :

> Car une longue absence, aller en divers lieux,

1085. *Orlando furioso*, XXVIII, 47, v. 1-4, p. 856.

Femmes étranges voir, les hanter curieux,
Est ce qui peut éteindre et chasser de notre âme
D'Amour la passion, le poison et la flamme.[1086]

L'usage de l'alexandrin et l'emploi d'un langage pétrarquisant lui permettent en outre de démontrer son talent non seulement à broder autour du modèle italien, mais également à en tirer des images significatives. Cet apport du vers favorise dès lors la mise en valeur de la métaphore de la flamme, qui constitue un ajout propre de l'adaptateur. Ainsi l'ajout, dans le dernier hémistiche, du binôme « le poison et la flamme » permet-il de mettre l'accent sur l'aspect destructeur de l'amour. Cette métaphore est par ailleurs annoncée par le sémantisme du verbe « éteindre » qui se substitue au verbe italien « disacerbare » (« adoucir ») et est soulignée par le remplacement du terme « core » (« cœur ») par celui d'« âme », dans la rime suffisante avec le terme « flamme ». L'auteur de *La Mariane* fait ainsi preuve d'un véritable souci d'élaboration poétique, d'autant mieux mis en valeur qu'il se déploie dans la forme d'un quatrain[1087].

Ce travail poétique est cependant également à l'œuvre dans la narration, comme c'est le cas chez Jean d'Espinaud qui utilise lui aussi la métaphore des flammes pour mettre en scène la mort d'Ariodant, ainsi relatée par l'Arioste :

[...] che s'era in mare sumerso Ariodante
di volontaria sua libera morte,
non per colpa di borea o di levante.[1088]

Dans ce passage, l'Arioste insiste avant tout sur le suicide d'Ariodant en désignant son acte d'abord de manière peu explicite (« di volontaria sua »), puis par l'euphémisme (« non per colpa di borea o dilevante »). Pour l'auteur français, en revanche, il s'agit de décrire, dans ce geste désespéré, un personnage au paroxysme de la passion :

[...] se trouvant fort proche de la mer, se resoult d'y esteindre les flammes de son amour, & les feux de ses desespoirs.[1089]

L'auteur ne se contente pas ici d'ajouter la métaphore de la flamme, mais il l'amplifie jusqu'à

1086. *La Mariane*, f. 101 v°, p. 73.
1087. Il est par ailleurs intéressant de noter que l'on retrouve à plusieurs reprises sur l'ensemble de la *Mariane* ce type de maximes poétiques décrivant les spécificités, pour ne pas dire les affres, du désir amoureux (*cf. La Mariane*, éd. citée, f. 75 v°, p. 56 ; f. 179 v°, p. 126 ; f. 202 r°, p. 142).
1088. *Orlando furioso*, V, 57, v. 4-6, p. 111.
1089. J. d' Espinaud, *Les Amours de Genievre*, f. 74 r°.

celle de l'incendie qu'il est nécessaire d'éteindre par l'action contraire de l'eau de la mer. Par-delà l'antithèse stéréotypée du feu et de l'eau, du sec et du liquide qui se rencontre de façon topique dans la littérature lyrique et notamment pétrarquiste, cette métaphorisation permet de formuler de manière euphémique la mort imminente d'Ariodant. La métaphore réfère par ailleurs de façon cohérente aux circonstances du suicide d'Ariodant, car c'est bien en se jetant dans l'eau qu'il souhaite se donner la mort.

La métaphore poétique permet ainsi de redonner un souffle lyrique à une situation cruelle, comme celle du suicide d'Ariodant. Mais bien plus, elle rend aussi plus lyriques des personnages qui sont prosaïques chez l'Arioste comme c'est le cas par exemple de Fiamette.

Bien évidemment, le sémantisme du prénom Fiamette incitait déjà l'Arioste à la métaphore. L'usage qu'en faisait l'auteur italien était cependant assez grivois puisqu'il lui servait à décrire les rapports sexuels qu'entretenait la jeune Fiamette avec Joconde et Astolphe :

> […] come a vicenda i mantici che dànno,
> or l'uno or l'altro, fiato alla fornace.[1090]

L'auteur de *La Mariane* reprend ici ce passage : « [...] ni plus ni moins que soufflets de la forge qui, de leur vent alternatif, allument et enflamment le brasier »[1091]. Cependant, les ajouts qu'il fait mettent en évidence une recherche poétique plus poussée de sa part. Ainsi, tout en conservant la métaphore du soufflet de la forge, il remplace celle du fourneau par celle du « brasier ». Le feu concentré et constant laisse ainsi place à un débordement débridé de flammes, renforcé par le binôme synonymique des verbes « allument et enflamment », tandis que l'image du « vent alternatif » sous-entend une énergie aérienne venant raviver perpétuellement ce feu.

De plus, si dans cet exemple l'auteur amplifie une métaphore du feu qui était déjà présente chez l'Arioste, il emploie également cette métaphore dans des passages où elle est absente du texte-source. C'est ainsi qu'il continue de la travailler lors des retrouvailles entre Fiamette et le Grec. L'Arioste écrivait :

> Ben s'adocchiâr, ma non ne fêr sembiante,
> ch'esser notato ognun di lor temette : [...][1092]

1090. *Orlando furioso*, XXVIII, 54, v. 3-4, p. 858.
1091. *La Mariane*, f. 103 r°, p. 74.
1092. *Orlando furioso*, XXVII, 56, v. 6-7, p. 858.

Mais, là où l'échange de regards chez l'Arioste ne tient qu'en deux vers, l'auteur français choisit de prolonger l'échange amoureux :

> Sitôt qu'ils se virent, ce feu d'amour, qui n'était encore éteint en leur poitrine, commença à jeter quelques flammèches. Qui fut cause que d'entrée ils s'œilladèrent, toutefois avec discrétion, de peur que quelqu'un s'en aperçût et qu'ils demeurassent découverts.[1093]

Ainsi, dans le texte français, les échanges de regards non seulement se prolongent mais aussi s'intensifient grâce à la métaphore filée qui met en évidence, par l'embrasement, la renaissance du sentiment amoureux entre les deux jeunes gens. De la flamme cachée sous la cendre, évoquée par la négation du participe adjectivé « éteint », le texte fait progresser le sentiment vers les « flammèches », qui sont déjà la promesse d'un amour plus ardent. De la sorte, et dans la mesure où il reçoit le même traitement stylistique que Genèvre et Ariodant, le couple prosaïque formé par Fiamette et le Grec accède à un statut lyrique. Ainsi, dans ce passage, l'insertion de métaphores nouvelles vient enrichir le texte en dotant les personnages d'un caractère poétique nouveau.

Cette métaphore du feu est si présente qu'elle peut même aller jusqu'à se substituer à une autre, comme on le constate par exemple dans *Les Amours de Genièvre et Ariodante* de Jean d'Espinaud. Ce dernier remplace ainsi la comparaison des passions humaines aux comportements du règne animal, utilisée par l'Arioste au début du chant V[1094], par la métaphore du feu et des flammes :

> [...] nous pouvons donc dire que les étincelles de ce feu ne sont pas moins violentes qu'un torrent desbordé qui ravage insolemment une campaigne, que c'est un feu qui estouffe les plus belles actions [...][1095]

Jean d'Espinaud développe ainsi la peinture des ravages de l'amour à travers l'antithèse répertoriée, et récurrente dans son texte, des métaphores du feu et de l'eau. Ici, la puissance des feux de la passion est mise en parallèle avec celle de l'eau par le biais d'une hypotypose mettant en scène une campagne ravagée par un torrent. Cette comparaison hyperbolique permet ainsi d'apprécier le pouvoir destructeur de l'amour, exprimé dans la complétive assertive, et définitoire, au présent gnomique « C'est un feu qui estouffe les plus belles actions ».

1093. *La Mariane*, f. 103 r°- f. 103 v°, p. 75.
1094. *Orlando furioso*, V, 1-2, p. 97.
1095. *Les Amours de Genievre*, f. 1 v°.

On voit donc bien ici de quelle manière les imitateurs de l'Arioste en prose se focalisent sur un motif présent dans leur source, l'amplifient, et ce, parfois, au détriment d'autres figures développées par l'auteur italien. De plus, outre l'emploi et l'amplification de métaphores déjà présentes dans le texte italien, il se trouve aussi des cas où la reprise d'un élément narratif devient prétexte à métaphorisation. Il en est ainsi du motif des fontaines de la forêt des Ardennes dans *La Mariane*.

Des fontaines d'amour rêvées

Le motif des fontaines de la forêt d'Ardennes provient de la littérature épique et apparaît notamment dans *Les Quatre fils Aymon.* Il devient par la suite un élément narratif dans l'*Orlando innamorato* de Boiardo puis dans l'*Orlando furioso*[1096]. Décrites à la fin du chant I de l'*Orlando furioso*, les fontaines influencent les sentiments amoureux de quiconque vient y boire :

> E questo hanno causato due fontane
> che di diverso effetto hanno liquore,
> ambe in Ardenna e non sono lontane :
> d'amoroso disio l'una empie il core ;
> chi bee de l'altra, senza amor rimane,
> e volge tutto in ghiaccio il primo ardore.
> Rinaldo gustò d'una, e amor lo strugge;
> Angelica de l'altra, e l'odia e fugge.[1097]

Chez l'Arioste, ces fontaines ont d'abord un rôle narratif. En effet, en modifiant les sentiments des personnages, elles influent sur leurs motivations et dès lors sur la trame narrative. Sur un plan plus général, elles permettent également d'illustrer le motif de l'inconstance amoureuse. L'auteur de *La Mariane* en reprend fidèlement les caractéristiques dans un passage du livre III. Filomène vient alors de s'éveiller d'un rêve désagréable et regrette que celui-ci n'ait pas dépeint une réconciliation amoureuse avec Mariane :

> Le songe aussi n'est qu'une chose vaine et illusoire, c'est pourquoi je ne m'y veux arrêter, ains croire que quelque autre chose m'en a débuté. Mais quelle ? Certes ne me la

1096. Comme le rappelle l'édition critique de *La Mariane du Filomène*, « La forêt des Ardennes fut rendue célèbre par l'épopée des *Quatre fils Aymon* où figure Renaud. Dans l'*Orlando furioso*, I, 78, Renaud et Angélique ont bu à deux fontaines merveilleuses : l'une fait oublier l'amour, l'autre l'inspire. L'Arioste se souvient ici de Boiardo, *Orlando innamorato*, I, 3, st. 33-5, et II, 15, strophes 26-7 » (*La Mariane*, p. 48, note 3).
1097. *Orlando furioso*, I, 78, p. 25.

> saurais-je songer, si ce n'est que le Ciel, jaloux de mon contentement, ne m'ait suscité ce désastre et méchef. Ou bien qu'il y ait en ce pays quelque fontaine laquelle, ayant cette malédiction inconnue et secrète à chacun (comme il s'en est jadis trouvé ès Ardennes), de convertir un amour en haine, ait en vous amorti (ayant, de hasard et malencontre, bu de son eau, sans connaître le venin qu'elle porte quant et elle) non seulement cette flamme qui vous brûlait de mon amour, ains encore vous ait dégoûtée de moi, tellement que m'ayez à présent plus à haine et dédain que chose du monde.[1098]

Les caractéristiques de la fontaine évoquée sont ici très similaires à celles de la fontaine qui est décrite chez l'Arioste. La fontaine se trouve dans la forêt des Ardennes, peut changer l'amour en haine mais également produire l'effet inverse et, tout comme chez l'Arioste, les amoureux vont y boire sans connaître les pouvoirs de cette source magique. Cependant, dans *La Mariane*, les fontaines ne constituent plus un élément narratif, mais bien un souvenir littéraire par le biais duquel Filomène tente d'expliquer le désamour de Mariane. Ainsi la valeur virtualisante du subjonctif « qu'il y ait », qui sous-entend la notion de possibilité, souligne la dimension hypothétique de cette fontaine d'amour rêvée. Cette référence littéraire à l'Arioste se confirme par ailleurs dans la suite du texte lorsque Filomène exprime son désir de se venger de Mariane :

> Je ferais en sorte que plus tu ne pourrais nuire à âme vivante. Car, en me vengeant de l'outrage que tu m'as fait, je la troublerais et gâterais si bien qu'il ne prendrait désormais envie à personne d'en boire et goûter.[1099]

En effet, l'outrage à la nature ici décrit n'est pas sans rappeler celui de Roland détruisant le *locus amoenus* où Angélique et Médor se sont aimés au chant XXIII[1100], et prend de nouveau la forme hypothétique d'un énoncé au conditionnel à valeur d'irréel. Ainsi, dans *La Mariane*, cette évocation des fontaines se réoriente avant tout vers une valeur allusive permettant d'enrichir le monologue plaintif du protagoniste.

Dans *La Mariane*, en effet, la fontaine est moins présente comme objet magique nécessaire à la narration que comme métaphore poétique de l'aspect changeant de l'amour. Elle est de ce fait utilisée comme illustration du motif de l'inconstance amoureuse. Ainsi, lorsque Diane achève son récit, Filomène, auditeur des mésaventures de la jeune fille, conclut en ces termes : « A ce que je vois, madamoiselle, votre mal et le mien fluent et découlent d'une même source et fontaine, à savoir de l'amour »[1101]. Dans cette formule, ne demeure plus, chez l'auteur de *La Mariane*, que la valeur métaphorique de cette fontaine.

1098. *La Mariane*, f. 64 r°-v°, p. 48.
1099. *Ibid*., f. 64 v°-65 r°, p. 49.
1100. *Orlando furioso*, XXIII, 134-136, p. 697.
1101. *La Mariane*, f. 15 v°, p. 12.

Il apparaît donc que les imitations en prose de l'Arioste conservent globalement la description du processus de la maladie amoureuse, mais en font évoluer les modes de représentation. Concernant cette mutation, nous notons deux tendances divergentes. D'une part, on constate une perte dans la représentation corporelle et concrète des passions. Celles-ci sont moins extrêmes que dans le texte italien et la mort y est atténuée, sinon gommée. D'autre part, l'amplification des motifs présents chez l'Arioste permet à la fois, sur le plan narratif, de mieux approfondir les rapports entre les personnages, par le développement de l'isotopie du regard, et, sur le plan stylistique, de mettre en œuvre une écriture poétique au sein de la prose, par la métaphore du feu et l'allusion aux fontaines. Cette expansion du langage poétique, de même que le traitement de moins en moins corporel des passions, va créer un espace propice à un traitement plus psychologique du sentiment amoureux.

Chapitre 3
Vers un développement plus psychologique des passions

La mélancolie amoureuse prend du temps. C'est ainsi que les trois auteurs de notre corpus vont tirer parti de la prose pour donner plus d'espace à l'expression de tels sentiments. Cela est en partie dû au fait que la prose, en faisant le choix d'épisodes secondaires tels que celui de Joconde ou de Genèvre, remet à l'honneur des personnages de second plan et a ainsi l'occasion de déployer plus de diversité dans la représentation des sentiments ; le développement des états d'âme de ces personnages lui permet également d'accéder à une analyse d'une plus grande profondeur psychologique. Ce point constituera le premier temps de notre chapitre où nous étudierons le traitement accordé au personnage secondaire. Puis, nous verrons le rôle prépondérant que joue la prise de parole dans ces imitations en prose et de quelle manière elle permet aux adaptateurs de donner plus de voix à ces figures secondaires mais aussi, de manière plus générale, aux amants malheureux. Enfin, nous constaterons l'émergence d' une autre voix, celle du narrateur qui, à travers ses interventions, apporte d'autres détails sur les sentiments des personnages.

3.1. La reconsidération des personnages secondaires

Comme on a pu le voir à propos de la métaphore des flammes qui illustre la passion entre Fiamette et le Grec[1102], les affres de l'amour ne sont pas laissées aux seules grandes figures du texte-source et les sentiments des personnages secondaires sont aussi valorisés par le recours aux métaphores poétiques. En effet, tandis que les imitations partielles en vers font la part belle à Roland et à ses grandes scènes de folie, ainsi qu'aux monologues déchirants de Bradamante, en revanche, c'est plutôt une revalorisation des personnages secondaires de l'*Orlando furioso* qui se produit dans les récits en prose ici étudiés. Ainsi, alors que chez nos trois auteurs on peut constater une mise en scène particulière de ses personnages et des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, Jean d'Espinaud aura la particularité de prendre le temps de laisser se dévoiler petit à petit les sentiments de ses protagonistes. De la

1102. Voir *supra*, Quatrième partie, chapitre 2.

sorte, ces auteurs ouvrent les personnages secondaires à une complexité nouvelle dans leur définition et dans les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Avant d'envisager la revalorisation des émotions des personnages secondaires à l'échelle individuelle telle qu'elle est exploitée spécifiquement par Jean d'Espinaud, c'est désormais à la complexité qui naît de l'interaction entre personnages que nous nous attacherons ici, en envisageant la mise en scène qui est faite du couple dans l'ensemble de notre corpus.

3.1.1. Les amants réconciliés ?

Le sentiment amoureux ne se conçoit pas seulement à l'échelle de l'individu, mais également comme une émotion réciproque. Il en est ainsi dans l'épisode de Joconde tel qu'il est repris dans les *Joyeuses narrations*, où le couple formé par Fiamette et le Grec est nettement revalorisé. L'auteur français fait, en effet, le choix de les nommer en fonction de leur situation amoureuse. Outre l'aspect pratique que revêt cette désignation, celle-ci les consacre également comme amants en clarifiant leurs rapports au sein de la narration : « Il greco » est d'abord rebaptisé « l'amoureux », puis « le gallant »[1103] dans une désignation qui à la fois souligne son implication dans une intrigue affective et participe à une forme d'ironie de la part de l'auteur, dans la mesure où le terme « galant » s'applique alors plus volontiers aux classes nobles (dont Joconde et Astolphe font précisément partie) qu'à un domestique comme le « Grec »[1104].

Le déterminant possessif « son » dans le groupe nominal « son amoureuse »[1105] qui désigne Fiamette atteste quant à lui le rapport de réciprocité qui existe entre les deux amants. Dans le cadre d'une narration qui développe peu la description des sentiments, la gestion qui est faite de ces deux personnages met ainsi en évidence l'importance du sentiment amoureux et son influence sur les personnages. De même, l'auteur de *La Mariane* valorise la complicité entre les deux jeunes gens par l'ajout de trois vers sentencieux en octosyllabes :

> Qu'il n'y a rien si difficile
> Qu'à deux amants qui sont d'accord
> Amour ne rende très facile.[1106]

1103. *Les Joyeuses narrations*, p. 193-194.
1104. Voir Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du 16e siècle*, Paris, Classiques Garnier Numériques, 2004 [en ligne], article « Gallant » : « Beau, remarquable, supérieur […], de bonne compagnie […] élégant, bien vêtu ».
1105. *Les Joyeuses narrations*, p. 193.
1106. *La Mariane*, f. 105 r°-v°, p. 76.

Le présent de vérité générale donne une valeur universelle à cette maxime et par la même occasion érige en exemple universel le couple formé par Fiamette et le Grec, désignés ensemble par le nom générique d'« amants », lui-même souligné par l'écho dérivationnel que lui rend la mention de la figure allégorisée d'Amour dans le vers qui suit. Ce couple devient ainsi le parangon de la complicité amoureuse. Ces vers permettent également d'achever l'histoire de Fiamette et du Grec sur un mode galant.

Inversement, la mise en scène du couple souligne parfois les antagonismes existant entre deux amants. Il en est ainsi pour le duo que Dalinde forme avec Polinesse, un couple qui, chez l'Arioste, apparaissait déjà comme déséquilibré entre l'amour de la première et la perfidie du second. Jean d'Espinaud choisit précisément d'insister sur cette opposition des sentiments. Ainsi, lorsque Polinesse décide de conquérir Genèvre, il se sert de l'emprise qu'il exerce sur Dalinde afin d'obtenir son aide dans cette entreprise. Ce pouvoir de Polinesse, déjà explicite dans le texte italien (« Vedi s'in me venuto era arrogante, / s'imperio nel moi cor s'aveva assunto »[1107]), est décrit de manière plus complexe chez Jean d'Espinaud qui évoque, dans son imitation, la servitude volontaire de Dalinde : « il se sert de son authorité, ou pour dire mieux de la puissance qu'elle luy a donné »[1108]. Ce pouvoir de Polinesse sur Dalinde ne lui est pas naturel ou social, il est un don que lui a fait sa maîtresse et constitue à ce titre un exemple du pouvoir hiérarchique qui peut s'exercer entre deux amants.

3.1.2. Des personnages qui sortent de l'ombre

Nous allons voir à présent la spécificité présente chez Jean d'Espinaud qui ne redéfinit pas seulement les relations que les personnages entretiennent entre eux, mais également les émotions des personnages eux-mêmes, à l'échelle individuelle.

Polinesse

Pour commencer, Jean d'Espinaud reprend les principales caractéristiques de Polinesse. Présenté comme profondément perfide et menteur chez l'Arioste, le personnage apparaît également comme tel chez l'imitateur. Ses motivations ainsi que sa trajectoire dans le récit restent également identiques à celles qu'avait exposées le poète ferrarois : il manipule Dalinde afin de conquérir Genèvre. Cependant, si les intentions et les décisions de Polinesse apparaissaient claires et précises dans le récit de l'Arioste, Jean d'Espinaud fait, pour sa part,

1107. *Orlando furioso*, V, 12, v. 5-6, p. 99.
1108. *Les Amours de Genievre*, f. 17 r°.

état de dilemmes chez le personnage. Ainsi, lorsque ce dernier tombe amoureux de Genèvre, l'auteur français, dans un passage de son invention, décrit le vacillement de Polinesse entre l'amour qu'il éprouve pour celle-ci et ses sentiments pour Dalinde :

> Son esprit donc combattu diverssement, ne sçait à qui resister : il fait disputer sa nouvelle opinion avec le souvenir de sa Dalinde, qui allarmée de son soupçon ne veut plus empescher l'ennuy de posseder son ame.[1109]

En effet, l'omniscience du narrateur dans le récit français permet un développement plus complet et plus complexe de l'analyse des affects, à l'inverse de ce qui se produit dans la version de l'Arioste où seul le point de vue de Dalinde était exposé[1110]. Polinesse est ainsi décrit tout à la fois comme un manipulateur et comme un homme amoureux en proie au doute. Ses sentiments sont développés, ce qui n'était pas le cas dans le récit de l'Arioste. Dans ce passage, le point de vue de Dalinde, rejeté dans la relative, est subordonné à la description des pensées de Polinesse. Le portrait psychologique de ce dernier est en revanche développé à travers deux instances en position sujet : le syntagme nominal « son esprit » ainsi que le pronom personnel « il ». Le dilemme affectif qu'il ressent est quant à lui développé dans un jeu d'antithèses : tout d'abord avec l'antithèse verbale entre « combattre » et « resister » au sein d'une métaphore guerrière topique où l'amant, pris dans la confusion de ses sentiments nouveaux (« combattu diversement »), se retrouve dans un état de vulnérabilité (« ne sçait à qui resister »), dans le choix qu'il doit faire entre Dalinde et Genèvre ; et ensuite à propos de ce choix même, que souligne une autre antithèse, nominale cette fois, entre la « nouvelle opinion » (constituée par ses sentiments pour Genèvre) et « le souvenir de sa Dalinde ». Polinesse apparaît dès lors bien plus complexe dans la version française du récit.

Dalinde

Plus radicalement encore, dans la version de Jean d'Espinaud, Dalinde est dépossédée du rôle de narratrice qu'elle détenait dans l'*Orlando furioso* afin d'être enrichie en tant que personnage. L'omniscience du narrateur ouvre en effet l'accès à une plus large exploration du spectre des affects de la jeune suivante. Ainsi, alors que l'évocation des détails de sa romance avec Polinesse reste somme toute assez pudique dans l'*Orlando furioso*, la description de ses sentiments est beaucoup plus développée sous la plume de Jean d'Espinaud. Même si l'on sait déjà par la lecture de l'Arioste que Dalinde est bien plus éprise que Polinesse, il est visible que d'Espinaud s'attache à décrire avec plus de précision la passion de la jeune femme.

1109.*Les Amours de Genievre*, f. 15 v°.
1110. *Orlando furioso*, V, 12, p. 99.

L'analyse du personnage gagne notamment en précision du fait que Dalinde devient chez d'Espinaud un personnage beaucoup moins passif que chez l'Arioste. On le constate lors des scènes où le duc d'Albanie lui demande son aide dans son entreprise pour posséder Genèvre[1111]. Chez l'Arioste, Dalinde se laisse aisément convaincre :

> Io, ch'era tutta a satisfargli intenta,
> né seppi o vòlsi contradirgli mai [...][1112]

Dans cet extrait, Dalinde apparaît nettement comme soumise et muette face au désir de Polinesse comme l'atteste, dans le second vers cité, la formulation négative renforcée par l'adverbe « mai » (« jamais ») qui nie chez elle toute capacité ou volonté (« né seppi o vòlsi ») de s'opposer à son amant. Chez Jean d'Espinaud, c'est l'inverse qui se produit, puisque les sentiments de Dalinde sont déployés à travers un long échange avec Polinesse où elle répond point par point aux arguments de ce dernier[1113]. Et si elle finit cependant par céder, c'est avec beaucoup plus de force que chez l'Arioste, comme on le constate dans cet extrait au discours direct, tiré de l'échange en question :

> [...] rendant l'envie que j'ay de vous plaire, & vostre desir esgallement contens, je satisferay à ce que mon humeur & mon amour contrarient entierement. Et pour monstrer aux ames, que le Ciel aura fait naistre souz ce mesme astre, que les choses les plus difficiles, sont les plus aysées à mon courage : je veux que l'exemple de ma résolution, serve de miroir à celles de mon sexe, à fin qu'elles jugent par mes effects que rien n'est mal aisé, en contentant le sujet qu'on ayme.[1114]

Là où chez l'Arioste, la concision du texte laissait en quelque sorte entendre l'évidence de la soumission de Dalinde, cet assujettissement à l'être aimé fait l'objet d'une réflexion bien plus approfondie chez Jean d'Espinaud. Par ailleurs, si Dalinde demeure dévouée à Polinesse, comme elle l'était chez l'Arioste, cette loyauté est la marque d'un caractère exemplaire dans le texte français : « je veux que l'exemple de ma résolution, serve de miroir à celles de mon sexe ». Ainsi, dans la construction à la fois antithétique et hyperbolique « que les choses les plus difficiles, sont les plus aysées à mon courage », Dalinde démontre la force de ses sentiments envers son amant à travers l'abnégation dont elle fait preuve. Elle justifie d'ailleurs l'ampleur de son sacrifice dans la formulation finale au présent gnomique : « rien n'est mal aisé, en contentant le sujet qu'on ayme ».

1111. *Ibid*., V, 14, p. 99.
1112. *Orlando furioso*, V, 15, p. 100.
1113. *Les Amours de Genievre*, f. 17 r°-25 v°.
1114. *Ibid*., f. 25 r°.

Un autre moyen essentiel de donner plus de complexité aux sentiments des personnages est le dialogue. C'est ainsi que, dans ces textes, le développement psychologique des personnages passe non seulement par leur revalorisation au sein de la narration, mais également par les dialogues, qui prennent dans le cadre de la prose une ampleur tout à fait nouvelle.

3.2. Fragments d'un dialogue amoureux

Les enjeux qui tournent autour de la prise de parole prennent en effet une grande importance dans les textes en prose. Outre le développement des affects, les échanges galants entre les personnages, que ce soit par la discussion ou par un échange abondant de lettres, éclairent les rapports affectifs des personnages ainsi que l'évolution de leur relation, voire, parfois, l'aspect réversible du sentiment amoureux. Chez Jean d'Espinaud, en particulier, les dialogues sont très présents, au point d'envahir la trame narrative et de devenir plus importants que les événements eux-mêmes. En intégrant ces dialogues, absents en grande partie de chez l'Arioste, Jean d'Espinaud fait ici passer le récit d'une fonction diégétique à une fonction mimétique permettant, comme l'explique Luce Guillerm, d'ancrer la situation fictive de cet épisode dans le réel et de donner ainsi plus de corps et de crédibilité aux échanges amoureux[1115]. Ces dialogues permettent également de singulariser les rencontres amoureuses et de leur donner plus d'ampleur en les prolongeant. Désormais, non seulement les amants se rencontrent, mais ils prennent le temps d'exprimer leurs sentiments. Enfin, ces dialogues constituent une pause dans la narration et offrent ainsi l'occasion de faire le point sur les sentiments des personnages, d'en développer une analyse psychologique plus approfondie.

3.2.1. Des amants choisis

L'importance accordée ou non à un dialogue traduit avant tout l'importance que l'auteur accorde à un personnage ou à un couple déjà présent dans le récit de l'Arioste. Ainsi, dans *La Mariane*, on remarque, lors du départ de Joconde, que l'auteur français accorde beaucoup moins d'importance que sa source à la relation existant entre Joconde et sa femme. Dans cette scène extraite du chant XXVIII de l'Arioste, alors que l'épouse de Joconde se

1115. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit*., p. 220-222.

désole du départ de celui-ci, Joconde, en bon époux, tente de consoler sa bien-aimée[1116]. Chez l'Arioste, Joconde exprime également sa douleur personnelle et la peine qu'il ressent de s'éloigner d'elle :

> che pensadovi sol, da la radice
> sveller si sente il cor nel lato manco.
> « Deh, vita mia, non piagnere (le dice
> Iocondo, e seco piagne egli non manco) ;
> cosí mi sia questo camin felice,
> come tornar vo' fra duo mesi almanco :
> né mi faria passar d'un giorno il segno,
> se mi donasse il re mezzo il suo regno.[1117]

Dans le texte italien, l'émotion de Joconde est sensible non seulement à travers les larmes qu'il verse au vers 4, mais surtout à travers la retranscription au discours direct des paroles qu'il partage avec son aimée. L'exclamation « Deh » en tête du vers 3, ainsi que la métaphore « vita mia » pour désigner la femme, souligne l'affection de Joconde pour elle, tandis que la tournure hypothétique des deux derniers vers permet d'insister de manière émouvante sur sa promesse de retour. L'auteur de *La Mariane* est en revanche beaucoup plus bref et abrupt. Joconde promet simplement de revenir au bout de deux mois :

> À laquelle donnant seulement atteinte de la pensée, elle se sentait arracher le cœur de son ventre. Et bien que Gioconde, pour l'apaiser, lui promît de retourner à elle dans deux mois au plus tard [...][1118]

En mettant en scène un mari déjà en proie à la mélancolie avant son départ, l'Arioste préparait la scène de trahison qui devait avoir lieu quelques octaves plus loin, lorsque Joconde retrouverait sa dame dans les bras d'un jeune homme de sa cour. La tristesse de Joconde allait alors *crescendo*, de l'abattement causé par son départ jusqu'à sa mélancolie aiguë provoquée par cette trahison. Mais en choisissant de ne pas s'attarder sur ce passage et en le transposant en discours narrativisé, dans une simple subordonnée concessive de surcroît, l'auteur de *La Mariane* donne moins d'importance au couple formé par Joconde et sa femme afin d'aller directement à la trame générale constituée par la double trahison vécue par Joconde et Astolphe. Il va, en somme, à l'essentiel.

À l'inverse, l'instauration de dialogues permet de rendre plus crédible et concret le

1116. *Orlando furioso*, XXVIII, 13, p. 846-847.
1117. *Ibid*., XXVIII, 13, p. 846-847.
1118. *La Mariane*, f. 94 v°-95 r°, p. 69.

couple mis en valeur au sein du récit. C'est ainsi que les auteurs en prose mettent volontiers en scène et surtout en dialogue la séduction entre les amants.

3.2.2. La séduction

Le moment de la séduction apparaît comme un moment privilégié pour la rhétorique amoureuse. Il s'agit en effet pour l'amant de s'attirer les faveurs de l'être aimé. La séduction n'intervient d'ailleurs pas nécessairement au début de la relation, et il est parfois nécessaire de reconquérir un cœur déjà aimé. Ainsi en est-il pour le jeune Grec qui tente de reconquérir Fiamette. L'auteur de *La Mariane* s'applique ainsi particulièrement à faire évoluer le discours de ce personnage. Ainsi, lorsque Fiamette lui explique sa situation, le jeune homme exprime dans un premier temps son désespoir et dévoile ses sentiments dans un discours très fidèle au texte de l'Arioste, qui était déjà au discours direct :

> Quando sperai che'l tempo, ohimè ! Venisse
> (il Greco le dicea) di viver teco,
> Fiammetta, anima mea, tu te ne vai,
> e non son piú di rivederti mai.[1119]

> Hélas, Fiamette, mon âme, lors que j'espérais vivre avec toi, je te perds, car tu t'en vas et ne me laisses aucune espérance de te revoir jamais.[1120]

L'interjection « ohimé ! », traduite par « Hélas », met en valeur l'aspect plaintif du discours du jeune Grec. La version française accentue l'aspect définitif de la séparation des deux amants, non seulement en conservant la formulation négative du vers 8, mais également en employant le déterminant indéfini « aucune » et l'adverbe « jamais ». Dans la suite du discours du jeune Grec, si le contenu du propos demeure sensiblement le même que chez l'Arioste, l'auteur de *La Mariane* développe nettement le discours du jeune homme :

> Fannosi i dolci miei disegni amari,
> poi che sei d'altri, e tentori ti scosti.[1121]

1119. *Orlando furioso*, XXVIII, 57, v. 5-8, p. 859.
1120. *La Mariane*, f. 103 v°, p. 75.
1121. *Orlando furioso*, XXVIII, 58, p. 859.

> Adieu donc, mes doux amours. Adieu, mes douces pensées. Adieu donc, mes desseins. Desseins <qui>, je prévois, me seront désormais aussi aigres et amers qu'ils m'ont été jusques à cette heure gracieux et plaisants.[1122]

L'anaphore de l'« Adieu » constitue ainsi un ajout significatif de l'auteur de *La Mariane*, qui accentue le caractère pathétique de la plainte. De plus, la translation en français de « dolci » et « amari » par les binômes synonymiques « gracieux et plaisants » et « aigres et amers » accentue l'antithèse déjà posée dans le texte italien entre la douceur des amours passées et la cruauté de la séparation présente. On retrouve cet usage du binôme synonymique, en marge du discours direct, dans la description qui est faite de l'état émotionnel du Grec : les deux verbes coordonnés de l'Arioste, « Piange il Greco e sospira »[1123], sont repris dans *La Mariane* par les deux participes *«* pleurant et soupirant »[1124] dont la valeur aspectuelle accentue encore l'aspect duratif de la plainte et des pleurs. Le désespoir du jeune homme paraît dès lors beaucoup plus intense que dans la version italienne.

Suite aux lamentations plaintives du Grec, la scène aboutit finalement à une réconciliation amoureuse avec Fiamette que restituent des échanges d'apostrophes métaphoriques et hypocoristiques émises d'abord par le Grec (« mon âme » et « mon cœur »), puis par Fiamette (« ma vie »), et qui traduisent la réciprocité amoureuse entre les deux jeunes gens[1125]. Or, si l'apostrophe « mon âme » est bien la traduction littérale de l'apostrophe « anima mea » de l'Arioste (« Fiammetta, anima mia, tu te ne vai »[1126]), en revanche les autres apostrophes sont, elles, un ajout de l'auteur de *La Mariane*. Ici, c'est donc le développement de l'expression des sentiments qui permet à la séduction d'aboutir.

Chez Jean d'Espinaud, ce sont les dialogues ainsi que les missives insérées dans le récit qui permettent d'aborder la séduction entre Dalinde et Polinesse au début, puis dans la suite de leur relation. Là où l'Arioste sous-entendait bien la relation charnelle qui s'installait entre les deux amants[1127], Jean d'Espinaud développe de manière plus approfondie les prémisses de cette relation par l'insertion de dialogues où il s'agit pour l'amant de faire céder sa maîtresse tant désirée.

Dans sa rhétorique, Polinesse opte ainsi pour la posture de l'amant suppliant. Il réclame à Dalinde un « témoignage » de son amour et ne souhaite plus « languir parmy des craintes, des froideurs & des esperances »[1128]. S'il se met, à ce moment du texte, en position

1122. *La Mariane*, f. 103 v°, p. 75.
1123. *Orlando furioso*, XXVIII, 59, v. 3, p. 859.
1124. *La Mariane*, f. 104 r°, p. 75.
1125. *Ibid*.
1126. *Orlando furioso*, XXVIII, 57, v. 7, p. 859.
1127. *Ibid*., V, 9-11, p. 98-99.
1128. *Les Amours de Genievre*, f. 5 r°.

d'infériorité par rapport à Dalinde, ce n'est que pour mieux lui asséner des reproches : « vous n'aymez que l'opiniõ de vous voir aymée, ou vous en aymez l'effect »[1129]. Le polyptote sur le verbe « aimer » sert ainsi à souligner la vanité prétendue de la maîtresse, puisqu'il ne s'agit pas ici, aux dires de Polinesse, d'aimer une personne mais d'aimer de manière tautologique l'amour même ainsi que ses effets.

La rhétorique orale de Polinesse trouve son aboutissement dans la rhétorique épistolaire de Dalinde qui finit par succomber aux avances du Duc dans une lettre particulièrement explicite. Cependant, même à ce moment de l'échange amoureux, on ne saurait dire qu'elle cède aisément, puisqu'elle revient sur son hésitation avant de suggérer qu'elle est sur le point de succomber (« ma creance, complice de vos desirs, desrobant une excuse dans vos passions »[1130]), et ce n'est que progressivement qu'elle se montre de plus en plus résolue (« mes désirs qui secondent vos envies en impatience »[1131]), pour finalement signer sa lettre par la formule topique « vostre servante Dalinde »[1132] qui entérine son statut de maîtresse auprès de Polinesse.

On assiste ainsi chez les deux écrivains à deux prolongements différents de la rhétorique amoureuse. Chez l'auteur de *La Mariane*, en effet, celui-ci tient à l'amplification de la plainte d'un des personnages afin d'en souligner les accents pathétiques. Chez d'Espinaud, il se manifeste dans plusieurs passages de son imitation. Les ajouts de lettres et de dialogues entre Dalinde et Polinesse permettent ainsi de développer et de complexifier les rapports entre les deux amants en mettant notamment en avant la rhétorique manipulatrice du Duc. C'est précisément celle-ci que nous allons étudier à présent.

3.2.3. La manipulation

Cette rhétorique du cœur qu'est la séduction peut aussi être employée à des fins de manipulation, ce que D'Espinaud va explorer tout particulièrement. Ainsi, tandis que chez l'Arioste, l'emprise de Polinesse sur Dalinde était évoquée de façon plutôt abrupte, chez Jean d'Espinaud, elle est suggérée de façon plus subtile et permet de mettre en avant la parole manipulatrice du duc d'Albanie dans le cadre d'une joute verbale entre les deux amants. Dalinde en fait les frais lorsque son amant, Polinesse, utilise le langage comme véritable arme de persuasion. Si l'Arioste présentait déjà Polinesse comme un personnage perfide, Jean

1129. *Ibid*.
1130. *Ibid*., f. 10 r°.
1131. *Ibid*., f. 10 v°.
1132. *Ibid*.

d'Espinaud révèle quant à lui toute la dimension manipulatrice du personnage. Pour ce faire, l'auteur français développe la romance entre les deux amants et plus particulièrement l'épisode où le duc essaie de convaincre Dalinde de participer à son projet de posséder Genèvre. L'Arioste écrivait :

> Mi persuade, se per opra mia
> potesse al suo signor genero farsi
> (che veder posso che se n'alzeria
> a quando presso al re possa uomo alzarsi),
> che me n'avria bon merto, e non saria
> mai tanto beneficio per scordarsi ;
> e ch'alla moglie e ch'ad ogn'altro inante
> mi porrebbe egli in sempre essermi amante.[1133]

Chez l'Arioste, il s'agit d'un discours rapporté puisque Dalinde raconte à Renaud les propos de Polinesse. Jean d'Espinaud réactualise cette octave en faisant parler Polinesse au discours direct et la développe considérablement en allongeant l'échange entre Polinesse et Dalinde sur plusieurs pages[1134]. Ces modifications du texte permettent ainsi de mettre en avant la rhétorique manipulatrice de Polinesse qui, dans un premier temps, laisse présager à sa maîtresse que le nouveau statut social qu'il va acquérir par son union avec Genèvre lui sera également favorable :

> Il faut pour le bien de mon contentement, & pour l'acquisition d'une nouvelle gloire, qui vous sera plus advantageuse que supportable, que vous souffriez l'apparence du changement de nos amours [...][1135]

avant de se servir de l'amour même de sa maîtresse afin de la pousser à agir : « […] hé bien, appellez vostre courage pour second en une si juste querelle »[1136].

La résistance que tente d'opposer Dalinde à son argumentaire est quant à elle mise en avant par les apostrophes péjoratives qu'elle adresse à Polinesse, telles que « Ingrat »[1137] ou encore « meschant »[1138]. Ces apostrophes ne sont d'ailleurs pas sans ambiguïté, comme dans la réplique « Non, mon cruel »[1139], qui exprime bien les sentiments contradictoires de Dalinde pour le duc. En effet, malgré la négation qui exprime un refus catégorique dans un premier

1133. *Orlando furioso*, V, 14, p. 99.
1134. *Les Amours de Genievre*, f. 17 v°-25 v°.
1135. *Ibid*., f. 17 v°- r°.
1136. *Ibid*., f. 19 r°.
1137. *Ibid*.
1138. *Ibid*., f. 19 v°.
1139. *Ibid*., f. 20 r°.

temps, l'apostrophe « mon cruel » laisse déjà pressentir le fait qu'elle va céder, puisque le déterminant possessif « mon » inverse la valeur péjorative de l'adjectif substantivé « cruel », qui exprime un reproche, par ailleurs topique dans la rhétorique amoureuse, en traduisant l'attachement que Dalinde conserve pour lui.

Révélateur des sentiments des personnages, le dialogue permet ainsi tantôt d'unir les amants, tantôt de montrer leur antagonismes. Un autre procédé d'expression des émotions est le monologue. En effet, tandis que la présence de l'amant provoque le dialogue qui favorise le développement des sentiments des personnages, l'absence de l'être aimé est également, d'une autre manière, prétexte à l'épanchement individuel.

3.2.4. Le monologue comme preuve d'amour

Le goût pour la plainte, tout d'abord, n'est pas sans lien avec le goût pour l'introspection. Le monologue apparaît ainsi comme un moment privilégié où l'amant malheureux peut prendre le temps d'analyser sa situation amoureuse ainsi que ses sentiments. C'est le cas par exemple chez Jean d'Espinaud, chez qui Genèvre, venant d'apprendre le suicide de son amant, déplore sa perte dans un monologue qui exprime ses regrets :

> […] ha ! pardonnez moy Ariodant, vos passions ont esté trop violentes, la moindre demonstration que vos desirs m'en eussent monstré, j'auroy deffendu à mes yeux l'usage de ceste frequentation, pour plaire à vostre humeur : mais quoy, i'ay plustost sceu la mort, que la naissance de vos volontez, vous auez iugé mon ame indigne de ceste cognoissance, où si elle est arrivée à mes sens, ça esté souz le regne de vostre mort, plustost que de mes esperances.[1140]

Dans ce monologue, Genèvre oppose deux réalités irréconciliables : d'une part, le passé où elle doutait sans cesse de l'amour d'Ariodant alors que ce dernier l'aimait et, d'autre part, le présent où, consciente de cet amour, elle perd définitivement l'objet de son bonheur avec la mort d'Ariodant. Cette opposition est rendue à travers l'antithèse temporelle entre les verbes conjugués au passé composé (« vos passions ont esté », « vous auez iugé mon ame »), qui soulignent l'échec de cette passion manquée, et le subjonctif plus-que-parfait (« vos desirs m'en eussent monstré ») qui traduit ici, à l'irréel, la volonté vaine de rejouer cette histoire. L'opposition entre la « mort » et la « naissance », puis entre la « mort » et les « esperances » accentue de manière tragique cette tension entre passé et présent en donnant le sentiment d'un amour avorté. Les images sont fortes, et malgré la résolution heureuse que connaîtra

1140. *Ibid*., f. 76 r°-v°.

finalement l'épisode, tout, ici, suppose le caractère irrémédiable de la situation amoureuse de Genèvre.

En mettant de la sorte la parole au centre de la narration, les auteurs permettent ainsi l'approfondissement des sentiments éprouvés par les personnages. Cette analyse des émotions est par ailleurs étayée par la présence explicite du narrateur qui, lui aussi, fait entendre sa voix.

3.3. Les interventions narratoriales

En effet, celui qui est le plus à même de commenter les dialogues et plus encore les sentiments des personnages, c'est bien entendu le narrateur lui-même. Ainsi, en réaffirmant sa posture démiurgique, il rend sa présence plus explicite au sein du texte. Cela lui permet d'interagir avec ses personnages et par là de corroborer la description de leurs sentiments au sein du texte.

3.3.1. L'auteur à sa dame

Si les amants chez Jean d'Espinaud sont si bavards, c'est peut-être parce que lui-même aime à dialoguer avec la femme aimée. En effet, sa dédicace *A Mademoiselle Marseillie d'Altovittis, baronne de Castellane* se fait sur le modèle d'un discours amoureux laissant supposer un rapport galant entre l'auteur et sa dédicataire. L'auteur fait non seulement l'éloge de sa beauté (« je supplieray leurs traits de me deffendre des attraits de l'envie »[1141]), mais également de sa vertu : « Ie parle à vous, qui estes tout ce qu'une belle ame peut estre [...] vos belles facons paroissent surtout ce qui est de galant au monde »[1142]. Certes, cette adresse est assez topique ; néanmoins, il est intéressant qu'elle se fasse sur un mode galant qui annonce à sa manière les dialogues amoureux à venir entre les personnages. C'est ainsi qu'au-delà de la dédicace, les interventions narratoriales prennent, chez Jean d'Espinaud, mais aussi chez l'auteur de *La Mariane,* une place significative.

1141. *Ibid*., f. a5 r°.
1142. *Ibid*., f. a2 v°.

3.3.2. Le narrateur en tant que démiurge

Dans un premier temps, la présence de la voix du narrateur permet de revaloriser son statut démiurgique au sein du récit. C'est ainsi que Jean d'Espinaud dévoile ses personnages de manière quasi théâtrale, par le recours au présentatif : « Voyla Dalinde »[1143]. À ce moment précis, cette déclaration peut être comprise de deux manières : tout d'abord, à l'instar d'une didascalie, la formule indique au narrataire l'arrivée d'un nouveau personnage ; ici, le narrateur s'adresse également directement à Genèvre afin de lui annoncer l'arrivée de Dalinde, et, par là même, une nouvelle menace. Ainsi, cette présence explicite du narrateur est d'autant plus intéressante qu'au-delà de l'affirmation de son rôle démiurgique au sein de la narration, elle lui permet d'interagir avec ses personnages. En effet, le narrateur n'hésite pas à s'adresser directement aux protagonistes de la fiction afin de leur faire savoir leur destin. Ainsi lorsqu'il annonce à Dalinde ses malheurs futurs, par le biais de prises à partie : « Vous le sçaurez Dalinde », puis plus loin « serez contraincte pour plaire à c'este esprit desesperé, de commettre un acte indigne de vos yeux »[1144]. Cette adresse prophétique, au futur prédictif, amorce un compte à rebours dans le texte, non seulement pour le narrataire, mais également pour le personnage dont il est ainsi suggéré qu'il se voit avancer de manière inexorable vers son destin. De la même manière encore, le narrateur annonce à Genèvre les épreuves à venir, et leur résolution : « on vous vient accuser, mais vostre innocence […] esclairera l'ame de l'accusateur[1145]. Ici, le contraste entre le présent (« on vous vient accuser ») et le futur prédictif (« esclairera ») exhibe la maîtrise du narrateur sur la temporalité et le destin de ses personnages.

Chez Jean d'Espinaud, cette posture n'est en outre pas dénuée d'empathie, comme on peut le constater lorsque le narrateur s'adresse directement à la suivante de Genèvre : « pardonnez moy Dalinde »[1146], ou plus loin, « excusez moy Dalinde »[1147]. Ainsi, tout en ménageant un effet de suspens, le narrateur suggère par l'emploi de ces formules de politesse une certaine proximité avec ses personnages, et même une forme d'empathie à leur égard. C'est en particulier ce que montre son souci de ménager leur sensibilité par des formules d'excuse :

1143. *Ibid*., f. 38 r°.
1144. *Ibid*., f. 2 r°.
1145. *Ibid*., f. 77 r°.
1146. *Ibid*., f. 2 r°.
1147. *Ibid*., f. 4 r°.

> […] je ne veux pas faire ceste injure à vostre courage, de croire que vous n'avez de la resistance autant qu'il aura de l'effronterie : mais les sermons d'une ame que nous adorons, sont les arrests du Ciel qui ne se peuvent eviter.[1148]

Dans ce passage, cette compassion de l'auteur envers son personnage est cependant à double tranchant. Le destin de Dalinde apparaît en effet comme d'autant plus injuste que, dans un premier temps, le narrateur met ainsi en avant les qualités de la suivante, pour mieux basculer ensuite vers la fatalité de son destin annoncée par le conjonction adversative, pivot de la phrase, « mais », puis par la formule au présent gnomique qui explicite le caractère inéluctable de ses souffrances.

Cette posture démiurgique se manifeste également dans *La Mariane*. Ainsi, lorsque le narrateur décrit les symptômes ressentis par Joconde, la question rhétorique qu'il pose, « Que dirais-je davantage ? »[1149], avant de poursuivre sa description, produit un effet d'attente et ménage un effet de suspens.

Ainsi, le narrateur, présent de manière explicite, non seulement réaffirme sa posture démiurgique, mais instaure également une proximité, voire une complicité, au sein de la narration, avec les protagonistes de celle-ci.

3.3.3. Le narrateur confident

C'est essentiellement chez Jean d'Espinaud que l'on trouve cette posture compatissante du narrateur. Celle-ci est tout d'abord favorisée par la présence formelle des interventions du narrateur qui encadrent les plaintes amoureuses des personnages. En effet, parfois, le narrateur introduit la parole des protagonistes :

> [...] il me semble que j'entends les justes regrets de Genievre [...] Mais quoy ! Genievre, que vous servent ses desespoirs, on ne vous croira point.[1150]

Dans ce passage, la présence du verbe « sembler » et du verbe « entendre » conjugué à la première personne du singulier du présent actualise la situation du narrateur et le situe sur le même plan que ses personnages. Le narrateur peut également intervenir dans le cadre de la conclusion d'un discours comme c'est le cas par exemple à la fin du monologue de Genèvre :

1148. *Ibid*., f. 4 r°-v°.
1149. *La Mariane*, f. 97 r°, p. 70.
1150. *Les Amours de Genievre*, f. 84 r°-v°.

> Estes vous tant en peine, belle ame affligée, de sçavoir l'explication de ses dernieres parolles, donnez la gesne à vos robes, ou faictes revivre ses yeux, demandez les à vostre malheur, & à son infortune, peut-estre le sçaurez vous[1151]

Ici, la présence du narrateur est explicitée par le biais d'une formulation interrogative à la seconde personne.

Outre cette présence formelle, cette proximité est mise en valeur dans le cadre d'une mise en scène plus appuyée du narrateur au sein de la fiction. Cela passe, chez Jean d'Espinaud, par un effet d'oralisation de la parole permettant d'exprimer la familiarité entre le narrateur et le personnage. En témoignent des interjections comme le conatif « hé ! » qui précède l'ordre « entrez je vous suplie » qu'il donne à Polinesse[1152]. De même, lorsque le narrateur s'adresse à Dalinde : « Ha Dalinde, si mes regrets estoient capables [...] d'adoucir vostre malheur »[1153], l'interjection expressive « Ha » ainsi que les déterminants possessifs de la première personne du singulier (« mes ») et de la seconde personne du pluriel (« vostre ») permettent d'impliquer de manière empathique le narrateur auprès de son personnage. On peut du reste noter dans ce passage que le caractère démiurgique de l'auteur n'est jamais très loin. Le système hypothétique (« si mes regrets estoient capables [...] d'adoucir vostre malheur… »), à l'irréel, témoigne ainsi d'une certaine hypocrisie de la part du narrateur qui, bien qu'il ait la main sur son récit, se dit démuni face au destin de Dalinde. À ces marques évidentes d'oralité s'ajoute la mise en scène presque encombrante de sa présence fictive : « mais peut-estre la crainte que je n'entre avec vous, vous arreste : hà ! Non »[1154]. Dans ce passage où Polinesse s'apprête à pénétrer dans la chambre de Dalinde, la présence omnisciente du narrateur y est si explicite qu'elle semble presque pouvoir gêner la volonté du personnage. En réalité, bien entendu, elle n'est pas effective, et permet avant tout de souligner l'hésitation de Polinesse.

De telles mises en scène, en affirmant la posture de confident du narrateur, facilitent les interventions de ce dernier et confèrent une forme de naturel à ses commentaires. Cette posture de confident lui permet également de développer son omniscience dans le psychisme des personnages. Ainsi, c'est avec une aisance remarquable qu'il passe de l'intériorité de l'un à celle de l'autre, comme le montre, par exemple, son intervention évoquant tour à tour les sentiments ressentis par Lurcain, puis par Ariodant et enfin par Genèvre suite à la supercherie

1151. *Ibid*., f. 76 r°-77 v°.
1152. *Ibid*., f. 14 r°.
1153. *Ibid*., f. 16 v°.
1154. *Ibid*., f. 14 r°.

mise en place par Polinesse et Dalinde :

> Ha ! Lurcain, vos parolles font paroistre à ce coup, que vostre ame n'a jamais esté possedée d'une douleur pareille à celle de vostre frere : vous voulez qu'il oublie plustost son mal qu'il ne la ressentit[1155], & sans luy permettre de souspirer, vous en voudriez estouffer vous mesmes la cause : la difference de vostre liberté à sa prison, de vos plaisirs à ses peines, le licencie à toute espece de regret, & congediant mille plaintes de sa bouche, lui permet de demander encores au souvenir de Genievre, si sa repentance à point secrètement donné des vœux à son offence : que si cela est, ses afflictions seront moins violentes, & ses regrets moins durables : mais non, Ariodant, ce mesme aveuglement qui vous a trompé sur la gallerie, anime encore vos plaintes, vous vous estes abusé : celle que vous croyez qui vous manque d'amour, est aux mesmes peines que vous estes, ne sçachant point vos desseins, & estant estonée de vostre longue absence s'en veut esclaircir par un page, qu'elle vous envoye avec ses parolles.[1156]

Ici, le narrateur ne se contente pas de jouer les simples commentateurs : il met en relation les sentiments des différents protagonistes et par là même met en relief le quiproquo qui est en train de se jouer entre les personnages. Ainsi, la différence d'expérience entre Ariodant et son frère Lurcain, qui n'a jamais connu le sentiment amoureux, explique l'incompréhension de ce dernier face aux transports passionnés de son frère. Cette divergence de condition entre les deux frères est notamment rendue par l'opposition entre « liberté » et « prison », « plaisirs » et « peines ». De même, l'aveuglement d'Ariodant, trompé par la supercherie de Polinesse et Dalinde, l'empêche de percevoir et de recevoir l'affection de Genèvre à ce moment de l'intrigue. C'est ce qui apparaît dans la formulation chiasmatique « celle que vous croyez qui vous manque d'amour, est aux mesmes peines que vous estes », qui déconstruit l'illusion par l'imbrication des relatives, avant de mettre en parallèle, par la structure comparative, la croyance d'Ariodant (le « manque d'amour » de Genèvre) avec la situation réelle (les « mesmes peines » ressenties par elle).

De manière plus positive, il arrive que le narrateur joue les entremetteurs afin d'améliorer la situation affective des personnages. Il procède par exemple ainsi afin de réunir les différents protagonistes de la *Genievre*. C'est ainsi qu'après la longue et laborieuse cour de Polinesse auprès de Dalinde, le narrateur enjoint vivement à son personnage de jouir de la chair plutôt que de continuer à discuter : « Treve Polinesse, de ses belles paroles »[1157]. Ce conseil lapidaire, donné dans une phrase averbale, se poursuit en injonction (« entrez ie vous suplie »), accompagnée d'une monstration persuasive jouant, par le présentatif et la relative prédicative, sur les effets de présence : « la voila qui vous tend la main »[1158]. Cette posture

1155. Orthographié « ressenti » dans le texte original. Nous corrigeons ici.
1156. *Ibid*., f. 67 r°- 68 r°.
1157. *Ibid*., f. 13 v°.
1158. *Ibid*., f. 14 r°.

d'entremetteur synthétise bien le double rôle joué par le narrateur. En effet, d'une part, en influant sur les rapports entre les personnages, il manifeste son pouvoir sur ces derniers ; et d'autre part, sa proximité avec eux lui permet de s'adresser directement à eux et de commenter ainsi avec autorité leur déboires amoureux.

Il arrive aussi, enfin, que le narrateur interpelle directement le personnage afin de lui prodiguer des paroles de réconfort et des conseils. C'est ainsi qu'il prend la parole pour consoler Genèvre : « Mais quoy ? Belle Princesse, consolez vous »[1159]. L'injonction « consolez-vous » engage ainsi le personnage à prendre courage en vue des épreuves à venir tandis que l'adjectif antéposé « belle » témoigne une fois de plus, par une marque d'affection, de la proximité entre le narrateur et le personnage.

Ainsi, non seulement la mise en valeur de nouvelles figures d'amants malheureux apporte de la diversité à la peinture des sentiments, mais les discours jouent un rôle primordial dans le développement de la description psychologique des personnages. D'abord en tant que discours des personnages eux-mêmes : les dialogues entre les amants permettent de développer et d'approfondir les rapports sentimentaux, tantôt pour souligner l'affection tendre existant entre les amants (pour Fiamette et le Grec), tantôt pour accentuer au contraire les manipulations et les effets néfastes de l'amour (pour Dalinde et Polinesse). Mais les discours interviennent aussi sur un autre plan, à travers l'émergence de la voix du narrateur. Ses interventions, outre le fait qu'elles mettent en avant sa posture démiurgique, lui fournissent l'occasion d'entretenir une proximité fictive avec les personnages, voire de manifester une forme d'empathie à leur égard, qui peut aller jusqu'à la dispensation de paroles de consolation et de conseils. Cette dimension nouvelle des imitations en prose est importante, car elle témoigne d'une orientation plus générale. En effet, à la différence de la majorité des imitations que nous avons étudiées en vers, il ne s'agit pas seulement, dans le cadre de la prose, d'insister sur les plaintes et les souffrances des amants malheureux, mais également de guérir ces derniers.

1159. *Ibid*., f. 77 r°.

Chapitre 4
Une littérature antidote

Nous l'avons vu, la prose permet d'analyser de manière plus introspective les affects des personnages. Or, dans ce cadre, ce n'est pas seulement la douleur, comme nous venons de le voir, qui est développée, mais également le processus de guérison, comme nous allons le voir à présent. Certes, certaines pièces en vers évoquaient déjà la guérison et le dénouement heureux de la passion amoureuse : ainsi du « Renaud » de Louis d'Orléans, ou encore de « La Genèvre » de Mellin de Saint-Gelais et de Baïf. Néanmoins, dans le cadre de la prose, la notion de guérison prend une plus grande ampleur, et ce à différents niveaux du dispositif diégétique. La narration s'attache en effet à représenter non seulement les méthodes de guérison au sein du récit, mais également un autre facteur nécessaire au rétablissement de l'âme amoureuse, qui est, au niveau de l'expérience de lecture ou d'écoute du récit des malheurs d'autrui, la fraternité des cœurs unis par des expériences partagées. C'est ainsi que les personnages vont, d'une part, tisser des liens autour d'expériences amoureuses malheureuses communes, mais aussi, d'autre part, se faire les narrateurs d'histoires amoureuses qui vont, dès lors, elles-mêmes devenir des remèdes à l'amour passionné. C'est particulièrement le cas dans *La Mariane*.

4.1. Représentations des processus de guérison

4.1.1. Les distractions

Comment guérir une âme mélancolique ? Depuis l'Antiquité, les manuels qui traitent de la mélancolie amoureuse tentent de répondre à cette question. Afin d'évoquer ce point, nous citerons des textes médicaux du XVI^{e} siècle et du XVII^{e} siècle et plus particulièrement Robert Burton qui traite de la guérison et rassemble dans son ouvrage *Anatomie de la Mélancolie* des connaissances issues du XVI^{e} siècle. Parmi les différentes méthodes proposées contre la mélancolie amoureuse, figurent ainsi en première place les divertissements tels que le jeu ou encore la musique :

> Nombreux et divers sont les moyens prescrits par les philosophes et médecins afin de redonner la joie à un cœur attristé, de faire diversion des soucis et méditations obsédantes qui font tant souffrir dans cette maladie. Mais selon moi, aucun n'est aussi immédiat, aussi efficace, et aussi approprié qu'un verre de bon vin, de la gaieté, de la musique, et une joyeuse compagnie.[1160]

Robert Burton vante ainsi les mérites de l'art de la muse Euterpe et des autres distractions. Ces remèdes, selon lui, comptent parmi les plus puissants. Il insiste particulièrement sur les bénéfices de la musique à propos de laquelle il ajoute : « Elle a des effets même sur l'âme la plus éteinte, la plus sévère, la plus triste [...] »[1161]. Pourtant, cet art qui « apaise les plus grands chagrins »[1162] semble sans effet sur Joconde, et ce dès l'Arioste :

> Langue Iocondo, che'l pensier malvagio
> c'ha de la ria moglier, sempra lo rode :
> né'l veder giochi, né musici udire,
> dramma del suo dolor può minuire.[1163]

La double négation du vers 7 ainsi que le jeu sur l'unité de mesure au vers 8 insiste ainsi sur l'inefficacité des divertissements tentés contre la mélancolie de Joconde.

Ce passage est d'abord repris dans la nouvelle tirée des *Joyeuses narrations* :

> [...] mais Joconde languist, car la mauuaise pensee qu'il ha de sa mechante femme, le ronge & pour ieux ou ébattemens, ne luy peut diminuer vne dragme de sa douleur.[1164]

Dans cette description, l'auteur fait le choix de désigner les plaisirs de la cour sous le terme générique d'« ébattemens », en lieu et place du terme de « Musiciens » présent dans la traduction de 1544[1165], ce qui met l'accent plutôt sur la notion même de divertissement que sur la nature de celui-ci ; c'est en effet le sens originel du verbe « esbattre », qui signifie « divertir, distraire »[1166]. Par ailleurs, le terme d'« esbattement » comprend également le sens de « plaisir que l'on prend à s'ébattre »[1167]. Ainsi, ce terme, associé par coordination aux

1160. R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, [1638], *op. cit.*, Partie II. Section 2. Membre 6, subdivision 3, p. 247.
1161. *Ibid.*, p. 247.
1162. *Ibid*., p. 248.
1163. *Orlando furioso*, XXVIII, 31, v. 5-8, p. 851-852.
1164. *Les Joyeuses narrations*, p. 187-188.
1165. « [...] mais Ioconde languist, car la maulvaise pensée, qu'il a de sa meschante femme, tousjours le ronge, & pour veoir jeux, & ouyr Musiciens ne luy peult diminuer une dragme de sa douleur. » (*Roland Furieux*, 1544, f. 146 v°).
1166. E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du 16ème siècle, éd. citée,* [en ligne], article « Esbattre ».
1167. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle,* article « Esbattement ».

« jeux » qui dénotent également une activité, peut sous-entendre une posture active de la part de l'amant. C'est donc ici plutôt l'activité qui est mise en valeur contre la passivité de l'amant qui se languit.

L'auteur de *La Mariane* est quant à lui bien plus prolixe lorsqu'il s'agit d'évoquer cet épisode. C'est, en effet, avec insistance qu'il souligne l'insuffisance des spectacles :

> Mais le pauvre Gioconde ne laissait pourtant de languir misérable, rongé au dedans d'un ver éclos en son âme, par la continuelle pensée qu'il avait de la perfidie de son ingrate épouse. Tellement qu'il n'y avait jeu, musique, ni son d'instrument qui lui pût diminuer une seule drachme de son mal.[1168]

À la suite des deux distractions déjà énoncées par l'Arioste, le « jeu » et la « musique » (« giochi » et « musici », v. 7), l'auteur français ajoute en effet le groupe coordonné « ni son d'instrument » : celui-ci confirme l'impuissance des arts face à la mélancolie de Joconde et, en tant qu'il est coordonné au terme générique « musique », crée un effet de restriction sémantique, renforcé par la consécutive en tête de phrase « tellement que », qui isole le personnage dans le silence.

L'action sera néanmoins sans effet sur le malheureux Joconde. Cette réaction négative face aux distractions qui lui sont présentées entre ainsi en adéquation avec ce que Jacques Ferrand dira au début du XVII^e^ siècle des amants malheureux :

> L'Amant s'abstiendra de la lecture des livres lassifs, comme sont les amours des Poëtes, les chansons impudiques, les jeux des Basteleurs, Comediens & Farceurs […] Car telles singeries & paroles lassives, remettant la volupté en memoire, sont suffisantes pour esmouvoir un Anaxagoras, & pour faire sortir le plus devot Hermite des deserts de l'Arabie : comme on collige de Gal. au chap. dernier, du liv. 6. des part. malad.[1169]

Jacques Ferrand (1575-1623) évoque ici la puissance des Arts qui viseraient à l'amusement du malade. Loin de détourner celui-ci de sa tristesse, ils ne feraient en réalité qu'empirer sa mélancolie en lui rappelant les jours heureux qui étaient précisément plus propices aux plaisirs et aux amusements. Citant Platon, Robert Burton exprime également ses réticences à l'encontre de la musique – ou du moins de certaines musiques qui sont considérées comme particulièrement nocives aux âmes amoureuses :

> Ce qui est acceptable et même recommandé pour la plupart des gens l'est encore plus pour le mélancolique, mais seulement si sa maladie n'a pas pour origine cela même, si le malade n'est pas un *innamorato* frivole, un oisif fantasque, perdu dans ses

1168. *La Mariane*, f. 98 r°-v°, p. 71.

1169. Jacques Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique,* Toulouse, J. et R. Colomiez, 1610, p. 128-129.

> pensées toute la journée, qui passe son temps à composer des gigues, des sonnets, des madrigaux, à la gloire de sa maîtresse. Dans de tels cas, la musique est très dangereuse, comme un coup d'éperon à un cheval sauvage qui galopera jusqu'à devenir aveugle ou à perdre le souffle [...] Platon interdit la musique et le vin aux jeunes gens car ils sont presque tous amoureux.[1170]

C'est un divertissement d'une autre nature, plus cru, qui finit par remettre à Joconde dans son état premier, inscrit dans son nom par l'onomastique : « giocondo », autrement dit Joyeux. Il assiste en effet aux ébats de la femme d'Astolphe avec un nain, spectacle gaulois qui, en le divertissant, va lui permettre de relativiser son cocuage. C'était, d'ailleurs, déjà le cas chez l'Arioste :

> […] che se bene in obbrobrio era caduto,
> era almen certo di non v'esser solo.[1171]

Ce spectacle joue le rôle d'élément déclencheur chez le personnage. Joconde, spectateur auparavant passif, mais à présent réjoui, va devenir actif et devenir l'acteur de sa propre guérison. En effet, suivant l'exemple des réjouissances des corps du nain et de la femme d'Astolphe, le rétablissement de Joconde va passer par la pratique de l'acte charnel.

4.1.2. La récompense charnelle

« *Que les jeunes gens rencontrent les jeunes filles* »[1172]

Quel meilleur divertissement pour l'amant esseulé que la compagnie des femmes ? En effet, les textes portant sur la mélancolie amoureuse préconisent la fréquentation du beau sexe. Dans la première moitié du XVI^e^ siècle, le médecin italien Girolamo Fracastoro (Fracastor), dans sa S*yphilis, sive morbus Galllicus* (1530), recommande ainsi « Que les jeunes gens rencontrent les jeunes filles »[1173]. Robert Burton, au début du XVII^e^ siècle, lorsqu'il évoque la gaieté et la « joyeuse compagnie », ne contredit pas ce conseil pour remédier à la mélancolie :

1170. R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, *op. cit*., Partie II. Section 2. Membre 6, subdivision 3. *La musique : un remède*, p. 251-252. Robert Burton fait ici référence à Platon, *Lois*, III [671-674].
1171. *Orlando furioso*, XXVIII, 43, v. 3-4, p. 855.
1172. Girolamo Fracastoro, *Syphilis, sive morbus Galllicus*, 2, 111-112, cité dans R. Burton, *Anatomie de la Mlélancolie*, *op. cit.*, p. 259.
1173. *Ibid*.

> La beauté à elle seule est un remède souverain contre la peur, la peine, et toutes les attaques de mélancolie ; c'est un charme, un festin en soi [...] Les meilleurs moyens pour chasser la peine et procurer du plaisir sont de douces fragrances, un bon repas, toucher, goûter, embrasser, chanter, danser, faire du sport, jouer et, par-dessus tout, des beautés exquises [...] qui charment l'œil et l'esprit : rencontrer ou apercevoir une belle femme, ou bien être en sa compagnie.[1174]

On trouve déjà chez l'Arioste, plus précisément dans l'épisode concernant Joconde et Astolphe, cette incitation à fréquenter le beau sexe afin de guérir du mal d'amour. Le tableau suivant permet de suivre le développement de cette idée dans le texte-source et dans ses adaptations :

Épisode	*Orlando furioso*	*Le Joyeuses narrations*	*La Mariane*
XXVIII, 45 (vers 5-8)	Lasciàn (disse Iocondo) queste ingrate, e proviam se son l'altre cosí molli : facciàn de le lor femine ad altrui quel ch'altri de le nostre han fatto a nui. (p. 855)	Laissons (dit Iocōde) ses ingrattes, & éprouuons si les autres sont aussi molles, & aux autres faisons leur ce de leurs femmes, qu'on a fait des nostres. (p. 190)	-Laissons, dit Gioconde, ces ingrates et perfides, et faisons preuve et essai si toutes les autres sont les mêmes : aussi molles et fragiles. Faisons aux autres de leurs femmes, ce que l'on nous a fait des nôtres. (f. 101 r° ; p. 73)
XXVIII, 46	Ambi gioveni siamo, e di bellezza, che facilmente non troviamo pari. Qual femina sarà che n'usi asprezza, se contra i brutti ancor non han ripari ? Se beltà non varrà né giovinezza, varranne almen l'aver con noi danari. Non vo' che torni, che non abbi prima di mille moglie altrui la spoglia opima. (p. 855-856)	Nous sommes tous deux ieunes, & de telle beauté, que facillement nous trouuerons noz semblables. Donc quelle femme fera le contraire de nostre vouloir : si elles ne se peuuent deffendre contre les laids & contrefaits, & si beauté ny vaut & ieunesse, au moins nous les aurons pour argent.	Nous sommes tous deux jeunes, et de telle beauté que difficilement pourrions-nous trouver nos semblables. Quelle femme y aura-il qui nous repousse et refuse, si elles reçoivent et admettent, mais poursuivent et requièrent, les plus vils et idiots. Si jeunesse et beauté ne nous servent de rien, au moins l'avoir avec nous chevance nous apportera quelque commodité et profit. Bref, en quelque sorte que ce soit, je ne veux pas que retournions sans avoir joui des embrassements de plus d'une milliasse. (f. 101 r°-v° ; p. 73)
XXVIII, 47, vers 1-4	La lunga absenzia, il veder vari luoghi, praticare altre femine di		Car une longue absence, aller en divers lieux, Femmes étranges voir, les

1174. R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, *op. cit.*, p. 255. Un peu plus loin, pourtant, Burton recommande également des divertissements plus chastes : « Je recommande les divertissements honnêtes et chastes, les spectacles, les pièces de théâtre, les jeux » (*op. cit*., p. 259).

	fuore, parche sovente disacerbi e sfoghi de l'amorose passioni il core. (p. 856)		hanter curieux, Est ce qui peut éteindre et chasser de notre âme D'Amour la passion, le poison et la flamme. (f. 101 v°, p. 73.)

Dans un premier temps, les imitateurs reproduisent de manière fidèle l'injonction de Joconde à combattre le mal par le mal en jouissant des femmes d'autrui. Cependant, on peut remarquer que la conclusion du discours de Joconde sous forme de conseil aphoristique ne fait pas l'objet du même traitement dans les deux textes français. Ainsi, dans *Les Joyeuses narrations*, les quatre derniers vers de l'Arioste ne sont pas repris par le narrateur qui écrit sans transition au départ des deux nouveaux compagnons :

> Le Roy louë l'aduis de Joconde, & en peu de temps, auec deux escuyers seulement (outre la compagnie du cheualier Romain) se mettent en voye.[1175]

C'est sans doute dans un souci d'efficacité narrative que l'auteur de la nouvelle a décidé de supprimer ces quelques vers peut-être encombrants à ses yeux dans la dynamique de la narration. À l'inverse, l'auteur de *La Mariane* les conserve et appuie même sur leur valeur de maxime. En effet, il fait le choix formel de conserver la formulation en vers qui permet de détacher typographiquement les vers du reste du discours de Joconde. Ainsi mis en valeur, les vers prennent une valeur plus solennelle. De plus, la formulation au présent de vérité générale confère une valeur omnitemporelle au propos, lui attribuant un caractère universel. Dès lors, le texte littéraire ne fait pas seulement le récit du mal mélancolique, mais fait également office d'ordonnance au sens où il prodigue des conseils à l'amant malheureux.

Prenant au mot ces conseils médicaux, Joconde et Astolphe, dans la suite de leurs aventures, vont jouir de la compagnie de nombreuses femmes afin de guérir de leur mélancolie, au détriment de quelques maris malheureux. Néanmoins, outre cette fréquentation du beau sexe qui se caractérise surtout par la diversité et la quantité des rencontres, une autre médication peut parvenir à sauver efficacement l'amant. C'est, bien évidemment, la jouissance de la seule et unique : la femme aimée elle-même.

Guérir le mal par le mal

Selon un poncif de la guérison amoureuse, c'est l'objet du désir lui-même, qui cause tant de douleur à l'amant, qui devient la médication nécessaire à son rétablissement. Ainsi, au

1175. *Les Joyeuses narrations*, p. 190.

chapitre XXI de son traité, intitulé « La guérison de l'Amour, & de la Melancholie Erotique » (1610), Jacques Ferrand insiste sur la nécessité de jouir de la femme aimée afin de guérir. Il rapporte notamment l'anecdote suivante :

> L'oracle d'Apollon, un jour consulté par Diogenes, s'il y avoit remede pour guerir son fils forcené d'amour ; respondit qu'il luy donnast la jouyssance de celle que son fils aimoit. [...] Mais non seulement la jouyssance de la chose aimée guerit l'amour extreme, mais aussi la seule puissance d'en pouvoir jouïr [...][1176]

Dans *La Mariane*, le héros évoque ainsi, au début du second livre, son mal amoureux[1177] et les divers remèdes qui pourraient l'aider à guérir ; c'est l'objet de son amour, Mariane, qui est nettement désignée comme étant le seule à pouvoir le mener à la guérison, à travers la négation exceptive : « Il n'y a que ma seule Mariane qui me puisse ce bien, elle seule me peut servir de ce doux vent de Zéphire que requiert ma chaleur et qui seule la peut attiédir [...] »[1178]. De même, dans l'épisode de Joconde, les amants, de manière assez classique dans ce type de récit, sont motivés par le seul but d'accéder à la femme aimée afin de guérir de leur maladie amoureuse. Ainsi, chez l'Arioste, le jeune Grec supplie-t-il en ces termes la jeune Fiamette de se donner à lui :

> Vuommi (dice) lasciar cosí morire ?
> Con le tuo braccia i fianchi almenni cinge,
> lasciami disfogar tanto desire ;
> ch'inanzi che tu parta, ogni momento
> che teco io stia mi fa morire contento.[1179]

L'auteur de *La Mariane* insiste sur ce passage :

> Me veux-tu donc, dit-il, ainsi laisser mourir à crédit. Au moins, mon cœur, jette tes bras, je t'en prie, à mon col, et me laisse un peu étancher ma soif et adoucir l'ardeur qui va me consommant. Car pendant que tu séjournes ici, le moindre moment que je demeurreai avec toi me peut rendre heureux et content.[1180]

Les arguments demeurent les mêmes que ceux qui étaient exposés chez l'Arioste, mais l'expression de la passion est une fois de plus redoublée. Ainsi, le groupe verbal « disfogar tanto desire » est repris par l'auteur de *La Mariane* d'une façon qui détaille le processus

1176. J. Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, op. cit.*, p. 148-149.
1177. *La Mariane*, p. 34.
1178. *Ibid*., f. 45 r°-v°, p. 34.
1179. *Orlando furioso*, XXVIII, 59, v. 4-8, p. 859.
1180. *La Mariane*, f. 104 r°, p. 75.

évoqué par l'Arioste : « étancher ma soif et adoucir l'ardeur qui va me consommant ». L'ardeur doit en effet s'adoucir une fois la soif étanchée. Par ailleurs, la métaphore de la soif esquisse une image plus concrète, et en même temps poétique, du désir à éteindre.

Cependant, plus encore que la jouissance de l'être aimé, c'est l'amour réciproque qui permet la guérison. Ainsi, après que le personnage a gagné sa nuit d'amour avec Fiamette, leur union finit par se conclure le lendemain par une promesse de mariage. Il en va de même pour Polinesse qui insiste auprès de Dalinde afin qu'elle lui donne son amour, avant d'adresser plus tard la même requête à Genèvre lorsqu'il en tombe amoureux. L'argument du remède à la maladie d'amour est cette fois employé à des fins stratégiques : feignant de vouloir guérir de son amour pour Genèvre, Polinesse demande à Dalinde de revêtir les vêtements de celle-ci afin qu'il puisse la rejoindre et assouvir avec elle son désir érotique. Dans cet épisode, s'il s'agit avant tout pour Polinesse de piéger Ariodant, il y a là aussi usage d'un remède possible contre la maladie d'amour. L'illusion d'avoir pour une nuit Genèvre à ses côtés doit ainsi calmer les ardeurs de Polinesse. Or cette question de l'illusion semble bien être présente dans la littérature médicale. Jacques Ferrand (1575-1623) rapporte ainsi le cas d'un Égyptien qui, en ayant simplement fait le rêve de posséder la courtisane Théognide, était parvenu à guérir de ses ardeurs[1181]. Les deux procédés sont certes différents, mais il s'agit bien, toujours, de guérir de l'amour par le biais d'une mise en scène illusoire, que celle-ci soit rêvée ou performée dans une mise en scène concrète.

Outre le divertissement et l'assouvissement de la passion charnelle, il faut également prendre en compte, dans le cadre de la guérison, l'importance d'un contexte affectif amical favorable.

4.2. La fraternité des cœurs

4.2.1 *« Un joyeux compagnon vaut mieux que n'importe quelle musique »*

Parmi les différents types de remèdes à la mélancolie, les traités sur la mélancolie insistent sur l'importance de la présence d'une assemblée gaie et enjouée dans le processus de guérison. Ainsi, dans la subdivision de son traité dédiée à la « Gaieté et joyeuse compagnie,

1181. « De pareille presque façon assouvit ses amours un Egyption envers la Courtisane Theognide, laquelle ne vouloit interiner les requestes de ce jouvenceau, qui l'aimoit esperduëment, sans une somme excessive d'argent : dont il arriva que ce languissant Amant songea une nuict, qu'il tenoit sa Dame entre ses bras à sa discretion ; il ne fut pas si tost esveillé, qu'il sentit l'ardeur qui l'alloit consumant, totalement refroidie, & dés ceste heure ne recherchea plus sa tant desirée [...] » (J. Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour*, *op. cit*., p. 149).

beaux objets, remèdes », Robert Burton indique-t-il que « La musique ne peut être séparée de la gaieté et de la joyeuse compagnie, les deux étant absolument nécessaires dans le traitement de la maladie qui nous préoccupe »[1182]. Cette compagnie, sans laquelle tout autre divertissement demeure sans secours, car « un joyeux compagnon vaut mieux que n'importe quelle musique »[1183], va devenir essentielle dans la guérison de Joconde, aussi bien chez l'Arioste que chez ses adaptateurs qui représentent Joconde parcourant les villes en compagnie d'Astolphe puis de Fiamette, et se livrant à des divertissements gaillards et joyeux qui deviendront les meilleurs remèdes à son mal d'amour.

Le compagnon de Joconde n'est pas choisi au hasard : un sort commun les unit, comme le souligne d'ailleurs le titre de la vingt-deuxième narration des *Joyeuses narrations* : « D'vn Roy, & d'vn Cheualier Romain, deceuz par vn mesme moyen, lesquelz trouuerent leurs femmes en adultere, à savoir l'vne auec vn nain, qui sembloit vn monstre défigure, & l'autre auec vn ieune Iouuēceau [...] ». De même, dans *La Mariane*, Filomène est rejointe au tout début du roman par une compagne d'infortune : Diane[1184]. Dans les deux cas, de cette expérience commune naît une complicité et, de là, une guérison partagée. Pour Joconde et Astolphe, celle-ci passe, comme nous l'avons vu, par une convalescence faite de divertissements joyeux et gaillards ; et pour Filomène et Diane, par le partage de leurs expériences communes, comme nous le verrons tout à l'heure. En effet, au-delà du duo consolateur, cette concordance des mélancolies amoureuses s'étend à une communauté plus vaste, comme on le constate non seulement dans *La Mariane*, mais aussi chez l'ensemble de nos auteurs.

4.2.2. L'extension à une communauté galante

Une telle communauté est tout d'abord impliquée comme destinataire dans le titre des *Joyeuses narrations* où le public visé est désigné par la relative « ceux qui desirent savoir choses honnestes ». En effet, l'adjectif « honnestes », qui qualifie les « choses » dont le lecteur doit faire l'apprentissage au sein du récit, inclut également un sens mondain[1185] : l'adjectif qualifie ainsi l'« honnête homme » (expression elle-même attestée en 1538[1186]), celui

1182. R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, *op. cit.*, p. 253, Partie II. Section 2. Membre 6, subdivision 4.
1183. *Ibid*., p. 253.
1184. *La Mariane*, f. 4 v°.
1185. Marine Gaullin, Julie Monsterlet, « Éléments sur les *Joyeuses Narrations* », dans *Les Publics de la facétie (XV^e^-XVII^e^ siècles)*, journée d'étude organisée par le projet Facéties (Sorbonne Université, Labex, OBVIL, 1er juillet 2017).
1186. *cf.* CNTRL, article « Honnête ».

« qui se conforme à la probité, qui est « civil »[1187]. C'est une orientation analogue que confirme par ailleurs Frank Lestringant pour les contes et discours bigarrés lorsqu'il cite comme publics de ces recueils « l'honnête homme et le courtisan, la dame et le mondain [qui] y trouvent de quoi nourrir la conversation, qui est devenue, depuis Baldassare Castiglione, un art de vivre »[1188].

Dans *La Mariane*, le héros rencontre quant à lui, au cours de l'intrigue, une « compagnie de jeunes hommes et damoiselles »[1189] qui deviendront ses « amis très affectionnés »[1190] et dont les récits vont le distraire et contribuer à sa guérison. L'auteur met ici en scène une sociabilité nourrie par les récits. Aux passions représentées dans la narration principale – les amours de Mariane et du protagoniste – sont ainsi censées s'inclure et se succéder d'autres passions : celles des auditeurs du récit, qui le commentent et le prolongent par d'autres histoires. Ainsi, le récit de Joconde, raconté par le sieur François, provoque-t-il une vive réaction chez ses auditeurs. Ce sont leurs émotions qui vont, de là, alimenter les débats entre deux parties nettement différenciées de l'auditoire, car les auditeurs masculins apprécient l'histoire, tandis que l'auditoire féminin en est plutôt fâché[1191]. Il est dit en effet que les femmes en rougissent de honte et en éprouvent « déplaisir et ennui », car le récit les choque par ses « paroles un peu trop libres et licentieuses »[1192]. L'auteur de *La Mariane* fait ainsi le choix de représenter dans la diégèse une communauté mondaine devisant sur les récits.

Cet aspect mondain se retrouve dans le langage employé par le narrateur de *La Mariane*, qui tend vers un style élégant et galant, y compris dans les épisodes les plus impudiques. Ainsi la ruse scabreuse jouée par Fiamette et le Grec se conclut-elle par cette maxime, déjà citée :

> Qu'il n'y a rien si difficile
> Qu'à deux amants qui sont d'accord
> Amour ne rende très facile.[1193]

1187. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, article « Honeste ».

1188. Frank Lestringant, « Bigarrures », dans *Contes et discours bigarrés,* dir. Marie-Claire Thomine, en coll. avec Nicolas Kiès, *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 28, 2011, p. 13.

1189. *La Mariane*, f. 66 r°, p. 49.

1190. *Ibid*., f. 66 v°, p. 50.

1191. On trouve ce système des devisants chez Boccace dans son *Décameron* (1349-1353) puis chez Marguerite de Navarre dans son *Heptaméron* (1559) qui rapportait déjà les propos critiques des devisants après chaque nouvelle, comme le souligne Marcel Tetel («L'*Heptaméron* : première nouvelle et fonction des devisants », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, dir. Lionello Sozzi, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 449-458).

1192. *La Mariane*, f. 107 v°, p. 77.

1193. *Ibid.*, f. 105 r°-v°, p. 76.

Nicole Cazauran commente ainsi ce passage :

> Entre une péripétie qui se suffisait à elle-même, avec son jeu de quiproquos, de quolibets obscènes et cette ironique moralité, pas de rapport nécessaire, mais bien, jointe à la misogynie supposée du conteur, la recherche d'un badinage quasi mondain, dont le lecteur se fait complice.[1194]

Cette maxime versifiée permet en effet d'alléger l'épisode scabreux en proposant une pause élégante dans l'épisode raconté. Le ton donné à ce passage du texte est ainsi à l'image de ce lectorat galant qui apparaît avec le retour du roman sentimental, et qui est ici représenté par la communauté qui entoure Filomène et Diane.

Quant à Jean d'Espinaud, il semblerait que l'on puisse précisément identifier chez ses lecteurs la présence d'une communauté galante. En effet, celui-ci donne des indices quant au lectorat auquel il destine son texte. Il s'agit, d'après sa dédicace, d'un public féminin et de condition sociale plutôt aisée, au goût raffiné. Ainsi, dans son épître à Mademoiselle Marseillie d'Altovittis, il qualifie cette dernière de « galante » : « vos belles façons paraoissent sur tout ce qui est de galant au monde »[1195]. Dans son adresse « Au Lecteur », il désigne explicitement cette galanterie comme spécifiquement française : « la galanterie de la France »[1196]. Comme le fait remarquer Gustave Reynier, le développement du roman sentimental au tournant des XVI^e^ et XVII^e^ siècles est en effet lié « au progrès de l'esprit de société et du prestige des femmes », ce qui explique leur représentation au sein de notre corpus. L'émergence du roman sentimental est par ailleurs liée à l'introduction de règles de civilité et de bienséance qui contribuent à définir une nouvelle façon de sentir et de penser. Leur influence transparaît, de fait, dans le comportement des personnages[1197]. C'est ainsi que Jean d'Espinaud développe une comparaison entre Mademoiselle Marseillie d'Altovittis et Genèvre :

> [Genèvre] vient pleine de majesté offrir ses amours à vostre bell' ame : […] & creu[ser] au premier recit de sa fortune qu'il ne luy manquait que le nom de Marseillie, pour vous ressembler : je l'asseuray qu'elle rencontreroit l'image de sa grandeur sur vostre front, l'exemple de ses victoires dans vos regards, & le patron de la bien-seance, parmy vos actions.[1198]

Si cet éloge de sa dédicataire, par la comparaison avec un personnage vertueux, a quelque chose de convenu, ce parallèle n'en présente pas moins l'intérêt d'introduire la galanterie elle-

1194. N. Cazauran, « L'histoire de Iocondo traduite et commentée… », art. cité, p. 97.
1195. J. d'Espinaud, *Genievre et Ariodant, A mademoisellle de Marseillie*, f. a2.
1196. *Ibid*., « Au lecteur ».
1197. G. Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, *op. cit*., p. 7.
1198. *Les Amours de Genievre*, « A mademoisellle de Marseillie », f. a3 r°-v°.

même, qui est présente dans l'œuvre à travers des protagonistes tels que Genèvre. On retrouve ainsi la « galanterie » au sein de l'intrigue, où l'auteur français enrichit l'épisode de l'Arioste de longues conversations amoureuses et d'échanges épistolaires qui permettent, précisément, d'amener ce raffinement galant.

De plus, par-delà sa représentation sociale, cette communauté est également représentée à travers sa posture narrative. Or, c'est précisément autour de l'échange de récits que cette communauté va se construire.

4.2.3. L'injonction au récit

Au-delà du divertissement partagé, c'est le récit qui va souder cette communauté des cœurs. En effet, que ce soit au sein de la diégèse avec la communauté de jeunes gens qui accompagnent Filomène, ou dans le public désigné dans les paratextes des *Joyeuses narrations* et de *Genievre*, cette communauté compte parmi ses divertissements majeurs les échanges mondains, alimentés par des récits. Dès lors, dans ce cadre mondain, c'est de manière assez naturelle que ces récits interviennent. C'est particulièrement le cas dans *La Mariane* où l'amitié entre Filomène et Diane se scelle autour du récit d'un malheur amoureux commun :

> Je vous confesse, madamoiselle, qu'à la vérité il est malaisé que deux personnes affligées se puissent donner grande consolation, mais aussi est-ce chose sûre qu'une douleur qu'elle qu'elle soit se va tempérant par le récit d'icelle. Pour ce ne taisons, je vous prie, notre accident l'un à l'autre, si tant est que, de votre côté, il vous soit loisible de le faire, afin que chacun de nous deux par la connaissance de la disgrâce de l'autre, apprenne à supporter la sienne avec plus de constance et vertu.[1199]

Outre le fait que l'échange de leurs histoires respectives permet, dans l'ordre de l'intrigue, de faire naître une complicité entre Diane et Filomène, ce dernier le présente également comme un moyen de consoler la douleur amoureuse. Il insiste ainsi dans son discours sur la vocation curative du récit : « une douleur quelle qu'elle soit se va tempérant par le récit d'icelle. » Il précise, par ailleurs, que l'audition même du récit de ces passions permet d'accéder à la raison puisqu'elle permettrait de résister avec « constance et vertu »

On retrouve ce même type d'injonction au récit lorsque Filomène rencontre ses amis au Livre III[1200]. Ce sont cette fois ses amis qui exhortent le personnage à parler :

1199. *La Mariane*, f. 6 v°, p. 6.
1200. *Ibid*., f. 66 r°, p. 49.

> « Hé quoi, monsieur Filomène, avez-vous honte de vos plus grands amis, ou bien vous défiez-vous en sorte d'eux que vous doutiez qu'ils soient pour augmenter votre affliction, non pour vous y apporter tout aide et secours ? Vos plaintes, certes, nous ont bien pu apprendre que l'amour seul vous travaille et tourmente, mais en quelle sorte et comment, non ; si ce n'est qu'ayez été abandonné de quelq'une qui vous ait autrefois bien aimé. Que s'il vous plaisait de tant nous favoriser que nous le faire entendre, il n'y a aucun de nous qui ne recherchât volontiers tous les moyens possibles pour y remédier et pourvoir. »[1201]

À partir de cette rencontre, le récit pour remédier au mal d'amour va se développer, dans *La Mariane*, à travers des voix plurielles. Ainsi les compagnons de Filomène vont-ils s'employer à la narration et à ses vertus curatives, vertus confirmées notamment par le sieur François qui perçoit explicitement dans ces textes « une médecine »[1202]. C'est là une recommandation que ne pourrait démentir Robert Burton qui, dans son *Anatomie de la Mélancolie*, souligne l'importance des « discours agréables, des plaisanteries, des élucubrations, de joyeux contes » qui sont, selon lui, de puissants remèdes à la mélancolie[1203].

De cette fraternité des cœurs va donc naître une communauté de devisants qui−sur le modèle de Boccace et de son *Décaméron* −s'échangent leurs histoires, et s'en guérissent simultanément, par le moyen des récits amoureux. L'intérêt de ce dispositif va au-delà de la réorchestration des récits de l'Arioste et même d'une topique sur les remèdes à l'amour. En effet, en mettant en scène la guérison des passions aussi bien dans le cadre de reprises d'épisodes de l'Arioste qu'au sein du récit-cadre, les adaptateurs amènent progressivement à réfléchir sur la fonction même de ces récits, et plus particulièrement sur leurs fonctions à la fois divertissantes et curatives.

1201. *Ibid*., f. 66 v°, p. 49-50.

1202. « Néanmoins j'espère que, comme la médecine, reçue avec plus de déplaisir et de peine des uns que des autres, ne laisse de profiter à tous également, voire par aventure davantage à ceux qui l'auront prise avec plus de difficulté, ainsi ces histoires que nous avons ici à mettre en avant, bien qu'elles ne soient reçues d'un chacun de nous d'un même front et visage, ne laisseront pourtant de nous servir à tous d'une même leçon et conséquemment pour nous rendre désormais plus sages et avisés ». *Ibid*., f. 92 r°-v°, p. 66. Ce passage est analysé *infra.*

1203. R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, *op. cit*., Partie II. Section 2. Membre 6, subdivision 4, p. 254.

4.3. Des officines de papier : le récit comme remède à la mélancolie

4.3.1. Des récits divertissants

La diversité produit le divertissement

À l'instar de la diversité des divertissements éprouvés par Astolphe et Joconde, la variété des récits va permettre le divertissement de l'esprit, première étape vers la guérison amoureuse. Cette diversité, déjà programmatique dans *Les Joyeuses narrations*, le sera également bien plus tard dans *La Mariane*. En effet, dans le cadre de leur stratégie éditoriale, ces ouvrages font, dès leur titre, la promesse d'une variété de narrations. Les *Joyeuses narrations* se targuent ainsi de contenir « choses diuerses », et le titre de *La Mariane* est tout à fait programmatique à ce sujet : *La Mariane du Filomene, contenant cinq Livres : Esquels sont décrits leurs amours, puis l'infidélité de l'un<e>, et les travaux de l'autre. Avec plusieurs belles histoires de l'inconstance et légèreté des femmes*[1204]. La diversité narrative est donc annoncée, d'une part, au sein du récit concernant le protagoniste Filomène et ses amours inconstantes avec Mariane, qui évoluent de « l'amour » vers « l'infidélité », et d'autre part, dans l'ajout (« avec »), ou plus exactement l'inclusion, de « plusieurs histoires » concernant la frivolité des femmes, dont l'histoire de Joconde fait partie. Il faut en outre noter qu'au sein du récit long de *La Mariane*, cette diversité narrative est à la fois temporelle, géographique et générique. Elle se manifeste dans la structure temporelle du récit, au sens où elle passe par le découpage de celui-ci en journées ainsi que par les allées et venues qui se font entre le passé de Filomène et de Mariane et le présent ; elle est également géographique, du fait de la variété des lieux visités, d'une part, par les protagonistes et d'autre part évoqués dans les récits secondaires[1205] ; et elle est enfin générique, au sens où le texte navigue entre récit allégorique, récit pastoral, récit sentimental et histoire tragique, comme nous l'avons déjà souligné en introduction de cette partie[1206].

C'est dans ce cadre que l'épisode de Joconde est intégré. Non content de mettre en

1204. *La Mariane*, p. 1.

1205. Au début du second livre, Filomène rejoint Diane chez elle afin de lui raconter la suite de son histoire, tandis qu'au début du troisième livre, il la retrouve dans la prairie où ils se sont rencontrés la première fois. Dans les récits secondaires, sont concernés non seulement l'Italie de l'histoire de Joconde, mais également l'Écosse, l'Angleterre, la Frise, le Danemark et le Portugal traversés par les personnages du récit raconté par le sieur Henry au livre III, f. 112r°-142 v°, p. 80-100.

1206. Voir *supra*, Quatrième partie, chapitre 1.1.

scène les divertissements de ses deux protagonistes – Joconde et Astolphe –, le récit lui-même est objet de divertissement, au sens où il participe à la diversité des deux ouvrages de notre corpus. Le phénomène se produit assez tôt dans le siècle, puisque les *Joyeuses narrations* l'intègrent déjà parmi les différentes nouvelles du recueil. Cet épisode continue à faire partie du paysage littéraire au début du XVII[e] siècle, comme en témoignent les propos du sieur François dans *La Mariane*, qui souligne ainsi la notoriété du passage :

> Histoire laquelle, bien que par aventure elle ne soit nouvelle à quelqu<es> uns de cette compagnie, ne laissera pourtant, comme j'espère, de leur agréer, étant telle que, plus elle est récitée, plus elle apporte de plaisir et contentement.[1207]

Ainsi ce morceau choisi chez l'Arioste fait-il partie des récits non seulement connus, mais réclamés du public, puisque sa répétition, loin d'ennuyer l'auditeur, est censée l'égayer. La présence de cet épisode dans ce florilège de récits divers que constituent les *Joyeuses narrations* ou parmi les récits secondaires racontés dans *La Mariane* permet ici d'interroger la place de l'Arioste au sein du paysage littéraire français. En effet, intégré dans une culture commune, il fait désormais partie d'un répertoire plus vaste d'histoires dont se délectent les milieux mondains. C'est ce que donne précisément à voir le texte de *La Mariane* lorsque le récit met en scène les amis de Filomène et leur joute cordiale de nouvelles sur le thème de l'inconstance des femmes[1208].

De l'utilité de la gaieté

Cette variété des histoires est d'autant plus divertissante qu'elle s'accompagne de gaieté dans le ton de la narration. En effet, à l'instar du héros éponyme au nom si significatif – Joconde –, les récits doivent être joyeux. Dès leur titre, Les *Joyeuses narrations advenues en nostre temps* donnent le ton par l'adjectif épithète « Joyeuses » qui souligne la légèreté et la gaieté du propos. Ce ton est en accord avec le genre de la nouvelle au XVI[e] siècle, dont l'un des objectifs est de créer un récit plaisant[1209]. C'est ce qu'indique nettement l'avis au lecteur du recueil :

1207. *La Mariane*, f. 93 r°, p. 67.

1208. *Ibid*.

1209. Ainsi Roger Dubuis, évoquant les avatars médiévaux de la nouvelle, rappelle que ces « récit[s] bref[s] d'une aventure » s'opposaient déjà au récit « grief et pesant » (Roger Dubuis, « Le mot "nouvelle" au Moyen Âge : de la nébuleuse au terme générique », dans *La Nouvelle, Définitions, Transformations,* dir. Bernard Alluin et François Suard, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 16-17). De même, Anne Boutet, dans sa thèse, rappelle que la nouvelle au XVI[e] siècle est définie comme un divertissement « souvent joyeux » (*Les recueils français de nouvelles du XVI[e] siècle, laboratoires des romans comiques*, thèse, dir. Marie-Luce Demonet, Université de Tours, thèse soutenue en mars 2016, p. 356).

Amy Lecteur, qui cherche réiouyr
Ton esprit las, & faché de travail.
Prens ce Traité, lis-le, pour mains ouyr,
Et de plusieurs les faits en bon recueil :
Peut estre que ne trouueras le pareil
Entre cinq cens, qui aux viuans mieux duit,
Car d'enseigner ie n'ay veu le pareil
Pour mal fuyr, & bien estre conduit.[1210]

Dans ces vers, l'ambition éditoriale des *Joyeuses narrations* est des plus explicites. Le texte se présente en effet comme une source de réjouissance pour le lecteur – qu'il doit « réjouyr » – autant que d'édification morale – « Pour mal fuyr, & bien estre conduit ». Dans ce cadre, le choix d'inclure l'épisode de Joconde, c'est-à-dire un récit aux tonalités gauloises qui constitue une joyeuse parenthèse dans l'univers épique de l'*Orlando furioso*, s'accorde avec le ton joyeux qui sied à l'ensemble. De même, dans *La Mariane*, le sieur Henri rattache le récit de l'Arioste à « ces contes facétieux »[1211].

Cependant, si l'on s'intéresse à présent à la réception de ce récit au sein de son auditoire fictif, il faut avouer qu'il est accueilli de manière mitigée dans *La Mariane* : si Charles et Henry ont plaisir à l'entendre, il n'en va pas de même pour les dames de la compagnie. Ainsi, la question de l'intérêt de ces récits va se poser de manière effective dans l'espace même du récit, en suscitant un débat entre deux écoles. Du côté des femmes, Marguerite, se faisant la voix des dames, reproche au récit tiré de l'Arioste d'une part sa misogynie, et d'autre part son invraisemblance. Ce n'est, dit-elle, qu'une « fable inventée »,

> Laquelle, outre qu'elle est avantageuse en paroles, a si peu d'apparence de vérité qu'elle ne peut être reçue que pour fable inventée, je crois, par quelque médisant et surtout capital ennemi de notre sexe […].[1212]

Argument qui revient à condamner *de facto* l'efficacité de ces « contes fabuleux et nouvelles controuvées »[1213] auprès de ses auditeurs comme l'atteste cette question rhétorique des plus ironiques : « Mais quoi ? Quel fruit plus doux et gracieux peut-on espérer et attendre d'une telle plante et racine ? »[1214].

À l'argument de Marguerite, qui érige la véracité d'un récit en gage de son efficacité, le sieur Henri réplique par un autre argument, celui de l'agrément. Selon lui, le récit agréable

1210. *Les Joyeuses narrations*, « Au lecteur ».
1211. *La Mariane*, f. 111 r°, p. 80.
1212. *Ibid*., f. 108 r°, p. 78.
1213. *Ibid*.
1214. *Ibid*., f. 108 v°, p. 78.

a plusieurs vertus[1215]. Tout d'abord, raisonnant par syllogisme, le sieur Henry avance l'idée selon laquelle, si le récit a été conté de manière agréable, il ne peut qu'être véridique. En effet, un fond honnête ne peut être exprimé que de manière honnête. Ensuite, une autre qualité du récit tient à sa tonalité comique : un conte « facétieux » a l'avantage de distraire son public. Enfin, le ton et le dénouement comiques de l'histoire, car Astolphe et Joconde ne tuent pas leurs femmes comme ce pourrait être le cas dans les histoires tragiques, font du récit qui les met en scène un récit civil et humain. Le caractère comique de ce texte a, selon le sieur Henry, un effet bénéfique sur l'auditoire, dans la mesure où il peut le « divertir et distraire »[1216].

De fait, au sein même de ce récit de l'épisode de Joconde, l'effet de ce type de récit est observable, confirmant l'argument défendu par les hommes du groupe sur l'efficacité d'un récit distrayant et joyeux. En effet, il ressort de ce récit que, alors que Joconde et Astolphe se laissent aller à la colère, en s'accusant l'un l'autre d'avoir joui de Fiamette durant toute la nuit sans la partager, Fiamette achève, sans s'en douter, la guérison des deux personnages, et les éloigne de cette autre passion qu'est la jalousie, en leur faisant le récit du tour dont ils ont été victimes. À la fois spectateurs et marionnettes dans le cadre de la ruse mise en place par la jeune femme et son amant, Joconde et Astolphe deviennent bientôt les auditeurs joyeux et bon public de la farce dont ils ont été les dupes. En écoutant ce récit, les deux amis se laissent aller à un rire salvateur qui a littéralement un effet de purgation chez eux puisqu'ils pleurent de rire. C'est déjà le cas chez l'Arioste : « pianger gli occhi »[1217]. Mais cette fonction purificatrice et médicale des larmes est encore plus explicite dans *La Mariane* où l'expression « les yeux leur distillaient »[1218] met en valeur, à travers l'emploi du verbe métaphorique « distiller », la coction et les effets chimiques à l'œuvre dans le corps. Les larmes dues au rire ont ainsi un effet purgatif qui libère le corps des tensions provoquées par la colère. Leurs effets sur le corps sont d'ailleurs tangibles. Dans les *Joyeuses narrations*, déjà, cet effort est si important que les deux compères « cuyderent creuer de rire ». Dans *La Mariane*, le rire, sans être aussi intense, provoque une douleur chez les personnages qui rient ainsi si fort « que la poitrine leur en faisait mal »[1219].

Mise en abyme des effets bénéfiques du récit amoureux au sein d'un objet littéraire qui est lui-même porteur d'histoires exemplaires, l'aspect récréatif du récit se mue donc ici en solution salvatrice pour les passions des personnages. Servant d'exutoire, il les décharge de l'importante charge émotionnelle qui est liée aux passions amoureuses de toute sorte, que ce

1215. *Ibid*., p. 79.
1216. *La Mariane*, f. 111 r°, p. 80.
1217. *Orlando furioso*, XXVIII, 72, v. 2, p. 863.
1218. *La Mariane*, f. 107 r°, p. 77.
1219. *Ibid*., f. 106 v°, p. 77.

soit la colère, la mélancolie ou encore la jalousie. On peut supposer en outre que cet exemple de personnages d'auditeurs qui guérissent en écoutant des récits amoureux est contagieux, et met également en abyme la relation que le narrateur entend établir avec son narrataire.

L'aspect divertissant du texte constitue ainsi une des conditions premières de son efficacité comme remède à la mélancolie. Il permet de détourner l'amant malheureux de sa tristesse. Par ailleurs, l'aspect réflexif qu'il met en scène lui permet de se hausser au rang d'histoire exemplaire. Les imitations de l'Arioste se font ainsi à la fois remède curatif et remède préventif pour l'amant.

4.3.2. Prévenir plutôt que guérir : le texte comme remède préventif

Des histoires devenues exemplaires

Outre leurs aspects récréatifs, en effet, plusieurs éléments présents dans les textes, nous permettent de considérer ces histoires comme des récits exemplaires. Miroir réflexif projeté sur les passions, elles permettent de refléter et d'apporter une réflexion sur celles-ci. Cette image du miroir est ainsi invoquée par le sieur François :

> C'est pourquoi je ne fais aucun doute que le sujet que nous avons maintenant à traiter, étant reçu des uns avec patience, il ne soit des autres mal volontiers accueilli, représentant, ains faisant voir et connaître comme au travers d'un miroir, le naturel inconstant et volage de leur sexe.[1220]

Ainsi, le récit devrait servir de miroir tendu à l'humaine faiblesse. Cette image du miroir sera significativement réitérée dans le cadre du débat concernant le récit sur Joconde, où le sieur Henry défendra la qualité du récit comme « miroir tant excellent »[1221]. Ainsi, en faisant office de miroir du réel, le récit permettrait-il une réflexion plus générale sur l'amour. L'impuissance face à l'amour, impuissance bien humaine, ne serait que le reflet d'une expérience universelle. Aussi la peinture de cette faiblesse serait-elle l'occasion pour le narrateur de faire une pause dans la narration afin de tenir un propos plus général sur l'amour.

Cette réflexion était déjà présente dans l'*Orlando furioso*, où l'Arioste introduisait l'épisode de Genèvre par une réflexion sur l'amour et y établissait notamment une distinction entre le règne animal et l'humanité, avant de faire le récit des mésaventures du personnage.

1220. *La Mariane*, f. 92 r°, p. 66.
1221. *Ibid*., f. 109 v°, p. 79.

Selon le poète, comme on l'a déjà rappelé, il n'y a pas de violence si grande que celle qui existe entre l'homme et la femme, et même au sein du règne animal, les bêtes les plus féroces ne se font pas la guerre avec tant de violence[1222]. Jean d'Espinaud, en imitant ce passage, reprend ce procédé consistant à passer d'un discours général sur l'amour à son illustration par un récit particulier. C'est donc par une réflexion générale sur l'amour qu'il introduit son récit :

> Parmy les effects les plus desesperez de l'amour, je n'en treuve point de tant desnaturé que celuy qu'il faille (comme il se voit souvent) que nous traïssant nous mesmes, nous allions rechercher par la perte de nos vies (& quelques fois de nos reputations) de quoy contenter les desirs ou bon ou mauvais de la chose aymée […][1223]

Ici, il s'agit de présenter non seulement les conséquences personnelles (la trahison de soi, voire la mort) et sociales (la perte de la réputation) que l'amour peut entraîner, mais aussi l'universalité de ces effets, comme l'atteste l'usage du présent de vérité générale ainsi que l'insertion généralisante entre parenthèses « (comme il se voit souvent) ». L'affirmation péremptoire que développe la suite du texte, « c'est une émotion qui trouble nos sens & pervertit l'ordre de la nature »[1224], vient quant à elle appuyer sur l'aspect absolu et négatif de l'amour. Cette réflexion est bientôt illustrée par l'exemple particulier de l'épisode de Genèvre. La transition vers le récit se fait par le biais d'une apostrophe du narrateur à un des personnages : « Vous le sçaurez Dalinde, qui trompant vos vœux, serez contraincte pour plaire à cest esprit desesperé de commettre un acte indigne de vos yeux [...] »[1225]. Par ce procédé d'interpellation qui lui est cher, comme on l'a vu, Jean d'Espinaud fait passer son propos du général au particulier de manière encore plus étroite que chez l'Arioste. En effet, alors que les propos de l'Arioste s'enchaînaient sur le récit enchâssé de Dalinde racontant son histoire à Renaud[1226], ici, par l'interpellation directe de Dalinde et le tutoiement, le narrateur rapproche son lecteur de manière encore plus intime du drame à venir.

Présenter des récits particuliers afin d'illustrer les méfaits de l'amour, ce pourrait bien être aussi l'ambition de *La Mariane* qui, dès son titre, se donne comme un texte exemplaire sur l'inconstance des femmes, en annonçant notamment «plusieurs belles histoires de l'inconstance et légèreté des femmes ». Dans le groupe nominal « plusieurs belles histoires », le pluriel ainsi que l'indéfini « plusieurs » permettent de mettre en avant la diversité, que nous avons déjà étudiée précédemment, présente dans le recueil. Par ailleurs, l'emploi de l'adjectif évaluatif « belles » restreint de manière qualitative ces histoires et souligne l'aspect sélectif du

1222. *Orlando furioso*, V, 1, p. 96.
1223. *Les Amours de Genievre*, f. 1 r°-v°.
1224. *Ibid*., f. 1 v°.
1225. *Ibid*., f. 2 r°.
1226. *Orlando furioso*, V, 5, p. 97.

récit : seules seront racontées les histoires les plus représentatives du désespoir amoureux. Leur qualité sera par ailleurs attestée par leurs auditeurs mêmes. Ainsi, lorsque Filomène raconte son histoire d'amour à Diane, cette dernière lui déclare :

> « Certes, je n'ouïs onc parler […] de dame plus passionnée que cette-ci, et crois que, quand l'on voudrait rechercher toutes les histoires, tant anciennes que modernes, l'on n'y pourrait rencontrer de semblable ».[1227]

Cette réflexion met en abyme le principe même du roman, qui est de mettre plusieurs récits amoureux en parallèle à celui de Filomène. N'apparaissent ainsi dans ce recueil que les histoires dignes d'être comparées à celle de Filomène, à commencer par le récit ariostesque qui nous intéresse le plus particulièrement, celui de Joconde.

Des personnages exemplaires

Ces histoires paraissent elles-mêmes portées par des personnages exemplaires. Sur ce point, l'*Orlando furioso* ne manque pas d'exemples que reprennent ses imitateurs. On retrouve bien sûr chez eux les exemples positifs, au sujet desquels les narrateurs ne tarissent pas d'éloges. Ainsi, dans *Les Amours de Genievre et d'Ariodant,* Jean d'Espinaud vante-t-il les mérites d'Ariodant et de Genèvre en célébrant leurs qualités nobles[1228]. Plus encore que son amant, c'est Genèvre, figure bénéfique opposable à la déraison qui mène aux passions, qu'il met à l'honneur. En tant que personnage principal, et qui plus est vertueux, il compare, de manière assez traditionnelle, la belle princesse d'Écosse à la dédicataire du texte dans sa dédicace *A Mademoiselle Marseillie d'Altovittis* :

> Genievre, qui n'a pas moins de courage que de grandeur, vient obliger sa fortune à vostre merite, & parce que par la conformité, les âmes se recognoissent, elle vient pleine de majesté offrir ses amours à vostre bell'ame […][1229]

Jean d'Espinaud ajoute même « […] il ne luy manquoit que le nom de Marseillie, pour vous ressembler [...] »[1230]. La figure de la dédicataire finit même par se confondre avec celle de l'héroïne de l'Arioste : « […] elle rencontreroit l'image de sa grandeur sur vostre front, l'exemple de ses victoires dans vos regards, & le patron de la bien-seance parmy vos actions. » Cette ressemblance avec Genèvre est réitérée un peu plus loin : « vostre bell'ame,

1227. *La Mariane*, f. 37 v°-r°, p. 28.
1228. *Les Amours de Genievre*, f. 32 v°.
1229. *Ibid*., « A Mademoiselle Marseillie d'Altovittis », f. A3 r°.
1230. *Ibid*., f. A3 v°.

qui est tant unicquement attachée à la sienne [...] »[1231]. Dans cette communion textuelle, les deux femmes apparaissent donc comme deux sœurs en vertu, et le parallèle qui est fait entre elles deux fournit ainsi au lecteur un double exemple de vertu, à la fois réel et fictionnel. Ainsi, par-delà le caractère quelque peu conventionnel de cette comparaison de la dédicataire à un des personnages, le choix du personnage de Genèvre dans cette dédicace participe non seulement à la louange de la dédicataire, mais également à la cristallisation du caractère du personnage en tant que figure de femme vertueuse.

Le récit comme enseignement

Le texte exemplaire a pour vocation d'être suivi. Il doit donner au lecteur le modèle à suivre pour devenir à son tour exemplaire. S'il représente certains défauts, c'est précisément pour que ceux-ci soient corrigés, comme l'explique le sieur Henry à l'issue du récit du sieur François « [...] afin que, nous corrigeant, devenions tels que nous nous pensons être »[1232].

Dès lors, devant corriger les déboires dus aux passions amoureuses, les imitations tirées de l'Arioste fonctionnent comme des mises en garde où les narrateurs prétendent prédire les malheurs à venir du pauvre amant. Pour cela, nous devons, une fois de plus, nous pencher sur un élément du sous-titre, riche en informations, de *La Mariane* : « Esquels sont décrits leurs amours, puis l'infidélité de l'un<e>, et les travaux de l'autre plusieurs belles histoires de l'inconstance et légèreté des femmes ». Il est assurément une promesse de passions et de rebondissements ; mais n'a-t-il pas aussi valeur de mise en garde ? Il insiste en effet sur le danger représenté par les femmes et plus particulièrement sur leur « infidélité », leur « inconstance » et leur « légèreté » d'où ne découle que souffrance (« travaux ») pour l'homme. Une telle mise en garde paraît en outre multipliée par le nombre d'histoires d'amants malheureux qui sont relatées dans l'ouvrage. Ainsi, avant de faire le récit des malheurs amoureux de Joconde, le sieur Charles raconte-t-il une histoire illustrant l'inconstance féminine et rappelle-t-il que ce comportement féminin « se peut aisément vérifier par un million d'histoires »[1233] – ce à quoi les femmes du groupe s'opposent bien évidemment avec énergie.

De même, le discours prédictif du narrateur que nous avons étudié précédemment chez Jean d'Espinaud paraît aller en ce sens[1234]. En développant un discours prédictif spécifique, à propos d'un personnage en particulier, le narrateur souligne en effet le fait que la folie

1231. *Ibid*., f. A4.
1232. *La Mariane*, f. 109 r°, p. 79.
1233. *Ibid*., f. 88 r°, p. 64.
1234. Voir *supra*, Quatrième partie, chapitre 3.3.2.

amoureuse mène à la perte de raison et au désordre. Au début du récit, il prédit ainsi son destin à Dalinde dans une apostrophe au futur : « Dalinde [vous] serez contraincte pour plaire à c'este esprit desesperé, de commettre un acte indigne de vos yeux [...] j'en donne le tort aux desreiglées façons de vostre amour, de qui la licence vous portera presque à la fin, & de votre réputation & de votre vie »[1235].

Or, s'il est bien souvent trop tard pour les personnages amoureux mis en scène dans les imitations, en revanche, cette représentation de leurs déboires pourrait avoir vocation à prévenir le lecteur des dangers de la passion amoureuse. Présentés comme des récits exemplaires, les épisodes tirés de l'Arioste pourraient dès lors avoir une valeur d'enseignement. C'est d'ailleurs dans cet esprit que les *Joyeuses narrations* se présentent à leur lectorat dans l'avis au lecteur déjà cité :

> Prens ce Traité, lis-le, pour mains ouyr,
> Et de plusieurs les faits en bon recueil :
> Peut estre que ne trouueras le pareil
> Entre cinq cens, qui aux viuans mieux duit,
> Car d'enseigner ie n'ay veu le pareil
> Pour mal fuyr, & bien estre conduit.[1236]

Dans cette injonction faite au lecteur, c'est la diversité des récits (« mains ouyr, / Et de plusieurs ») ainsi que la qualité de l'œuvre « en bon recueil » qui sont censées donner leur valeur aux leçons développés dans les textes. Il doit en résulter un enseignement dont les effets bénéfiques sont détaillés par l'antithèse du « mal » et du « bien » (ici adverbial) : « Pour mal fuyr, & bien estre conduit ». Ainsi les histoires contées par les narrateurs et personnages doivent-elles rendre auditeurs et lecteurs plus sages et plus avisés.

Or c'est précisément dans les imitations en prose que cette valeur d'enseignement semble prendre la plus grande ampleur. Dans *Les Joyeuses narrations*, l'épisode de Joconde est inclus dans un ensemble qui, comme nous avons pu le constater, pourrait bien mettre en avant une intention didactique. En effet, le sieur François y introduit l'histoire de Joconde d'une manière bien différente de celle de l'Arioste. Dans les trois premières octaves du chant XXVIII, introductives de l'épisode, l'Arioste laissait le choix à son lecteur de passer outre l'épisode concernant Joconde :

> Passi, chi vuol, tre carte o quattro, senza

1235. *Les Amours de Genievre*, f. 2 r°.
1236. *Les Joyeuses narrations*, « Au Lecteur ».

leggerne verso, e chi pur legger vuole,
gli dia quella medesima credenza
che si suol dare a finzïoni e a fole.[1237]

Il définissait par-là cet épisode comme secondaire à l'égard de la narration dans laquelle il était enchâssé : son absence n'empêcherait aucunement la compréhension de la diégèse principale[1238]. De plus, l'auteur italien incitait lui-même à relativiser la crédibilité de ce récit dont il soulignait la misogynie, et finissait par en remettre en cause la véracité au terme du récit[1239]. Ce sont là les arguments que reprennent, comme nous l'avons vu, les demoiselles de *La Mariane*, Marguerite en tête, dans un débat concernant les liens entre véracité et efficacité des récits. Cependant, par rapport au début du chant XXVIII l'*Orlando furioso*, *La Mariane* propose un autre point de vue, celui du sieur Henry, qui, à l'argument des jeunes femmes, oppose celui de l'agrément : en effet, souligne-t-il, un récit faux, mais agréable peut tout aussi bien opérer une bonne médecine de l'âme. L'insertion de cet épisode parmi les autres récits de *La Mariane* va ainsi contribuer à faire évoluer son statut. C'est ce que confirment les propos du sieur François qui introduisent le récit, dont il est le narrateur, par une réflexion sur les bénéfices de la fiction :

> Néanmoins, j'espère que, comme la médecine, reçue avec plus de déplaisir et de peine des uns que des autres, ne laisse de profiter à tous également, voire par aventure davantage à ceux qui l'auront prise avec plus de difficulté, ainsi ces histoires que nous avons ici à mettre en avant, bien qu'elles ne soient reçues d'un chacun de nous d'un même front et visage, ne laisseront pourtant de nous servir à tous d'une même leçon et conséquemment pour nous rendre désormais plus sages et avisés.[1240]

Le récit prétend ainsi devenir ici médecine universelle, profitant à tous, y compris à l'auditeur en désaccord avec les propos tenus, à savoir ici les dames du groupe. Le narrateur second ne laisse donc plus le choix de laisser ce récit de côté, comme le faisait l'Arioste, mais il l'impose et se fait même, en plus de narrateur, apothicaire, en continuant de filer la comparaison entre fiction et médecine :

> Qui fait encore que, pour les servir de plus en plus et leur profiter davantage (vraie marque de mon zèle et amour), je me suis proposé me gouverner envers elles comme le bon apothicaire à l'endroit du malade ; lequel, connaissant son humeur, curieux de sa

1237. *Ibid*., v. 1-4, p. 843.
1238. « Lasciate questo canto che senza esso / può star l'istoria, e non sarà men chiara. » (*Ibid*., XXVIII, 2, v. 1-2, p. 843).
1239. « [...] Assai cose udimo dire, / che veritade in sé non hanno alcuna : / e ben di queste è la tua favola una. » (*Orlando furioso,* XXVIII, 76, v. 6-8, p. 864).
1240. *La Mariane*, f. 91 v°- f. 92 v°, p. 66.

> santé, lui apprête médecine propre et convenable à icelles, laquelle est d'autant plus forte et puissante que plus il est difficile à émouvoir.[1241]

Ainsi le narrateur, médecin de l'âme, soignerait-il son patient-lecteur par le biais de récits qui sont autant de cas d'école évoquant les dangers liés aux liaisons amoureuses.

Si les imitations en prose reprennent de manière fidèle la mise en scène de la guérison telle qu'elle est développée chez l'Arioste, nous avons donc également pu constater que ces mêmes textes pouvaient avoir vocation à servir de supports à l'enseignement du lecteur et à prévenir ainsi le mal. En effet, aussi bien les *Joyeuses narrations* que *La Mariane* ou encore *La Genevre* de Jean d'Espinaud présentent le récit comme propice à l'enseignement moral. Dès lors, et à l'aune de cette ambition, l'interprétation de ces épisodes tirés de l'Arioste évolue. Si la réflexion sur la passion amoureuse était déjà mise en avant au cœur de certains épisodes de l'Arioste, comme celui de Genèvre, les imitateurs auront désormais tendance à accentuer cet aspect réflexif, voire didactique, du récit, et à l'appliquer de manière encore plus affirmée. C'est notamment le cas de l'épisode de Joconde relaté dans *La Mariane*, ou encore du récit de Jean d'Espinaud, où la figure de Genèvre se dote d'une dimension exemplaire.

Les imitations en prose des épisodes de l'*Orlando furioso* témoignent ainsi d'une double tendance des prosateurs dans leur traitement du matériau originel. Dans un premier temps, nous avons pu constater une similarité entre le traitement qu'ils en font et celui que nous avons pu analyser dans les imitations en vers, où la réécriture d'épisodes participe au renouvellement du traitement poétique des passions, comme l'attestent notamment les procédés d'amplification liés à des métaphores topiques. Parallèlement à cela, cependant, la prose est porteuse de procédés nouveaux qui ont pu faire évoluer le traitement des passions dans la littérature des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. En effet, l'intérêt des imitations en prose ne réside pas tant dans la modification de la narration que dans le développement des sentiments des personnages. L'intérêt porté à des personnages secondaires (tels que Fiamette) permet ainsi de diversifier les portraits amoureux au sein des imitations. De ce fait, la prose n'est pas seulement présente dans la seule forme textuelle, mais elle inclut aussi un certain prosaïsme dans le traitement qui est fait des passions, notamment dans la mesure où elle fait passer au premier plan des personnages secondaires et prosaïques chez l'Arioste, mais ressentis comme révélateurs d'un quotidien et d'une expérience concrète – et moins extraordinaire – des passions.

1241. *Ibid*., f. 92 r°, p. 67.

Par ailleurs, la forme étendue et linéaire de la prose par rapport au vers permet le développement du dialogue (notamment chez Jean d'Espinaud) et de la mise en scène des relations amoureuses. L'intégration de ces dialogues, absents chez l'Arioste, non seulement concourt à la vraisemblance des récits, mais apporte plus de profondeur à l'analyse psychologique des personnages. Cette tendance à l'approfondissement psychologique est en outre renforcée par les interventions du narrateur. Celles-ci, très nombreuses en particulier chez Jean d'Espinaud, permettent d'analyser par d'autres biais, tels que les interactions ou commentaires narratoriaux, les sentiments des personnages. C'est ainsi que ces imitations amorcent également les genres à venir. L'imitation de l'histoire de Joconde dans *La Mariane* permet par exemple d'enrichir le matériel romanesque en faisant entrer cet épisode dans ce que l'on appellera un peu plus tard le genre du roman sentimental. Enfin, l'étude de ces textes en prose nous a permis de constater que les récits de l'Arioste, une fois passés sous la plume des imitateurs français, n'avaient pas seulement la valeur de représentations des passions, mais prétendaient aussi faire œuvre de médecine en dispensant un enseignement. En cela, ces récits prouvent que le récit plaisant, en permettant la récréation de l'esprit mélancolique, a également le pouvoir de le rétablir, de le récréer.

CONCLUSION

Depuis la première traduction de 1544 jusqu'aux *Amours de Genièvre et Ariodante*, l'influence de l'Arioste a traversé tout le XVI^e^ siècle littéraire. Dans l'ensemble du corpus, les traductions et les imitations de l'*Orlando furioso* demeurent globalement fidèles à la narration de l'Arioste ainsi qu'à l'*ethos* de ses personnages et aux rapports qu'ils entretiennent entre eux ; mais la représentation des passions qu'elles mettent en œuvre évolue sensiblement durant le XVI^e^ siècle et selon les genres.

Dans cette conclusion, nous rappellerons ainsi les différents points qui ont retenu notre attention, à commencer par les particularités propres à chaque genre. En effet, tout au long de notre étude, nous avons pu constater que les spécificités propres à chaque genre avaient pu en un sens influer sur la représentation des passions au sein des imitations. En outre, nous avons constaté que certains noms d'auteurs revenaient d'un genre à l'autre ; de là, nous avons établi des liens entre les œuvres et avons pu ainsi dégager certains réseaux d'influence entre les auteurs. Par ailleurs, la confrontation des œuvres de notre corpus nous a permis de dégager des pratiques communes qui s'articulent en trois axes. Tout d'abord, on retrouve un même usage de l'amplification littéraire ; mais également une tendance à cristalliser les personnages issus de l'*Orlando furioso* autour de caractéristiques fixes. Enfin, on observe sur l'ensemble de notre corpus une propension à approfondir la description des passions chez les personnages.

Les spécificités génériques

Alternant tour à tour scènes de combats épiques, récits d'aventures et moments lyriques plus contemplatifs, l'*Orlando furioso* se caractérise par sa diversité ainsi que par sa grande plasticité. Ce sont ces qualités qui lui ont précisément permis d'être imité à travers différents genres littéraires tant en vers qu'en prose. Néanmoins, si cette variété caractérisait l'œuvre originelle, les imitateurs sont quant à eux sélectifs et font des choix génériques qui vont en partie influer sur les représentations des passions.

Point de départ de notre corpus, les traductions nous ont tout d'abord permis de nous poser la question de la transposition des passions de l'italien au français. Il nous a ainsi semblé que, d'une part, les contraintes imposées par le passage d'une langue à une autre et, d'autre part, l'interprétation et les choix formels (prose ou vers) propres à chaque traducteur

induisaient une modification de cette représentation. Ainsi, et bien que les traducteurs s'efforcent avant tout de demeurer fidèles au texte d'origine, on peut observer chez eux tantôt l'atténuation des passions (par exemple lorsque les interjections sont supprimées et que le discours du personnage perd en intensité) tantôt, au contraire, l'accentuation de celles-ci (par exemple lorsqu'un traducteur fait le choix d'ajouter l'adjectif « furieux » à la traduction du simple adjectif « stolto »[1242]). Cependant, c'est avec les imitations que se feront les évolutions les plus significatives. La plus grande liberté offerte par l'imitation va en effet permettre aux auteurs de donner plus d'ampleur à l'expression des passions.

Ensuite, nous avons pu observer, dans le cadre de la poésie brève et des recueils de poésie amoureuse, que le pétrarquisme et le néoplatonisme y sont toujours à l'honneur : l'imitation de l'Arioste se fait au prisme d'une tradition encore nettement néoplatonicienne de l'expression des passions qui souligne la hiérarchie existant entre l'amant et sa dame et qui sert le désir d'élévation de l'amant. Favorisées par la forme brève et séquencée de l'octave ainsi que par la tonalité pétrarquiste déjà présente chez l'Arioste, les passions y font l'objet d'un traitement avant tout lyrique. Des passages tels que l'évocation des larmes de Roland ou le portrait d'Alcine deviennent des *topoi* qui viennent enrichir la création poétique – ainsi la description d'Alcine a-t-elle contribué à la sensualité des pièces amoureuses à la Renaissance. Par ailleurs, et plus occasionnellement, la figure de Roland permet d'interroger le statut de la fureur poétique. En ce qui concerne la poésie épique, la confrontation de *La Franciade* de Ronsard et de *La Judit* de Du Bartas nous a aussi permis de voir que, si l'exacerbation des passions qui y est décrite demeure cohérente avec la démesure des personnages mis en scène dans un contexte épique (comme dans *La Franciade*), elle s'accompagne également d'une représentation corporelle et érotique fortement imitée de l'Arioste (notamment dans *La Judit*).

Au même titre que les imitations brèves en vers, les imitations longues contribuent elles aussi à enrichir poétiquement l'expression des passions. Cette pratique commune s'explique notamment par la présence des mêmes auteurs dans notre corpus de poésie brèves et dans notre corpus de poésies plus longues, en particulier Saint-Gelais (complété par Baïf) et Desportes, qui joue un rôle central dans le corpus des imitations longues. Dans ces pièces, la mention explicite des protagonistes dans le titre des épisodes repris contribue quant à lui à renforcer l'association entre les personnages et les épisodes amoureux qui les concernent. En se focalisant sur un protagoniste particulier, les imitateurs vont également favoriser un traitement plus approfondi des passions propres au personnage évoqué.

1242. Ainsi, « che fatto stolto era il signor d'Anglante » (*Orlando furioso*, XXXI, 61, v. 7-8, p. 939) est traduit par : « Là Fleurdelys compta à son amy, comment le seigneur d'Angliers estoit devenu fol & furieux » (*Roland Furieux*, 1544, f. 161 v°).

La prose, quant à elle, et plus particulièrement le genre romanesque, à la fin du XVI^{e} siècle, va amener progressivement une approche plus psychologique du personnage. Ce traitement passe notamment par le développement, au sein du récit, de passages dialogués ainsi que d'interventions du narrateur qui permettent une description plus approfondie du sentiment amoureux. C'est ainsi le cas des *Amours de Genievre et d'Ariodant* de Jean d'Espinaud en 1601 qui, par l'insertion de nouveaux dialogues et d'échanges épistolaires, va permettre d'approfondir et de complexifier non seulement les rapports amoureux entre les personnages, mais également l'analyse des sentiments.

Les transformations des représentations des passions sont ainsi en partie induites par ces spécificités génériques. Toutefois, il est également nécessaire de prendre en compte les points communs entre ces différentes imitations afin de saisir pleinement cette évolution. Ainsi, au cours de notre étude, nous avons pu constater des traitements analogues y compris entre des textes qui ne relevaient pas de la même sphère générique. Au cours de notre étude, nous avons pu notamment déceler des réseaux d'influence et d'émulation littéraires qui expliquent en partie ces liens étroits entre les différents types de textes qui composent notre corpus.

Réseaux d'influence et émulation littéraire

En effet, si l'étude générique de ces textes nous a permis de percevoir les particularités propres à chaque genre dans le traitement des passions, l'analyse diachronique et comparative a quant à elle rendu, en partie, lisible le réseau intertextuel existant entre les œuvres, réseau par le biais duquel se construit une tradition littéraire autour des représentations des passions.

Cette tradition se construit dans un premier temps en amont des textes français. Ainsi, Philippe Desportes, dans ses imitation partielles, reprend non seulement les vers de l'Arioste, mais est également influencé par l'Arétin dont il injecte les suites de l'*Orlando furioso* (*La Marfisa*, *Le Lagrime d'Angelica*, 1532-1535) dans ses propres textes. Quoique Desportes ne mentionne pas explicitement ce lien avec l'Arétin, cette double inspiration italienne manifeste témoigne de la construction d'une tradition autour de l'Arioste et des passions, et ce dès les continuateurs italiens. Cette tradition, Desportes la transfère à la France. Cependant, cette continuité qui se fait jour entre l'Arioste, ses sectateurs italiens et les imitateurs français n'est pas systématique : dans le cadre de notre analyse, nous l'avons essentiellement repérée chez Desportes. En effet, dans la majeure partie de notre corpus, il s'est avéré que ces influences intertextuelles se produisaient surtout entre les textes français eux-mêmes.

Il peut être parfois difficile de certifier fermement l'influence que les traductions et les imitations ont pu avoir entre elles. Cependant, on remarque, d'une part, que les paratextes nous donnent de précieux indices quant à la circulation de ces textes entre les différents traducteurs et imitateurs. Gabriel Chappuys (1577), dans son adresse « Au lecteur », mentionne ainsi l'imitation de Ronsard dans sa *Franciade*[1243]. Quant à Boyssières (1580), qui mêle à ses propres traductions des traductions déjà écrites par ses prédécesseurs, il indique explicitement, en marge des épisodes concernés, les imitations qu'il a reprises à Saint-Gelais et à Baïf[1244]. D'autre part, c'est la lecture même de ces corpus qui a permis de rapprocher entre eux certains textes. En ce qui concerne, par exemple, la traduction de 1544, on remarque qu'elle a servi de modèle à la traduction de Fornier (1555), qui remanie en vers des passages de 1544[1245], puis à celle de Chappuys (1577), comme nous avons pu le démontrer dans notre première partie à travers les discrètes variantes de vocabulaire entre les deux textes. Elle a également influencé d'autres textes tels que la nouvelle en prose de la vingt-deuxième narration des *Joyeuses narrations advenues en nostre temps* (Lyon, Benoist Rigaud, 1557) où l'on retrouve mot pour mot certains passages de cette traduction[1246].

De telles influences attestent la très grande émulation qui se développe tout au long du XVI^e^ siècle autour des reprises de l'*Orlando furioso*. Cette émulation s'explique entre autres par les réseaux littéraires, qu'il s'agisse des poètes gravitant autour de Ronsard ou encore des lieux de mondanité tels que le Salon vert de la Duchesse de Retz. Les entreprises éditoriales témoignent quant à elle de ces rivalités fécondes. Celles-ci peuvent être fédératrices et favoriser la publicité de leurs auteurs comme c'est le cas pour le recueil d'imitations de 1572 publié chez Lucas Breyer. Outre cette rivalité immédiate entre auteurs contemporains, les rivalités se font aussi sur le temps long. On observe ainsi une forme de concurrence entre la traduction de 1544 et celle de Chappuys (1577) qui, face au succès éditorial de cette première traduction, souhaite rivaliser avec celle-ci en corrigeant ses erreurs et en faisant évoluer une langue qui, depuis 1544, a changé. Cette concurrence se poursuit d'ailleurs au début du XVII^e^ siècle avec la traduction de Rosset (1615) qui, tout comme Chappuys avant lui, est avant tout intéressé par l'idée de lancer sa propre traduction.

1243. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, « Au lecteur », p. 10.

1244. « Par Saingelais », p. 96 ; « par Baïf », p. 109, dans Jean de Boyssières, *L'Arioste francoes*, Lyon, Thibaud Ancelin, 1580.

1245. *Cf.* la reprise des deux premières octaves du chant II, qui constitue chez Jean Fornier un remaniement versifié extrêmement proche du texte de 1544 (*Roland Furieux*, 1544, f. 5 v° ; Jean Fornier, *L'Arioste francoes*, f. 16 v°).

1246. La première page de la vingt-deuxième narration des *Joyeuses narrations advenues en nostre temps* reprend ainsi mot pour mot le texte de 1544, et n'en supprime que quelques segments, à savoir : « […] celluy à qui son frère Moyne laissa le Royaulme [...] » ; « Si se resjouissoit de cecy, quand il oyoit, qu'on l'en louoit, aultant que de chose, que vouluntierement on oyt » ; « Et tous ces peuz je les restrains en [...] » (*Roland Furieux*, 1544, f. 145 r°-v° ; *Les Joyeuses narrations advenues en nostre temps*, 1557, p. 182).

Ce contexte très productif fut largement propice à la mise en scène et à l'analyse des passions, comme en témoigne la reprise des différents épisodes amoureux tirés de l'Arioste. Ces épisodes sentimentaux furent, en outre, largement favorisés par l'impulsion de certains auteurs tels que Ronsard et Desportes qui s'exercèrent à travers différents genres. Ronsard adapte ainsi ces épisodes spécifiques de l'*Orlando furioso* tant dans la poésie curiale (*Les Amours*, 1552) que dans le genre plus grave de l'épopée (*La Franciade*, 1572), et Desportes dans le cadre d'une importante production d'imitations allant de la poésie brève (*Les Premières Œuvres*, 1573-1607) aux pièces plus longues publiées dans un premier temps chez Lucas Breyer (« Roland Furieux » dans les *Imitations de quelques chants de l'Arioste*, 1572) avant d'être intégrées aux éditions de ses *Premières Œuvres* à partir de 1573. Chez Desportes, la récurrence de l'épisode des plaintes de Bradamante, à la fois dans ses poésies brèves et dans le recueil de 1572, contribue à diffuser cet épisode, voire à le canoniser comme morceau de bravoure de la plainte amoureuse. De ce point de vue, si les imitations de Desportes ont fait l'objet de rééditions avec appareil critique[1247], l'ensemble du recueil mériterait, à vrai dire, d'être revalorisé de manière scientifique à travers une édition scientifique moderne.

Ainsi, c'est dans le contexte d'une importante émulation autour des épisodes amoureux de l'*Orlando furioso*, stimulée par les influences entres les textes et la productivité des auteurs, que s'est constituée une tradition d'imitations de l'Arioste. Outre cette influence intertextuelle largement favorable à la mise en scène et à l'analyse des passions amoureuses, cette tradition ariostesque s'est également construite autour de pratiques stylistiques communes.

Amplification de la matière ariostesque

Tout au long de notre étude, en effet, la lecture des textes a permis de voir que ces pratiques imitatives étaient largement dominées par l'amplification, que celle-ci soit d'ordre lexical, poétique ou énonciatif, faisant entendre la voix de l'amant.

Ce travail d'amplification est tout d'abord d'ordre lexical. Il se perçoit aussi bien dans les traductions que dans les imitations. Ainsi, dans les traductions, si les binômes synonymiques présentent un intérêt pratique en éclairant le sens des termes liés aux passions, ils participent déjà, en même temps, de l'intensification d'une expression des passions. Ils contribuent à redoubler le sens des termes qui tournent autour de l'idée de folie, ils les

1247. L'édition Chamard (P. Desportes, *Les imitations de l'Arioste, suivie de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, éd. J. Lavaud, Paris, Droz, 1936) ainsi que l'actuelle version éditée en 2014 aux éditions Garnier que nous citons (P. Desportes, *Les Premières Œuvres,* éd. citée).

nuancent et leur ajoutent ainsi une palette plus vaste de colorations. Dans la poésie brève et dans les imitations partielles en vers, les auteurs jouent quant à eux sur le potentiel lexical des mots tirés de l'Arioste. C'est le cas de Ronsard, pour la poésie brève, qui joue sur les différents sens de l'adjectif « acerbe » traduit tantôt par « verdelette », tantôt par « nouvelette », voire par les deux adjectifs à la fois[1248]. Dans les imitations partielles, on retrouve un travail similaire sur le potentiel de la langue comme chez Louis d'Orléans, par exemple, qui, dans son « Renaud », joue sur la figure dérivative des « ruisseau[x] » et des « ruisselet[s] »[1249], au sein de la métaphore du fleuve de larmes, pour faire varier la quantité des pleurs dans son poème. Quant à la prose, on y retrouve l'usage des binômes synonymiques qui permet encore d'amplifier des expressions de l'Arioste concernant les caractères des personnages et de l'Amour même (« questo ribaldo Amore », par *par* « ce méchant et traître amour »), par exemple sous la plume de l'auteur de *La Marianne*[1250].

En outre, le socle pétrarquiste et néo-platonisant commun à l'Arioste et à ses imitateurs français favorise le développement d'un traitement poétique des sentiments au sein des imitations. De ce point de vue, le texte de l'Arioste n'apporte certes pas vraiment de motifs poétiques nouveaux, mais il constitue un canevas idéal permettant aux imitateurs, d'une part, d'amplifier des motifs poétiques qui étaient déjà présents dans l'*Orlando furioso*, et d'autre part, d'en broder de nouveaux. En ce qui concerne tout d'abord l'amplification de ces motifs poétiques, nous avons pu observer le travail de traduction de Fornier. Même si, dans son cas, il ne s'agit pas réellement d'amplification poétique dans la mesure où il suit scrupuleusement les octaves de l'Arioste, et même si l'on ne peut pas dire qu'il y ait véritablement une expansion des métaphores dans sa traduction, nous avons tout de même pu noter qu'il en intensifiait certaines comme la métaphore animalière du début du chant V, grâce à un travail sur la coupe du décasyllabe[1251]. Dans la poésie brève, en revanche, la focalisation sur un moment précis des passages de l'*Orlando furioso* favorise une telle amplification poétique. C'est le cas par exemple du motif de l'absence de dialogue entre Bradamante et Roger qui est développé par Du Bellay dans son sonnet XXVII de *L'Olive*[1252], ou encore de la métaphore maritime développée par Amadis Jamyn[1253]. Dans les imitations partielles, parmi ces modes d'amplification, nous avons pu notamment analyser le déplacement de figures topiques qui, bien qu'elles soient absentes dans le passage imité, sont présentes dans un autre

1248. *Orlando furioso*, VII, 14, v. 3, p. 150 ; P. De Ronsard, *Le Premier Livre des Amours*, sonnet XL, v. 2, p. 44 ; sonnet VI, v. 7, p. 28 ; « Élégie à Janet peintre du Roy », v. 133-134, p. 155.
1249. L. d'Orléans, « Renaud », éd. citée, f. 64 v°, v. 325 et 327.
1250. *Orlando furioso*, XXVIII, 23, v. 1, p. 849 ; *La Mariane*, f. 96 v°, p. 70.
1251. *Orlando furioso*, V, 1, p. 96 ; J. Fornier, *Le premier volume du Roland furieux*, 1555, f. 56 r°.
1252. *Orlando furioso*, XXXIII, 62-64, p. 1002-1003 ; J. Du Bellay, sonnet XXVIII, p. 30.
1253. *Orlando furioso*, XLIV, 61, p. 1336. ; A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, 1973, Chanson, v. 17-24, p. 26-27.

passage de l'œuvre source. C'est le cas par exemple dans l'imitation par Claude de Taillemont de l'octave 47 du chant V dans son « Conte de l'Infante Geniévre », à laquelle a été ajoutée une allusion au mythe d'Endymion, issue, chez l'Arioste, de l'épisode où Médor recherche le corps de Dardinel sur le champ de bataille (XVIII, 185). Le second cas, où l'auteur brode à sa guise grâce à de nouveaux éléments extérieurs à l'œuvre, peut quant à lui être illustré par l' « Angélique » (1572) où Desportes ne se contente pas de reprendre la description du *locus amoenus* présente chez l'Arétin, mais en amplifie également les motifs poétiques en ajoutant des vers de son cru. En outre, cette amplification poétique passe également par le travail des figures stylistiques déjà présentes chez l'Arioste. C'est le cas dans l'« Imitation de l'Arioste au XXXIII chant » par Desportes (1572), où les jeux d'antithèses présents chez l'Arioste (XXXIII, 63) sont plus amplement développés. Cette amplification des motifs poétiques demeure toujours présente dans la prose de Jean d'Espinaud, chez qui le traitement réservé à l'isotopie du feu[1254] comme métaphore de la passion témoigne de cette transversalité générique de l'écriture poétique.

Enfin, l'expression des sentiments au sein des imitations est amplifiée non seulement par cette écriture poétique, mais également par le travail effectué sur la voix du principal intéressé : l'amant. Certes, cela ne se fait pas sans difficulté, comme peut en témoigner la peine des traducteurs français à transposer les interjections italiennes (« Deh » et « Ahi »). Mais, s'ils font parfois le choix de supprimer ces interjections, atténuant donc la spontanéité du discours, ils n'hésitent pas, en contrepartie, à oraliser certains passages afin de rendre précisément à la parole du personnage son naturel : ainsi pour l'apostrophe de Médor à la Nature dans le *Roland Furieux* de 1544. Cependant, c'est une fois de plus au sein des imitations en vers – tant dans la poésie brève curiale que dans les imitations partielles en vers – que l'on retrouve les passages les plus exemplaires en termes d'amplification de la plainte amoureuse. En effet, en choisissant des épisodes spécifiques de l'*Orlando furioso*, les poètes français recentrent leurs imitations sur l'amant et ses propos, créant ainsi un écrin propice à la mise en valeur de son discours. Le détachement de certains épisodes comme celui des plaintes de Bradamante (XXXII, XXXIII) paraît ainsi aller de soi, tant la rhétorique de la plainte amoureuse y est d'ores et déjà présente. Ces textes deviennent alors des supports idéaux pour le développement d'un traitement poétique des passions aussi bien dans la poésie brève (Du Bellay, sonnet XXXVIII[1255]) que dans les imitations partielles en vers (La Boétie et Philippe

1254. *Orlando furioso*, V, 57, v. 4-6, p. 111 ; J. d' Espinaud, *Les Amours de Genievre*, f. 74 r°.
1255. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXVIII, p. 30.

Desportes[1256]). Enfin, dans le cadre de la prose, cette voix de l'amant sera revalorisée à travers une reconsidération des échanges entre personnages, que ce soit avec le ton plus affectueux qui est donné à l'échange entre Fiamette et le Grec dans *La Mariane* ou encore par la présence fréquente des monologues et des dialogues amoureux chez Jean d'Espinaud.

Si les amplifications (lexicales, poétiques ou énonciatives) permettent d'insister sur les émotions, l'amplification du discours des personnages permet quant à elle de mieux porter la voix de ces figures d'amants passionnés. Ce sont avant tout ces figures, en effet, qui deviennent représentatives de ces passions.

Des figures d'amants qui se cristallisent et qui perdurent

Ainsi, parmi les différents traitements génériques que nous avons pu observer, ce qui fait précisément la force des représentations de la folie chez l'Arioste, c'est, comme le suggérait déjà Giovanni Macchia, leur incarnation :

> […] c'est avec l'Arioste que s'engage l'étrange cheminement de la folie qui conduit, tout le long de la Renaissance, à la littérature moderne : de la folie du héros (Roland « furieux ») à la folie du poète (le Tasse), et de celle-ci à la folie du lecteur (Don Quichotte).[1257]

Roland, ici évoqué par Giovanni Macchia, demeure la figure de proue de la folie amoureuse. Il n'est cependant pas le seul héros, y compris au sein du seul *Orlando furioso*, à perdre la raison par amour. Ainsi, cette première réception de l'*Orlando furioso* en France, en plus de mettre en avant les épisodes amoureux de celui-ci, cristallise les figures d'amants malheureux hérités de l'Arioste. Elle participe également à l'évolution de ces figures et contribue de la sorte à installer de manière pérenne les personnages de l'Arioste au sein de la tradition littéraire française. Sur ce point, le choix des épisodes a son importance, d'autant plus que certains d'entre eux sont plus ou moins présents selon les genres littéraires employés par les auteurs.

En ce qui concerne tout d'abord la poésie brève, on remarque que les choix d'épisodes se portent plus volontiers sur ceux qui mettent en scène des personnages de premier ordre tels que Bradamante et Roland. Dans le cadre de cette poésie curiale, ces personnages font l'objet

1256. É. de La Boétie, « Chant XXXII des plaintes de Bradamante » dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 2011 ; « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste » et « Imitation de l'Arioste au XXXIII. Chant », dans *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, Paris, Lucas Breyer, 1572.

1257. Giovanni Macchia, « Tasso e la prigione romantica », in *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983, cité dans Le Tasse, *Jérusalem délivrée*, éd. Jean-Michel Gardain, Paris, LGF, 1996, introduction, p. 10.

d'une stylisation qui les érige en figures par excellence de l'amant malheureux. Ainsi, chez Du Bellay, Bradamante fait-elle office de miroir de l'amant blessé, au prix de remaniements, voire de sacrifices, qui ne sont pas tous anodins, comme le changement de son genre. Alcine inspire quant à elle la littérature de la Renaissance en tant que modèle érotique.

Dans la poésie épique, par ailleurs – et c'est un beau témoignage de la souplesse de la matière ariostesque –, les passions amoureuses telles qu'elles sont décrites dans l'*Orlando furioso* sont insufflées à d'autres personnages, comme on a pu le constater par exemple dans *La Franciade* de Ronsard où Rodomont sert de modèle aux fureurs de Phovère. De même, non sans paradoxes, on retrouve de nouveau la figure d'Alcine servant de modèle érotique dans *La Judit* de Du Bartas tandis que la fureur érotique d'Holopherne y est inspirée de celle de Roger.

Les imitations plus longues des années 1570 assurent quant à elles le tournant de l'inspiration lyrique vers une tendance plus prosaïque. En effet, à l'instar de la poésie curiale, les auteurs de ces textes continuent de travailler la figure de l'amant éploré telle qu'elle apparaît dans les plaintes de Roland et Bradamante, tandis que les figures de Rodomont et Sacripant permettent d'explorer un aspect autrement plus violent des passions humaines. À ces personnages, s'ajoutent des figures telles que celle de Renaud, moins lyrique que ses pairs.

Cette orientation vers un nouveau prosaïsme va logiquement s'afficher franchement avec la nouvelle et le roman où ce sont cette fois les personnages issus des histoires secondaires qui sont mis à l'honneur comme c'est le cas, pour ne citer qu'eux, de Fiamette, de Joconde ou encore de Genèvre. Cette stylisation, par ailleurs, est également employée à des fins mondaines. Ainsi, dans les paratextes, la dame est-elle parfois comparée à une héroïne exemplaire de l'Arioste comme dans le parallèle que fait Jean d'Espinaud entre Marseillie d'Altovittis et Genèvre (*Les Amours de Genievre*, 1601), tandis que certaines dames influentes telles que la duchesse de Retz n'hésitent pas à s'identifier elles-mêmes à des personnages du récit comme Fleurdépine de Montauban[1258].

Dans tous les cas, il est surtout notable que cet aspect sélectif inhérent aux imitations entraîne un cloisonnement des différents caractères amoureux : chaque imitation de l'Arioste, en reprenant un épisode de l'*Orlando furioso*, figure en quelque sorte un exemple-type de désespoir amoureux. Une cristallisation des figures amoureuses s'opère par là même. Celle-ci se produit plus particulièrement entre les années 1570 et 1590, où cette recherche de

1258. R. Gorris, « "Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage"… ». art. cité, p. 180.

classification s'inscrit dans un cadre de pensée plus global : en effet, elle n'est pas cantonnée à la fiction, mais se développe également dans le cadre d'une littérature médicale. Il est ainsi intéressant qu'un de nos auteurs, Gabriel Chappuys, ait contribué à cette double réception des personnages de l'Arioste en tant qu'auteur de la révision de la traduction de 1544, mais aussi en tant que traducteur de *Il theatro de'vari e diversi cervelli mondani* de Garzoni (1583), publié en France sous le nom de *Théâtre des divers cerveaux* (1586), qui prend comme exemples des figures éminentes frappées de folie, dont les personnages de l'Arioste, afin d'illustrer différents tempéraments.

Cette stylisation, si elle permet aux auteurs français de se réapproprier les figures de l'Arioste, constitue de la sorte un point de départ à partir duquel les personnages se font des vecteurs permettant de déployer l'expression des passions et de les approfondir.

La complexité des sentiments

C'est ainsi que la description des passions va également s'enrichir au fil des imitations. On observe en effet que les représentations des passions tendent peu à peu vers une plus grande complexité. Cette complexité se situe dans le sillage du projet de l'Arioste dont la volonté littéraire était de peindre l'âme humaine dans ce qu'elle a de complexe :

> Quella saggezza consisteva in un' apertura serena e cordiale verso il mondo, fondata sulla conoscenzadell'uomo, della sua varia e anche contradditoria natura, e sull' accetazione della realtà in tutti i suoi aspetti.[1259]

Cet enrichissement n'est cependant guère le fait des traductions. Dans celles-ci, en effet, malgré une accentuation des passions que l'on peut parfois constater çà et là, le travail du traducteur consistant à livrer un texte fidèle à l'original ne permet pas de modifier ni d'approfondir de manière significative la représentation des passions. Dans la poésie brève, en revanche, cette complexité prend la forme de l'introspection[1260] ; l'identification du locuteur, le plus souvent figure du poète amoureux, aux personnages de l'Arioste va permettre de dévoiler ce dernier en tant qu'homme soumis lui aussi parfois à la déraison[1261]. Cette complexité va également contaminer des personnages extérieurs à l'*Orlando furioso*, par exemple dans les imitations épiques comme dans *La Judit* (1574) de Du Bartas, où la description des passions de Roger est réinjectée dans le personnage d'Holopherne : tout cruel

1259. *Orlando furioso*, Introduction de Lanfranco Carretti, p. XVI.
1260. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXXVII, v. 9-11, p. 35.
1261. Voir *supra*, Deuxième partie, chapitre 3.

guerrier qu'il est, il n'en demeure pas moins désarmé et amant passionné face à Judit. En ce qui concerne les imitations longues, cette évolution est également en partie redevable aux continuateurs italiens de l'*Orlando furioso*. Ainsi en va-t-il de l'épaisseur psychologique que l'Arétin conférait déjà à Renaud et qui sera reprise chez Desportes (« Angélique », 1572)[1262]. Quant aux reprises plus narratives, il est manifeste que les représentations des passions s'y étoffent et permettent de plus en plus l'introspection[1263]. En outre, dans ces récits, du point de vue du développement de l'analyse des sentiments, une autre voix se fait entendre : c'est celle du narrateur, dont les nombreux commentaires, en particulier chez Jean d'Espinaud, contribuent à approfondir l'analyse des sentiments ressentis par les protagonistes[1264]. Cette complexité va de pair avec une progression vers une représentation de plus en plus humaine, voire « prosaïque » à tous les sens du terme, dans le cadre de la nouvelle dans un premier temps, puis dans celui du roman à la fin du XVI^e^ siècle. Que ce soit dans le développement des personnages secondaires comme dans la nouvelle tirée des *Joyeuses narrations*, ou dans la mise en place de dialogues visant à développer l'analyse des passions, émerge peu à peu une rhétorique plus réaliste des passions.

Ainsi, l'analyse diachronique du corpus a permis de repérer la longévité de certains épisodes comme celui de Joconde, qui est présent dans *Les Joyeuses narrations* au début du siècle, mais également à la fin du siècle en tant qu'histoire exemplaire dans *La Mariane du Filomène.* D'ailleurs, la présence de l'*Orlando furioso* dans ce roman de 1601, non seulement par l'intégration de l'épisode de Joconde, mais aussi par les multiples références faites à l'Arioste sur l'ensemble de la diégèse, atteste l'intégration de cette culture ariostesque au sein du paysage littéraire français au tout début du XVII^e^ siècle. Loin de s'essouffler, cette réception s'adapte au contraire aux goûts qui émergent en ce début de XVII^e^ siècle et présagent de la poursuite de cette tradition au XVII^e^ siècle, notamment au sein de la culture galante.

Transmissions et réinventions après le XVI^e^ siècle

Ainsi, les amours malheureuses d'hier résonnent avec les histoires d'amour à venir et les épisodes amoureux de l'Arioste trouvent encore de nombreux échos dans la littérature du XVII^e^ siècle. À ce titre, les textes français du XVI^e^ siècle s'avèrent être eux-mêmes les passeurs de cette culture ariostesque. Ainsi, si des auteurs comme La Fontaine continuent de

1262. P. Desportes, « Angélique », v. 167-174, p. 505.
1263. J. d'Espinaud, *Les Amours de Genievre*, f. 76 r°-v°.
1264. Troisième partie, 3.3.

trouver leur inspiration dans les épisodes du *Furioso*, ce n'est pas qu'ils l'ont nécessairement lu dans le texte original, mais plutôt qu'ils en ont pris connaissance à l'aide des nombreuses compilations qui continuent d'en reprendre les épisodes. La Fontaine, grand lecteur de compilations, s'en inspire ainsi pour l'écriture de ses contes[1265].

En particulier, certains épisodes vont conserver une certaine notoriété, comme celui de Genèvre qui sera repris dans le roman sentimental majeur qu'est l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé[1266], puis qui sera au siècle suivant repris sur la scène, avec des reprises magistrales dans l'opéra (Haendel, *Ariodante,* 1735)[1267]. À partir du XVII[e] siècle, à côté de quelques rares textes poétiques (La Charnays, *Rodomont et Isabelle*, 1626), c'est en grande partie sur les planches que l'on croisera désormais les personnages de l'Arioste. En témoignent le succès d'Alcine à l'opéra (Lacépède, *Alcine*, 1786 ; Alexis de Saint-Michel, *Alcine et Roger*, 1821), mais également les tragédies mettant en scène Bradamante (La Calprenède, *Bradamante*, 1637 ; T. Corneille, *Bradamante*, 1696) et les comédies et opéras-comiques consacrés à Joconde (Fagan, *Joconde*, 1740 ; Étienne, *Astolphe et Joconde, ou les coureurs d'aventures*, 1824).

Au début du XX[e] siècle, enfin, on ne retrouve guère plus que deux timides pièces par Nozière et Matrat[1268]. Ainsi, les plaintes amoureuses semblent peu à peu s'évanouir. Il serait néanmoins intéressant d'étudier ce qui persiste, sur le plan intertextuel, de ces épisodes consacrés aux passions. Car assurément, la folie de Roland connaît encore des échos, même s'ils peuvent paraître lointains, et certains poètes comme Max Jacob se souviennent encore des cris désespérés des héros de l'Arioste. Son poème « La folie de Roland » démontre ainsi une fois de plus qu'au-delà des exploits chevaleresques, c'est ce vacillement, si humain, qui retient l'attention des poètes :

> Un roman de chevalerie
> raconte que Roland, neveu de Charlemagne
> fut atteint de folie
> et courait les campagnes.
> Arrachant les forêts et dépeçant les lions,

1265. A. Ciorănescu cite notamment deux contes en vers : La Fontaine, « Joconde » (1664), et « Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries » (1671). (A. Ciorănescu, *L'Arioste en France, op. cit.*, p. 271-273).

1266. « Dans ces trois épisodes de l'*Astrée*, d'Urfé a reproduit intégralement la fable de Genèvre. Dans le premier, il a raconté le pari des amants rivaux ; dans le deuxième, il a pris à l'Arioste l'idée du subterfuge par lequel l'amant est convaincu de la trahison de sa maîtresse ; dans le troisième enfin, il a repris l'histoire de la jeune fille injustement accusée, et du chevalier qui prend sa défense, tout en la croyant coupable du crime qu'on lui impute. » (A. Ciorănescu, *L'Arioste en France, op. cit.*, p. 374).

1267. On remarque cependant que l'épisode ne porte plus le nom de Genèvre, comme cela a pu être le cas pour les imitations du XVI[e] siècle, mais celui d'Ariodant. Il serait intéressant de s'interroger sur ce changement. S'agit-il ici d'attirer avant tout l'attention sur le destin tragique d'Ariodant et sur sa fausse mort ?

1268. E. Matrat, *La coupe enchantée,* opéra comique (1905), et Nozière, *Joconde*, comédie (1910). Ces deux pièces sont mentionnées par A. Ciorănescu dans *L'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 271-273.

enjambant les détroits et soulevant les dunes
Ce ne fut qu'au pays de Lune
et sur les ailes d'un griffon
qu'on lui apporta la raison. [...][1269]

Or, si l'écho semble faible, sa source quant à elle est puissante. L'étude de cette première réception française de l'*Orlando furioso* nous a en effet permis d'attester son influence indéniable sur la représentation des passions au sein de la littérature française. Cette innutrition de la littérature française du XVI^e^ siècle par l'imitation de l'Arioste se caractérise à la fois par sa longévité, puisqu'elle s'étend tout au long du XVI^e^ siècle et se poursuit au début du XVII^e^ siècle, et sa diversité, puisqu'elle est présente dans l'ensemble des genres littéraires. En ce sens, l'inventivité des poètes français ainsi que l'amplification dont ils font preuve dans leurs imitations contribuent à construire une tradition littéraire riche autour de la représentation des passions chez l'Arioste. C'est là le paradoxe heureux de cette réception où la folie, le désordre et les amours empêchées donnent naissance à une écriture des passions éminemment féconde.

1269. Max Jacob, « La Folie de Roland », v. 1 - 9, *Derniers poèmes, en vers et en prose*, Paris, Gallimard, 2014, p. 84.

BIBLIOGRAPHIE

I-Sources primaires

Édition de référence pour l'Orlando furioso

ARIOSTO Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2013, 2 vol.

Roland furieux, traduction de Francisque Reynard [1880] Paris, Gallimard, 2010-2012, 2 vol.

Roland furieux, traduction de Michel Orcel, Paris, Seuil, 2000, 2 vol.

Œuvres étudiées

ANONYME, *Roland Furieux, composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, & maintenant traduict en prose Françoyse, partie suyuant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue.* À Lyon, Chez Sulpice Sabon pour Jehan Thellusson, 1544. (Source : Bibliothèque nationale de France, Fonds du service reproduction, Rés. Yd-41)

BOYSSIÈRES Jean de, *L'Arioste francoes de Jean de Boessieres de Montferrand an Auvernie. Avec les Argumans, & Allegories, sur châcun Chant.,* Lyon, Thibaud Ancelin, 1580.

CHAPPUYS Gabriel, *Roland furieux, mis en françois de l'Italien de messire Loys Arioste noble Ferraroys, Depuis en ceste edition corrigé & augmenté de figures & de cinq chants nouuellement traduictz de l'Italien du mesme auteur*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1577.

CHAPPUYS Gabriel, *Roland furieux, par messire loys arioste, Gentilhomme de Ferrare : Traduit naïvement de l'Italien en François., derniere edition, Augmentée de la Suite, & des cinq Chants qui restoient de l'oeuure entier, qui est tout ce qu'a faict ce docte & diuin Poëte, sur l'inuention andmirable de ce subject...* Lyon, Pierre Rigaud, 1604.

CHAPPUYS Gabriel, *Roland furieux, par messire lovys arioste, Gentilhomme de Ferrare*

: Traduit naïvement de l'Italien en François, Augmentée de la suite, & des cinq Chants qui restoient de l'oeuure entier: qui est tout ce qu'à fait ce docte & diuin Poëte, sur l'inuention andmirable de ce sujet..., Rouen, Claude Le Villain, 1618.

DESPORTES Philippe, *Les Premières œuvres de Philippes Desportes, au roy de Pologne*, Paris, Robert Estienne, 1573.

DESPORTES Philippe, *Les Œuvres de Philippes Des Portes*, Anvers, Arnould Coninx, 1596.

DESPORTES Philippe, *Les premières Œuvres de Philippes Des Portes : au roy de France et de Polongne, reveues, corrigées et augmentées en ceste dernière impression*, Paris, Mamert Patisson, 1600.

DESPORTES Philippe, *Les imitations de l'Arioste, suivie de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, éd. Jean Lavaud, Paris, Droz, 1936.

DESPORTES Philippe, *Les Premières Œuvres,* éd. François Rouget et Bruno Petey-Girard, Paris, Classiques Garnier, 2014.

DU BARTAS Guillaume de Salluste seigneur de, *La Judit,* éd. André Baïche, Toulouse, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1971.

DU BELLAY Joachim, *Œuvres poétiques*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2009, 2 vol.

DU BELLAY Joachim, *Œuvres poétiques*, tome 1, *L'Olive, L'Antérotique. XIII Sonnetz de l'Honneste Amour*, éd. Henri Chamard, Yvonne Bellenger, Paris, Nizet, 1982.

DU BELLAY Joachim, *La Deffence et illustration de la langue françoyse & l'Olive*, éd. Jean-Charles Monferran (pour *La Deffence*) et Ernesta Caldarini (pour *L'Olive*), Genève, Droz, 2007.

DU BELLAY Joachim, *La Deffence et illustration de la langue françoyse* dans *Œuvres complètes,* éd. Olivier Millet, Richard Cooper, Francis Goyet, Marie-Dominique Legrand, Paris, Honoré Champion, 2003.

DU BELLAY Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoyse (1549),* édition et dossier critiques par Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2008.

ESPINAUD Jean d', *Les amours de Genievre et d'Ariodant. À l'imitation de l'Arioste. Par J. d'Espinaud.* Lyon, Thibaud Ancelin, 1601.

FORNIER Jean, *Le premier volume de Roland furieux, premiremẽt composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarois, & maintenant mys en rime Françoise par Ian Fornier de Montaulban en Quercy. Avuc les arguments au commencement de chacun chant...*, Paris, Michel de Vascosan, 1555. (Consulté le 18/09/2015, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 4-BL-2600)

JAMYN Amadis, *Les Œuvres poétiques, Premières poésies et livre premier*, éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1973.

JAMYN Amadis, *Les Œuvres poétiques, Livres II, III et V*, Genève, Droz, 1978.

LA BOÉTIE Étienne de, *Œuvres complètes*, éd. Paul Bonnefon, Genève, Slatkine Reprints, 2011.

RAPIN Nicolas, *Chant XXVIII du* Roland Furieux *d'Arioste. Monstrant quelle asseurance on doit avoir aux femmes. Traduict en François à la rigueur des Stanzes et de la Rime.*, Par N. R. P. [Nicolas Rapin Poitevin], A Paris, Pour Lucas Breyer, Marchant Libraire tenant sa boutique au second pilier de la grande salle du Palais : Et en sa maison au bout du pont Sainct Michel en allant au marché neuf. M. D. LXXII, 1572. [Arsenal : 8° B 6915 (2)].

RONSARD Pierre de, *La Franciade,* dans *Œuvres complètes*, tome XVI, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, 1950-1952, 2 vol.

RONSARD Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993.

SAINT-GELAIS Mellin de, *Œuvres poétiques françaises*, éd. Donald Stone Jr., Paris, STFM, 1995, 2 vol.

TAILLEMONT Claude, *La Tricarite plus quelques chants an faveur de pluzieurs Damoizelles : par C. De Taillmont Lyonoes,* Lyon, Jean Temporal, 1556.

TAILLEMONT Claude de, *La Tricarite,* éd. Doranne Fenoaltea, François Lecercle, Gabriel-A Pérouse, Valérie J.Worth, Genève, Droz, 1989.

Imitations de quelques chans de l'Arioste, Paris, Lucas Breyer, 1572 (Baïf,

« Fleurdépine », « Et la suyte » ; Desportes, « Roland *Furieux* », « Rodomont », « Deux complaintes de Bradamante », « Le premier livre d'Angélique », Mellin de Saint-Gelais, « Genevre le commencement », Loys d'Orléans, « Renaud ».).

La Mariane du Filomène [1596], éd. Nicole Cazauran et Isabelle Pantin, Paris, Klincksieck, 1998.

Les Ioyevses narrations advenves de nostre temps, Contenant choses diuerses, pour la re-creation de ceux qui desirent savoir choses honnestes, Lyon, Benoist Rigaud & Jean Saugrain, 1557.

Autres œuvres :

ARETINO Pietro*, La Marphisa, Al Gran marchese del Vasto. Dui primi canti di Marphisa del divino Pietro Aretino. Nessuno gliardisca imprimere, ne impresi uendere, sotto le pene contenute ne le gratie concedute da tutti li Pincipi d'Italia*, Venezia,1532. [Bibliothèque municipale de Blois I.851].

ARETINO Pietro, *Poemi cavallereschi,* a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995.

ARISTOTE, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Paris, Rivages poche, 1991.

BARRA Edoarda, *En soufflant la grâce, âmes, souffles et humeurs en Grèce ancienne*, Grenoble, J. Millon, 2007.

BOIARDO Matteo Maria, *Orlando innamorato*, a cura di Riccardo Bruscagli, Torino, Einaudi, 1995, 2 vol.

BURTON Robert, *Anatomie de la Mélancolie*, [1638], Paris, Gallimard, 2005.

CARDAN Jérôme, *La Métoposcopie*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.

DU LAURENS André, *Discours de la conservation de la veue, des maladies melancholiques, des catarrhes, et de la vieillesse. Composez par M. André du Laurens, Medecin ordinaire du Roy, et Professeur de sa Majesté en l'Université de Médecine à Montpellier. Reveuz de nouveau et augmentez de plusieurs chapitres,* Paris, Jamet Mettayer, 1597. (exemplaire numérisé : BIU Santé, Paris, adresse : http: //www.biusante.parisdescartes.fr/

histmed/medica/cote?33505_z ; consulté le : 17/06/2016.)

DURAND Étienne, *Poésies complètes*, éd. Hoyt Rogers et Roy Rosenstein Genève, Droz, 1990.

ESTIENNE Henri, *Deux dialogues du nouveau français italianizé et autrement desguizé*, Genève, 1578.

Deux dialogues du nouveau français italianizé et autrement desguizé, Anvers, Guillaume Niergue, 1579.

FERNEL Jean, *La Physiologie,* Paris, Fayard, 2001.

FERNELII Ioan, *Universa medicina*, *Nova hac editione, quae obscvra erant, illustrata..., Lvgdvni Batavorvum : Ex Officina Francisci Hackii*, Leiden, 1645. [Boerhaave Museum Library : BOERH f inst 652.]

FERRAND Jacques, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique*, Toulouse, J. et R. Colomiez, 1610.

GALIEN, *Que les mœurs de l'âme sont la conséquence des tempéraments du corps,* in *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, éd. Charles Daremberg, Paris, J.-B. Baillière, volume 1, 1854-1856.

GARZONI Tomaso, *Il theatro de'vari e diversi cervelli mondani*, [Venezia, Paolo Zanfretti, 1583], dans *Opere,* a cura di Paolo Cherchi, Ravenna, Longo Editore, 1993.

Le théâtre des divers cerveaux dv monde. Avqvel tiennent place, selon leur degré, toutes les manieres d'esprits & humeurs des hommes, tant louables que vicieuses, deduites par discours doctes & agreables. Traduict d''Italien, par G.C.D.T., Paris, Iean Hovze, 1586.

GRUDÉ François, LA CROIX DU MAINE, *Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix du Maine, qui est un catalogue général de toutes sortes d'autheurs qui ont escrit en françois depuis cinq cents ans et plus iusques à ce iour d'huy : auec vn Discours des vies des plus illustres & renommez entre les trois mille qui sont compris en cet oeuure, ensemble vn recit de leur compositions, tant imprimees qu'autrement.,* Paris, A. Angelier, 1584.

HERBERAY DES ESSARTS, Nicolas d', *Le Cinqiesme Livre d'Amadis de Gaule,* Garci

Rodríguez de Montalvo, éd. Véronique Duché et Jean-Claude Arnould, Paris, Classiques Garnier, 2009.

HERBERAY DES ESSARTS, Nicolas d', *Le premier livre de la Cronique du tresvaillant & redovte´ dom flores de grece, svrnomme´ le chevalier des cignes, second filz d'esplandian, Empereur de Constantinople. Histoire non encore ouye, mais belle entre les plus recommandées. Mise en Françoys, par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, commissaire ordinaire en l'artillerie.,* Paris, Estienne Groulleau, 1552 (Édition de l'université de Leyde reliée avec une traduction de la traduction du *Roland Furieux*, l'Anonyme 1544).

HIPPOCRATE, *Coi medicorum omnium longe principis, opera quae ad nos extant omnia*, Cornarius Janus, Basileae : Per Hieronymum Frobenium et Nic. Episcopium, 1546. [Boerhaave Museum Library, BOERH g 6637]

HIPPOCRATE, *Du Régime*, éd.-trad. Robert Joly, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

HIPPOCRATE, *La Maladie sacrée*, éd. Jacques Jouanna, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

HIPPOCRATE, *Coi medicorum omnium longe principis, opera quae ad nos extant omnia*, Cornarius Janus, Basileae : Per Hieronymum Frobenium et Nic. Episcopium, 1546. [Boerhaave Museum Library, BOERH g 6637]

HOMÈRE, *Iliade*, éd.-trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2007, 3 vol.

HOMÈRE, *Odyssée*, éd. trad- Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 2007, 3 vol.

JACOB Max, *Derniers poèmes, en vers et en prose*, [1945], Préface, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Paris, Poésie Gallimard, Nrf, 2014.

LUCRECE, *De natura rerum,* texte établi et traduit par Alfred Ernout, présenté et annoté par Élisabeth de Fontenay, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

MAROT Clément, *Œuvres complètes,* éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, 2007 et 2009, 2 vol.

MONTAIGNE Michel de, *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

MONTAIGNE Michel de, *Essais*, édition de 1595, éd. Jean Balsamo, Michel Magnien et

Catherine Magien-Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

RABELAIS François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

ROSSET François de, *Le divin Arioste ou Roland le Furieux*, Paris, Robert Fouët, 1615.

TASSO, Torquato, Le Tasse, *Jérusalem délivrée*, éd. Jean-Michel Gardain, Paris, LGF, 1996.

TAILLEMONT, *Les discours des Champs faëz, à l'honneur, et exaltation de l'amour et des dames,* Lyon, Michel du Bois, 1553.

T'SERSTEVENS Albert, *Sicile, Sardaigne, Îles éoliennes ; Itinéraires italiens,* Paris, Arthaud, 1957.

VIRGILE, *Œuvres complètes*, éd.-trad. Jeanne Dion, Philippe Heuzé, etAlain Michel pour les *Géorgiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015. .

La chanson de Roland, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'art, 1928.

Traités de poétique et de rhétorique à la Renaissance, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, 1990.

II-Ouvrages critiques

Monographie et articles :

AGNELLI Giuseppe, RAVEGNANI Giuseppe, *Annali delle edizioni Ariostee con CXIV tavoli fuori testo*, vol. 1, Bologna, Nicola Zanichelli, 1933-XI.

BAILLET Roger, *Le monde poétique de l'Arioste, essai d'interprétation du Roland Furieux*, Lyon, L'Hermés, 1977.

BALSAMO Jean, *Les rencontres des muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e^ siècle*, Genève, Slatkine, 1992.

BALSAMO Jean, *L'Amorevolezza verso le cose Italiche*, *le livre italien à Paris au XVI^e^*

siècle, Genève, Droz, 2015.

BALSAMO Jean, *Le Livre italien à Paris au XVI^e siècle,* Genève, Droz, 2015.

BELLENGER Yvonne, *La Pléiade,* Paris, PUF, 1978.

BELLOCHI Ugo, FAVA Bruno, *L'interpretazione grafica dell'*Orlando furioso, Reggio Emilia, a cura della Banca di Credito Popolare e Cooperativo di Reggio Emilia, 1961.

BJAÏ Denis, *La Franciade sur le mêtier*, *Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001.

BOILLET Danielle, « Remarques sur l'entrelacement dans le *Roland furieux* de l'Arioste », dans *Cahiers Forell-Formes et Représentations en Linguistique et Littérature-Archives (1993-2001)| Discontinuité et/ou hétérogénéité de l'œuvre littéraire.* [En ligne] Publié en ligne le 20 juin 2013. URL : http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=215 . Consulté le 14/03/2013.

BOUTET Anne, *Les recueils français de nouvelles du XVI^e siècle, laboratoires des romans comiques*, thèse, dir. Marie-Luce Demonet, Université de Tours, thèse soutenue en mars 2016.

BURON Emmanuel, CERNOGORA Nadia, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive*, Neuilly, Atlande, 2007.

BRACQ Marion, « Catabase et esthétique des passions dans *La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers* de Philippe Desportes », dans *Atlante, Revue d'études romanes*, n°9, automne (2018), p. 179-193.

BRAYBOOK Jean, « The Aesthetics of Fragmentation in Ronsard's *Franciade* », dans *French Studies,* XVIII-1, janvier 1989, p. 1-11.

BRUNEL Jean, « Nicolas Rapin étude biographique et littéraire (la carrière, les milieux, l'œuvre) » dans *Bulletin de l'association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°32, (1991), p. 70-79 ; http://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1991_num_32_1_1775 (document consulté le 03/05/2016)

BRUNEL Jean, *Nicolas Rapin, un poitevin poète*, Paris, Honoré Champion, 2002.

CAMERON Alice, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on Ronsard and his*

Group, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1930.

CAMERON Alice, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1933.

CAMERON Alice, « Desportes and Ariosto : Additional Sources in *Orlando* and the Liriche », dans *Modern Language Notes,* vol. L, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1935, p. 174-178.

CAMERON Keith, *Concordance des œuvres poétiques de Joachim Du Bellay,* Genève, Droz, 1988.

CAMERON Keith, *Concordance des œuvres poétiques de Philippe Desportes*, Genève, Droz, 2000.

CAVALLO Jo Ann, *Boiardo's Orlando Innamorato; An Ethics of Desire*, London, Associated University Presses, Inc., 1993.

CAZAURAN Nicole, « L'histoire de Iocondo traduite et commentée : de L'*Orlando furioso* à *La Mariane du Filomène »* dans *Parcours et rencontres*, *Mélanges Enea Balmas*, dir. Paolo Carile, Paris, Klincksieck, 1993, p. 89-104.

CHAMARD Henri, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, Genève, Slatkine, 1978.

CHEVALIER Maxime, *L'Arioste en Espagne 1530-1560 ; recherches sur l'influence du Roland Furieux,* Bordeaux, Féret et fils, et Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

CIORĂNESCU Alexandre, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII*e *siècle*, Genève, Droz, 1936.

CIORĂNESCU Alexandre, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes,* Genève, Droz, 1936.

DAVAL René, *Enthousiasme, ivresse et mélancolie,* Paris, Vrin, 2009.

DECHAUD Jean-Marc, *Bibliographie critique des ouvrages et traductions de Gabriel Chappuys,* Genève, Droz, 2014.

DEMERSON Guy, « La notion de temps dans la détermination des genres, l'exemple de *La Franciade* », dans *La Notion de genre à la Renaissance*, dir. Guy Demerson

Genève, Slatkine, 1984.

DUBOIS Claude-Gilbert, *La poésie du XVI^e siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

DUMÉZIL George, *Heur et malheur du guerrier : aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, Flammarion, 1985.

EOUZAN Fanny, *Le fou et la magicienne, réécritures de l'Arioste à l'opéra (1625-1796)*, thèse,dir. Perle Abbrugiati, Université d'Aix-Marseille, soutenue en juin 2013.

FAISANT Claude, *Mort et résurrection de la Pléiade*, publié par Josiane Rieu avec la collaboration de James Dauphiné, Guy Demerson, Claude Digeon, George Forestier, Véronique Magri-Mourgues, Gérard Milhe-Poutingon, Paris, Champion, 1998.

FASANO Giancarlo. « La déconstruction du matériau épique dans la poésie encomiastique de Pierre de Ronsard », *Avatars de l'épopée*, dir. G. Mathieu-Castellani, *Revue de littérature comparée*, n°4, 1996.

FERNANDEZ Dominique, *Dictionnaire amoureux de l'Italie,* Paris, Plon, 2008.

FIORATO Adelin Charles, « La folie d'amour dans le *Roland furieux* : la sagesse ambiguë de l'Arioste », dans *Visages de la folie (1500-1650)*, dir. Augustin Redondo et André Rochon, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 93-100.

FONTAINE Marie Madeleine, « Jean Martin, traducteur », dans *Prose et prosateurs de la Renaissance,* Mélanges offerts à Robert Aulotte, Paris, SEDES, 1988, p. 109-122.

FONTAINE Marie Madeleine, *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993.

FORD Philip, *De Troie à Ithaque*, *Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

FRITZ Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Age, XII^e-XIII^e siècles,* Paris, PUF, 1992.

GENDRE André, « La Pléiade entre Bembo et l'Arioste », *Italiques,* VI, (2003), p. 7-36, mis en ligne le 05 octobre 2009, consulté le 21 mars 2017. URL : http://italique.revues.org/134 ; DOI : 10.4000/italique. 134.

GRAY Floyd, *La poétique de Du Bellay,* Paris, Nizet, 1978.

GUILLERM Luce, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988.

HAUVETTE Henri, *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI*e *siècle*, Paris, Champion, 2e éd., 1927.

HYDE Thomas, *The Poetic Theology of Love, Cupid in Renaissance Literature,* Newark Associated University Presses, Inc., 1986.

JAVITCH Daniel, *Ariosto Classico, la canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, Mondadori, 1999. [Version originale : *Proclaiming a Classic : The Canonization of Orlando Furioso*, 1991.]

KEYSER Sijbrand, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France,* Leyde, Gedrukt bij M. Dubbeldeman, 1933.

KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin, SAXL Fritz, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 2004.

KOYRÉ Alexandre, *Paracelse,* Paris, Allia, 2004.

LAVAUD Jacques, *Un poète de cour au temps des derniers Valois : Philippe Desportes (1546-1606)*, Paris, Droz, 1936.

LECOINTE Jean, *L'Idéal et la différence, la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1984.

LEJEUNE Rita, STIENNON Jacques, *Légende de Roland dans l'art du Moyen Âge,* Bruxelles, Arcade, 1966.

LONGEON Claude, *Une province française à la Renaissance, La vie intellectuelle en forez au XVI*e *siècle*, Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes, 1975.

LOUŸS Pierre (direction), LOVIOT Louis (rédaction), *Revue des Livres Anciens, documents d'histoire littéraire de bibliographie & de bibliophilie*, Paris, Fontemoing et Cie, t. I, 1914.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600),* Paris, Klincksiek, 1975.

MÉNIEL Bruno, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France, de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.

MONTORSI Francesco, « La réception française des poèmes de l'Arioste et de Boiardo au prisme du passage des vers à la prose », dans *Rencontres du vers et de la prose : conscience poétique et mise en texte*, éd. Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 47-60.

MOUNIER Pascale, *Le Roman humaniste : un genre novateur français* (1532-1564), Paris, Champion, 2007.

MOUNIER Pascale, « Néologisme ou archaïsme ? La redécouverte de vieux mots français dans la traduction de l'*Orlando furioso* », dans *Réforme, Humanisme, Renaissance,* n°75 (2012), p. 41-58 ; http://www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2012_num_75_1_3179.

NAYA Emmanuel, *Rabelais, Une anthropologie humaniste des passions*, Paris, PUF, 1998.

NORTON Glyn P., *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents*, Genève, Droz, 1984.

ORCEL Michel, *Italie Obscure*, Paris, Belin, 2001.

PÉDEFLOUS Olivier, « Un *epos* sans épique : l'*epyllion* chez Ronsard », *Camenae* n°4, juin 2008. http://www.paris-sorbonne;fr/IMG/pdf/CR-Opedeflous-Ronsard.pdf (consulté le 22-04-2016).

PICOT Emile, *Les Italiens en France au XVI^e siècle*, Manziana, Vecchiarelli, 1995.

POMMEREAU Xavier, *Dictionnaire de la folie*, Paris, Albin Michel, 1995.

POUEY-MOUNOU Anne-Pascale, *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, 2002.

PRUNIÈRES Henri, *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully*, thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Henri Laurens éditeur, 1913.

RAJNA Pio, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1975.

RAYMOND Marcel, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, [1927], Genève, Slatkine, 1993, 2 vol.

RAYMOND Marcel, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1985.

RENSSELAER W. Lee, *Names on trees, Ariosto into Art*, New Jersey, Princeton University Press, 1977.

REYNIER Gustave, *Le Roman sentimental avant* l'Astrée, Paris, Armand Colin, 1971.

ROTH Thomas, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso auf das französische Theater*, Leipzig, A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf., 1905.

ROTHENBURGER Anne-Bérangère, « L'Églogue De la naissance de Jésus-Christ par Louis Dorléans : datation et filiation poétique. Louis Dorléans, champion ligueur et poète caméléon », dans *Le Poète et son œuvre, de la composition à la publication*, éd. Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 259-273.

ROUGET François, « Les Livres italiens de Philippe Desportes », dans *Italique X*, 2007, p. 85-104.

SAINTE-BEUVE, Charles-Auguste, *Œuvres choisies de Ronsard,* Paris, A. Sautelet, 1828.

SCHMIDT Albert-Marie, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, Albin Michel, 1938.

SCHMIDT Albert-Marie, *La Poésie scientifique en France au XVI^e siècle*, Lausanne, Édition de l'Aire, 1970.

STAROBINSKI Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.

STONE Jr., Donald, *Mellin de Saint-Gelais and Literary History*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1983.

TATON René, *La Science moderne*, *de 1450 à 1800*, Paris, PUF, 1995.

TEYSOU Roger, *La Médecine à la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, 2002.

TOLDO Pietro, « Quelques notes pour servir à l'histoire de l'influence du *Roland*

Furieux sur la littérature française », dans *Bulletin Italien,* vol. IV*,* Bordeaux, Féret & fils, 1904, p. 49-61, 103-118, 190-201, 281-293.

VIANEY Joseph, « L'Arioste et la Pléiade », dans *Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux et des Universités du Midi*, 23e année, *Bulletin italien*, 1901, p. 295-317.

VIGNES Jean, « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVIe siècle : essai de typologie », dans *Le Poète et son œuvre, de la composition à la publication*, dir. Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 173-198.

WEBER Henri, *La création poétique au XVIe siècle en France*, Paris, Nizet, 1956.

WIND Bartina Harmina, *Les mots italiens introduits en français au XVIe siècle*, Deventer, AE. E. Kluwer, 1928.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

Colloques et ouvrages collectifs :

Bulletin du Centre d'Analyse du discours, n° 4, *Synonymies*, Jean-Pierre Beaujot, Claude Buridant, Danièle Cahen, Danielle Corbin, Pierre Corbin, Nelly Danjou-Flaux, Elisabeth Fichez-Vallez, Michel Glatigny, Lille, Presses universitaires de Lille, 1980.

Contes et discours bigarrés, actes du colloque, dir. Marie-Claire Thomine, en coll. avec Nicolas Kiès, *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 28 (2011).

Du Roman courtois au roman baroque, dir. Emmanuel Bury et Francine Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

Esculape et Dionysos, Mélanges Jean Céard, dir. Jean Dupèbe, Franco Giacone, Emmanuel Naya, Anne-Pascale Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2008.

« Fedeli, diligenti, chiari e dotti », Traduttori e traduzione nel Rinascimento, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 13-16 ottobre 2015, dir. Elisa Gregori, , Padova, Libreria Editrice Università di Padova, 2016.

Figures de Roland, dir. Belinda Cannone, Michel Oorcel, CRLL-Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998.

Folie et déraison à la Renaissance, dir. Mary Ellen Bowden, Bruxelles, Éditions de

l'Université de Bruxelles, 1976.

Histoire des traductions en langue française, XV^e^ et XVI^e^ siècles, dir. Véronique Duché, Lagrasse, Verdier, 2015.

« *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità* », dir. Marco Doriggati, Jean-Luc Nardone, Matteo Residori et Alessandra Villa, Université Toulouse-Jean Jaurès, Il laboratorio, 17-19 mars 2016.

Imprimeurs et libraires de la Renaissance : le travail de la langue, dir. Elsa Kammerer et Jan-Dirk Müller, Genève, Droz, 2015.

Jean Martin, Un traducteur au temps de François I^er^ et de Henri II, dir. M. M. Fontaine, *Cahiers V.-L. Saulnier*, n°16, (1999).

La Nouvelle, Définitions, Transformations, dir. Bernard Alluin, François Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours, Actes du colloque de Metz, juin 1996, réunis par Vincent Engel et Michel Guissard, Ottignies, Quorum, 1997, p. 122-135.

La Nouvelle française à la Renaissance, dir. Lionello Sozzi, Genève-Paris, Slatkine, 1981.

L'Anthologie, Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e^ siècle, dir. Céline Bohnert et Françoise Gevrey, Reims, ÉPURE, Édition et Presses Universitaires de Reims, 2014.

La Peinture des passions, de la Renaissance à l'Âge classique, dir. Bernard Yon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995.

L'Arioste : Discours des personnages, sources et influences, Gian Paolo GIUDICETTI (dir.), Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, 2008.

L'Arioste et les Arts, dir. Michel Paoli et Monica Preti, Paris, Musée du Louvre, 2012.

L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e^ siècle, dir. Franck Lestringant, *Cahiers V.-L. Saulnier*, n°20, (2003).

La Traduction à la Renaissance et à l'âge classique, dir. Marie Vialon, Publications de

l'Université de Saint-Étienne, 2001.

La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance, vol. 2, *au XVI^e^ siècle*, dir. Frank La Brasca et Alfredo Perifano, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005.

Le Masque de l'écriture, Philosophie et traduction de la Renaissance aux Lumières, dir. Charles Le Blanc et Luisa Simonetti, Genève, Droz, 2015.

Le Poète et son œuvre, de la composition à la publication, dir. Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004.

Le Prime Traduzioni dell'Ariosto, Atti del V convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 27 giugno, 1976), dir. Enea Balmas, Padova, Editrice Antenore, 1977.

Les 500 ans du Roland furieux *de l'Arioste Modernité, perspective et mise à distance*, Journée internationale d'étude (Université de Picardie-Jules Verne - E. A. TrAme 4284, Amiens, Logis du Roy, 5 juillet 2016, dir. Michel Paoli et Paulina Spiechowicz.

Les Publics de la facétie (XV^e^-XVII^e^ siècles), journée d'étude organisée par le projet Facéties (Sorbonne université, Labex, OBVIL, 1^er^ juillet 2017, dir. Louise Amazan et Marie-Claire Thomine.

L'interjection : jeux et enjeux, dir. Claude Buridant, *Langages, 40^e^ année,* n° 161, 2006.

Lire, choisir, écrire, La vulgarisation des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance, dir. Violaine Giacomotto-Charra et Christine Silvi, Paris, Presses de l'École Nationale des Chartes, 2014.

L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIV^e^ au XVIIE siècle. Influence, émulation, traduction, dir. Ginette Vagenheim, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

Ludovico Ariosto : ses Satires et sa vie, Journée internationale d'étude (Université de Picardie-Jules Verne - E. A. TrAme 4284, Amiens, Logis du Roy, 4 juillet 2017, dir. Ida Campeggiani, Michel Paoli et Paulina Spiechowicz.

Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance, dir. Gérard Defaux, Lyon, ENS Éditions, 2003.

Médecine et médecins au XVI^e siècle, dir. Marie Viallon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.

Nel « segno » del Furioso. L'incantato cosmo di Ludovico Ariosto e la cultura dei suoi tempi : 13, 14, 15 ottobre 2016, Ferrara, Palazzo Bonacossi, Istituto di studi rinascimentali, dir. Franco Bacchelli, Marco Bertozzi, Francesca Cappelletti e Giovanni Sassu.

Passer les monts, Français en Italie-l'Italie en France (1494-1525), X^e colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle, dir. Jean Balsamo, Paris, Champion, 1998.

Philippe Desportes, 1546-1606 : un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme, Actes du colloque de Reims de juin 1998, dir. Jean Balsamo, Paris, Klincksieck, 2000.

Philippe Desportes, poète profane, poète sacré : actes du Colloque international de Chartres, dir. Bruno Petey-Girard et François Rouget, Paris, Champion, 2008.

Poétiques de la Renaissance, Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle, dir. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001.

III-Outils

Dictionnaires :

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Didier, 1973.

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue français,* Paris, Le Robert, 1999.

SALVATORE Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, 2008.

Dictionnaire des Lettres françaises, le XVI^e, Paris, Fayard, « La Pochothéque », 2001.

Vocabolario degli accademici della crusca, con tre indici delle voci, locuzioni, e prouerbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera, presentazione del Prof. Gionvanno Nencioni, Presidente dell'Accademia della Crusca, 1612.

Ressources en ligne :

ATILF- Dictionnaire historique de la langue française en ligne.

TLIO- Dictionnaire historique de la langue italienne en ligne.

Treccani online.

HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la langue française du 16^{e} siècle*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2004.

Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^{e} au XV^{e} siècle.

CURRICULUM VITAE

Marion Bracq est née le 11 juillet 1990 à Calais (France). Après l'obtention d'un baccalauréat littéraire en 2008, elle poursuit ses études en classe préparatoire aux Grandes Écoles (khâgne et hypokhâgne) au lycée Mariette de Boulogne-sur-mer (2009-2010). En 2010, elle intègre l'Université de Lille où elle obtient une Licence en 2011 puis un Master en Lettres par la recherche en 2013. Durant ce cursus, elle commence alors à travailler sur des corpus épiques avec un premier mémoire sur la figure de l'ours dans la littérature médiévale ainsi que sur des œuvres qui imitent en partie l'Arioste : *La Franciade* de Ronsard (1572) et *La Judit* de Du Bartas (1574).

Poursuivant les pistes empruntées en Master, elle envisage un projet de thèse portant sur la folie et les passions chez les traducteurs et imitateurs français de l'Arioste et obtient en 2014 un contrat doctoral. Celui-ci est financé par la région Hauts-de-France et l'Université de Leyde (Pays-Bas) dans le cadre d'une cotutelle. Durant ce contrat doctoral puis en tant que professeur vacataire, elle est en charge de plusieurs cours principalement au sein de la Licence Lettres et Mathématiques à l'Université de Lille 3. Elle y dispense des enseignements portant sur l'Histoire littéraire (Histoire littéraire de la poésie du Moyen Âge au XX^{e} siècle et Histoire littéraire du roman XIX^{e}-XX^{e} siècles) mais aussi sur les liens entre Littérature et Savoirs (Encyclopédisme, XVII^{e}-XX^{e} siècles ; cours de littérature comparée autour de trois œuvres : Lewis Caroll, *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* ; Boris Vian, *L'Écume des jours* ; Italo Calvino, *Cosmicomics*). Durant sa thèse, Marion Bracq séjourne un an à l'Université de Leyde où elle mène ses recherches et participe au Leiden Arts in Society Blog. Passionnée de dessin et de bande dessinée, elle a l'opportunité d'illustrer la couverture du recueil d'articles qui paraît en 2020 (Arts in Society, Academic Rhapsodies).

En 2020, elle obtient le concours du Capes. Elle est à présent professeure de Lettres dans l'enseignement secondaire.

Errata

p. 36 : "Bradamante et de Médor." à remplacer par: "Bradamante et de Roger."

p. 127-128 : "la forme lyrique de l'*Orlando furioso*." à remplacer par: "la forme versifiée de l'*Orlando furioso*."

p. 130 : "Dans la version française comme dans le texte italien, cette insatiabilité est une fois de plus rendue grâce au rythme donné au vers:" à remplacer par : "Afin de rendre compte de l'insatiabilité du personnage, la traduction française reproduit un rythme similaire à celui du vers italien :"

p. 143 : "d'une contrainte d'ordre linguistique et discursive que d'une volonté propre au traducteur" à remplacer par: "d'une contrainte d'ordre linguistique et discursive due à la difficulté de traduire une interjection d'une langue vers une autre que d'une volonté propre au traducteur"

p. 147 : "le lecteur, et d'une procédure de cadrage épique, cela" à remplacer par : "le lecteur, et qui contribue à ancrer le personnage dans l'univers épique dont il est issu, cela"

p. 175 : "Le premier quatrain en reprend ainsi les trois derniers vers, afin de mettre en valeur la puissance divine de la dame sur son amant ainsi que de réexploiter le motif des flammes, déjà présent chez l'Arioste." à remplacer par : "Le premier quatrain en reprend ainsi les trois derniers vers, afin de mettre en valeur la puissance divine de la dame sur son amant ainsi que de réexploiter le motif des flammes, déjà présent chez l'Arioste. Nous verrons également, dans le chapitre suivant, comment la strophe française permet de mettre en avant les actions contradictoires entre les amants."

p. 176, note 556 : ajouter: "Partie 2, chapitre 2, p. 182-183"

p. 176, note "557P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, Le Premier Livre des Amours, p. 152-156." à remplacer par : "557. P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, Le Premier Livre des Amours, p. 152-156."

p. 219, note 660 : "J. Du Bellay, *Les Regrets*, *Œuvres poétiques*, éd. Françoise Joukovsky, éd. cit. " à remplacer par : "J. Du Bellay, *Les Regrets*, *Œuvres poétiques*, éd. Françoise Joukovsky, éd. cit., sonnet XXIII, v. 8, p. 50.

p. 222 : "En effet, comme l'explique Henri Chamard, au moment où Du Bellay se trouve à Rome (1553-1557), la gloire littéraire de l'Italie est déjà passée et les écrivains illustres ne sont déjà plus de ce monde. À cela s'ajoute la déception générale que Du Bellay ressent à l'égard de l'Italie, loin de l'image qu'il en avait lorsqu'il lisait Pétrarque" à remplacer par : "En effet, lorsque Du Bellay est à Rome, il ressent une déception générale à l'égard de l'Italie, loin de l'image qu'il en avait lorsqu'il lisait Pétrarque".

p. 222, note 668 : à ajouter : "À cela, Henri Chamard ajoute également, de manière un peu abrupte, qu'à ce moment-là, la gloire littéraire de l'Italie semble déjà passée et les écrivains illustres ne sont déjà plus de ce monde (Machiavel est mort en 1527, Sannazar en 1530, l'Arioste en 1533 et Berni en 1536). H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, *op. cit*., p. 342. Nous nous proposons cependant de nuancer ce propos. En effet, le succès de l'Arioste en France, comme nous l'explorons dans cette thèse, mais aussi celui du Tasse, tend à démontrer que les auteurs italiens ont encore du succès".

p. 232, note 703 : "P de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1267, p. 1074." à remplacer par : "P. de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1267, p. 1074."