



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).

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 Nord² 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 Orcei, CRL-Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998, p. 26-27.

aventures fait l'objet de plusieurs transpositions³.

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 espagnole⁴. 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 venir⁵ 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 Martin⁷. 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 croisade⁸. 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 1066¹⁰.

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 italiens¹¹. Paul Zumthor souligne ainsi que le personnage apparaît dans quarante chansons dès le XII^e siècle¹².

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 épique¹³.

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 Émilie¹⁴.

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 siècle¹⁵. 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 carolingiens¹⁶. 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 Italie¹⁷. 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 innamorato*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'Serstevens 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 anonyme²⁰. *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 tard²¹ ; Lodovico Domenichi publie quant à lui une autre version du poème en 1545²². 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 Este²³.

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 Angélique²⁴ 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'Este²⁵.

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 1532²⁹ – l'Arioste augmente son œuvre en vue d'une nouvelle publication en 1521, publiée cinq fois³⁰. 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 paraissent³¹. L'ultime publication en 1532³² est, quant à elle, un véritable best-seller publié à seize reprises jusque dans les années 1540³³. 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 1600³⁴. 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 paratextes³⁶. 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 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 siècle³⁷.

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 Machiavel³⁸. 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 italien⁴⁰. 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 illettré⁴¹. 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 modestes⁴².

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'époque⁴³. Confrontée à ces canons, la nouvelle esthétique de l'*Orlando furioso* est critiquée pour sa discontinuité notamment par Camillo Pellegrino⁴⁴. 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 Dorigatti, 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 langues⁴⁸. C'est le début d'une grande diffusion du poème dans toute l'Europe : entre 30 000 et 100 000 exemplaires vont traverser le continent⁴⁹. 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 1559⁵⁰, 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 retracer⁵¹, 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 letteratura 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'estime⁵⁶. Si l'on sait que les éditions italiennes circulent en France après 1540, il est cependant difficile d'évaluer l'étendue de son lectorat⁵⁷. Il faut attendre 1544 pour que soit publiée la première traduction de l'œuvre par un anonyme⁵⁸. 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 1577⁵⁹. 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 comédie des Supposez de M. Louys Arioste, en Italien et François. Pour l'utilité de ceux qui désirent sçavoir la langue Italienne*, Paris, Estienne Groulleau, 1552. Il indique une seconde édition 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 rigueur 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 Genevre 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 « Poésie fantastique » dont « les membres sont aucunement beaux, mais le corps est tellement

61. *Vers François de feu Estienne de La Boétie*, Paris, Frédéric 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 fièvre 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'épique⁶⁴ et Montaigne, dans ses *Essais*, s'indigne que l'on puisse comparer l'Arioste à Virgile⁶⁵. 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 chevaleresques⁶⁶, 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 foi⁶⁷. 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 délaissier. » (Jacques Peletier, *Art poétique* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique à la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGE, 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, Medecins, Poëtes, Orateurs, Grecz, et Latins ont appris 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 labour 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 françoise* [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 poétique⁷⁰. 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 poète⁷¹. Ces influences risquent même, à ses yeux, de gêner 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 française⁷².

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 nature⁷³. 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 Grécianiseurs, Latiniseurs, et Italianiseurs en Français : Lesquels à bon droit on appelle Péregrineurs. » (Barthélémy Aneau, *Quintil horacien*, 1550, dans *Traité 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 "naïf" 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 frontière⁷⁶. 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'auteur⁷⁷.

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'*Épigramme* d'Étienne de Forcadel (1548)⁷⁸ ou les productions du Baron de La Chaume, auteur d'une traduction de la première strophe 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] traduit de l'Arioste, Ital.*, dans *Le chant des Seraines*, Paris, G. Corrozet, 1548, f. 25.

79. Baron de La Chaume, « Traduction faite 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*, Poitiers, Jean de Marnef, 1601, f. 65 v^o).

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'inventivité⁸¹.

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 traduit en prose Françoise*), 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 travail⁸², 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 1572⁸³.

81. Hiérosme d'Avost, dans son adresse « A Mes damoiselles de Mandelot » (f. 2 r°), évoque ainsi la « version de l'admirable poëme 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 estrangier :
Cart à tourner d'vne langue estrangere,
La peine est grande & la gloire est legere.
J'ayme trop mieux de moymesmescrire
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 assurance on doit avoir aux femmes. Traduct en François à la rigueur des Stanzas 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 pourrions 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 *Loyevses narrations advenues 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 Genève, 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 public⁸⁵. 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 Genève, 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 corpus⁸⁸. 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 spécifique⁹¹, 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 Vianey⁹². 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 Ciorănescu⁹⁵ et Jacques Lavaud⁹⁶. 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 genre⁹⁷. Non seulement il corrige les erreurs de ses prédécesseurs (Toldo et Roth⁹⁸) sur la question mais il enrichit également l'étude sur le sujet en répertoriant de nouveaux ouvrages⁹⁹.

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 France¹⁰¹. 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 siècle¹⁰².

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 France¹⁰⁴, 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 Espagne¹⁰⁵ 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 psychiatrique¹⁰⁶. 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 Italiane, 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 Renaissance¹⁰⁸. 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 Ferrand¹⁰⁹ et d'André Du Laurens¹¹⁰. 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 épisode¹¹². 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 avons 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 vue, 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. Revez 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 Schmidt¹¹⁴. 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 cosmologie¹¹⁵. 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 Faisant¹¹⁶, 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 teatro 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, Genève 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, Genève 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 Genève (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 entre 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 siècles¹²² – 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 délivrance 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 céleste¹²⁵. 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 Roland¹²⁶, 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 Rosset¹²⁸, 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.

