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).

Première partie
Transmission

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

Chapitre 1
Les traducteurs et leurs méthodes

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

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

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

1.1.1. Édition et gestes politiques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1.2. L'œuvre et son public

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

134. *Roland Furieux*, 1544, « epistre dedicatoire », f. 2 v°.
135. *Ibid*., f. 2 r°.
136. Rosanna Gorris explique ainsi que « Si la *pax* impériale de Charles Quint et le revirement politique des Este, après le Congrès de Bologne, avaient orienté la troisième édition de l'*Orlando Furioso*, celle de 1532, oubliée à Ferrare par Francesco Rosso da Valenza, notamment dans les octaves ajoutées aux chants XV et XXXII, le traducteur français de la version en prose semble suivre une autre orientation politique et renoncer à sa fidélité habituelle au texte italien, tant affichée dans le paratexte où Des Gouttes écrit : "[il] a suivy cest aultre Virgile presque tout de mot à mot : tant s'en fault qu'il ayt obmis un seul traict de sa naysve candeur". Le traducteur ne traduit pas en effet les deux vers de l'Arioste où ce dernier, célébrant le nouveau César, "sangue d'Austria e d'Aragona", écrivait que la *Bontà Suprema* "… vuol che sotto a questo imperatore / solo un ovile sia, solo un pastore". (XV, 26, v. 7-8) Et, non content, il ajoute dans une manchette : "Les troubles, ou cestuy cy a mys, et tient encor l'Univers tesmoignent au contraire, et ne desplaise à l'Arioste" (f. 65 v°) » (R. Gorris, « "Non è lontano a discoprisi il porto"… », art. cité, p. 80).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1.3. Un traducteur anonyme

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

150. *Ibid*., p. 86.
151. J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, *op. cit*., p. 108.
152. T. Uetani, « Jean Martin, Traducteur du *Roland Furieux* », art. cité, p. 1089-1109.
153. Francesco Montorsi, « La réception française des poèmes de l'Arioste et de Boiardo au prisme du passage des vers à la prose », dans *Rencontres du vers et de la prose : conscience poétique et mise en texte*, éd. Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 47-60, ici p. 49.

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

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

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

160. Parmi les noms relevés par Rosanna Gorris dans cet album, on retrouve notamment « M. M. Scève » ; « maistre B. Aneau » (f. 150) ; « Maistre Denis Saulvage » (f. 182 et 184) et « Monsieur de Besze » (f. 165) ; « Maistre Jean Des Gouttes » (f. 166) ainsi que le « cardinal de Ferrare Archevesque de Lyon » (f. 186). On trouve aussi dans cet album deux poèmes (f. 182-184) dont le premier atteste une amitié confidentielle et enjouée avec Jean Martin (R. Gorris, « "Non è lontano a discoprisi il porto"… », art. cité, p. 72-73).
161. *Ibid*., p. 73-74.
162. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 80.
163. T. Uetani, « Éléments biographiques sur Jean Martin », art. cité, p. 23.
164. *Ibid*., p. 24-26.
165. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit*., p. 81.
166. *Ibid.*
167. T. Uetani, « Éléments biographiques sur Jean Martin », art. cité, p. 26.
168. M. M. Fontaine, « Jean Martin, traducteur », art. cité, p. 115-116.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le traducteur anonyme traduit ainsi ce passage :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.1. Un italianisant chevronné

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.2. Corriger, est-ce rivaliser ?

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

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

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

---

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

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

1.2.3. Vers une simplification et une modernisation du texte ?

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.4. Un travail encore à parfaire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3.1. Une difficile tentative en vers

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

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

217. Ciorănescu indique deux éditions différentes : *Le premier volume de Roland Furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarais, et maintenant mys en rime François par Jean Fornier de Montauban en Quercy,* Paris, Michel de Vascosan, 1555, in-4° ; une autre édition in-12° paraît en même temps à Anvers, chez Gérard Spelman, imprimée par Christophe Plantin. *Cf.* H. Vaganay, « Le premier essai de traduction du *Roland Furieux en vers français », Bibliofilia*, X (1908), p. 281-292. Nous utilisons ici la version suivante : Gallica, Bibliothèque de l'Arsenal : *Le premier volume de Roland furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarois, &maintenant mys en rime Françoise par Jean Fornier de Montaulban en Quercy*, Paris, Michel de Vascosan, 1555 (désormais : J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555).
218. M. M. Fontaine, « Jean Martin, traducteur », art. cité, p. 121.
219. *L'Uranie de J. Fornier,* Paris, Charles Langelier, 1555.
220. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, « Advertissement au Lecteur ».

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

1.3.2. Les enjeux politiques de cette édition

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

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

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

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

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

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

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

Impatient que mon loz plus

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

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

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

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

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

1.3.3. Transmettre l'Arioste grâce aux vers français

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

225. J. Fornier, *Le premier volvme de Roland furieux*, 1555. Prosopopée signée en grec : Τὸν φιλέοντα φιλοίς.
226. Dans la suite de son article, Alessandro Bertolino indique que cette démarche n'est pas nouvelle. Il signale ainsi l'hommage qui avait été fait au roi Henri par le poète Luigi Alamanni dont le *Girone il Cortese* (Paris, 1548) reprend un épisode mineur du cycle arthurien et avait été commandé par François Ier. À la mort de François Ier, Alamanni avait continué son travail afin de satisfaire le nouveau souverain ainsi que les deux protectrices des lettrés, Caterina et Marguerite. Le texte d'Alamanni est conçu comme un hommage aux Valois. (A. Bertolino, « À la recherche du "long Poëme Françoys" », art. cité, p. 160-162).
227. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, « A tres illustre et tres excellent prince François de Lorraine, Pair de France, Duc de Guyse, Prince de Ioinuille, Marquis du Maine &c. perpetuelle felicité ».
228. Exception faite peut-être de Bradamante dont les origines seraient plutôt italiennes : déjà présent dans l'*Orlando innamorato* de Boiardo (1482), le personnage se retrouverait aussi dans l'*Historia di Bradiamonte sorella di Rinaldo da Monte Albano*, Firenze, 1489. Bien qu'elle n'ait pas d'origine littéraire française, sa citation dans cette liste tient au fait qu'il s'agit, y compris dans le récit italien, d'une guerrière faisant partie de l'armée de Charlemagne.

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

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

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

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

229. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, 1999, p. 105, 283-285.
230. A. Bertolino, « À la recherche du "long Poëme Françoys" », art. cité, p. 159-160.
231. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, « A tres illustre et tres excllent prince François de Lorraine, Pair de France, Duc de Guyse, Prince de Ioinuille, Marquis du Maine &c perpetuelle felicité ».
232. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, « Advertissement au Lecteur ».
233. Des mises en musique des stances du *Roland Furieux* avaient déjà été réalisées. Citons par exemple celle de Jacques Archadelt, musicien franco-flamand qui publie une adaptation musicale (H.M. Brown, « *Ut musica poesis* : Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century », *Early Music History*, XIII, 1994, p. 1-63). Concernant l'application musicale réelle qui fut faite du texte de Fornier, Ciorănescu avoue lui-même l'ignorer : « Nous ne savons si on les chanta vraiment, ni si elles acquirent parmi les contemporains la gloire et l'honneur que lui semblaient promettre les nombreuses pièces de vers qui les accompagnent ; mais le silence dont elle resta

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

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

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

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

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

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

toujours entourée, nous fait présumer le contraire sur la fortune de cette traduction avortée » (A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 99).
234. A. Bertolino, « À la recherche du "long Poëme Françoys" », art. cité, p. 164.
235. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, « Aduertissement au Lecteur ».
236. *Orlando furioso*, V, 11, v. 1-4, p. 99.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.5. Comparaison des incipits

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

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

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

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

254. *Ibid.*

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

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

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

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

Anonyme (1544)

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

Fornier (1555)

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

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

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

Chappuys (1577)

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

Boyssières (1580)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Chapitre 2
Mettre des mots sur la folie amoureuse

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

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

2.1. Comment désigner le fou ?

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

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

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

2.1.1. « follia » et « folle »

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

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

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

257. Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, *XIIe-XIIIe siècles*, Paris, PUF, 1992, p. 7-8.

258. TLIO, article « follia ».

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

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

261. *Ibid.*, article « fole ».

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

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

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

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

---

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

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

264. TLIO, article « follia ».

265. *Ibid.*, article « folle ».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.3. « Pazzia » et « pazzo »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.4. « Matto »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.5. « Stolto »

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

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

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

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

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

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

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

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

300. *Ibid.*, p. 379.

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

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

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

301. *Orlando furioso*, XXXII, 20, v. 5, p. 958.
302. *Roland Furieux*, 1544, f. 165 r° ; G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 545.
303. *Orlando furioso*, XXIX, 42, v. 2, p. 884.
304. *Roland Furieux*, 1544, f. 152 r° ; G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 501.
305. Pour l'attestation de « balourt » en tant que substantif (*cf.* 1482 subst. "homme maladroit et grossier" ([J. Molinet], *Mystère de saint-Quentin,* 11795 dans Sain. *Sources* t. 3, p. 113 : « Le Fol : Mes dames et mes demoiselles, Venès danser à ce behourt. On va behorder un balourt − En pus on le rura en l'eau »), voir dans CNTRL en ligne, article « balourd ». Pour l'attestation du terme en tant qu'adjectif, voir *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes* en ligne, *op. cit.*, article « balourd » : « BALOURS, adj. : "alourdi, pesant, grossier", attesté dans le *Dictionnaire générale* de Grangier (1597) ».
306. Notons par exemple que dans la version française de 1880, Francisque Reynard reproduit cette allitération en traduisant par « bête brute », dans *Roland furieux*, trad. F. Reynard [1880], Paris, Gallimard, 2010-2012, vol. 2, p. 108.
307. TLIO, article « balordo ».

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

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

2.2. De « fol » à « furieux »

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

308. *Orlando furioso*, XXIX, 46, v. 5-6, p. 885.
309. *Roland Furieux*, 1544, f. 152 v° ; G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 502.
310. On peut d'ailleurs noter, à la lecture des articles « pazzo », « matto » et « stolto » dans le *Dizionario de la crusca*, que ces termes sont désignés comme synonymes, ce qui indique peut-être un moment où l'on s'attache à normaliser la langue et où la recherche de synonymes (réduction à l'identique) prime alors sur celle des nuances sémantiques (qui va dans le sens de l'abondance lexicale).

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

2.2.1. Roland, toujours furieux ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

323. TLIO, article « follia ».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ce passage est traduit ainsi dans le texte de 1544 :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

2.3. De l'*innamoramento* à la folie

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

2.3.1. Lexique médical

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3.2. Calques et introduction de termes italianisants

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

Chapitre 3

Traduttore, *traditore* :

traduire les passions, est-ce les trahir ?

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

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

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

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

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

3.1. Les limites de la traduction

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

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

Atténuation de la beauté

Tout d'abord, la suppression de certains adjectifs tend à diminuer l'ampleur de certaines caractérisations. Ainsi, dans la version française, la désignation formulaire « Angelica bella »[366] est par exemple traduite, à partir de l'octave 119 du chant XXIII, par le seul nom propre « Angélique »[367]. Cela peut s'expliquer par le fait que l'adjectif « bella » s'inscrit chez l'Arioste dans une forme poétique construite – en s'accordant aux sonorités des rimes des six premiers vers de l'octave en « -ella » et « -illa » – tandis que la prose française de l'Anonyme de 1544 peut se passer de ce travail poétique et alléger la phrase en supprimant l'adjectif, ressenti comme inutile. Le traducteur de 1544 fait ici le choix esthétique de la concision au détriment de la désignation formulaire, qui d'ailleurs n'était pas purement décorative. En effet, l'usage de l'adjectif « bella » dans la version italienne permettait à l'Arioste d'insister sur la beauté d'Angélique, une beauté qui joue un rôle moteur dans le récit

366. *Orlando furioso*, XXIII, 119, v. 1, p. 692.
367. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 r°.

puisqu'elle déclenche le désir chez de nombreux héros et les pousse à partir à sa recherche durant tout le récit. Ainsi, pour le seul chant I, on note plusieurs variantes de la part du traducteur de 1544, des variantes conservées par Chappuys, lorsqu'Angélique est désignée selon sa beauté :

Expression	*Orlando furioso*	Anonyme, 1544	G. Chappuys, 1577
la bella Angelica	chant I, octave 5, vers 2 (p. 5)	la belle Angélique (f. 1 r°)	La belle Angélique (p. 2)
Angelica bella	chant I, octave 15, vers 8 (p. 8)	Angélique la belle (f. 1 v°)	Angélique la belle (p. 4)
	chant I, octave 47, vers 3 (p. 17)	Angélique (f. 3 v°)	Angélique (p. 9)
la bellezza rara	chant I, octave 8, vers 3, p. 6)	La Rare beaulté (f. 1v°)	la rare beauté (p. 3)
la bella donna	chant I, octave 19, vers 7 (p. 9)	la Dame (f. 2 r°)	la Dame (p. 15)
	chant I, octave 38, vers 3 (p. 14)	la belle (f. 3 r°)	La belle (p. 8)
	chant I, octave 49, vers 1, (p. 17)	La Belle Damoyselle (f. 3 v°)	La belle Damoyselle (p. 9)

Les désignations formulaires de l'Arioste, « Angelica bella » et sa variante avec adjectif antéposé « la bella Angelica », ainsi que « la bella donna », sont parfois traduites de manière littérale, de même que la désignation métonymique « la bellezza rara » qui insiste sur le caractère exceptionnel de sa beauté. Cependant, parmi nos exemples, on remarque aussi trois occurrences qui simplifient les désignations formulaires, dont deux qui suppriment la mention de la beauté de la princesse : « Angélique » et « la Dame ».

Ainsi, tout en suivant en partie le texte original, le traducteur de 1544, et Chappuys à sa suite, s'avèrent cependant moins insistants que l'œuvre italienne sur la beauté d'Angélique.

Atténuation de la violence

Cette atténuation ne concerne pas seulement la caractérisation – ici méliorative – des personnages, mais permet également d'amoindrir la violence d'une situation.

On remarque en particulier des affaiblissements de sens lors des épisodes mettant en scène la force formidable déployée par Roland durant sa folie furieuse. L'Arioste décrit ainsi Roland comme pouvant détruire son environnement à la seule force de ses mains :

Ma né quella, né scure, né bipenne
era bisogno al suo vigore immenso.[368]

La triple négation du vers 5 vient ici rythmer la gradation allant de la « scure », qui désigne une hache simple, à la « bipenne » qui désigne quant à elle une hache double : aucun outil n'est comparable à la puissance de Roland. Or si cette fois encore, la version de 1544 demeure fondamentalement fidèle au texte-source, elle lui fait cependant perdre en intensité, puisqu'elle réduit la triple négation à deux négations et supprime la référence à la hache double :

[…] mais il n'estoit ià besoing de celle, ne de hache à sa grande vigueur.[369]

La force déployée par Roland dans sa folie furieuse devient dès lors moins impressionnante. De même, dans un autre passage, c'est la colère de Rodomont qui est diminuée :

Ma Rodomonte con turbata faccia,
[...] gli grida di lontano e gli minaccia [...][370]

Dans la traduction française de 1544, le groupe verbal « gli minaccia » n'est pas traduit :

Mais Rodomont auec visaige troublé […] luy crye de loing.[371]

Dans le texte italien, la présence des deux groupes verbaux (« gli grida » et « gli minaccia ») suggérait une répétition de cris et de menaces, presque un harcèlement verbal, de la part de Rodomont. Mais ici, son attitude agressive est synthétisée dans un cri jeté au loin.

Les suppressions amoindrissent également les moments de doute :

Chieder ne vuol : poi tien le labra chete ;
che teme non si far troppo serena,
troppo chiara la cosa che di nebbia
cerca offuscar, perché men nuocer debbia.[372]

368. *Orlando furioso*, XXXIII, 134, v. 5-6, p. 697.
369. *Roland furieux*, 1544, f. 119 v°.
370. *Orlando furioso*, XXIX, 41, v. 3-5, p. 884.
371. *Roland Furieux*, 1544, f. 152 r°.
372. *Orlando furioso*, XXIII, 117, v. 5-8, p. 692.

Dans ces vers, alors que Roland vient de découvrir la trahison d'Angélique, le texte italien insiste sur l'évidence de cette révélation grâce au parallélisme unissant dans les vers 6 et 7 les attributs « troppo serena » et « troppo chiara ». Dans la version de 1544, bien évidemment, le mouvement d'un vers à l'autre disparaît et par la même occasion, le traducteur français simplifie la formulation :

> Il tasche de s'en enquerir, puis il serre les leures : car il craint de faire la chose trop claire, laquelle il cherche de offusquer d'vne nuee, a fin que moins elle luy nuise.[373]

De nouveau, si le seul attribut « trop claire » suffit à la compréhension du passage, il atténue néanmoins quelque peu l'intensité dramatique qui était suggérée par le redoublement synonymique présent dans le texte italien.

Par ailleurs, au-delà de cette atténuation présente dans le texte en prose de 1544, au sein des passages qui nous intéressent dans le cadre de notre étude, nous avons relevé chez Jean Fornier un cas d'atténuation. En effet, alors que le texte italien insistait par exemple sur la cruauté de la loi écossaise (« L'aspra legge di Scozia, empia e severa »)[374], pour les besoins du vers, Fornier simplifie l'expression qui devient « l'aspre loy […] d' Escoce »[375]. En supprimant les notions (apposées) d'injustice et de sévérité, le texte français insiste moins sur la violence de cette loi et dès lors sur la menace qui pèse sur Genèvre.

Par-delà ces modifications de détail, cependant, ces omissions influent également sur la tonalité générale des épisodes.

3.1.2. Perte du lyrique en faveur du prosaïque

Ainsi, en plus de représenter avec moins d'intensité les passions des personnages, cette simplification du texte lors de son passage au français va s'accompagner d'une représentation plus prosaïque des passions, y compris à partir de passages de l'Arioste où la tension dramatique est particulièrement importante.

Ainsi lors de l'épisode de l'arrivée de Roland dans les lieux d'amour d'Angélique et de Médor au chant XXIII :

373. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.
374. *Orlando furioso*, IV, 59, v. 1, p. 91.
375. *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, f. 53 r°.

Il merigge facea grato l'orezzo
al duro armento et al pastore ignudo ;
sí che né Orlando sentia alcun ribrezzo,
che la corazza avea, l'elmo e lo scudo.
Quivi egli entrò per riposarvi in mezzo ;
e v'ebbe travaglioso albergo e crudo,
e piú che dir si possa empio soggiorno,
quell'infelice e sfortunato giorno.[376]

L'intérêt du passage original tient au contraste entre le comportement de Roland et celui des paysans. Tandis que les paisibles bergers profitent de l'ombre des arbres afin de se protéger du soleil de midi, Roland ressent quant à lui un frisson (« ribrezzo ») et ce, malgré l'armure qu'il porte. Ce frisson est moins une réaction due à la fraîcheur qu'un sentiment prémonitoire des malheurs à venir, comme le sous-entendent les deux derniers vers. Le *locus amoenus* va ainsi devenir un *locus terribilis* pour Roland. Or ce contraste significatif disparaît totalement dans la traduction française :

> Lesquels [les arbres] faisoient vmbres agreables au dur troupeau, & au nud Pasteur. Roland auoit chault, comme celluy, qui auoit tout le iour chevaulché au Soleil, ayant la cuyrasse au dos, le heaulme en la teste, & l'escu au col : & pour ce il entra au lieu delectable pour se reposer : mais (las) il y eut trauailleux logement, voyre le plus dur seiour, que lon scauroit dire. Et certes celle fut bien pour luy deffortunée & malheureuse iournée qu'il y vint oncques.[377]

Dans le texte italien, « il merigge » désigne un moment particulier de la journée, celui du midi où la chaleur est la plus forte[378]. Moment particulièrement propice au repos, « il merigge » fait valoir par contraste la douceur du *locus amoenus* et invite à l'oisiveté. Or, dans le texte français, bien que le malheur prochain soit annoncé (« celle fut bien pour luy deffortunée & malheureuse iournée qu'il y vint oncques »[379]), l'absence de mention de la chaleur particulière du midi autant que du « ribrezzo » amoindrit la tension dramatique présente dans cette scène, laquelle préparait, chez l'Arioste, à la montée progressive des doutes et de la mélancolie chez

376. *Orlando furioso*, XXIII, 101, v. 1-8, p. 687.

377. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 r° ; Gabriel Chappuys, dans sa version de 1577, reprend quant à lui au mot près la version de 1544. Hormis les corrections graphiques (« chauld », « celuy », « cuirrasse », « pource » et « desfortunée »), la seule différence notable tient au passage du terme « travailleux » (« travailleux logement ») calqué sur l'italien « travaglioso » à son synonyme français : « fascheux » (« fascheux logis ») dans G. Chappuys, *Roland furieux*, p. 388. Il se distingue donc une fois de plus du traducteur de 1544 en choisissant un terme du fonds français plutôt qu'un terme calqué de l'italien.

378. « Il mezzogiorno e le ore che gli sono immediatamente prossime ; il periodo più caldo e luminoso della giornata, particolarmente propizio alla quiete e al riposo ». Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, tome X, p. 162.

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

le personnage de Roland jusqu'à l'explosion de sa grande folie. La mention de la chaleur est ici simplement conservée à travers la locution verbale « avoit chault » qui permet au traducteur de maintenir ici la vraisemblance du texte.

De plus, par la suite, au moment où la folie furieuse de Roland éclate et que ce dernier détruit ce *locus amoenus* qui a accueilli les amours d'Angélique et de Médor (XXIII, 135), les choix de traduction amoindrissent encore la violence de la scène. Dans ce passage, en effet, l'Arioste énumérait de manière très précise, presque cumulative, l'ensemble des éléments de la flore détruits par Roland. La version française oscille quant à elle entre épuration du vocabulaire et précision lexicale. Ainsi, si la liste des plantes est traduite assez fidèlement dans son ensemble, elle contient également quelques omissions, voire des erreurs. Dans la version française de l'énumération du vers 1 (« finocchi, ebuli o aneti »[380]), le traducteur français omet ainsi de traduire « ebuli » et cite simplement deux plantes : « fenouille, ou Anytz » alors même que le terme omis pouvait être simplement traduit par « hièble » comme on peut le lire dans la traduction moderne que Michel Orcel fait de ce vers : « Comme plants de fenouil, d'hièble ou d'aneth [...] »[381]. Cette omission provient-elle d'une difficulté lexicale ou plus simplement d'une volonté d'alléger le texte ? Une seconde énumération présente dans ce même passage comporte également une imprécision concernant le vocabulaire botanique. Il s'agit de l'énumération « faggi, orni, illici, abeti »[382] (littéralement, « hêtres, ormes, chênes, sapins »[383]). Dans la traduction de 1544, cette énumération apparaît plus confuse que dans le texte original, puisque parmi les plantes arrachées par Roland on retrouve des « Chaîsnes, & vieulx Olyviers, des Faux, des Sapins »[384]. Si « illici » (« chaîsnes »), « faggi » (« faux », issu du latin *fagus* désignant le « hêtre » [385]) et « abeti » (« sapins ») sont bien traduits, la présence d'« oliviers » invite ici à s'interroger sur les choix de traduction. Ainsi, les énumérations ont bien été respectées dans la version française, mais les différences observables au niveau des espèces citées attestent soit une ignorance du traducteur, soit son indifférence quant aux espèces citées, l'accent étant mis sur l'accumulation des espèces et non sur leur dénomination. On peut également émettre l'hypothèse, en ce qui concerne le choix du terme « olivier », que

380. *Orlando furioso*, XXIII, 135, v. 2, p. 697.
381. *Roland furieux,* traduction de Michel Orcel, Paris, Seuil, 2000, vol. 2, XXIII, 135, v. 3, p. 63.
382. *Orlando furioso*, XXIII, 135, v. 4, p. 697.
383. Comme on peut le trouver par exemple dans la traduction de Francisque Reynard datant de 1880 : « les hêtres, les ormes, les chênes verts et les sapins. » *Roland furieux*, trad. F. Reynard, Paris, Gallimard, 2003, tome I, p. 511.
384. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 v°.
385. F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, *op. cit*., p. 650 ; dans le Dictionnaire Robert Estienne en ligne (1549) la définition de « hestre » atteste le lien avec le nom latin du terme : « Hestre : espece d'arbre, cerrus, fagus ».

ce dernier a été choisi afin d'acclimater le texte français à un horizon plus méditerranéen. Par ailleurs, dans la suite de cette octave, on peut lire :

> dei giunchi e de le stoppier e de l'urtiche,
> facea de cerri e d'altre piante antiche.[386]

Dans la version française, les « piante antiche » disparaissent et il ne demeure plus dès lors que les « ioncz, […] ortyes & estoubles »[387], tandis que l'adjectif « vieux » est associé au nom commun « olivier ». Si l'essentiel des syntagmes et du sens du texte italien sont conservés, on perd cependant l'effet de gradation : en effet, dans cet extrait de l'Arioste, la force de Roland est telle qu'il parvient à arracher une grande partie de la flore locale, y compris les espèces les plus profondément enracinées.

Ainsi, l'environnement extérieur participe chez l'Arioste à la description des émotions du personnage. Dès lors, les modifications effectuées lors de la traduction, y compris dans ce qui semble des détails descriptifs mineurs, influent sur la représentation qui est faite des passions dans ces passages.

3.1.3. Perte de la corporalité

D'autres changements interviennent à l'échelle du personnage. Les modifications apportées à l'octave 111 du chant XXIII sont à ce titre éloquentes :

> Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
> quello infelice, e pur cercando invano
> Che non vi fosse quel che v'era scritto ;
> e sempre lo vedea piú chiaro e piano :
> et ogni volta in mezzo il petto afflitto
> stringersi il cor sentia con fredda mano.
> Rimasse al fin con gli occhi e con la mente
> fissi nel sasso, al sasso indifferente.[388]

386. *Orlando furioso*, XXIII, 135, v. 7-8, p. 697.
387. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 v°.
388. *Orlando furioso*, XXIII, 111, p. 690.

> Troys & quatre foys voire six, ce malheureux amant leu cest escript, & tousiours alloit cherchant en vain, que n'y fusse escript ce qu'y estoit : & si tousiours il le voyoit plus clair, & plus a plain. Et a chasque fois il se sentoit le cueur serrer d'une froide main. En fin il demeura avec les yeulx, & la pensée fiché au rochier non différent de luy.[389]

Une fois de plus, la traduction de 1544 suit ici de près le texte italien. En effet, dans ce passage, Roland relit le texte qui explicite l'amour entre Angélique et Médor autant de fois que dans la version française. Néanmoins, les quelques variations que présente la version française influent sur le traitement qui est fait du personnage de Roland dans cet épisode. Cette modification passe d'abord par la désignation même du personnage. Ainsi, là où la version originale le qualifiait simplement de « quello infelice »[390], le désignant comme un être malchanceux par le biais de l'adjectif substantivé « infelice », le traducteur français le désigne plus explicitement comme « ce malheureux amant »[391], d'une façon qui recentre le récit sur les origines spécifiques de la folie de Roland : sa douleur amoureuse. La traduction du pronom démonstratif « quello » qui, dans l'usage toscan, indiquait déjà une personne proche[392], par le déterminant démonstratif « ce » permet quant à elle de conserver une proximité entre le personnage et le lecteur qui peut dès lors apprécier avec plus d'attention le récit de ses malheurs, en même temps qu'elle accrédite la valeur prédicative de la désignation. Mais si, dans ce passage, le texte français ajoute du sens au texte italien, par la suite c'est au contraire la version française qui simplifie le modèle original. Ainsi, la poitrine affligée (« petto afflito ») du héros disparaît et la description se recentre en français autour de l'image du cœur serré par une froide main, déjà présente dans le texte-source. Or, si cette représentation de l'organe du cœur peut sembler suffire à synthétiser l'intensité de la souffrance amoureuse, la traduction française perd néanmoins le traitement plus corporel qui caractérisait le texte italien. En effet, dans la version originale, la formulation « in mezzo il petto afflitto / stringersi il cor sentia con fredda mano » donnait l'effet d'un *travelling* avant venant littéralement percer la chair de Roland, tandis que la précision du complément circonstanciel de lieu « in mezzo il petto » conférait une plus grande matérialité au corps du personnage. Privé de ce détail spécifique, et évoquant seulement l'image intérieure du cœur, le texte français devient dès lors plus abstrait. La douleur de Roland perd de sa violence. De même, si la traduction française conserve certes la métaphore de la pensée fichée dans le rocher (« la mente fissi nel

389. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.
390. *Orlando furioso*, XXIII, 111, v. 2, p. 690.
391. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.
392. Treccani online, article « quello »: « Indica in genere cosa o persona lontana nello spazio o nel tempo da chi parla e da chi ascolta, o che nel discorso è considerata come tale; si contrappone a *questo* e a *codesto* (ma, tranne che nell'uso toscano, è usato per indicare anche persone o cose vicine a chi ascolta). »

sasso »), elle n'insiste pas sur l'image de la pierre qui fige l'expression de Roland, à l'inverse du texte italien dans lequel la répétition des termes « nel sasso, al sasso » mime le figement et produit, par l'allitération de liquides et de sifflantes, une sensation de lassitude. Le texte français, de surcroît, évite la répétition poétique au profit d'une syntaxe plus conventionnelle et remplace la seconde occurrence du terme « rocher » par le pronom personnel anaphorique « lui ».

Par ailleurs, lorsqu'après avoir découvert l'inscription laissée par Médor, Roland est en proie au doute et ressent une profonde tristesse, la version italienne précise : « Poi ritorna in sè alquanto e pensa come »[393], ce que la version française traduit ainsi : « Derechef le Paladin douteux tourne à penser »[394]. Le texte italien fait ressentir d'une manière très personnelle la souffrance de Roland, il le met en scène, dans une posture mélancolique, replié sur lui-même, à travers l'expression « ritorno in sè », interprétable au propre comme au figuré. Dans la traduction française, en revanche, le verbe « ritornare » est nettement associé à « pensare » (qui lui était simplement coordonné en italien) et partiellement désémantisé au sein de l'expression « tourne à penser ». Alors que le texte italien met en scène de manière très corporelle la retenue et la tristesse de Roland, le texte français se concentre, plus abstraitement, sur la confusion mentale du personnage.

Il ressort ainsi de ces exemples que la contrainte linguistique exercée par la traduction, notamment en prose, amène nécessairement à un amoindrissement, voire à une perte du sens. Toutefois, de façon plus significative, cette évolution du texte traduit au détriment de la représentation originale des passions peut également être due à un choix particulier fait par un traducteur.

3.1.4. Les armes préférées aux amours

L'*Orlando furioso* de l'Arioste est un texte aux intrigues multiples et aux motifs variés parmi lesquels les armes et les amours prédominent, et l'on a vu que les traducteurs insistaient au début de leurs textes sur cette double inspiration. Toutefois, si le traducteur se doit de respecter ces deux aspects afin de rester fidèle à l'esprit du *Furioso*, il arrive que dans certains passages du texte, les armes, dans les traductions, l'emportent sur les amours. Or, il s'agit là d'un choix cohérent si l'on considère le contexte d'émulation entre l'*Orlando furioso* et

393. *Orlando furioso*, XXIII, 114, v. 1, p. 691.
394. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.

l'*Amadis.* Il y a même là un enjeu publicitaire et éditorial clair annoncé dès la page de titre de la première traduction de 1544, puisque celle-ci fait la promesse d'un ouvrage digne de l'*Amadis.*

Afin d'exacerber ce caractère épique du récit de l'Arioste, les traducteurs choisissent notamment un vocabulaire qui fait spécifiquement référence à l'univers chevaleresque, que ce soit à partir de termes héréditaires ou d'italianismes d'ailleurs. Ainsi, dans la traduction de 1544, alors qu'au chant XXIII les paysans aident Roland à se défaire de son équipement, le terme italien « armatura »[395] est traduit par un terme plus technique et bien attesté en français dans la littérature chevaleresque, le « harnoys »[396], qui désigne de manière plus précise et surtout traditionnelle la meilleure qualité d'armure pour un chevalier.

Inversement, dans d'autres cas, c'est par l'ajout même d'italianismes que les traducteurs soulignent la tonalité chevaleresque : la traduction de 1544 traduit ainsi, comme on l'a vu, le vers « Poi ritorna in sè alquanto e pensa come »[397] de la façon suivante : « Derechef le Paladin douteux tourne à penser »[398], en ajoutant à cet énoncé un sujet, « le Paladin ». Dans ce cas précis, à la coloration épique s'ajoute la coloration linguistique italienne du terme *paladino*, francisé ici en « Paladin »[399]. Cet ajout est particulièrement frappant dans ce passage du chant XXIII où Roland vient de lire le poème de Médor et, en proie au doute quant à la trahison d'Angélique, est sur le point de basculer dans la folie. Ainsi, y compris dans un passage consacré à l'expression intime, Roland est ramené à son statut de guerrier comme pour rappeler que malgré ce temps d'arrêt entre les batailles, le lecteur reste bel et bien dans une narration épique.

Bradamante fait elle aussi les frais, pour ainsi dire, de cette contamination de l'espace intime par l'espace épique. Elle vit en effet une situation similaire à celle de Roland après avoir entendu le Gascon lui faire le récit de la complicité existant entre Roger et Marphise. Prise d'un profond désespoir, elle se retire alors :

395. *Orlando furioso*, XXIII, 116, v. 4, p. 692.
396. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.
397. *Orlando furioso*, XXIII, 114, v. 1, p. 691.
398. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.
399. Bartina Harmina Wind indique cette origine italienne du mot « paladin » : « Florio "vaillant guerrier, chevalier errant". 1582 Belleforest, *Descr. Des Pays-Bas* "les douze pers de France que nos poètes italiens appellent *paladins",* dans Go. C ; Montaigne, III, 7, *ibid.* ; Nicot, Cotgrave; R. Estienne 1614 ("chevalier de la table ronde") » Bartina Harmina Wind, *Les mots italiens introduits en français au XVIe siècle*, Deventer, Æ.E. Kluwer, 1928, 1928, p. 152-201. Elle renvoie par ailleurs à l'ancien français « palaisin » et au mot savant « palatin » pour l'origine du terme italien *paladino*, *ibid*., p. 152.

Voltò, senza far motto, il suo destriero,
Di gelosia, d'ira e di rabbia piena ;
E da sé discacciata ogni speranza,
Ritornò furibonda alla sua stanza.[400]

Alors que dans la version italienne elle part se retirer dans ses appartements, la traduction de l'Anonyme de 1544 la fait tout simplement repartir au château :

> [...] pleine d'ire, de jalousie, & de raige, & auoir deschassée de soy toute esperance, retourna toute furieuse au chatteau ; [...][401]

Le traducteur de 1544, mais également Chappuys[402], privilégient ainsi nettement l'espace épique au détriment de l'espace intime.

L'expression des passions peut donc paraître affaiblie par ces omissions et ces choix. Cependant, les traducteurs n'en sont pas moins conscients du fait qu'au-delà des armes, les amours ont une importance primordiale dans le texte de l'Arioste. C'est ainsi qu'ils s'appliquent, par le travail du style, à demeurer en adéquation avec les passions telles qu'elles sont décrites chez l'Arioste.

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

Afin de rendre fidèlement la vision des passions décrites chez l'Arioste, les traducteurs en prose, ainsi que Fornier, s'emploient à se rapprocher du texte italien par le travail sur la syntaxe et le rythme, mais également par la transposition d'images présentes dans le poème italien.

3.2.1. Une fidélité de forme et de sens

Cette recherche de fidélité passe tout d'abord par une proximité syntaxique, voire métrique dans le cas de Fornier, par laquelle le texte français tente de renouer avec la forme

400. *Orlando furioso*, XXXII, 35, v. 5-8, p. 963.
401. *Roland Furieux,* 1544, f. 165 v°.
402. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577 : « Mais sans dire mot tourna le destrier plein d'ire, de jalousie, & de rage: & auoir dechassée de soy toute esperance, retourna toute furieuse au chasteau […] », p. 547.

lyrique de l'*Orlando furioso*.

Commençons cette fois par la traduction en vers, qui présente des problèmes formels spécifiques. Comme on a pu le constater précédemment chez Fornier, le vers peut contraindre le traducteur à dévier quelque peu du texte original afin de respecter la forme lyrique du texte. Cependant, certains passages attestent le contraire lorsqu'un effet sémantique fort est en jeu. Fornier parvient ainsi à conserver certaines rimes qui font visiblement sens dans le texte :

> Debitamente muore una crudele,
> non chi dà vita al suo amator fedele.[403]

Les racines latines communes entre l'italien et le français facilitent ici la conservation de la rime entre « fidèle » et « cruelle » :

> Car à bon droict doit mourir la cruelle,
> Non qui de mort garde un amant fidele.[404]

Ainsi, Fornier parvient à garder l'opposition mise en valeur par la rime entre la maîtresse cruelle et le fidèle amant.

Les traductions en prose échappent, quant à elles, à ces contraintes formelles. Toutefois, elles s'efforcent à leur manière d'être fidèles au texte en reprenant certains rythmes contenus dans la forme lyrique, comme dans ce passage du chant XXIX où Angélique est poursuivie par un Roland fou de rage :

> Caccia Angelica in fretta la giumenta,
> e con sferza e con spron tocca e ritocca[405]

Conformément au dessein de suivre « en partie [...] la phrase de l'Autheur », le texte tend à une traduction mot à mot réaménagée pour la prose. Le traducteur de 1544 fait ainsi preuve d'une grande sensibilité aux rythmes poétiques du texte originel. Dans cet extrait, en effet, Angélique éperonne sa monture afin de forcer son allure face à Roland. Dans la traduction française, la reproduction de la répétition des phonèmes [ə] et [t] (au détriment toutefois du

403. *Orlando furioso*, IV, 63, v. 7-8, p. 92.
404. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, f. 53 v°.
405. *Orlando furioso*, XXIX, 64, v. 1-2, p. 890.

son [k], également répété en italien) retranscrit parfaitement le rythme de la poursuite qui était perceptible dans les vers italiens : « & de fouët, & de l'esperon touche, & retouche »[406]. La reproduction de la polysyndète, par la multiplication de la conjonction de coordination « et », ainsi que la répétition produite par la dérivation préfixale entre « touche » et « retouche », permettent ainsi au traducteur d'accentuer l'urgence de la fuite d'Angélique.

De plus, cette poursuite rythmée est filée dans le reste du texte, comme on peut le constater dans l'octave suivante :

> O fosse la paura, o che pigliase
> tanto disconcio nel mutar l'annello,
> o pur, che la giumenta traboccasse,[407]

> Ou fut la paour ou qu'elle eut si grande incommodité à changer l'anneau ou que la jument trebucha.[408]

La polysyndète est cette fois produite par la répétition de la conjonction « ou » et permet d'exprimer la confusion des sentiments d'Angélique à travers la confusion de ses gestes. Le même schéma rythmique permet encore d'exprimer la folie de Roland :

> Mai non le leva né sella né freno,
> né le lascia gustare erba né fieno.[409]

Ici, l'action effrénée de Roland se constate en négatif, à travers la privation qu'il impose à sa monture, privation soulignée par la répétition de la conjonction de coordination négative « né ». Le texte français reproduit cet effet de polysyndète, « & jamais ne luy oste ne selle, ne frein, & ne luy laisse gouster ne herbe, ne foin »[410], conservant ainsi l'expression d'un rythme sec, rapide et effréné, à l'image de la folie de Roland. Et il en est de même enfin pour la traduction du passage, quelques octaves plus loin, où Roland pourchasse Angélique. En effet, lors des épisodes de folie, aux désirs effrénés répondent des actes brutaux réitérés. Le texte de

406. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 r°.
407. *Orlando furioso*, XXIX, 65, v. 1-3, p. 890-891.
408. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 r°-153 v°.
409. *Orlando furioso*, XXIX, 68, v. 7-8, p. 891.
410. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 v°.

l'Arioste insiste sur cette violence, notamment au chant XXIX, où Roland est pris d'une faim insatiable :

> [...] e tuttavia saccheggia ville e case,
> se bisogno di cibo aver si sente;
> e frutte e carne e pan, pur ch'egli invase,
> rapisce; et usa forza ad ogni gente [...][411]

Dans la version française comme dans le texte italien, cette insatiabilité est une fois de plus rendue grâce au rythme donné au vers :

> […] & tous temps il saccaige villaiges, & maisons, quand il sent auoir necessité de viande, & rauyt fruict, pain, chair, pourueu qu'il le puisse rencontrer, & use de force vers chascun.[412]

Le traducteur français reproduit ici le parcours effréné de Roland, d'habitation en habitation, en traduisant littéralement « ville e case » par « villaiges, & maisons ». De même, il conserve l'accumulation du vers 5, « e frutte e carne e pan », en remplaçant cependant le rythme soutenu de la polysyndète par la simple juxtaposition entre virgules qui rend plus fluide la formulation, tout en conservant l'idée de l'appétit glouton du personnage furieux.

Ainsi, lorsque cela est possible, et ce, quelle que soit la forme – vers ou prose – choisie par les traducteurs, il apparaît important pour ces derniers de conserver certains aspects formels sémantiquement forts dans le texte original afin de maintenir l'effet produit dans le texte italien.

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

De plus, cette fidélité dans la traduction peut amener à des calques d'expressions imagées présentes chez l'Arioste. C'est le cas dans certains passages de la traduction de 1544 :

411. *Orlando furioso*, XXIX, 72, v. 3-6, p. 892-893.
412. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 v°.

e quando poi gli è aviso d'esser solo,
con gridi e urli apre le porte al duolo.[413]

Le traducteur de 1544 traduit ainsi littéralement la métaphore des « portes du deuil » :

> […] & apres quãd il s'aperçoit estre seul auec crys, & hurlementz ouure les portes au dueil.[414]

Par la suite, Chappuys suit la traduction de 1544 et conserve également cette image[415]. Cette fidélité à l'égard du texte original permet ainsi de conserver la métaphore particulièrement évocatrice des portes ouvertes. Le passage est en effet stratégique : ouvrant grandes les vannes de sa douleur, Roland passe du personnage contenu et mélancolique qu'il était lorsqu'il doutait de la trahison d'Angélique à celui du fou qui exprime pleinement sa fureur dans les chants suivants.

Ainsi, de manière cohérente, la fidélité formelle et lexicale observée la plupart du temps par les traducteurs leur permet de transmettre les passions telles qu'elles sont représentées chez l'Arioste. Or, ces passions sont déchaînées et emphatiques, ce que le traducteur français a bien compris. Aussi pourrait-on dire que les traducteurs ne sont pas seulement fidèles à un texte, mais également à une démarche littéraire, celle de l'Arioste, qui vise à représenter et exalter les passions. C'est ainsi que les traducteurs réaffirment la force du sentiment amoureux dans les versions françaises qu'ils livrent de l'*Orlando furioso*.

3.3. Une « sur-représentation » des passions

En effet, les traducteurs non seulement respectent ces manifestations des passions dans le texte original, mais ils renchérissent également sur ce dernier en mettant un soin particulier à les retravailler, et ce, aussi bien dans le cadre de la prose avec la traduction de 1544 que dans celle de Fornier (1555) en vers.

3.3.1. Réaffirmation des passions par le biais des métaphores

413. *Orlando furioso*, XXIII, 124, v. 7-8.
414. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 r°.
415. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 393.

Attentifs à l'importance des passions au sein du texte de l'Arioste, les traducteurs ont ainsi tendance à en exagérer certains aspects, ce que Luce Guillerm appelle l'effet de « sur-représentation »[416]. Le traducteur va ainsi non seulement reprendre le souffle déjà présent dans le texte, mais également accentuer celui-ci. Cela passe notamment par la reprise et l'accentuation de métaphores déjà présentes dans le texte-source. Ainsi de la métaphore mythologique du jour cédant sa place à la nuit au chant XXIII. Là où le texte italien se contente d'un subtil « dando già il sole alla sorella loco »[417], la version française explicite la référence mythologique : « le Soleil donnant lieu à sa Sœur Phebe »[418]. La métaphore mythologique permet donc d'apporter de l'emphase ainsi qu'une certaine solennité au texte. Cependant, ici, le traducteur français ne fait qu'expliciter un « motif poético-rhétorique » déjà topique en littérature[419]. D'autres analogies sont toutefois plus significatives.

Ainsi, les métaphores animalières, nombreuses chez l'Arioste, permettent notamment, au début du chant V, de mettre en relief la violence existant entre l'amant et sa maîtresse en les opposant à l'absence de passion et à l'harmonie qui règnent entre les animaux :

> Tutti gli altri animai che sono in terra,
> o che vivon quïeti e stanno in pace,
> o se vengono a rissa e si fan guerra,
> alla femina il maschio non la face :
> l'orsa con l'orso al bosco sicura erra,
> la leonessa appresso il leone giace ;
> col lupo vive la lupa sicura,
> né la iuvenca ha del torel paura.[420]

La forme poétique permet à Fornier d'accentuer cette métaphore :

> Tous animaulx, lesquels sont en la terre,
> Viuent en paix, & tranquille est leur faict :
> Ou bien s'ilz ont debat, & se font guerre,
> A la femelle onq le masle n'en faict :
> L'ourse auec l'ours seure par le bois erre,
> Pres du Lion la Lionne se plait,

416. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit.*, p. 229.
417. *Orlando furioso*, XXIII, 115, v. 4, p. 691.
418. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v.
419. L. Guillerm, *op. cit.*, p. 247.
420. *Orlando furioso*, V, 1, p. 96.

Auec le Loup la Louue est sans contrainte,
Et du Toreau la Vache n'a point crainte.[421]

Fornier emploie, en effet, la coupe du décasyllabe, à la quatrième syllabe, afin de mettre en évidence l'union entre les animaux. « L'ourse » et « l'ours » se retrouvent ainsi réunis dans le premier hémistiche du vers 5 tandis que, pour les trois couples qui suivent, cette union est mise en valeur grâce à la césure dans des parallélismes de construction jouant, avec variation, sur l'antéposition des groupes prépositionnels concentrés dans le premier hémistiche. Ainsi le mâle (« Lion », « Loup » et « Toreau ») termine toujours le premier hémistiche tandis que la femelle (« Lionne », « Louve », « Vache ») commence le second : cette disposition des termes masculins et féminins forme un chiasme avec le couple de « l'ourse » et de « l'ours », où la femelle apparaît en premier, et est repensée par rapport à celle de l'Arioste, qui privilégiait les parallélismes de construction à premier terme féminin, selon un ordre des mots standard, tout en y insérant, en troisième position, le couple du loup (« lupo ») et de la louve (« lupa ») en ordre inverse (avec groupe prépositionnel antéposé), formant un chiasme avec les autres.

Ainsi, bien que les traducteurs conservent le sens des métaphores présentes dans le texte italien, ils procèdent à quelques changements d'ordre formel ou lexical qui permettent de renforcer le sémantisme de celles-ci. Or ces changements, ces effets de « sur-représentation », comme nous allons le voir à présent, dépassent les seules métaphores et peuvent influencer le lexique des passions.

3.3.2. Changements et ajouts lexicaux

À partir de sa lecture de l'*Orlando furioso*, le traducteur livre aussi son interprétation des passions au sein du texte, ce qui peut donner lieu à une intensification de ces dernières. Dans la traduction de 1544 par exemple, alors qu'au sujet de la folie de Roland le texte italien évoque « [i]l desiderio insano »[422], le texte français traduit ce syntagme par « son désir enraigé »[423]. Dans le cadre d'un travail de traduction tendant plus volontiers vers une translation littérale, comme c'est le cas pour l'entreprise du traducteur de 1544, on aurait pu s'attendre à ce que l'adjectif « insano » soit traduit par le terme « insensé », attesté au XVIe siècle et plus proche morphologiquement et phonologiquement du terme italien. Or le

421. J. Fornier, *Le premier volume du Roland furieux*, 1555, f. 56 r°.
422. *Orlando furioso*, XXIX, 70, v. 6, p. 892.
423. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 v°.

traducteur reprend ici le terme « rage » qui est présent quelques octaves plus haut dans l'expression « l'impetto e la rabbia », « la raige et l'impétuosité »[424]. Ainsi, le traducteur n'insiste pas tant ici sur la perte de raison que subit le héros que sur la violence qu'entraîne sa folie : celle-ci a fait de Roland un être sauvage et furieux à la violence déraisonnable. Le déterminant possessif « son » insiste quant à lui sur l'aspect particulier et unique de cette folie. Ici, on peut donc considérer que l'expression française est plus forte et plus violente que dans la version d'origine.

Ces modifications lexicales ne concernent pas seulement les passages relatifs à la folie amoureuse, mais s'appliquent également à la description de comportements plus raisonnés. On le constate par exemple dans cet extrait concernant les aventures de Renaud en Écosse (IV-V) :

> Debitamente muore una crudele,
> non chi dà vita al suo amator fedele.[425]

Si, comme on a pu le constater précédemment, Fornier conserve dans ce passage la traduction littérale de « fidèle »[426], le traducteur de 1544 et à sa suite Chappuys traduisent, eux, par un terme qui renvoie à la tradition courtoise médiévale : « Car vne cruelle doibt deuement mourir, & non celle, qui donne vie a son feal amant »[427]. En effet, le terme « feal » correspond à l'idée de loyauté au sens féodal du terme[428]. La traduction se réfère ainsi à la tradition de la *fin' amor* où la fidélité amoureuse était calquée sur la fidélité féodale.

En outre, non content de modifier le vocabulaire, le traducteur français surenchérit parfois sur le texte italien. C'est le cas de Fornier qui, en traduisant le passage évoquant la loi écossaise dans l'épisode (« […] e dirò che fu ingiusto o che fu matto »[429]) insiste sur l'injustice et l'absurdité de celle-ci : « Et dy que fut fol, injuste, & plein d'ire »[430]. Ou encore lorsque Dalinde décrit à Renaud son attitude après que Polinesse lui a exposé son plan :

> Cosí disse egli. Io che divisa e sevra

424. *Roland Furieux*, 1544, traduction fidèle de XXIX, 67, v. 3, p. 891.
425. *Orlando furioso*, IV, 63, v. 7-8, p. 92.
426. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, f. 54 r°.
427. *Roland Furieux*, 1544, f. 16 r°. Traduit par « feal » chez Chappuys, 1577, p. 51.
428. ATILF, article « féal » : « (Personne) qui est fidèle à une autorité supérieure, en particulier à son suzerain, à son souverain ».
429. *Orlando furioso*, IV, 65, v. 5, p. 93.
430. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, f. 54 v°.

e lungi era da me, [...][431]

Dans ce passage, Dalinde exprime son égarement amoureux. Prise de passion pour Polinesse, elle ne parvient plus à faire usage de sa raison et se décrit comme divisée et loin d'elle-même, aspects que l'on retrouve dans la version française à travers l'adjectif « destournee » et l'expression « hors de moy » :

Ainsi dict il, mais (las) trop destournee,
Et hors de moy, mon cueur me proiectoit,[...][432]

Les vers de Fornier vont cependant plus loin que les vers italiens. Le cœur est en effet mis en valeur au sein des vers en tant que siège des émotions. De plus, il est sujet du verbe « projeter », ce qui met en évidence le lien de cause à effet entre le cœur déréglé et la réaction irraisonnée de Dalinde. Cet effet est encore accusé par l'antéposition du complément circonstanciel dans le vers « Et hors de moy, mon cueur me proiectoit », qui permet au traducteur d'insister dans le premier hémistiche sur l'état émotionnel de Dalinde par la mise en avant des effets qu'elle subit : ainsi, si elle est projetée hors d'elle-même, c'est bel et bien à cause de son cœur.

L'étude que nous venons de mener nous a donc permis de constater que les traductions, quelles qu'elles soient, traitaient de manière hétérogène la représentation des passions dans le texte original. Si l'on y constate, certes, une atténuation de certains aspects des passions (comme la violence, le lyrisme ou encore la corporalité), force est de constater néanmoins que d'autres passages pallient cette « perte » en demeurant fidèles au texte original voir en « sur-représentant » – pour citer Luce Guillerm – ces passions. Cette « sur-représentation » est significative au sens où elle montre bien que le traducteur n'est pas seulement fidèle à des mots et à leur sémantisme, mais aussi, plus profondément, au sens d'une œuvre : c'est bien cette fidélité-là que recherchent les traducteurs français en travaillant le motif de la passion amoureuse et de ses périls. Du reste, ces changements ne se cantonnent pas à la seule description des passions, mais s'immiscent également dans le discours des personnages, comme nous allons le voir à présent.

431. *Orlando furioso*, V, 26, v. 1-2, p. 103.
432. J. Fornier, *Le premier volume de Roland furieux*, 1555, f. 60 v°.

Chapitre 4
La parole du fou

Quelle forme d'expression plus éloquente de la passion que celle qui est formulée par l'amant passionné lui-même ? La plainte apparaît ainsi comme la forme privilégiée pour exprimer les douleurs liées aux passions. Or sur ce point encore, la traduction de la parole du personnage peut poser des difficultés aux traducteurs tout comme donner un souffle nouveau à l'expression de la passion. C'est pourquoi nous nous concentrerons dans ce chapitre sur le traitement que les traducteurs font de la parole du fou.

Les analyses de ce chapitre porteront ainsi sur le personnage de Roland en raison de son rôle représentatif éminent, mais également sur celui de Bradamante, en raison de la présence récurrente de ses plaintes dans l'*Orlando furioso* (chants XXXII, XXXIII, XLIV et XLV). Il est ici dommage que les plaintes de Bradamante ainsi que celles de Roland (au chant XXIII) soient absentes de la version en vers. En effet, Jean Fornier s'étant arrêté au chant XV, nous ne pouvons imaginer ce qu'aurait pu donner chez lui la traduction de ces lamentations. Au fil de ce chapitre, nous envisagerons ainsi la difficulté de traduire les interjections qui peut, en un sens, affaiblir l'expression des passions, mais nous verrons aussi qu'en retour, les traducteurs tendent à enrichir l'expressivité de la rhétorique des passions, par l'ajout d'interjections et exclamations, voire à réaffirmer la présence du personnage et de son discours.

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

Comme on a pu le constater précédemment, les archaïsmes et les italianismes permettent au traducteur de se rapprocher du « naïf » de la langue[433]. Cependant, celui-ci ne trouve parfois pas les ressources pour traduire des modes d'expression spécifiques à la langue italienne. Ainsi Luce Guillerm explique-t-elle que « la faiblesse du traducteur n'est pas

433. Voir *supra*, Première partie, chapitres 1 et 2.

individuelle, elle est relative à sa langue »[434]. Cette affirmation s'applique particulièrement bien à la difficulté de traduire les interjections qui présentent la double particularité, et la difficulté, d'exprimer une émotion sous une forme lexicale minimale, mais également de bouleverser le fonctionnement de la phrase, comme l'explique Claude Buridant :

> Sous le terme de *particula interjecta*, le mot apparaît chez Varron. Il mentionne des morphèmes qui génèrent une forte émotion. Leur émission interrompt le discours et en supprimant souvent une partie de la phrase, elles en détruisent la structure normale. Et Varron emploie les termes *interiectio* et *interiecta* pour décrire cette façon particulière de faire apparaître une forte émotion.[435]

En ce sens, l'interjection confère une force, une impulsion particulières à la plainte amoureuse. Nous commencerons donc ici par analyser deux interjections (« ahi lassa » et « deh ») particulièrement présentes dans les passages qui nous intéressent, et leur traduction. Comme nous le verrons, là où Fornier traduit et réutilise ces interjections, les traducteurs en prose les simplifient, les remplacent, voire les suppriment.

4.1.1. « Ahi » et « lassa »

Parmi les interjections les plus fréquentes dans les passages étudiés, on trouve « ahi » associé à l'adjectif féminin « lassa » : l'interjection « ahi lassa » combine ainsi un équivalent du cri (« ahi ») à l'interjection initialement adjectivale « lasso / lassa », qui exprime la plainte, la douleur et le regret. Cette interjection est ainsi présente dans les plaintes concernant des personnages féminins tels que Dalinde et Bradamante. Or, dans les traductions françaises, cette exclamation est soit occultée, soit (seulement) partiellement traduite :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme, 1544	Fornier, 1555	Chappuys, 1577
chant V, octave 7, vers 5-7 (Dalinde)	Crudele Amore, al mio stato invidendo, fe' che seguace, ahi lassa ! Gli divenni : fe' d'ognicavallier, d'ogni donzello parermi il duca d'Albania piú bello. (p. 98)	A la fin Amour cruel portant enuie a mon estat, feit que ie le suyuis, & feit que le Duc d'Albanie me sembla plus beau que nul Chevallier, & nul Damoyseau. (f. 16 v°)	Amour portant enuie à ma liesse, Feit tant (Helas) que sa serve deuins : Sembler me feit beau le duc d'Albanie, Plus que tout autre en celle	A la fin amour cruel portant enuie à mon estat, feit (helas !) que ie le suyuy, & feit que le Duc d'Albanie me sembla plus beau que nul Chevalier, & nul Damoyseau. (p. 54)

434. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit*., p. 358.
435. Claude Buridant, « L'interjection : jeux et enjeux », *Langages,* 40e année, n° 161, (2006), p. 3-9, ici p. 3.

			compaignie. (f. 57 r°)	
chant XXXII, octave 21, vers 1-2 (Plainte de Bradamante)	Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa, fuor che del mio desire irrazionale ? (p. 959)	Mais (lasse) de quoy me doibs ie lamenter, fors que de mon desir Irraisonnable ? (f. 165 r°)	X	Mais (las !) dequoy me doy ie lamenter, fors que de mon desir Irraisonnable ? [*idem* pour l'édition de 1604 ; pour l'édition de 1618 le seul changement est d'ordre typographique « Mais, las ! dequoy me dois-ie lamenter, fors que de mon desir Irraisonnable ?]
chant XXXIII, octave 62, vers 1-2 (Plainte de Bradamante)	- Fu quel che piacque, un falso sogno ; e questo che mi tormenta, ahi lassa ! (p. 1002)	Ce, qui tant mà pleu, a esté vn faulx songe : & ce, qui me tourmente, est vn vray veiller. (f. 172 v°)	X	Ce qui tant m'a pleu, a esté vn faux songe : & ce, qui me tourmente, est vn vray veiller. (p. 570) [*idem* pour 1604 et 1618]

L'hétérogénéité des stratégies adoptées par les traducteurs semble attester ici la difficulté à traduire cette interjection. Dans la version de 1544 et chez Chappuys, la traduction en est ainsi soit tout simplement abandonnée (XXXIII, 62), soit parcellaire (XXXII, 21). C'est surtout l'interjection « ahi » qui apparaît difficile à traduire En effet, « ahi » est une interjection utilisée pour traduire une large palette d'émotions et n'est pas à proprement parler spécifique à la douleur amoureuse[436], d'où la difficulté, peut-être, pour le traducteur de trouver le terme le plus adéquat à sa traduction. Cela s'observe notamment chez le traducteur de 1544. Fornier (IV, 7) semble cependant trouver une solution – suivie apparemment par Chappuys – en traduisant par l'interjection « Hélas » : celle-ci, attestée depuis le XIIIe siècle, combine en effet l'interjection « hé » et l'adjectif « las » et provient précisément de l'ancien italien « ahi lasso »[437].

La situation est évidemment plus aisée pour le traducteur de 1544 lorsqu'il s'agit de traduire simplement « Lasso / lassa » et la fidélité au texte italien est alors de mise, comme c'est le cas au début du chant XXX lorsque le narrateur s'adresse directement au lecteur :

436. *Vocabolario degli accademici della Crusca*, *op. cit.*, p. 34 : « Ah, ahi interiezione, o tramezzo, s'vsa per esprimer diuersi affetti [...] », *op. cit.*, p. 34.
437. Littré en ligne, article « hélas ».

Lasso ! Io mi doglio e affligo invan di quanto
dissi per ira al fin de l'altro canto.[438]

Las, je me deulx, & m'afflige en vain de tout ce, que par ire j'ay dict a la fin de l'autre chant [...][439]

Quant à Fornier, il ajoute cette interjection « las » là où elle n'était pas présente afin d'insister sur les émotions du personnage, comme dans les plaintes de Dalinde. En effet, à l'inverse des deux traducteurs en prose, il souligne ainsi le désespoir de Dalinde après que Polinesse lui a exposé son plan, en mettant entre parenthèses cette interjection :

Cosí disse egli. Io che divisa e sevra
e lungi era da me [...][440]

Ainsi dict il, mais (las) trop destournee,
Et hors de moy, mon cueur me proiectoit,[441]

Plus encore, la facilité d'emploi de l'interjection « Las » fait qu'elle peut également être employée comme substitut afin de traduire d'autres interjections plus réfractaires à la traduction, comme nous allons le voir à présent.

4.1.2. « Deh »

Comme l'analyse M. G. De Boer dans son article sur les interjections chez l'Arioste[442], « Deh » constitue une interjection au sens étroit du terme et se définit comme un « son émotionnel ». « Deh » fait ainsi partie des interjections primaires, aussi appelées « interjections propres », dont M. G. De Boer explique qu'elles « ne peuvent être autre chose que des interjections, [elles] ont un contenu phonologique minimal, qui à la limite se réduit à une seule voyelle »[443], comme dans notre exemple. « Deh » est reconnaissable par l'emploi

438. *Orlando furioso*, XXX, 1, v. 7-8, p. 895-896.
439. *Roland Furieux*, 1544, f. 154 r °.
440. *Orlando furioso*, V, 26, v. 1-2, p. 103.
441. J. Fornier, *Le premier volume de Roland Furieux*, 1555, f. 60 v°.
442. M. G. De Boer, « Les interjections chez l'Arioste » dans *L'Arioste : Discours des personnages, sources et influences*, éd. Gian Paolo Giudicetti, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, 2008. p. 243-253.
443. *Ibid*., p. 244-245.

d'un « h » caractéristique, qui est ici précédée d'une seule voyelle. Il s'agit d'une expression typiquement italienne que l'on retrouve également dans le *Décaméron* de Boccace. Malgré sa fréquence dans la littérature italienne, il demeure difficile de comprendre le sens spécifique de cette interjection, qui est d'ailleurs facilement interchangeable. Le sens de « Deh » est donc principalement déterminé par son contexte. Ce contexte, toujours négatif, montre en tout cas que cette interjection permet de renforcer le propos de celui qui parle, ici le poète lui-même[444]. Dans les passages qui nous intéressent, on peut ainsi relever deux cas de figure dans la traduction qui est faite de cette interjection. En effet, « Deh » est soit remplacé par « Las, Lasse », soit tout simplement supprimé.

« Deh » remplacé par « Las, Lasse »

Dans les plaintes de Bradamante, l'interjection « Deh » est remplacée par « Las, Lasse » :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme 1544	Chappuys 1577
chant XXXII, octave 20, vers 1-2 (Plainte de Bradamante)	Deh ferma, Amor, costui che cosí sciolto dinanzi al lento mio correr s'affretta; (p. 958)	Las, Amour, las, arreste arreste cestuy, qui ainsi deslye se haste devant ma course lente (f. 165 r°)	Las Amour, las ! arreste cestuy, qui ainsi deslie se haste devant ma course lente (p. 544- 545) [dans la version de 1604, changement typographique : Las Amour ! las ! arreste cestuy, qui ainsi deslie se haste devant ma course lente]
chant XXXII, octave 20, vers 4 (Plainte de Bradamante)	Deh, come è il mio sperar fallace e stolto (p. 958)	Las comme mon espoir est fol et falacieux (f. 165 r°)	Las comme mon espoir est fol & falacieux (p. 545)
chant XLV, octave 37, vers 7-8 (Plainte de Bradamante)	Deh torna a me, deh torna, o caro lume, E scaccia il rio timor che mi consume! (p. 1358)	A moy, las retourne, ma chere lumiere, & chasse La craincte qui me consume. (f. 234 r°)	Las retourne à moy, las retourne, ma chere lumiere, & chasse La craincte qui me consume. (p. 777) [*idem* ; seule différence dans 1604 et 1618 : « consume » est remplacé par « consomme »]
(Plainte de Bradamante)chant	Deh torna a me, mio sol, torna, e rimena	Las retourne a moy mon beau Soleil, retourne, &	Las retourne à moy mon beau Soleil, retourne, &

444. *Ibid.*, p. 246-248.

XLV, octave 39, vers 1-2	la desïata dolce primavera ! (p. 1358)	ramayne la doulce Primeuere tant désirée. (f. 234 r°)	r'ameine la doulce Primeuere tant désirée. (p. 777)

Dans deux des occurrences que présente ce tableau (XXXII, 20 et XLV, 39), « Deh » est simplement remplacé par « Las ». Ce choix de « las » n'est pas anodin puisque, comme nous l'avons constaté précédemment, il est régulièrement employé dans le cadre d'une rhétorique de la plainte amoureuse. « Las » sera d'ailleurs employé comme interjection dans l'octave qui suit notre premier exemple (XXXII, 20), avec l'interjection « ahi lassa »[445], traduite ici en français par « mais (lasse) »[446]. Dans les deux autres occurrences, l'intensité émotionnelle suggérée par l'interjection « Deh » est maintenue au prix d'un remplacement de l'interjection par une tournure syntaxique qui renforce l'aspect pathétique de la phrase. Ainsi, le désespoir amoureux de Bradamante est mis en valeur dans le premier de ces deux cas (XXXII, 20) par le fait que l'interjection « las » encadre le terme « amour » en apostrophe. Dans le second cas, fait assez inhabituel pour mériter d'être noté, le passage de l'octave 37 du chant XLV fait l'objet d'un traitement différent entre la traduction de 1544 et celle de Chappuys. Dans la traduction de 1544, en effet, le complément « A moy » est mis en valeur en début de phrase tandis que l'interjection « las » n'apparaît qu'une fois. Chappuys, quant à lui, revient en quelque sorte à la version originale en recourant à la répétition de l'interjection « las », qui transpose celle de l'interjection « deh » dans la version italienne.

« Deh » est supprimé ou remplacé par un autre constituant de la phrase

Cependant, dans certains cas, l'interjection est soit remplacée soit complètement abandonnée, comme on peut le constater dans le cas de ces extraits concernant la folie de Roland et les plaintes de Bradamante :

Épisodes	*Orlando furioso*	Anonyme 1544	Chappuys 1577
chant XXIX, octave73, vers 5 (Folie de Roland)	Deh maledetto sia l'annello (p. 893).	Maudit soit l'anneau (f. 153 v°)	Mauldit soit l'aneau (p. 506)
chant XXXII, octave 23, vers 1 et 2 (Plainte de Bradamante)	Deh perché voglio anco di me dolermi ? Ch'error, se non d'amarti, unqua commessi ?	Mais pourquoy me veulx ie encor douloir de moymesmes qui oncques ne commys erreur, sinon de	Mais pourquoy me veux ie encor douloir de moy-mesmes qui oncques ne commis erreur, sinon de

445. *Ibid*., XXXII, 21, v. 1, p. 959.
446. *Roland Furieux*, 1544, f. 165 r°.

	(p. 959)	t'aymer ? (f. 165 r°)	t'aymer ? (p. 545)
chant XXXIII, octave 64, vers 7-8 (Plainte de Bradamante)	ma s'a tal sonnno morte s'assimiglia, Deh, Morte, or ora chiudimi le ciglia ! (p. 1003)	Mais si la mort ressemble Tel sommeil, pour Dieu Mort clos moy a ceste heure les yeulx. (f. 172 v°)	Mais si la mort ressemble Tel sommeil, pour Dieu mort clos moy a ceste heure les yeux. [seule différence dans la version de 1618 : le verbe « clore » est remplacé par le verbe « fermer »] (p. 570)

Dans l'exemple du chant XXXII (XXXII, 23), c'est la conjonction de coordination « mais » qui permet de relancer la question et de créer la dynamique de la formulation ; tandis que dans notre second exemple (XXXIII), l'interjection « Deh » est simplement supprimée.

Cette suppression de l'interjection « Deh » intervient également dans le cadre des prises de parole du narrateur. L'exclamation « Deh maledetto si l'anello »[447] est ainsi traduite par « Maudit soit l'anneau »[448], sans interjection. On peut dire ici que l'interjection primaire est remplacée par une interjection secondaire, « Maudit ». À ce propos, M. G. de Boer souligne la distinction faite par Giovanni Nencioni entre le *parlato parlato*, présent dans les textes narratifs et plus proche du langage oral ordinaire, et le *parlato recitato*, présent dans les pièces de théâtre et qui présenterait de façon générale un langage plus stylisé, notamment dans les pièces destinées à un public plus aristocratique[449]. De ce point de vue, l'utilisation d'interjections dans le cadre d'une intervention narratoriale, comme ici, serait à rapprocher plus sensiblement de ce *parlato parlato* dont parle Giovanni Nencioni. Ainsi, l'exclamation de la version italienne, qui serait de l'ordre d'une adresse au lecteur franche, directe, voire familière, devient plus solennelle dans la version du traducteur anonyme de 1544 : « Maudit soit l'anneau ». De même, alors que le narrateur s'effraie de voir Roland traverser le détroit de Gilbratar à cheval, l'adjectif « Misero ! »[450] est redéployé sous la forme « Malheureux est ce cheval » : si l'adjectif traduit est toujours mis en valeur en tête de phrase, il apparaît cependant cette fois au sein d'un prédicat attributif explicite. La formulation est rallongée et, de ce fait, paraît moins spontanée.

En supprimant les interjections qui étaient présentes dans le texte italien, les

447. *Orlando furioso*, XXIX, 73, v. 5, p. 893.
448. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 v°.
449. *Ibid*., p. 244-245.
450. *Orlando furioso*, XXX, 12, v. 7, p. 897.

traducteurs en prose atténuent ainsi la spontanéité de ce mode d'expression des passions et, par là même, amoindrissent l'intensité et donc le *pathos* contenus dans ces discours. De leur côté, les exemples tirés de la traduction de Fornier montrent en revanche une tendance à la traduction, voire à la réutilisation de ces interjections. Toutefois, comme nous avons pu le constater, l'occultation de ces interjections dans les textes en prose semble ici plus résulter d'une contrainte d'ordre linguistique et discursive que d'une volonté propre au traducteur. En effet, d'autres analyses montrent qu'il ne cherche pas particulièrement à atténuer le discours pathétique des personnages. Si l'on perd les interjections, les émotions n'en demeurent pas moins présentes dans les traductions.

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

Par-delà la difficulté à traduire les interjections italiennes, les traducteurs tendent en effet à respecter la rhétorique des passions qui est déjà à l'œuvre dans le texte. Ils semblent même plutôt vouloir l'accentuer et renchérir sur elle afin de conférer plus de force au discours de l'amant passionné. C'est ainsi que plusieurs modifications de l'italien vers le français semblent aller dans le sens d'un enrichissement de la rhétorique pathétique. Cela se manifeste par de menues modifications, comme l'ajout d'interjections absentes du texte italien chez le traducteur de 1544, ou la modification de formulations exclamatives chez Chappuys.

4.2.1. De nouvelles interjections

On note tout d'abord dans les traductions en prose, et plus particulièrement dans la traduction de 1544, l'ajout d'interjections autres que celles que nous avons envisagées précédemment. Ainsi, dans le passage du chant XXIII où Roland refuse de croire à l'union advenue entre Angélique et Médor :

> et abbia quel, sia chi si voglia stato,
> molto la man di lei bene imitato.[451]

À la faveur du passage au discours direct, que nous commenterons un peu plus loin, le traducteur de 1544 ajoute ici une interjection :

451. *Ibid.*, XXIII, 114, v. 7-8, p. 691.

> « Ha, dict il, que celluy (soit qui se vueille) à merveilleusement bien imité la main d'elle! »[452]

L'interjection, tout en contribuant à accentuer l'effet d'oralité, permet surtout d'intensifier le pathétique du discours. Toujours chez le traducteur de 1544, ces ajouts d'interjections se retrouvent également dans les interventions du narrateur, qui fait régulièrement entendre sa voix dans l'*Orlando furioso*. On remarque ainsi l'ajout d'une interjection secondaire dans la traduction française de la formulation exclamative suivante :

> Quanto è bene accaduto che non muora
> quel che fu a risco di fiaccarsi il collo ![453]

Dans la traduction de 1544, l'intervention du narrateur est ainsi réactualisée : « O' Dieu que bien est advenu de ne s'estre point tué a celluy, qui se myt a hazard de se rompre le col ! »[454]. Ainsi, bien que, comme l'explique Francesco Montorsi au sujet des traductions des interventions du narrateur dans la version de 1544 de l'*Orlando furioso*, « le choix de la prose encourage […] des modes de réception non oralisés – ou, au moins, atténue l'association entre texte et oralité »[455], il apparaît ici que la présence du narrateur peut être aussi soulignée par le phénomène d'oralisation que provoque la présence de l'interjection.

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

Les passions sont également exacerbées grâce à certains réagencements effectués sur le plan de la ponctuation. Dans l'édition du texte de Gabriel Chappuys, on remarque ainsi l'ajout de points d'exclamation dans les plaintes de Bradamante, d'abord par rapport à l'Anonyme de 1544, puis d'une édition à l'autre de Chappuys. Ces révisions pourraient être de son fait ou de celui de son éditeur. Prenons ainsi l'exemple de l'octave 20 tirée de la plainte de Bradamante au chant XXXII où elle attend le retour de Roger qui lui a fait la promesse de revenir vers elle afin de se convertir à la foi chrétienne, conversion nécessaire à leur union. Sans nouvelles de lui, et ce, plusieurs jours après que le délai a été dépassé, Bradamante se lamente alors de cette attente intolérable et interprète cette absence comme le désamour avoué

452. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.
453. *Orlando furioso*, XXIX, 56, v. 5-6, p. 888.
454. *Roland Furieux*, 1544, f. 153 r°.
455. F. Montorsi, « La réception française des poèmes de l'Arioste et de Boiardo…», art. cité, p. 60.

de Roger :

> Deh ferma Amor, costui che cosí sciolto
> dinanzi al lento mio correr s'affretta ;
> o tornarmi nel grado onde m'hai tolto
> quando né a te né ad altri era suggetta !
> Deh, come è il mio sperar fallace e stolto,
> ch'in te con prieghi mai pietà si metta ;
> che ti diletti, anzi ti pasci e vivi
> Di trar dagli occhi lacrimosi rivi ![456]

Tandis que la traduction de 1544 supprime le point d'exclamation[457], l'édition de Chappuys revient à l'exclamation présente dans la version originale :

> Las Amour, las ! arreste cestuy, qui ainsi deslie se haste deuant ma course lente : ou tournes moy au degre, d'où tu m'as ostée, quand ie n'estois subiecte ny a toy, ny à autruy. Las comme mon Espoir est fol & falacieux : car iamais par prieres tu ne t'esmeus a pitié, & te delectes, voire te pais & vis de tyrer larmoyans Ruisseaulx des yeulx.[458]

Nous avons pu également observer dans deux éditions postérieures l'augmentation progressive du nombre de points d'exclamation dans le discours de Bradamante :

> Las Amour ! Las ! [...]. Las comme mon espoir est fol & falacieux : car iamais par prieres tu ne t'esmeus à pitié, & te delectes, voire te pais & vis de tyrer larmoyans ruysseaux des yeux.[459]

> Las Amour ! Las ! […] Las ! comme mon espoir est fol & fallacieux : car iamais par prieres tu ne t'esmeus à pitié, & te delectes, voire te pais & vis de tirer larmoyans ruysseaux des yeux.[460]

Il est, certes, difficile d'évaluer si ce traitement des exclamations est le fait de Chappuys ou de son imprimeur ; mais en tout cas une évolution se discerne, qui va dans le sens d'une accentuation de la teneur exclamative du passage et d'une intensification du pathétique. De plus, ce recours aux points d'exclamation permet de souligner typographiquement le caractère oral du texte et de rendre ainsi le personnage, ou le narrateur, plus présent au sein de celui-ci.

456. *Orlando furioso*, XXXII, 20, p. 958.
457. *Roland Furieux*, 1544, f. 165 r°.
458. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 544-545.
459. *Ibid*., 1604, p. 404.
460. *Ibid*., 1618, p. 404.

Ainsi, le travail mené par les traducteurs sur les formulations exclamatives intensifie les accents pathétiques du discours des personnages ou du narrateur. Nous avons pu également constater que ces ajouts rendaient le texte plus expressif, voire le poussaient vers une forme de plus en plus oralisée, qui réactualise la présence de la voix. Or cette présence du discours passe également par une réaffirmation de la présence des personnages et de leur voix, qu'ils regagnent peu à peu, voire qu'ils disciplinent.

4.3. Quand le personnage retrouve la voix

Cette évolution du discours de l'amant passionné passe d'abord par la mise en scène de sa prise de parole même. On remarque ainsi que la présence du personnage, déjà effective dans le texte italien, est réaffirmée au sein de la traduction en prose de 1544, et l'on assiste même à une expansion du discours chez Boyssières (1580).

4.3.1. Présence énonciative du personnage amoureux

Chez l'Arioste, le nom du personnage est mentionné, et la fin de son intervention est signalée, après l'énoncé de sa plainte, rapportée au discours direct. C'est par exemple le cas pour Bradamante : « tal Bradamante si dolea »[461], une formule que traduit fidèlement le texte français de 1544 par exemple : « Ainsi se douloit Bradamant »[462]. Ce mode de présentation des discours délégués, en plus de rendre l'accès aux sentiments exprimés de manière immédiate, présente également l'avantage de permettre de passer plus aisément de la plainte d'un personnage à celle d'un autre, en créant une communion de cœurs émus. Ainsi Roger et Bradamante, quoique éloignés loin de l'autre, communient-ils en quelque sorte par le biais de la plainte : « Se la donna s'affligge e si tormenta, né di Ruggier la mente è piú quïeta »[463], ce que le traducteur de 1544 traduit fidèlement en ces termes : « Si la Dame s'afflige et se tourmente, la pensée de Roger n'est pas moins en repos »[464]. Cependant, dans les passages que nous avons plus particulièrement étudiés, on constate que les noms des personnages apparaissent de manière plus récurrente au sein des traductions françaises. Le vers

461. *Orlando furioso*, XLV, 40, v. 1, p. 1359.
462. *Roland Furieux*, 1544, f. 234 r°.
463. *Orlando furioso*, XLIV, 48, v. 1-2, p. 1332.
464. *Roland Furieux*, 1544, f. 229 v°.

« Suggiunse a queste altre parole molte »[465] est ainsi traduit dans le texte de 1544 par : « A ces parolles Bradamant adjousta maintes autres pleines d'Amour »[466]. À l'inverse du texte original, le personnage de Bradamante est donc mentionné nommément aussitôt après l'énoncé de sa plainte.

Or, si citer le personnage relève assurément d'une stratégie de clarification du texte, afin de ne pas perdre le lecteur[467], et d'une procédure de cadrage épique, cela permet également de le remettre au centre du discours en le rattachant de manière explicite à sa parole[468], et éventuellement de porter une appréciation sur celle-ci. Pratique sur le plan narratif, cette mention du personnage permet donc également de caractériser la nature de ses sentiments, comme on peut le constater à l'issue de la plainte de Bradamante au chant XXXII : « Si l'occupa il dolor, che non avanza loco ove in lei conforto abbia ricetto »[469]. Dans la traduction française de ce passage, non seulement le nom de Bradamante est rappelé, mais aussi son statut sentimental est explicité : « Lamoureuse Bradamant a tant se tait & tellement la douleur l'occupe, qu'il ne luy reste lieu, où confort puisse demeurer en elle. »[470]. Le statut amoureux de Bradamante est ainsi réaffirmé.

4.3.2. Quand l'amant regagne de la voix

De l'écrit à l'oral : Médor

Le fait de citer le personnage dans le texte permet ainsi de réaffirmer la présence de ce dernier en tant que porteur du discours. Mais qu'en est-il du discours lui-même? L'amant est-il plus bavard dans les traductions ? Est-il plus audible ? De fait, comme nous avons déjà pu le constater, les amants ont de nombreuses occasions pour exprimer leurs émotions dans l'*Orlando furioso*. Alors que certaines de leurs paroles sont incluses dans le cadre d'un discours rapporté, les traducteurs français les rendent parfois encore plus audibles. Ce changement de statut du texte se constate par exemple dans le cadre du passage d'un discours

465. *Orlando furioso*, LXIV, 57, v. 1, p. 1337.
466. *Roland Furieux*, 1544, f. 230 v°.
467. Rappelons que ce procédé est particulièrement utile puisque alors les guillemets ne sont pas utilisés dans les textes imprimés pour signaler les discours rapportés.
468. Au-delà de cette réactualisation du personnage à l'occasion d'un discours (XXXIX, 54, v. 1, p. 887 ; *Roland Furieux,* 1544, f° 152 v°), le traducteur ajoute le nom de Roland comme sujet de la phrase. Il ne s'agit plus de l'expliciter dans le cadre d'une parole, mais dans celui d'une action.
469. *Orlando furioso*, XXXII, 26, v. 1-2, p. 960.
470. *Roland Furieux*, 1544, f. 165 r° ; la reprise de Chappuys en 1577 vient seulement corriger le terme « L'amoureuse » en y ajoutant l'apostrophe, p. 545.

écrit à un discours aux tournures plus oralisantes. Ainsi, sur l'inscription laissée par Médor à l'entrée de la grotte témoin de ses amours avec Angélique, le jeune homme apostrophe la flore qui peuple le *locus amoenus* et qui a assisté à ses amours avec la belle Angélique :

> - Liete pinate, verdi erbe, limpide acque,
> spelunca opaca e di fredde ombre grata [...][471]

La traduction de 1544 réactualise le discours de Médor en ajoutant une interjection à cette apostrophe :

> O BELLES PLANTES, HERBES VERDOYANTES, LYMPIDES EAUX, ANTRE OBSCVRE DE FROIDES VMBRES AGREABLE […][472]

Si l'ensemble de ce passage est très fidèle au texte d'origine, le simple ajout de l'interjection vocative « ô » accentue l'effet de l'invocation et confère un aspect plus oralisant et solennel au texte de Médor, si bien qu'il semble dès lors plus audible non seulement pour le lecteur, mais également pour Roland. L'ajout de cette interjection donne également plus de présence aux destinataires de l'apostrophe en accentuant leur personnification comme allocutaires. On peut dès lors juger de l'impact que ce discours peut avoir sur le pauvre paladin.

Du discours indirect au discours direct : Roland

Le passage du discours indirect au discours direct permet également de rendre plus vivant un discours rapporté. Ainsi, alors que Roland émet des doutes concernant cette même pièce amoureuse rédigée par Médor, ses pensées sont exprimées, au sein de la version italienne, dans le cadre d'un discours indirect :

> Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come
> possa esser che non sia la cosa vera :
> che voglia alcun cosí infamare il nome
> della sua donna e crede e brama e spera,
> o gravar lui d'insoportabil some
> tanto di gelosia, che se ne pèra ;
> et abbia quel, sia chi si voglia stato,

471. *Orlando furioso*, XXIII, 108, v. 1-2, p. 689.
472. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 r°.

molto la man di lei bene imitato.[473]

En reprenant les pensées de Roland, l'Arioste fait ici saisir à son lecteur les réflexions intimes de son personnage, tout en maintenant, par le recours au discours indirect, une distance entre le lecteur et Roland. Cette distance est rompue lorsque le traducteur français de 1544 rend à Roland son éloquence à travers l'usage du discours direct : « Ha, dict il, que celluy (soit qui se vueille) à merveilleusement bien imité la main d'elle ! »[474]. Chappuys, en 1577, conserve la formulation au discours direct[475]. La voix intérieure devient de la sorte un cri de détresse qui transforme le lecteur en témoin auditif de la souffrance de Roland. Ainsi le passage au discours direct permet-il, en plus de mettre de la variété dans les différents types de discours du récit, d'accentuer l'aspect pathétique de cette scène : Roland joue à la fois l'orateur et la victime dans un discours d'auto-persuasion. On assiste donc nettement ici au passage d'une fonction diégétique du récit à une fonction mimétique : la restitution brute de la parole par le traducteur lui permet d'ancrer davantage la situation fictive dans le réel[476]. Ce discours apparaît ainsi d'autant plus pathétique que le passage du discours indirect au discours direct replace le personnage au centre de l'émotion. L'enjeu en est sans doute aussi de toucher le lectorat. De surcroît, le fait de resituer le personnage au centre du discours permet à ce dernier de reprendre en main l'expression de sa propre douleur, comme nous le verrons.

Un amant de plus en plus bavard : Sacripant

Mais voyons d'abord comment ce discours peut également être amplifié dans le cadre d'un traitement poétique. C'est en effet ce que l'on constate avec Jean de Boyssières. Cas hybride dans notre corpus de traduction, l'œuvre de Boyssières intervient dans le dernier tiers du siècle et alors que de nombreuses imitations ont d'ores et déjà été écrites. Il n'hésite d'ailleurs pas, comme nous l'avons vu, à reprendre des imitations déjà écrites au sein de son texte. Si l'on compare sa démarche avec celle de Fornier qui se destinait lui aussi à produire une traduction complète en vers, celle de Boyssières se rapproche sensiblement des imitations

473. *Orlando furioso*, XXIII, 114, p. 691. À titre indicatif, nous reproduisons la traduction du XIXe siècle par Francisque Reynard, qui reproduit ce discours indirect : « Roland revient un moment à lui ; il pense encore que la chose peut n'être pas vraie ; quelqu'un aura sans doute voulu diffamer le nom de sa dame, ou lui inspirer à lui-même une telle dose de jalousie qu'elle le fasse mourir ; il le croit, il le désire, il l'espère. Mais, quoi que ce soit, celui qui l'a fait a bien imité la main d'Angélique. » *Roland furieux*, trad. F. Reynard citée, vol. 1, p. 507.

474. *Roland Furieux*, 1544, f. 118 v°.

475. G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 391. Dans sa version de 1577 puis dans celles de 1604 (p. 190) et 1618 (p. 190), les seules modifications concernent la simplification de l'orthographe. En 1618, le point d'exclamation final est supprimé.

476. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit.*, p. 220- 222.

que nous aborderons dans notre troisième partie. En effet, si, dans les parties qu'il traduit lui-même, Boyssières suit parfois l'octave de l'Arioste (I, 1-2), à l'inverse de Fornier, il ne suit pas de manière systématique les vers de l'Arioste et n'hésite pas à développer le texte. Comme le faisait déjà remarquer Ciorănescu : « Dans les parties qu'il traduit lui-même, il reste généralement fidèle au modèle, bien qu'il l'allonge et qu'il le délaie souvent. » Ciorănescu avait également remarqué que le traducteur avait une préférence pour « les épisodes amoureux et […] les passages lyriques »[477].

Cette tendance s'observe par exemple dans sa traduction des prises de parole de Sacripant au chant I. Dans sa traduction de ces passages, Boyssières n'hésite pas à développer largement le discours du personnage à deux reprises. Tout d'abord, lorsqu'Angélique surprend ses plaintes : alors que dans le texte de l'Arioste les plaintes de Sacripant couvraient 32 vers, chez Boyssières elles en occupent 66, soit un peu plus du double[478]. Puis, lorsque Sacripant reprend la parole une fois qu'Angélique s'est présentée à lui, son discours, d'une longueur de 15 vers dans la version originale, passe à 40 vers dans la version de Boyssières[479]. Cette amplification se vérifie dans le détail. Prenons ainsi l'exemple d'un passage originellement composé de deux vers chez l'Arioste :

> Corrò la fresca e matutina rosa,
> che, tartando, stagion perder potria.[480]

Boyssières reprend ici la topique de la rose métaphore de la femme ainsi que l'exhortation au *carpe diem*, et développe ce motif sur sept vers :

> […] je culiré la roze
> Fréche, doûce, ambelie, & le bouton naïf
> Qui (anuyé de tous ma tenu) si captif.
> "Souvant an retardant, einsi que la parole
> "De la bouche s'an va, l'occazion s'anvole.
> Heureux je culiré cét oeiliet matutin,
> Et la fleur de son sein ornement du tetin[481]

Dans le texte français, les termes de la métaphore désignant la femme, « la fresca e matutina

477. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 101.
478. *Orlando furioso*, I, 41-44, p. 15-16 ; J. de Boyssières, *L'Arioste francoes*, p. 17-19.
479. *Ibid*., I, 57-58, p. 19-20 ; *Ibid*., *L'Arioste francoes*, p. 24-26.
480. *Ibid*., I, 58, v. 1-2, p. 19-20.
481. J. de Boyssières, *L'Arioste francoes*, p. 25.

rosa », sont non seulement redistribués dans les vers, mais également développés. La métaphore de « la rosa », traduite par « la rose », est ainsi réorchestrée à travers des syntagmes proches sémantiquement, jouant sur les niveaux d'inclusion, tels que « le bouton » (méronyme), « l'oeiliet » (co-hyponyme) et « la fleur » (hyperonyme). L'adjectif « matutina », repris sous forme de calque (« matutin »), est renvoyé à l'avant-dernier vers du passage tandis que l'adjectif « fresca » (« fréche », non plus épithète liée mais apposée) s'accompagne de deux autres adjectifs venant souligner la beauté et la douceur de la rose, caractéristiques qui sont mises en valeur par le rythme ternaire dans le second vers de notre exemple que composent ensemble ces trois termes en position détachée : « Fréche, doûce, ambelie ». Ces termes, en détaillant les caractéristiques sensuelles de la « femme-fleur », préparent ainsi la métaphore érotique du dernier vers cité. Quant au second vers de l'Arioste, où Sacripant se conseillait à lui-même de saisir sa chance après ces retrouvailles avec Angélique, Jean de Boyssières rend plus solennel ce conseil en le développant sur deux vers au présent gnomique, qui ont valeur de maxime.

Par la forme poétique de sa traduction, ainsi que par la proximité de celle-ci avec les « imitations » que nous analyserons dans le cadre de notre troisième partie, Boyssières est cependant un peu à l'écart des traductions en prose envisagées ici. Cette amplification assumée du discours amoureux des personnages marque en effet la rupture entre Boyssières et les autres traductions : il dépasse ici l'exercice de la traduction afin de se laisser aller au plaisir de l'imitation et de l'exercice poétique.

4.3.3. Une parole qui se discipline

Dans l'ensemble des traductions du XVIe siècle, c'est en tout cas un fait récurrent que le personnage reprend de la voix, y compris dans les passages où il était relativement muet, ou du moins où sa voix était atténuée et ne s'entendait pas, chez l'Arioste, de manière directe. Or il est frappant que cette réappropriation du discours par le personnage s'accompagne d'une maîtrise de ce discours : en même temps qu'elle se fait plus expressive, sa parole devient en effet plus disciplinée, ce qui *a priori* peut d'ailleurs paraître assez paradoxal. C'est ce que l'on constate en particulier dans la traduction de 1544.

Cette évolution du discours dans la traduction française est d'autant plus intéressante que dans l'*Orlando furioso*, la progression de la folie de Roland s'accompagne d'une dégénérescence progressive de sa parole. Or, dans les traductions, si cette dimension de sa

folie est retranscrite dans les mêmes termes que dans l'*Orlando furioso* au sein de certains passages, par exemple à l'octave 125 du chant XXIII (« Di panger mai, mai di gridar non resta »[482], « Il ne cesse jamais de pleurer, & de crier »[483]), on remarque néanmoins que plus tard, au chant XXX, dans un passage où Roland hèle une barque peuplée de personnes joyeuses, une dissonance entre le texte italien et le texte français apparaît :

> Cominciò il pazzo a gridar forte :- Aspetta ! -
> che gli venne disio d'andare in barca.
> Ma bene invano e Ii gridi e gli urli getta ;
> che volentier tal merce non si carca.[484]

> Le fol commença a cryer tresfort : Attend, attend, car il m'est venu voulenté d'aller a l'esbat sur l'eau mais il gette ses crys, & hurlements en vain : car communément telle marchandise ne se charge.[485]

Dans les deux versions, italienne et française, Roland est décrit criant à pleine gorge, comme l'attestent le verbe « gridar », traduit par « cryer », mais également le binôme synonymique « i gridi e gli urgli », traduit par « ses crys, & hurlements ». De plus, dans la traduction française, le pluriel de ces termes suggère une démultiplication des cris et accentue de ce fait la violence qui s'est emparée du paladin devenu fou, tandis que le recours au déterminant possessif « ses » insiste sur leur attribution à Roland. Mais la différence principale entre les deux versions est que, là où le texte italien met en scène un Roland réduit à l'expression la plus simple à travers l'injonction « Aspetta ! », voire à une parole résorbée à l'état de râle, le texte français rend au personnage une certaine rhétorique par le développement du discours direct. Cette éloquence rendue au personnage apparaît presque dissonante dans le cadre d'un épisode où la folie de Roland atteint son apogée : le héros a déjà violemment tué des paysans et s'apprête à traîner par terre, jusqu'à la faire mourir, la jument qu'il a avec lui. Or le texte italien se contente ici de la simple injonction « Aspetta », au singulier d'ailleurs, si bien que l'on peut même se demander si Roland, dans sa confusion, ne s'adresse pas à la barque plutôt qu'à ses passagers. Le texte français, quant à lui, partant de

482. *Orlando furioso*, XXIII, 125, v. 1, p. 694.
483. *Roland Furieux*, 1544, f. 119 r°.
484. *Orlando furioso*, XXX, 11, v. 1-4, p. 897.
485. *Roland Furieux*, 1544, f. 154 v° ; Chappuys conserve cette traduction, *Roland furieux*, 1577, p. 509. À titre indicatif, voici la récente traduction de Michel Orcel qui suit de plus près le texte italien : « Il se mit à crier : "Attendez-moi !" : / L'envie lui avait pris d'aller en barque. / Mais c'est en vain qu'il hurle et vocifère : / Semblable marchandise ne plaît guère. » (*Roland furieux,* trad. M. Orcel, éd. citée, vol. 2, XXX, 11, v. 1-4, p. 345.)

l'injonction correspondante « Attend[s] », la redouble, ce qui souligne la hâte et l'impatience du personnage, mais développe aussi un argumentaire, bref, mais néanmoins présent. En effet, la proposition causale « che gli venne disio d'andare in barca », introduite par la conjonction « che », passe du récit au discours direct, introduit par une conjonction de coordination : « car il m'est venu voulenté d'aller a l'esbat sur l'eau ». Ainsi, dans la version française, la proposition n'est plus rattachée à « Cominciò il pazzo a gridar forte » (« Le fol commença a cryer tresfort »), mais à l'injonction « Aspetta » (« Attend[s] »), et la coordination a remplacé la subordination. Dès lors, l'envie de Roland de monter sur la barque n'est plus exprimée de manière narrative, mais au discours direct : elle devient l'expression personnelle et avouée du personnage. Chappuys reprendra cette traduction avec seulement quelques modifications orthographiques[486].

Si cette modification présente sans doute l'intérêt de donner de la variété au texte par l'alternance de passages narratifs et de dialogues, elle amoindrit cependant l'aspect bestial de Roland (comme on a pu le voir avec l'expression « bestia ballorda »). Le passage est d'autant plus dissonant que par la suite, y compris dans la version française, c'est bien par des cris que Roland se fait annoncer au chant XXXI : « il maggior grido »[487] est ainsi traduit par l'Anonyme par « le plus grand cry »[488]. Sans aller donc jusqu'à affirmer que Roland use d'une parole plus raisonnée dans la version en prose de 1544 ainsi que dans celle de Chappuys, on peut néanmoins observer qu'il y fait preuve de plus de maîtrise que dans le texte italien. De ce fait, le personnage paraît perdre une partie du caractère sauvage qu'il avait dans le récit de l'Arioste. En reprenant en main son discours, Roland perd un peu de son aspect bestial.

Les différentes modifications formelles des discours que l'on peut observer dans ces traductions amènent donc à des changements dans la représentation qui est faite des personnages et de leurs passions. Bien que ce discours puisse parfois apparaître comme moins enflammé dans les versions françaises que dans les italiennes – notamment du fait de l'atténuation et même de la suppression des interjections dans les versions en prose –, il n'en demeure pas moins notable que les traducteurs accordent un soin particulier aux discours des personnages, voire du narrateur lui-même, en leur donnant plus d'ampleur, de retentissement et parfois de maîtrise, jusqu'au paradoxe de l'expression raisonnée de la folie.

486. « Le fol commencça à crier tresfort : atten, atten : car il m'est venu volonté d'aller à l'esbat sur l'eau : mais il iette ses cris, & hurlemens en vain, car communement telle marchandise ne se charge. » G. Chappuys, *Roland furieux*, 1577, p. 509.
487. *Orlando furioso*, XXXIX, 36, v. 4, p. 1166.
488. *Roland Furieux*, 1544, f. 201 v°.

L'étude du lexique, de la description des passions ainsi que du discours des personnages – et plus ponctuellement de celui du narrateur – permet ainsi de dégager trois tendances au sein des traductions de l'*Orlando furioso* au XVIe siècle.

On constate, tout d'abord, qu'une déperdition se fait lors du passage du texte italien au texte français. Ce changement qui est dû tantôt à l'interprétation des traducteurs, tantôt aux contraintes mêmes de la langue française, nous rappelle ici la difficulté que soulève parfois le métier de la traduction : « Traduire est une besogne de plus grand travail que de louange », comme le dit Luce Guillerm[489]. C'est aussi dans les années 1540 que l'on commence à faire le procès de la traduction, alors que les productions deviennent de plus en plus nombreuses[490] ; cependant, des personnalités telles que Thomas Sébillet prendront sa défense[491]. Dans la traduction de 1544, nous avons ainsi pu observer une simplification sur le plan du lexique de la folie, mais également dans l'emploi de certaines interjections, et d'autres allègements concernant par exemple la désignation d'Angélique ou certaines descriptions. Ces simplifications, du moins en ce qui concerne les exemples que nous avons analysés dans ce chapitre, seront quasiment toutes systématiquement suivies par Chappuys. Au-delà des traductions en prose, cette tendance à la déperdition se constate également dans les traductions en vers où la nécessité de la rime et, parfois, l'interprétation du traducteur poussent à certains changements et amènent les traducteurs à atténuer dans certains cas la violence présente dans le texte : ainsi notamment de Fornier. De manière générale, il en découle, dans une certaine mesure, une forme d'atténuation dans la représentation des passions.

Toutefois, cette atténuation n'est pas radicale dans la mesure où l'on constate également dans ces traductions une volonté forte de maintenir la proximité entre le texte français et l'italien. La proximité avec le lexique italien originel constitue en effet la seconde tendance

489. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit*., p. 371.

490. Comme le souligne Luce Guillerm : « Les années 1540, qui voient la naissance du topos dépréciatif, sont en même temps celles qui, indubitablement, voient se multiplier la production de textes traduits. » Parmi les grandes traductions présentes à cette époque, citons entre autres les grandes versions des textes sacrés entre1530 et 1550 avec notamment la publication de la Bible de Lefèvre d'Étaples (1530) et de la Bible de Louvain (1550). Ce sont aussi les années qui voient la publication des textes médicaux en langue vulgaire, dont les versions de Galien et d'Hippocrate produites par Canappe, Tolet et Guillaume Chrétien, vers 1540 et jusqu'en 1580 ». *Ibid*., p. 389-390.

491. Cité par L. Guillerm, *ibid.*, p. 373 : Thomas Sébillet, dans son *Art Poétique*, déclare ainsi *:* « Pourtant t'averty je que la Version ou Traduction est aujourd'huy le Poëme le plus fréquent et mieux receu des estimez poëtes et doctes lecteurs, à cause que chacun d'eux estime grand œuvre et de grand pris, rendre la pure et argentine invention des Poëtes dorée et enrichie de nostre langue. Et vrayement celuy et son œuvre méritent grand louenge qui a peu proprement et naïvement exprimer en son langage, ce qu'un autre avoit mieux escrit au sien, après l'avoir bien conceu en son esprit. » (Thomas Sébillet, *Art Poëtique françoys,* 1548, chap. XIII, « De la version », Genève, Slatkine reprints, 1971, p. 72).

que nous avons constatée dans nos corpus. Ainsi, et malgré les difficultés, parfois, de la transposition lexicale, les traductions en prose travaillent à cette fidélité, comme nous avons pu le voir à travers les traductions de « umore » et l'usage du lexique italianisant, particulièrement présent chez le traducteur de 1544. Ce souci de proximité transparaît également sur le plan de la construction syntaxique et de l'ordre des mots, où le rythme des phrases est parfois conservé (1544) et où, dans les traductions en vers, la mise à la rime est elle-même respectée lorsque cela est possible, par exemple chez Fornier.

Enfin, au-delà de ces adéquations formelles et sémantiques avec le texte italien, nous avons également pu constater que les traducteurs se livrent à une forme d'accentuation de la représentation des passions. En effet, l'*Orlando furioso* a beau être un poème épique de chevalerie, il demeure avant tout un grand poème sur l'amour. Cette lecture du texte apparaît dans le travail sur l'emphase et l'exagération qui est fait en faveur de la thématique amoureuse. Si l'on peut repérer des exemples qui montrent qu'ici ou là la tonalité épique est favorisée, c'est néanmoins le plus souvent la dimension amoureuse et sentimentale du récit qui est mise en valeur. Ainsi, on a pu voir que l'accent est mis sur le terme « furioso » et que celui-ci en vient à contaminer d'autres termes dans la version de 1544 et chez Chappuys, ce qui participe à l'accentuation des passions. On assiste même à une réaffirmation de la représentation lyrique dans la traduction en vers de Fornier. Ces changements sont particulièrement remarquables en ce qui concerne la façon dont est reconsidérée et, souvent, revalorisée la parole du fou, aussi bien dans la traduction de 1544 et chez Chappuys que dans la traduction en vers de Boyssières. Cette remise en valeur qui s'observe dès la version de 1544 laisse peut-être présager la focalisation autour de figures-phares que l'on remarquera par la suite dans les imitations de l'Arioste[492].

Travail quelque peu ingrat ne laissant que peu de marge de manœuvre au traducteur, la traduction, certes, ne vient pas modifier de façon majeure l'expression des passions. Telle qu'elle est conçue par nos deux traducteurs en prose, en tout cas, elle laisse peu d'espace pour l'interprétation, si bien que les modifications observées restent minimes. Les modifications que l'on a pu observer en leur sein préparent cependant les changements qui adviendront dans les imitations. De plus, dans la mesure où ces traductions vont permettre une plus grande circulation de l'œuvre de l'Arioste en France, elles vont influer sur l'ensemble de la production littéraire de l'époque. Comme l'explique Luce Guillerm :

492. *Cf.* Troisième partie.

> Le texte traduit vient prendre sa place dans l'ensemble des textes que travaillent les écrits contemporains, ensemble qui se trouve élargi et transformé par cet apport. L'exemple du rôle joué par les grandes traductions de textes poétiques anciens ou italiens dans la constitution d'un réservoir d'images aussi bien que dans l'élaboration d'un langage poétique est particulièrement éclairant à cet égard. Il en va de même des très nombreuses traductions de ces fictions italiennes ou espagnoles, celles qu'on a appelées « romans sentimentaux », ou nouvelles, ou grands romans de chevalerie qui ont profondément transformé l'écriture narrative.[493]

Ainsi, c'est à travers de nouvelles formes, et notamment les réécritures, que l'*Orlando furioso* va continuer d'alimenter la représentation des passions au XVIe siècle. Par ailleurs, si les plaintes de Roland et Bradamante n'ont pas pu connaître leur version en vers chez Fornier, elles vont trouver l'occasion de s'exprimer pleinement dans le cadre de la poésie brève. C'est ainsi que nous allons à présent envisager le travail des imitations, et passer du labeur délicat du traducteur à celui de l'auteur, qui jouit d'une plus grande liberté dans son écriture et dans ses choix, puisqu'il ne s'agit plus pour lui de traduire – ou de tenter de traduire – le texte-source dans son entier, mais de travailler sur un ou plusieurs épisodes choisis. Au travail ardu des traducteurs, d'autres préféreront donc les lauriers que rapportent la poésie amoureuse et la poésie épique, espaces plus propices à la recréation des passions amoureuses.

493. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, *op. cit.*, p. 4.