



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).

Deuxième partie

Focalisation

***L'Orlando furioso* dans la poésie brève et épique : vers une poétisation des passions**

Chapitre 1

L'Arioste et le nouveau poétique

En parallèle à la diffusion des traductions, le texte de l'Arioste va servir de source d'inspiration à la création poétique tant dans le cadre de la poésie brève des recueils de poésie amoureuse que de la poésie épique⁴⁹⁴. Ces reprises de l'Arioste vont de la référence à quelques vers à l'imitation d'une, voire de plusieurs octaves et orientent nettement la tradition littéraire française ariostesque autour des épisodes amoureux. De 1549 avec la première édition de *L'Olive* de Du Bellay jusqu'aux années 1570 avec les œuvres d'Amadis Jamyn et de Desportes, on retrouve ces imitations dans des formes poétiques aussi diverses que les dizains de Saint-Gelais, les sonnets de Du Bellay ou encore les chansons d'Amadis Jamyn⁴⁹⁵.

Après un premier chapitre consacré à une présentation contextuelle des poètes étudiés dans cette partie ainsi que de leur méthode d'imitation, nous verrons dans un second chapitre de quelle manière la reprise de mêmes épisodes de l'Arioste a entraîné dans notre corpus la réinvention de motifs poétiques qui étaient déjà présents chez le poète italien. De plus, au-delà de ces motifs poétiques, ces épisodes mettent en jeu des personnages qui incarnent aussi bien la fureur amoureuse que la fureur poétique, ce qui permet, dans certains poèmes, une réflexion sur ces deux fureurs, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Enfin, un dernier chapitre sera consacré à notre corpus épique (*La Franciade* de Ronsard et *La Judit* de Du Bartas) où la réinvention poétique intervient surtout dans le cadre de la fureur guerrière et des passions érotiques.

Nous nous intéresserons ainsi dans ce premier chapitre aux conditions d'imitation de ces

494. Nous reviendrons plus spécifiquement sur la poésie épique dans le quatrième chapitre de cette partie. En effet, les deux imitations épiques que nous avons jointes au corpus de cette partie (Pierre de Ronsard, *La Franciade*, 1572, et Guillaume Salluste de Du Bartas, *La Judit*, 1574) partagent certes des caractéristiques communes avec les imitations brèves ; néanmoins les spécificités propres au genre épique nous ont amenée à traiter cette question dans le cadre d'un chapitre à part.

495. Nous nous concentrerons, dans le cadre de ce travail, essentiellement sur Saint-Gelais, Du Bellay, Ronsard, Taillemont, Jamyn et Desportes. Au-delà de leur rapport à l'Arioste, leur influence sur la poésie contemporaine ainsi que les relations privilégiées qu'ils entretiennent les uns avec les autres, leurs liens de proximité et d'influence nous permettent de les inclure au sein d'un corpus cohérent avec l'histoire littéraire de cette époque. Les textes étudiés sont tirés des éditions suivantes : Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques françaises*, éd. Donald Stone Jr, Paris, STFM, 1995 (désormais M. de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques*) ; Joachim Du Bellay, *L'Olive*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2009 (désormais J. Du Bellay, *L'Olive*) ; Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993 (désormais P. de Ronsard, *Œuvres complètes*) ; Claude de Taillemont, *La Tricarite*, éd. Doranne Fenoaltea, François Lecercle, Gabriel-André Pérouse, Valérie J. Worth, Genève, Droz, 1989 (désormais C. de Taillemont, *La Tricartie*) ; Philippe Desportes, *Les Premières Œuvres*, éd. François Rouget et Bruno Petey-Girard, Paris, Classiques Garnier, 2014 (désormais P. Desportes, *Les Premières Œuvres*) ; Amadis Jamyn, *Premières poésies et livre premier*, éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1973, et *Les Œuvres poétiques, Livre II, III et V*, Genève, Droz, 1978 (désormais A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, 1973 ou 1978).

extraits de l'*Orlando furioso* dans le cadre de la poésie brève. Nous verrons ainsi que ces reprises poétiques s'inscrivent dans le temps en inspirant deux générations de poètes au cours du XVI^e siècle.

1.1 Des générations de poètes

L'imitation de l'Arioste est affaire de transmission, comme le fait remarquer Joseph Vianey, qui identifie et établit le lien entre deux générations poétiques : « La première génération, celle de Ronsard, de Du Bellay, de Baïf, la transmet [l'admiration pour l'Arioste] à la seconde, celle de Desportes, de Du Bartas, de Robert Garnier [...] »⁴⁹⁶. À ces noms, il faut ajouter deux noms que nous intégrons à notre corpus, ceux de Claude de Taillemont pour la première génération et d'Amadis Jamyn qui fait partie de la seconde génération tout en restant très proche de la Pléiade comme l'explique Marcel Raymond en nous rappelant qu'il fut notamment un proche de Ronsard⁴⁹⁷.

1.1.1. La première génération

Les auteurs de la première génération et l'Italie

Cette influence de l'Arioste est d'autant plus forte que ces poètes français sont d'ores et déjà imprégnés de culture italianisante.

Parmi les premiers poètes qui nous intéressent ici, Saint-Gelais rédige ce que nous pensons être les premières imitations en vers de notre corpus. De la vie de Saint-Gelais, on ne connaît que quelques lignes évoquant ses études et son passage à la cour princière de François I^{er} – dont il fut le bibliothécaire – et Henri II où il se fait remarquer tant par ses qualités de rimeur que par celles de chanteur⁴⁹⁸. On sait ainsi qu'en 1502, suite à la mort du rhétoricien et évêque d'Angoulême Octavien de Saint-Gelais – dont l'histoire ne nous dit toujours pas si Mellin fut son fils ou seulement son neveu –, il abandonne ses études de droit et passe quelques années en Italie où il s'adonne à la grande passion de sa vie : la poésie⁴⁹⁹. Saint-Gelais portera cependant peu d'intérêt à la publication de son travail. Une seule édition collective de ses œuvres finira par paraître de son vivant : *Saingelais, Œuvres de luy tant en composition que translation ou allusion aux Auteurs*

496. J. Vianey, « L'Arioste et la Pléiade », art. cité, p. 295.

497. M. Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, Paris, Honoré Champion, 1927, p. 110-111.

498. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, *Poétiques de la Renaissance Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001, p. 639-640.

499. Donald Stone Jr, introduction de Mellin de Saint Gelais, *Œuvres poétiques françaises*, tome I, Paris, Klincksieck, 1995, Introduction, p. IX.

Greco et Latins (1547), un recueil qui ne nous offre cependant que très peu de poèmes écrits par Saint-Gelais avant 1547 et qui comprend surtout les vers d'autres poètes⁵⁰⁰. En parallèle de ces éditions, on compte un bon nombre de manuscrits qui circulent sous forme de recueils auprès du public lettré ; certaines pièces ne seront pas publiées de son vivant⁵⁰¹. Or, les deux pièces qui nous intéressent ici (le dizain 44, « Cest aspirer qui souvent m'a fait craindre », et le dizain 45, « Ces larmes-cy, madame, qui me tiennent ») font précisément partie des œuvres manuscrites non publiées et dont la datation pose encore question. Les recherches menées par Claire Sicard permettent cependant d'avoir une idée de la date de rédaction de ces textes. Ainsi le texte analysé ici, issu du manuscrit *MSS/ B.N. fr. 878* et publié par Henri Chamard, fut copié, comme l'indique Claire Sicard, en 1563⁵⁰². La rédaction de ces deux imitations s'explique notamment par l'intérêt que porte Mellin de Saint-Gelais à cette culture italienne dont il sera l'un des promoteurs au sein des milieux courtois. Saint-Gelais voyagea effectivement en Italie (à Bologne, à Padoue) où il apprit la langue⁵⁰³, ce qui lui permit par la suite de diffuser cette culture en traduisant l'Arétin, Pétrarque et l'Arioste⁵⁰⁴. Il livre d'ailleurs aussi une version française inachevée de l'épisode de Genève qui sera publiée par Lucas Breyer de manière posthume dans le recueil collectif des *Imitations de l'Arioste par quelques poètes françois* (1572) et que nous étudierons dans notre troisième partie.

En ce qui concerne les publications mêmes d'imitations de l'Arioste en vers, les premières de notre corpus datent de 1549 et sont présentes dans *L'Olive* de Joachim Du Bellay. En plus de son éducation antique, les liens amicaux qu'il tisse au sein de la Brigade et au contact de Jean Dorat le sensibilisent à la culture italienne, comme il l'explique dans la seconde préface de *L'Olive* où l'on peut lire : « Je m'adonnay à l'imitation des anciens Latins, et des poètes Italiens, dont j'ay entendu ce que m'en a peu apprendre la communication familière de mes amis »⁵⁰⁵. C'est ainsi qu'il peut exploiter l'Arioste et Pétrarque et les traduire au besoin en français, au bénéfice de sa pratique de l'imitation dans *L'Olive*. Il poursuivra cet apprentissage lors de son séjour à Rome⁵⁰⁶. *L'Olive* est ainsi imprégnée de culture italienne, et particulièrement de pétrarquisme. Néanmoins, si

500. Donald Stone Jr, *ibid.*, p. X-XI. Henri Chamard précise au sujet de cette publication : « En fait, il avait publié l'an 1547 une mince plaquette de vers (*Saingelais. Œuvres de luy tant en composition que translation, ou allusion aux Auteurs Greco et Latins*. Lyon, Pierre de Tours, in-8° de 79 p.) dont on ne connaît aujourd'hui que l'unique exemplaire qui fit partie de la bibliothèque du baron James de Rothschild, et que Blanchemain a reproduit au t. I de son édition de Saint-Gelais. C'est le seul ouvrage que Mellin ait jamais fait imprimer. », Henri Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, Genève, Slatkine, 1978, p. 227, note 1.

501. Claude-Gilbert Dubois, *La poésie du XVI^e siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999, p. 135.

502. Pascal Joubaud et Claire Sicard, « Description du ms. B.N. fr 878 », dans *Démêler Mellin de Saint-Gelais*, Carnet de recherches *Hypothèses*, 3 mai 2013, mis à jour le 16 mai 2015, [En ligne] <http://demelermellin.hypotheses.org/754>.

503. C.-G. Dubois, *La poésie du XVI^e siècle, op. cit.*, p. 134.

504. *Ibid.*, p. 134.

505. Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoise & l'Olive*, éd. Jean-Charles Monferran et Ernesta Caldarini, Genève, Droz, 2007, p. 287.

506. H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560), op. cit.*, p. 64.

l'allégeance de son auteur à Pétrarque est indéniable⁵⁰⁷, aucun de ses sonnets n'est réductible à une simple imitation de ce dernier. En effet, le plus souvent, les *topoi* font partie du large spectre pétrarquisant dans lequel il faut également inclure les autres sources d'inspiration de Du Bellay, telles que ces deux anthologies poétiques italiennes, les *Rime diverse di molti eccellentiss. Autori nuovamente raccolte* et les *Rime di diversi nobili huomini et eccelenti poeti nella lingua thoscana*, publiées à Venise par le libraire Giolito⁵⁰⁸, ainsi que, bien évidemment, l'Arioste.

Ronsard possède lui aussi une bonne connaissance de la littérature italienne. Outre le fait qu'il a séjourné toute une année durant à la cour du Piémont, auprès de Guillaume Du Bellay, seigneur de Langey⁵⁰⁹, il est également lecteur de poésie italienne. En effet, tout comme Du Bellay, Ronsard est notamment lecteur des *Rime diverse* qu'il aurait lui-même annotées de sa main. De manière plus générale, on sait qu'il lit les poètes italiens « plume en main »⁵¹⁰. Concernant plus spécifiquement l'inspiration qu'il tire de l'Arioste dans les *Amours* (1552), en dehors des références à l'*Orlando furioso* que nous étudions ici, il reprend également plusieurs sonnets de l'Arioste, notamment dans les sonnets III, CXI, CXLVII du *Premier Livre des Amours*. Cette inspiration ariostesque se prolonge tout au long de sa carrière, comme nous le verrons dans le cadre de notre quatrième chapitre avec l'étude de sa *Franciade* (1572).

Enfin, le dernier auteur de cette première génération, Claude de Taillemont, habite Lyon, ville où la culture italienne est très présente. Cette inspiration italienne se ressent une première fois dans les *Discours des Champs faëz* (1553)⁵¹¹, puis dans la *Tricarite* (1556)⁵¹² où l'on retrouve notamment le « Conte de l'Infante Genièvre » que nous étudierons dans la troisième partie de notre propos.

Outre cet attrait commun pour l'Italie, les auteurs de cette première génération se rejoignent dans des cercles autour d'intérêts littéraires communs.

Émulation et rencontres : des auteurs réunis autour de l'art du sonnet

Cette aspiration conjointe s'explique par l'appartenance de ces auteurs à des réseaux communs, que ce soit par amitié et appartenance au même groupe littéraire, comme c'est le cas pour Ronsard et Du Bellay qui se rencontrent en 1547 et qui feront partie du groupe que la postérité nommera la « Pléiade »⁵¹³, ou par concurrence, comme pour l'opposition entre Ronsard et Saint-

507. C'est le cas de la source pétrarquiste du sonnet LXIX comme expliqué dans E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive, op. cit.*, p. 186.

508. *Ibid.*, p. 187.

509. H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560), op. cit.*, p. 64.

510. C. de Taillemont, *La Tricarite*, p. 40.

511. *Les discours des Champs faëz, à l'honneur, et exaltation de l'amour et des dames*, Lyon, Michel du Bois, 1553.

512. C. De Taillemont, *La Tricarite*, Lyon, Jean Temporal, 1556.

513. Il s'agit de l'année où Ronsard et Du Bellay se seraient rencontrés dans une auberge poitevine. Yvonne Bellenger,

Gelais dans les années 1550 après la parution des *Odes*⁵¹⁴. Ces auteurs sont également lecteurs des œuvres de leurs pairs. Taillemont est ainsi un fervent lecteur de *L'Olive* de Du Bellay et des *Amours* de Ronsard. Selon Gabriel-André Pérouse, il y a d'ailleurs un lien indéniable entre la poésie de Taillemont et celle de Du Bellay, ce que marque notamment la rencontre des deux hommes en 1553 alors que Du Bellay, de retour de Rome, fait halte à Lyon⁵¹⁵. Ainsi, Taillemont tout en étant influencé par le milieu poétique lyonnais dans lequel il baigne (notamment par la fréquentation du cénacle de Louise Labé), s'intéresse également aux tentatives littéraires de la Pléiade⁵¹⁶.

Cette première génération et les reprises qu'elle fait de l'Arioste s'inscrivent dans un mouvement plus vaste caractérisé par l'introduction du sonnet et de la culture poétique italienne en France. En effet, les premiers poètes qui ont pratiqué l'art du sonnet en France sont également imitateurs de l'Arioste, ou du moins font allusion à certains de ses épisodes, à commencer par Mellin de Saint-Gelais qui, selon Du Bellay, est l'introducteur du sonnet en France. C'est ce qu'il indique dans la seconde préface de *L'Olive* : « étant le Sonnet d'Italien devenu François, comme je croy, par Mellin de Saint Gelais »⁵¹⁷. Et en effet, Mellin de Saint-Gelais a été la figure de proue de l'introduction du genre en traduisant Pétrarque puis en étant l'un des premiers poètes à écrire des sonnets français⁵¹⁸.

Quant à Du Bellay, il officialise le genre et acclimate le sonnet en France en composant le premier recueil de sonnets en langue française, *L'Olive* – ouvrage primordial pour le pétrarquisme français, qui sera très apprécié du public savant et va déterminer tout un courant de la poésie pétrarquiste. Tel est en effet le bilan qu'en dresse Du Bellay dans l'*Anterotique de la vieille et de la jeune amie*, alors qu'il prend précisément ses distances à l'égard du pétrarquisme⁵¹⁹ :

Par moy les Graces divines
Ont faict sonner assez bien
Sur les rives Angevines
Le Sonnet Italien⁵²⁰

La Pléiade, Paris, PUF, 1978, p. 9.

514. H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, op. cit., p. 424.

515. C. de Taillemont, *La Tricarite*, op. cit., p. 17.

516. M. Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, op. cit., p. 93-95.

517. « Seconde préface » de *L'Olive* (1550), dans J. Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoise* (1549), éd. Jean-Charles Monferran, éd. citée, p. 287.

518. Henri Chamard rappelle qu'il n'y a qu'un sonnet dans le recueil de 1547, ce dernier datant peut-être de 1536 (Saint-Gelais, *Œuvres de luy tant en composition que translation*, éd. Blanchemain, I, 78). Dans la mesure où il avait l'habitude d'écrire sans pour autant imprimer, il est possible qu'il en ait écrit d'autres (Cf. H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, op. cit., p. 169).

519. H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, op. cit., p. 194-195.

520. J. Du Bellay, premier recueil, I, 164 cité *ibid.*, p. 168.

Cette forme du sonnet sera amplement travaillée par Ronsard dans *Les Amours*. On retrouvera ainsi, dans le cadre de notre analyse, plusieurs sonnets d'inspiration ariostesque.

Cet essor du sonnet va cependant bien au-delà de l'imposition d'une simple forme poétique : il est intimement lié à tout le mouvement pétrarquiste qui fait alors irruption en France. C'est d'ailleurs pourquoi le sonnet n'est pas le seul genre de poème pratiqué par les pétrarquaisants. À cette forme, nouvelle en France, s'ajoute en effet l'introduction du matériel poétique propre à Pétrarque où les sentiments amoureux sont mis au centre de l'inspiration poétique. Par ailleurs, du fait de son succès en Europe, le pétrarquisme se transforme avec l'apparition de poètes pétrarquistes en France, en Espagne, au Portugal et en Italie. Au contact de ces nouveaux territoires littéraires, le rapport au texte se modifie radicalement : « Le *Canzoniere* fournit alors une matrice rhétorique et poétique, un code littéraire »⁵²¹. Ces codes et pratiques littéraires tendent à se standardiser sous l'effet de la grande diffusion du *Canzoniere* à travers l'Europe, normalisant par la même occasion la langue vulgaire ainsi que l'héritage littéraire qu'elle porte en elle.

L'inspiration ariostesque présente dans cette première génération de poètes persiste et existe toujours vingt ans plus tard à travers ce que Pasquier appellera l'« arrière-garde » de la Pléiade. Il s'agit d'une nouvelle génération – dont Desportes et Jamyn font partie – qui, tout en suivant le sillon tracé par la Pléiade, n'est pour autant pas sous la coupe de celle-ci⁵²².

1.1.2. La seconde génération : Philippe Desportes et Amadis Jamyn

Durant sa carrière d'écrivain, Desportes doit ses succès (« Les Imitations de l'Arioste », « Contre une nuit trop claire ») en particulier à ses inspirations italiennes. L'étude des ouvrages présents sur les rayons de sa bibliothèque nous laisse quelques indices de sa fréquentation de la littérature outre-alpine. Quelques indices seulement, puisque sur la vaste collection d'ouvrages engrangée par Desportes, le nombre d'ouvrages italiens semble bien maigre au vu de l'influence de cette littérature sur sa création poétique. Jacques Lavaud, qui dans les années 30 s'était penché sur ce sujet, déduisait de la grande réputation de la bibliothèque de Desportes ainsi que du goût de l'époque pour la littérature italienne qu'il était fort possible que ces ouvrages aient pu un temps être sur les étagères de Desportes avant de disparaître, soit qu'ils aient été détériorés, soit qu'ils n'aient jamais été rendus⁵²³. Bien plus tard, François Rouget, dans un article paru dans la revue *Italique*, s'est penché de nouveau sur la question et a confirmé ce goût du poète pour les livres italiens. Ces

521. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive, op. cit.*, p. 61.

522. Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade, op. cit.*, p. 44.

523. Jacques Lavaud, *Un poète de cour au temps des derniers Valois : Philippe Desportes (1546-1606)*, Paris, Droz, 1936, p. 409.

ouvrages, dont Desportes a fait en partie l'acquisition lors d'un séjour à Venise, représenteraient 15 % de sa collection et témoignent de son intérêt non seulement pour la littérature mais aussi pour la langue italienne. Ainsi, outre Dante et Pétrarque, on trouve également parmi eux *L'Hercolano* de Varchi (Florence, 1570), qui évoque la question de l'usage littéraire de la langue toscane⁵²⁴. Enfin, on ne trouve aucune des œuvres de l'Arioste dans la bibliothèque de Desportes, mais ce sont ses textes mêmes qui nous indiquent qu'il en fut lecteur. En effet, si l'on se réfère aux poèmes tirés de ses *Premières Œuvres*, et qui font partie de notre corpus, Desportes s'avère être connaisseur non seulement de *L'Orlando furioso*, mais également des *Rime*, dont il s'inspire par exemple pour « Contre une nuit trop claire »⁵²⁵.

Dernier poète à apparaître dans notre corpus, Amadis Jamyn non seulement est lié étroitement à la première génération puisqu'il fut à la fois le disciple et le secrétaire de Ronsard⁵²⁶, mais il est également « l'émule de Desportes » selon les termes de Marcel Raymond⁵²⁷. En ce qui concerne sa pratique de l'imitation, il va d'ailleurs en partie suivre la tendance de ses prédécesseurs en reprenant globalement les mêmes épisodes de *L'Orlando furioso*⁵²⁸. Il fera en revanche preuve d'originalité dans les choix de sonnets et de madrigaux auxquels il procède dans le reste du répertoire lyrique de l'Arioste⁵²⁹.

La succession de ces deux générations d'auteurs – celle des années 1550, puis vingt ans plus tard celle des années 1570 – démontre la longévité de cette inspiration ariostesque au sein de la poésie brève. Le « cygne de Ferrare » devient alors une source privilégiée du renouveau poétique, au même titre que Pétrarque. Les poètes français trouvent en effet chez lui, tout particulièrement, une matière satisfaisante pour exprimer la violence des passions amoureuses grâce à des épisodes comme ceux des lamentations amoureuses de Roland (chant XXIII) ou de Bradamante (chants XXXII, XLIV), qui sont bien souvent repris dans le cadre de l'inspiration pétrarquiste. Cette expression poétique des passions chez l'Arioste est non seulement imitée mais encore et surtout amplifiée. Elle va ainsi gagner en intensité au sein de l'espace textuel restreint de ce qui est, pour l'essentiel, une poésie brève.

524. François Rouget, « Les Livres italiens de Philippe Desportes », *Italique*, X, 2007, p. 85-104.

525. P. Desportes, *Le second Livre des amours*, dans *Les Premières œuvres*, éd. citée, p. 188-189.

526. Il fut le secrétaire de Ronsard entre 1564 et 1570. Voir Alice Cameron, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1933, p. 17.

527. Marcel Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, op. cit., p. 111.

528. A. Cameron, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, op. cit., p. 12.

529. On retrouve ainsi chez Amadis Jamyn des reprises de Madrigaux : la chanson « Le beau visage de Madame » (A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, 1978, p. 214-215) est reprise du *Madrigale* VIII de l'Arioste ; chanson « Mes yeux, cause de ma langueur » (*ibid.*, p. 228-229), traduction du *Madrigale* IX de l'Arioste ; quant au sonnet LXXI (*ibid.*, p. 217), il reprend le sonnet XXIV du poète italien.

1.2. Les spécificités de la démarche de Du Bellay

L'un des premiers auteurs qui ouvrent chronologiquement notre corpus retient ici tout particulièrement notre attention. Il s'agit de Joachim Du Bellay. En effet, d'une part, en intégrant à *L'Olive* des imitations tirées de *L'Orlando furioso*, il fait officiellement du texte italien le support de son illustration de la langue française à l'intérieur du cadre théorique exposé dans sa *Deffence*. D'autre part, le choix des extraits tout comme le soin apporté à leur disposition au sein du recueil favorisent la mise en valeur de la veine amoureuse présente chez l'Arioste et contribuent à faire de ce dernier une référence textuelle de la représentation des passions.

1.2.1. Une imitation qui défend et illustre la langue française

L'esthétique de *L'Olive* applique de manière cohérente les idées prônées dans *La Deffence et Illustration*, rédigée à la même période. L'illustration de la langue devient ainsi un des moteurs de ces imitations et reprises, et l'inspiration de l'Arioste est en accord avec la recommandation que fait Du Bellay dans *La Deffence* d'écrire des poèmes en langue vernaculaire. En effet, l'Arioste offre lui-même l'exemple d'un poète qui a mis en avant la langue vernaculaire – en l'occurrence la sienne, l'italienne⁵³⁰. Ainsi, c'est sous l'influence des Italiens que Du Bellay compose la plupart des 115 sonnets de *L'Olive*⁵³¹. Parmi les auteurs italiens qui ont mis à l'honneur la langue vernaculaire, Pétrarque figure bien évidemment en bonne place ; mais l'Arioste est beaucoup plus présent que ce dernier dans *L'Olive* de 1549. Du Bellay s'inspire en effet de passages du poète ferrarais dans 18 sonnets, dont 8 sont directement tirés du *Roland furieux* (sonnets XXV, XXIX, XXXI, XXXV, XXXVII, XXXIX, XLII, XLVII). Puis l'influence de l'Arioste se maintient, bien qu'elle soit plus rare, dans *L'Olive augmentée* de 1550 (sonnets LXXI, LXXVIII, XCII, XCVII). Du Bellay reconnaît d'ailleurs explicitement sa dette :

Vrayment je confesse avoir imité Pétrarque, et non luy seulement, mais aussi l'Arioste, et d'autres modernes Italiens. Pource qu'en l'Argument que je ne traicte, je n'en ay point trouvé de meilleurs.⁵³²

L'Olive, recueil pétrarquiste français par excellence, prend ainsi pour exemple non seulement le chef de file qu'est incontestablement Pétrarque, mais aussi parmi ses héritiers littéraires italiens, l'Arioste en particulier, cité au même titre que le maître, là où les autres auteurs italiens sont regroupés sous la dénomination plus générique « autres modernes Italiens ». Tout

530. *Ibid.*, p. 102.

531. Le repérage des sources de *L'Olive* fut mené par Joseph Vianey puis par les éditeurs successifs du recueil.

532. J. Du Bellay, *L'Olive*, « Au lecteur », p. 354.

comme Pétrarque, l'Arioste constitue ainsi, selon Du Bellay, le meilleur exemple à suivre pour l'« argument » dont il traite essentiellement dans ce recueil, à savoir l'amour.

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

La définition même du pétrarquisme, qui repose sur l'imitation et la reprise de *topoi*, termes et formulations soutenant l'expression poétique amoureuse, brouille les pistes en situant le poète dans un système d'intertextualité généralisée. En élaborant un poème sur un sujet conventionnel, le poète ne fait pas nécessairement référence à tel ou tel modèle, mais reprend des *topoi* qui font partie d'une même tradition. Il imite ces textes pour leur intérêt thématique, propice à leur intégration au recueil. Il emprunte ainsi à plusieurs auteurs en les choisissant moins pour leur autorité que pour la qualité de leurs poèmes considérés comme des textes de référence. En ce sens, Du Bellay suit la ligne directrice donnée par Pétrarque et les Italiens qui enchaînent des sonnets portant sur la peinture des sentiments⁵³³. Il choisit ainsi de traiter de façon privilégiée les plaintes de héros romanesques et, de façon plus générale, l'amour malheureux et la célébration de la femme.

C'est donc moins l'Arioste que ses épisodes poignants sur les passions amoureuses que Du Bellay reprend dans son ouvrage. Dans la mesure où ce courant pétrarquiste opère la synthèse de la modernité formelle et de l'inspiration amoureuse, on comprend qu'il « existe donc une cohérence profonde entre la théorie de *La Deffence* et la poésie amoureuse de *L'Olive* »⁵³⁴. C'est pourquoi d'ailleurs l'inspiration ariostesque s'intègre parfaitement à la démarche de Du Bellay dans *L'Olive*. Or, dans cette perspective, ce qui est particulièrement intéressant chez le poète français, c'est l'usage filé qu'il fait des épisodes de *l'Orlando furioso*. En effet, la cohérence esthétique du recueil se construit non seulement à travers le choix thématique d'épisodes liés aux passions amoureuses, mais également à travers la composition par enchaînement d'un poème à l'autre. Ainsi, les références aux épisodes de l'Arioste ne se font pas de manière ponctuelle, mais viennent littéralement rythmer le recueil. On constate par exemple dans l'enchaînement des sonnets XXXV à XLI concernant les vœux de fidélité des amants que l'alternance avec des sonnets imités de l'Arioste permet à Du Bellay d'élaborer des variations autour des passions :

Sonnet de Du Bellay	Imité de l'Arioste	Non imité de l'Arioste	Mention du passage imité
XXXV	X		chant XLIV, octaves 61-62

533. Henri Chamard résume ainsi la cohérence de l'ouvrage : « Deux idées, deux thèmes, si l'on veut, résument tout l'ouvrage, et les cent quinze sonnets n'en sont qu'un continuel développement : la beauté de la dame, amour du poète. », H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560), op.cit.*, p. 172-173.

534. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive, op. cit.*, p. 55-56.

XXXVI		X	
XXXVII	X		chant XXXII, octaves 18-21
XXXVIII		X	
XXXIX	X		chant XLIV, octaves 63-64
XL		X	
XLI		X	

L'ensemble de ces sonnets met en scène un amant mis à l'épreuve de ses sentiments amoureux. Cette démarche est en adéquation avec l'idée d'unité développée par le pétrarquisme. De la sorte, « [...] la forme pétrarquiste par excellence n'est pas tant le sonnet que le recueil de sonnets, et [...] cette forme est de fait porteuse d'une interrogation sur l'unité du livre »⁵³⁵. Une *dispositio* entre donc en jeu. Certes, les références à ces épisodes sont fréquentes dans les recueils de poésie amoureuse ; mais Du Bellay, en particulier dans cette partie du recueil que nous présentons, intercale habilement entre ses autres poèmes ceux qui sont inspirés de l'Arioste, de telle sorte que, non contentes d'être de simples insertions, les imitations de l'Arioste participent pleinement à l'économie de *L'Olive*.

Au sein de cette suite de poèmes, chaque imitation tirée de l'Arioste trouve son sens. Ainsi, le sonnet XXXVII, imité des plaintes de Bradamante au chant XXXII de l'*Orlando furioso*, permet-il de faire le lien entre le sonnet XXXVI et le sonnet XXXVIII. Dans un premier temps, le sonnet XXXVI et le sonnet XXXVII composent un diptyque. L'amant dit d'abord ressentir le désir d'être comme le Phénix et de renaître dans les flammes de son amour :

L'unic oiseau (miracle émerveillable)
Par feu se tue, ennuyé de sa vie :
Puis quand son ame est par flammes ravie,
Des cendres naist un autre à luy semblable.⁵³⁶

Puis l'image des flammes reparait dans le poème qui suit, pour figurer non plus la renaissance, mais la chute de l'amant à travers l'image d'Icare :

Mais (ô moy sot!) de quoy me doy-je plaindre,
Fors du desir, qui par trop hault ataindre,
Me porte au lieu, où il brusle ses aeles?⁵³⁷

535. *Ibid.*, p. 64.

536. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXXVI, v. 1-4, p. 14.

537. *Ibid.*, sonnet XXXVII, v. 9-11, p. 35.

Cette chute est due à la puissance de la dame, qui dans ce même sonnet est comparée à une divinité :

Celle qui tient par sa fiere beauté
Les Dieux en feu, en glace, aise et martire,
L'œil impiteux soudain de moy retire,
Quand je me plain' à sa grand' cruauté.⁵³⁸

Or, cette image de la femme divinisée continue de courir dans les sonnets XXXVIII puis XL (« Si des saints yeulx que je vois adorant... »).

À partir de là, le décalage entre la femme divinisée et l'amant soumis, voué à la chute, met en avant deux autres motifs de la poésie amoureuse. Il s'agit d'abord du motif du déchirement, que l'on retrouve à deux reprises dans des sonnets imités de l'Arioste. C'est en effet le cas dans les sonnets XXXV et XL du recueil. Dans le premier de ces sonnets, la métaphore maritime du roc battu par les flots décrit le cœur de l'amant ; cette image est ensuite reprise dans le sonnet XL. De cette façon, les deux sonnets préparent l'allégorie de la tempête amoureuse du sonnet XLI qui décrit un marin pris dans la tempête et appelant les dieux à son secours. En réalité, comme il est explicité dans les tercets, le marin représente l'amant, la mer et la tempête ses pensées, ses soupirs et ses pleurs, tandis que la dame fait figure de divinité tutélaire.

À cette idée de déchirement vient cependant s'adjoindre celle de la *fin'amor* et plus précisément des vœux et de la foi qui lient les amants d'un lien indéfectible. On retrouve ainsi la reprise du terme « vœux », qui était déjà présent au vers 14 du sonnet XXXVIII, au vers 12 du sonnet XLI. Il s'agit des deux seules occurrences de ce terme dans *L'Olive* de 1549 ; elles permettent à l'amant d'exprimer des vœux renouvelés envers sa dame. Par ailleurs, si le sonnet XXXVIII évoque déjà la foi de l'amant à travers le vœu qu'il fait envers sa maîtresse, c'est dans le sonnet suivant, le sonnet XXXIX imité de l'Arioste, que l'on retrouve le terme « foi » explicitement au vers 1 (« Plus ferme foy ne fut onques jurée ») et au vers 6 (« N'a point besoing de ma foi la forteresse, »). Ce motif de la foi inébranlable, central dans le sonnet XXXIX, est spécifiquement tiré d'un des deux seuls passages où Bradamante utilise le mot « fede »⁵³⁹, en l'occurrence ici des vers introductifs du discours de Bradamante à l'octave 63 du chant XLIV :

So ben ch'a nuovo principe giurato
non fu dí questa mai la maggior fede.⁵⁴⁰

538. *Ibid.*, v. 1-4.

539. E. Buron, N. Cernogora, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive, op. cit.*, p. 183.

540. *Orlando furioso*, XLIV, 63, v. 3-4, p. 1336.

Ce sonnet est l'aboutissement de la construction progressive du lien entre l'amant et sa dame qui va de la transfiguration de l'amant et de la dame, laquelle s'opère quand ceux-ci se regardent mutuellement, jusqu'à une vision de la dame poussant l'amant à lui faire don de son âme et de son corps. Emmanuel Buron revient sur cette présence du don de soi dans l'enchaînement des deux poèmes et l'analyse ainsi :

Or ce don de soi constitue précisément le sujet du poème XXXIX. La « ferme foy... jurée » au début du sonnet XXXIX reprend ainsi, dans un registre plus politique, le motif du don de soi qui apparaissait dans un registre religieux à la fin du sonnet XXXVIII, à travers les motifs de « l'offrande d'ame et de cœur » et des vœux rendus.⁵⁴¹

Le sonnet XXXIX constitue en ce sens une lecture du discours de Bradamante, dont Du Bellay a réorganisé la matière en fonction d'une notion qu'il a voulu mettre en relief⁵⁴² et qui était déjà présente au vers 5 du sonnet XXXV à travers l'expression « je suis le roc de foy non variable ». Loin donc d'être réduites à l'état de citations, les imitations tirées du *Roland furieux* présentes chez Du Bellay s'inscrivent dans une continuité construite. La référence à l'Arioste est non seulement filée, mais elle s'intègre parfaitement à l'économie du recueil. Bien loin de jouer simplement le rôle de référence italianisante, le texte de l'Arioste sert le propos de l'auteur, il sert de support à son expression poétique. Il s'agit pour Du Bellay d'un socle fiable, sur lequel le poète peut faire reposer sa création poétique.

Un tel traitement n'est, certes, pas spécifique au seul texte de l'Arioste ; mais on constate néanmoins que ce dernier fait figure de référence dans le recueil pour l'expression des sentiments amoureux. En outre, parmi les œuvres de l'Arioste, c'est spécifiquement à l'*Orlando furioso* que Du Bellay attribue ce rôle. En effet, si Du Bellay se reposera également sur les sonnets de l'Arioste pour écrire son recueil, on voit ici que c'est bien l'extraction de passages plus longs de l'*Orlando furioso* qui lui permet d'alimenter sa poésie amoureuse. Ce faisant, Du Bellay consacre ainsi le texte de l'Arioste comme modèle de littérature amoureuse. En effet, les mots et les notions proposés par l'Arioste révèlent ici toute leur fécondité : l'Arioste devient ainsi non seulement l'inspireur, mais également le liant qui permet de souder l'ensemble des poèmes entre eux.

1.2.3. La langue française : un choix linguistique et idéologique

Cette inspiration ariostesque s'inscrit par ailleurs dans le cadre de la transposition des modèles italiens prônée dans *La Deffence*, ce qui constitue pour Du Bellay l'occasion de confronter

541. E. Buron, N. Cernogora, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive, op. cit.*, p. 183.

542. *Ibid.*

les capacités littéraires de la langue française à celles d'une langue plus illustre. En effet, c'est avant tout sur le plan stylistique que se joue cette rivalité entre les capacités d'expression littéraire des deux langues⁵⁴³. Comme l'explique Floyd Gray :

Dans *L'Olive*, qui est en somme un monument dressé au langage, chaque sonnet est le résultat d'un effort concerté pour mettre en relief un français « littéraire », pour s'exprimer de la manière la plus impersonnelle dans la langue la plus « poétique » possible. Il n'y a aucune intrusion d'éléments linguistiques incontrôlés. On assiste au déroulement régulier, pesé, d'une écriture qui se réfère constamment à des textes antérieurs et qui reste donc anonyme par rapport à Du Bellay.⁵⁴⁴

Du Bellay met ainsi en avant une démarche stylistique et littéraire exigeante en s'appuyant sur des textes antérieurs. C'est en ce sens qu'il se tourne vers le pétrarquisme, afin d'élaborer un style élevé propre à contrebalancer le style bas (« simple », ou « familier ») marotique. En Italie, Bembo avait fondé la poétique de la langue vulgaire sur l'imitation de Pétrarque et c'était à partir des œuvres écrites en langue vulgaire que le pétrarquisme s'était développé. C'est en quelque sorte la même stratégie qu'adopte Du Bellay pour le traitement poétique qu'il fait des passions dans certains passages, notamment en empruntant à l'Arioste ses expressions. Ce langage d'emprunt s'intègre, à plusieurs titres, à l'idéologie poétique de Du Bellay.

À titre d'exemple, le sonnet LXXI qui décrit la beauté d'Alcine⁵⁴⁵ est particulièrement éloquent. Si, dans les deux premiers quatrains de ce sonnet, Du Bellay reprend de manière assez fidèle le schéma descriptif suivi par l'Arioste, le premier tercet engage quant à lui une rupture avec la source italienne du texte. Plus précisément, en effet, le poète convertit cette beauté italienne en beauté française selon Floyd Gray :

Ce val d'albâtre, et ces coutaux d'ivoire,
Qui vont ainsi comme les flots de Loire
Au lent soupir d'un Zéphire adouci,⁵⁴⁶

La référence à la Loire, dans cette métaphore fluviale, ramène en effet l'idéal féminin représenté par Alcine à une beauté toute française. Ce rapprochement s'effectue notamment grâce à une comparaison, construite sur deux vers, dans laquelle les « coutaux d'ivoire », eux-mêmes métaphoriques, sont comparés et mis à la rime avec « les flots de Loire ». Le zéphyr lui-même s'est « adouci » et peut évoquer la « douceur angevine ». L'amplification du texte de l'Arioste passe

543. *Ibid.*, p. 175.

544. Floyd Gray, *La poétique de Du Bellay*, Paris, Nizet, 1978, p. 35.

545. *Orlando furioso*, VII, 11-15, p. 149-150 ; J. Du Bellay, sonnet LXXI, *L'Olive augmentée*, p. 52.

546. J. Du Bellay, *L'Olive augmentée*, v. 9-11, p. 52.

donc par une référence au territoire français. On pourrait ici parler d'une amplification *par conversion* du motif présent chez l'Arioste : la beauté italienne *devient* une beauté française. Cependant, cette référence locale n'a pas seulement vocation à colorer l'esthétique des passions de nuances françaises ; il s'agit également, comme le souligne Floyd Gray, d'illustrer la volonté qu'a Du Bellay de mettre en valeur un français littéraire :

La référence à la Loire – frauduleuse signature – ne fait qu'accuser le caractère étranger et littéraire du sonnet. Il y a sans doute une volonté améliorante dans cette apposition d'épithètes positives et de renouvellement par la mention de la Loire, mais ces attributs relèvent dans l'ensemble de l'écrit et non des « beautés de Madame » qu'ils sont appelés à décrire.⁵⁴⁷

La mention de la Loire réaffirme en effet l'identité française du texte et par extension celle du recueil.

Comme le montre cet exemple, il y a donc dans *L'Olive* une réappropriation des passions telles qu'elles sont décrites chez l'Arioste. On pourrait certes dire que c'est le cas aussi pour l'ensemble des reprises pétrarquistes du recueil et même de l'ensemble des œuvres que Du Bellay imite, en pleine conformité avec l'idéologie prônée par *La Deffence*. L'intérêt propre de l'imitation des épisodes repris de l'Arioste est cependant de deux ordres. C'est d'abord que l'Arioste, privilégié pour son « argument », est spécialement propice, de l'aveu même de Du Bellay, à une poétique qui mène à une exacerbation des passions ; c'est ensuite que la longueur des passages exploitables de *l'Orlando furioso* dans cette perspective se prête au travail de réorganisation de la matière et de *dispositio* qui sert, précisément, cette exacerbation des passions non seulement au sein d'une seule pièce – à partir de plusieurs octaves du *Roland furieux* –, mais aussi et de façon structurante à l'échelle de plus vastes séquences du recueil amoureux.

Cette réutilisation de l'Arioste dans le cadre d'un recueil poétique se retrouve aussi chez les successeurs de Du Bellay. On note tout d'abord chez eux une tendance à l'extraction de passages précis de l'Arioste, favorisée par les formes poétiques employées par les auteurs. Quant à la réutilisation de ces passages de l'Arioste, elle est soumise à plusieurs tendances : tantôt l'imitation poétique se cantonne à un seul passage, tantôt plusieurs extraits de *l'Orlando furioso* sont repris au sein d'un même texte français et parfois même mêlés à des inspirations extérieures, comme nous allons le voir à présent.

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

À l'échelle de notre corpus, on remarque que les poètes opèrent une sélection spécifique

547. F. Gray, *La poétique de Du Bellay*, op. cit., p. 35.

allant d'un vers à une, voire plusieurs octaves à partir desquelles ils élaborent leurs imitations. Ce remaniement tantôt concerne un passage spécifique – et il s'agit alors d'imitations encore proches du matériel d'origine –, tantôt consiste en réélaborations plus poussées à partir de plusieurs passages. Dans ce second cas, on relève deux tendances : certains textes sont élaborés à partir de passages divers de l'*Orlando furioso* et d'autres mêlent des références à l'Arioste avec des références issues d'autres textes poétiques.

1.3.1. Une unité de forme et de sens

Quoi qu'aient pu dire ses détracteurs – dont Ronsard fait lui-même partie⁵⁴⁸ –, l'*Orlando furioso* est régi dans sa forme par des règles strictes. Ainsi, bien que les octaves soient reliées entre elles par plusieurs fils narratifs, chacune d'elles constitue une unité restreinte, soit narrative, soit esthétique, à laquelle l'auteur et sa narration doivent se plier. Cette écriture permet également d'aménager des respirations dans le texte. À côté de la fureur des combats et des multiples aventures relatées, les plaintes de Bradamante constituent par exemple un moment privilégié de recentrement sur les sentiments d'un personnage dans une narration parfois effrénée entre siège de Paris et vol d'hippogriffe. Ainsi, la première plainte de Bradamante intervient-elle en plein contexte guerrier. Alors que le lecteur suit les dernières décisions stratégiques d'Agramant et le ralliement des guerriers sarrasins autour de ce dernier⁵⁴⁹, l'Arioste revient sur le cas particulier de Bradamante pour qui la guerre s'est arrêtée durant vingt jours au cours desquels elle a attendu le retour de son amant Roger. Il s'agit ici d'une pause lyrique pour le lecteur comme pour la guerrière chrétienne qui, ne voyant pas revenir son amant, reprend les armes afin de tenter une mort glorieuse au combat⁵⁵⁰.

Que ce soit spécifiquement dans le cadre des plaintes de Bradamante⁵⁵¹ ou dans d'autres passages, ces intervalles de respiration retiennent l'attention des poètes français qui y voient des moments privilégiés, favorables au développement des affects des personnages. Par ailleurs, l'unité restreinte des octaves est particulièrement propice à l'exercice d'extraction auquel se prêtent les imitateurs dans le cadre de formes poétiques régulières (le sonnet et le dizain), qui imposent elles-mêmes à leurs auteurs de restreindre l'objet de leur imitation. Quant aux formes plus libres (l'élégie ou encore la chanson), elles favorisent l'incorporation de plusieurs extraits de l'Arioste, souvent remaniés au sein du texte. Dès lors, les poètes vont non plus se concentrer sur la totalité d'un

548. Voir *supra*, Introduction, p. 28.

549. *Orlando furioso*, XXXII, 3-9, p. 954-955.

550. *Ibid.*, 44, p. 965.

551. *Orlando furioso*, XXXIII, 62-64, p. 1002-1003 ; XLIV, 41-47, p. 1330-1332 ; XLV, 31-39, p. 1356-1359.

épisode mais ponctionner des passages plus spécifiques allant de quelques octaves à une seule.

En faisant le choix du dizain ou du sonnet, les deux premiers auteurs de notre corpus, Mellin de Saint-Gelais et Du Bellay, prennent le parti d'une forme relativement proche de l'octave. Ce choix formel leur permet de se focaliser sur un moment précis de la passion amoureuse et, à partir de là, d'enrichir l'expression de celle-ci. Ainsi, les reprises poétiques portent sur des détails spécifiques à cette folie, par exemple le larmoiement de Roland, repris à la fois par Saint-Gelais et Du Bellay. Aussi les deux dizains de Mellin de Saint-Gelais (dizain 44 et dizain 45) ne diffèrent-ils que de deux vers des octaves 127 et 126 du chant XXIII dont ils sont issus. On retrouve le même principe chez Du Bellay qui reprend essentiellement l'octave 127 du chant XXIII dans son sonnet XLII⁵⁵². Quant à Ronsard, il ne nous a pas semblé qu'il reprenait un passage défini de l'Arioste afin d'en faire un poème nouveau. Le Vendômois semble plutôt imiter des extraits qu'il introduit dans une création originale ou bien qu'il mêle à d'autres passages de l'Arioste, voire à d'autres inspirations poétiques. On ne retrouve pas non plus de réélaboration d'une octave entière chez Taillemont, dans la mesure où les références tirées de l'Arioste sont avant tout présentes dans ses textes sous la forme de souvenirs poétiques : c'est le cas dans le sonnet 15, le sonnet 86, le sonnet 96 ainsi que dans le chant « En faveur des dames vertueuses ».

Autour des années 1570, Desportes, tout comme ses prédécesseurs Du Bellay et Mellin de Saint-Gelais, reprend les octaves 126 et 127 du chant XXIII, en les réunissant cependant dans son sonnet XLIII⁵⁵³. Il demeure ainsi proche de sa source en conservant le déroulement chronologique des larmes et des soupirs tel qu'il était présent chez l'Arioste, évoquant d'abord les larmes (octave 126) dans les deux premiers quatrains puis les soupirs (octave 127) dans les deux tercets. Toutefois, malgré cette proximité évidente avec le texte-source dans un poème tel que celui de Desportes, on remarque que la transposition d'un épisode de l'Arioste dans une forme poétique brève telle que le sonnet aboutit parfois à une réduction du matériel originel, d'autant plus que ce mouvement correspond au passage d'un texte narratif à un texte tourné vers l'expression lyrique du sentiment. C'est ainsi que les références à Roger, dans les plaintes de Bradamante, sont parfois supprimées : par exemple, dans le sonnet CLXVIII d'Amadis Jamyn, l'évocation du guerrier sarrasin a disparu⁵⁵⁴. En effet, le poète ne conserve en quelque sorte que l'essence de la douleur représentée. C'est moins le couple formé par Roger et Bradamante qui l'intéresse que la passion et le désespoir que provoque cet amour dans l'âme de la jeune guerrière. Toutefois, la réduction du nombre de vers ne conduit

552. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XLII, p. 37.

553. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, sonnet XLIII, v. 1-8 p. 104.

554. En effet, l'adresse à l'homme aimé disparaît : « Così senza Ruggier sento timore ; / Se Ruggier veggo, in me timor non dura. / Deh torna a me, Ruggier, deh torna prima / Che'l timor la speranza in tutto opprima ! » (*Orlando furioso*, XLV, 36-38, p. 1392).

pas pour autant à l'appauvrissement de l'écriture poétique ; bien plutôt, elle peut contribuer à intensifier celle-ci, selon d'autres modalités, comme nous le verrons par la suite.

L'extraction de ces épisodes ainsi que leur reprise dans la forme close du sonnet amènent en tout cas à concentrer l'attention sur un moment précis de l'expression des passions. Cette focalisation participe dès lors à un morcellement de la matière ariostesque. Partagés en plusieurs fragments, les épisodes d'origine sont soit réélaborés au sein de poèmes faisant déjà référence à l'Arioste, soit réintégrés dans des poèmes aux sources poétiques plus vastes.

1.3.2. Réélaboration

Réélaboration avec l'Arioste

Si les textes issus de notre corpus montrent déjà la familiarité des poètes avec les épisodes amoureux de l'Arioste, la réélaboration de ces mêmes épisodes atteste quant à elle la véritable aisance qu'ont visiblement les poètes dans le maniement de ces textes.

Cette aisance avec laquelle les poètes manipulent la matière ariostesque les amène nécessairement à recomposer certains passages. Ainsi, une pièce inspirée de l'Arioste regroupe parfois plusieurs octaves. On retrouve tout d'abord ce procédé chez Du Bellay, notamment dans le sonnet XXXVII de *L'Olive*. Dans ce sonnet, bien que le poète s'inspire des octaves 18 à 21 du chant XXXII, il n'en reprend pas systématiquement les différents motifs poétiques, mais les recompose à sa guise :

<i>Orlando furioso</i> , chant XXXII, octaves 18-21 (p. 958-959)	Du Bellay, <i>L'Olive</i> , sonnet XXXVII
---	---

<p>-Dunque fia ver (dicea) che mi convegna Cercare un che mi fugge e mi s'asconde ? Dunque debbo prezzare un che mi sdegna ? Debbo pregar chi mai non mi risponde ? Patirò che chi m'odia, il cor mi tegna ? Un che sí stima sue virtù profonde, che bisogno sarà che dal ciel scenda immortal dea che 'l cor d'amor gli accenda ?</p> <p>Sa questo altier ch'io l'amo e ch'io l'adoro, né mi vuol per amante né per serva. Il crudel sa che per lui spasmo e moro, e dopo morte a darmi aiuto serva. E perché io non gli narri il moi martoro atto a piegar la sua voglia proterva, da me s'asconde, come aspide suole, che, per star empio, il canto udir non vuole.</p> <p>Deh ferma, Amor, costui che cosí sciolto dinanzi al lento moi correr s'affretta ; o tornami nel grado onde m'hai tolto quando né a te né ad altri era suggetta ! Deh, come è il moi sperar fallace e stolto, Sch'in te con prieghi mai pietà si metta ; che ti diletta, anzi ti pasci e vivi di trar dagli occhi lacrimosi rivi !</p> <p>Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa, fuor che del moi desire irrazionale ? Ch'alto mi leva, e sí ne l'aria passa, ch'arriva in parte ove s'abbrucia l'ale ; poi non potendo sostener, mi lassa dal ciel cader : né qui finisce il male ; che le rimette, e di nuovo arde : ond'io non ho mai fine al precipizio mio.</p>	<p>Celle qui tient par sa fiere beauté Les Dieux en feu, en glace, aise, et martire, L'oeil impiteux soudain de moy retire, Quand je me plain' à sa grand' cruauté.</p> <p>Si je la suy', ell' fuit d'autre couté ; Si je me deulx, mes larmes la font rire, Et si je veulx ou parler ou ecrire, D'elle jamais ne puis estre ecouté⁵⁵⁵</p> <p>Mais (ô moy sot!) de quoy me doy-je plaindre, Fors du desir, qui par trop hault ataindre, Me porte au lieu, où il brusle ses aesles ?</p> <p>Puis moy tumbé, Amour, qui ne permet Finir mon dueil, soudain les luy remet, Renouvelant mes cheutes eternalles.</p>
---	--

Cette réécriture concerne tout d'abord l'octave 18, que Du Bellay exploite à la fois dans le premier et le second quatrain. Le premier quatrain en reprend ainsi les trois derniers vers, afin de mettre en valeur la puissance divine de la dame sur son amant ainsi que de réexploiter le motif des flammes, déjà présent chez l'Arioste. Dans le second quatrain, le poète met en scène les conséquences de ce pouvoir de la dame, décrite comme dédaigneuse des avances du poète. Il reprend ainsi la série de questions des cinq premiers vers, qui exprime le rejet de sa maîtresse, mais il se livre aussi à une réorganisation syntaxique, puisqu'il introduit des propositions subordonnées circonstancielle hypothétiques parallèles, au présent générique, ce qui a pour effet de mettre en évidence la permanence de ce rejet. Par cette réorganisation de la matière ariostesque, aussi bien en termes de *dispositio* que d'un point de vue syntaxique, Du Bellay tisse un lien de cause à effet, puisqu'il décrit d'abord la puissance de la dame puis le résultat de ce pouvoir sur son amant.

555. *Ibid.*, v. 5-8, p. 35.

De même, dans le sonnet CXCI du *Premier Livre des Amours*, Ronsard s'inspire de deux blasons érotiques déjà présents chez l'Arioste. Dans le premier quatrain, il reprend le blason des seins d'Alcine (VII, 14) et, dans le second, celui des seins d'Olympie (XI, 68)⁵⁵⁶. La réunion des deux extraits de l'Arioste dans un même sonnet est ici d'autant plus aisée que les deux passages d'origine comportaient déjà des traits caractéristiques communs tels que la comparaison des seins avec l'ivoire. Notons que ce n'est pas la seule fois que Ronsard fait usage des deux extraits dans un même poème puisque, dans l'« Elegie à Janet peintre du roy »⁵⁵⁷, il exploite de nouveau ces deux mêmes passages aux vers 92-96 (VII, 13), 123 et 124 (VII, 15, vers 7-8) et au vers 134 (VII, 14), à partir du portrait d'Alcine, ainsi qu'aux vers 155 à 158, qui seraient quant à eux imités de la description d'Olympie (XI, 69).

On retrouve aussi dans la seconde génération de notre corpus des poètes qui s'inspirent de plusieurs extraits de l'*Orlando furioso*. C'est le cas par exemple de Desportes dont les « Stanzas »⁵⁵⁸, reprennent à la fois un passage inspiré des plaintes de Bradamante (XLV, 36-37) aux vers 31 à 36 et un extrait du portrait d'Alcine (VII, 12) aux vers 53 et 54. Quant à la chanson « Las que nous sommes miserables »⁵⁵⁹, elle pourrait être tirée des mésaventures d'Olympie (X, 5-8), comme le suggère notre édition critique⁵⁶⁰. Quant à Amadis Jamyn, il lui arrive de jouer avec des passages de l'Arioste éloignés les uns des autres pour les recomposer au sein de son poème. En effet, dans son « Discours d'une amante »⁵⁶¹, il se plaît à convoquer à l'intérieur du même poème des souvenirs d'un passage du chant XXIV et de plusieurs passages du chant XXVI :

Extraits de l' <i>Orlando furioso</i>	Amadis Jamyn, « Discours d'une amante »
chant XXVI, octave 1, vers 3-4 Al tempo nostro si ritrovan rade A cui, piú del guadagno, altro caro.	vers 81-82 O qu'aujourd'hui la femme non avare (Si l'on en trouve) est un oiseau bien rare!
chant XXVI, octave 103, vers 1-3 Come ben riscaldato arido legno A piccol soffio subito s'accende, Cosí s'avampa di Ruggier lo sdegno	vers 173-176 Comme un bois sec tout soudain se renflamme, Si tant soit peu on resouffle sa flamme : Ainsi le feu qui avoit enflammé Ce pauvre amant, fut soudain r'alumé.
chant XXIV, octave 2, vers 1 à 5 Varii gli effetti son, ma la pazzia È tutt'una perà, che li fa uscire. Gli è come una gran selva, ove la via Convien a forza, a chi viva, fallire Chi su, chi giù, chi qua, chi là trovia.	vers 311-322 Ainsi d'Amour la forest est obscure, Grande et profonde et plaine d'aventure, Où qui ses pieds pourme bien avant, Dans l'épaisseur il se va decepant Et vagabond erre toujours en crainte,

556. Nous ne citons pas ici le texte de Ronsard – très connu par ailleurs – car nous en reparlerons plus loin dans nos analyses et en le citant plus précisément.

557P. de Ronsard, *Œuvres complètes, Le Premier Livre des Amours*, p. 152-156.

558. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, p. 231-233.

559. *Ibid.*, p. 235-237.

560. *Ibid.*, note 46, p. 542-543.

561. A. Jamyn, *Avant-chant nuptial, fait sur le mariage du Roy & d'Elizabeth d'Autriche*, Lyon, par Benoist Rigaud, 1570, dans *Les Œuvres poétiques*, 1973, p. 98-112.

	Trouvant sa voye en cent chemins contrainte : Dans la forest le plus souvent se pert Et de pasture aux dentz des lyons sert, Si quelque dieu, qui les hommes inspire De telle erreur, soubdain ne le retire?
--	--

Il ne s'agit pas ici pour Jamyn de reprendre l'intégralité d'un passage célèbre de l'*Orlando furioso*, mais bien de ponctuer les 330 vers de son poème de reprises ciblées, avec deux tendances distinctes. D'une part, dans les vers 173 à 176, la réécriture de quatre vers se concentre sur l'expression même des passions puisqu'il s'agit ici de décrire la colère de Roger. D'autre part, d'autres reprises se concentrent sur les réflexions générales à propos de la passion présentes au début du chant de l'Arioste. Amadis Jamyn manie ainsi les différents types de discours présents dans l'*Orlando furioso* en s'intéressant non seulement à la peinture des passions, mais aussi au discours sur celles-ci. Il le prouve également dans un autre de ses poèmes : « Qui répond à celle qui commence, Las que nous sommes misérables, etc. »⁵⁶². En effet, bien que le mouvement général de cette pièce tire son origine du chant X, octaves 5-8, et reprenne des éléments descriptifs sur la beauté d'Alcine, il fait également allusion à un tout autre épisode, celui du chant XLIV évoquant une des plaintes de Bradamante :

<i>Orlando furioso</i> , chant XLIV, octave 61-66	Amadis Jamyn, <i>chanson</i> Qui répond à celle qui commence, Las que nous sommes miserables, etc.
XLIV, 61, vers 5-8 Immobil son di vera fede scoglio Che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote: Né già mai per bonaccia né per verno Luogo mutai, né muterò in eterno.	vers 21-24 En un lieu constant il s'arreste, Comme le rocher sur les flots Qui loin repousse la tempeste, Les vagues et le vent dispos.
XLIV, 65, vers 1-4 Non avete a temer ch'in forma nuova Intagliare il mio cor mai piú si possa: Sí l'immagine vostra si ritrova Sculpita in lui, ch'esser non può rimossa.	vers 29-32 Quand au fond de son coeur il taille Quelque portrait, c'est tout ainsi Qui graverait une medaille Dedans quelque bronze endurci.
XLIV, 62, vers 1-4 Scarpello si vedrà di piombo o lima Formare in varie imagini diamante Prima che colpo di Fortuna, o prima Ch'ira d'Amor rompa il mio cor costante;	vers 33-36 Leur amour qui est indomtable Par la force ne se corrompt, Si bien qu'il est du tout semblable Au diamant qui ne se rompt.
XLIV, 66 v. 5-8 Non è il mio cor diverso alla natura Del marmo o d'altro ch'al ferro contende. Prima esser può che tutto Amor lo spezze, Che lo possa sculpir d'altre bellezze.-	

562. A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, p. 26-28.

Ainsi, Amadis Jamyn parvient ici à mêler deux inspirations différentes issues de l'Arioste : d'une part, une inspiration érotique tirée du portrait d'Alcine et, d'autre part, une veine plus lyrique issue des plaintes de Bradamante. La reprise même qui est faite des plaintes de Bradamante au chant XLIV démontre la familiarité de Jamyn avec ce texte, tant il navigue avec aisance d'un passage à l'autre de celui-ci.

Cette démarche propre aux poètes de notre corpus permet de constater la manière dont la tradition littéraire ariostesque se développe au sein de l'espace lyrique français. En effet, cette tradition se construit autour de passages soigneusement choisis et récurrents touchant les passions, comme l'atteste la présence à plusieurs reprises d'extraits tirés du portrait d'Alcine. Par ailleurs, ces fragments ne sont pas figés, mais bien réagencés dans les poèmes de nos auteurs. De plus, comme on va le voir, ces extraits pris à l'Arioste sont eux-mêmes intégrés à un matériel plus vaste.

D'un auteur, l'autre : incorporation de la matière ariostesque avec d'autres auteurs

C'est ainsi en effet que l'Arioste se retrouve intégré à un matériel plus vaste englobant non seulement la littérature italienne en vogue à l'époque, et particulièrement celle de Pétrarque, mais également la matière antique.

Pour commencer, dans *L'Olive*, recueil qui s'inscrit dans une démarche pétrarquaisante, on trouve des poèmes s'inspirant à la fois de l'Arioste et de Pétrarque lui-même. C'est le cas par exemple du sonnet XXXI⁵⁶³ qui fait certes référence à l'Arioste dans les deux tercets où l'amoureux solitaire est comparé à l'hiver privé de soleil⁵⁶⁴, mais dont le premier quatrain est issu du sonnet XI de Pétrarque (« Quando'l pianeta che distingue l'ore ») tiré des *Rime Sparse* auquel Du Bellay emprunte l'image de la venue du printemps. Cette inspiration proviendrait elle-même de Virgile dans ses *Géorgiques*, comme l'indique Henri Weber⁵⁶⁵.

Ronsard procède également à des associations reprises de divers horizons. Ainsi, dans le sonnet XVIII du *Premier Livre des Amours*⁵⁶⁶, il tire à la fois l'évocation de son vers 6 « Un col de neige, une gorge de lait » d'un des détails du portrait d'Alcine au chant VII (« Bianca nieve è il bel collo, e 'l petto latte »⁵⁶⁷) et des éléments sentimentaux du sonnet CCXIII des *Rime Sparse* de Pétrarque, traduit par Philieul en 1548⁵⁶⁸. Les renvois à l'Arioste sont également mêlés à des

563. J. Du Bellay, *L'Olive*, p. 32.

564. *Orlando furioso*, XLV, 38-39, p. 1358-1359.

565. Henri Weber indique cette référence aux *Géorgiques* : Virgile, *Géorgiques*, I, 217-218 (« Candidus aperit cum cornibus annum »). H. Weber, *La création poétique au XVI^e siècle en France*, Paris, Nizet, 1956, p. 292.

566. P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, p. 33-34.

567. *Orlando furioso*, VII, 14, v. 1, p. 150.

568. P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, note 1, p. 1229.

références à la littérature antique, comme on peut le constater par exemple dans le sonnet CXXX du *Second Livre des Amours*⁵⁶⁹, où le dernier tercet est imité de l'Arioste (XLIV, 61), cependant que transparaissent dans le reste du poème des souvenirs d'Ovide et de Pétrarque⁵⁷⁰.

Quant à Claude de Taillemont, il glisse une référence à l'Arioste, ou plus précisément à l'un de ses personnages, dans son chant « En faveur des dames vertueuses ». En effet, on y trouve la mention d'Olympie⁵⁷¹ parmi la galerie de dames honnêtes et illustres appartenant aussi bien à l'Antiquité (Lucrèce au vers 46, Sapho au vers 66 ou encore Zénobie au vers 185) ou à la culture biblique (Judith au vers 145) qu'à la période contemporaine (Marguerite de Navarre au vers 68).

On retrouve également ce mélange des sources chez les poètes de la seconde génération. Chez Desportes par exemple, dont le sonnet XXXVIII des *Premières Œuvres* serait issu d'une double inspiration, à savoir à la fois de Sasso (« O dolce sonno, oime perche fuggita »⁵⁷²) et des octaves 62-64 du chant XXXIII de l'*Orlando furioso*. Quant à Jamyn, les références à l'Arioste se mêlent chez lui aux *Carmina* d'Horace, comme on peut notamment le constater dans le sonnet « Quand le soleil luisant recule sa clairté », où l'on retrouve des passages du chant XLV (octaves 36 à 38) et, en ce qui concerne les deux derniers tercets, un souvenir des *Carmina* d'Horace⁵⁷³.

Du reste, l'Arioste est également transmis par le biais des auteurs eux-mêmes. Ainsi, certains passages de l'Arioste circulent par poètes interposés. C'est le cas, par exemple, des octaves 5 à 8 du chant X de l'*Orlando furioso*, qui sont d'abord reprises par Philippe Desportes dans la chanson « Las, que nous sommes miserables »⁵⁷⁴, puis dans la réponse d'Amadis Jamyn à ce poème « Qui respond à celle qui commence, Las que nous sommes miserables » : le poète s'y adresse à Desportes, mais intègre également de nouvelles références à l'*Orlando furioso*⁵⁷⁵. On voit ici que manifestement le texte de l'Arioste se prête au réemploi, et ce phénomène atteste bien l'importance de l'Arioste dans l'expression des passions.

Les imitations de l'Arioste dans la poésie brève se distinguent donc à la fois par leur aspect très restreint et sélectif et par la grande liberté avec laquelle les poètes les remanient. Mais, qu'il s'agisse de reprises spécifiques d'une ou plusieurs octaves, les différentes modalités que nous

569. *Ibid.*, p. 289.

570. « Souvenir possible d'Ovide, *Métamorphoses*, VII, v. 20 et suiv. Voir Pétrarque, XX, fin. » P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, voir note 2, p. 1339.

571. C. de Taillemont, *La Tricarite*, v. 105-110, p. 200-207.

572. P. Sasso, « O dolce sonno, oime perche fuggita », *Opera*, éd. 1499, cité dans P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, note 41, p. 528.

573. Horace, *Carmina*, IV, 5, v. 5-6. Ces références sont indiquées dans l'édition critique : A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques, Premières poésies et livre premier*, éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1973, p. 166.

574. P. Desportes, *Diverses Amours, et autres Œuvres meslées*, in *Les Premières Œuvres*, éd. citée, p. 235-237.

575. *Orlando furioso*, XLIV, 61-66, p. 1336-1337.

venons de parcourir ont toutes en commun d'imiter des épisodes similaires qui deviennent dès lors récurrents dans le paysage poétique des imitateurs.

Par ailleurs, la forme close propre à une poésie plus brève permet au poète de se concentrer sur un détail et de l'enrichir selon certains processus d'amplification. En effet, la forme même du sonnet ou du dizain, légèrement plus longue que l'octave italienne, conduit l'auteur à ce développement des motifs. Et en même temps, l'espace restreint de ce qui reste une forme brève va permettre de décupler en intensité cette expression des passions amoureuses. C'est ce que nous allons étudier dans la suite de notre étude où il s'agira d'observer plus spécifiquement les extraits et motifs récurrents présents chez nos imitateurs.

Chapitre 2

Réinventer l'expression poétique des passions

Les éléments présents chez l'Arioste sont issus du répertoire des topiques pétrarquistes. On retrouve ainsi avec lui des motifs qui sont déjà récurrents chez Pétrarque, tels que la beauté idéalisée, la tension du désir de l'amant à la fois fasciné et paralysé face à la perfection de la bien-aimée, les contradictions de l'amour, exprimées par l'antithèse du feu et de la glace ou de la vie et de la mort. Plus que l'appartenance à une tradition pétrarquiste bien identifiée, c'est la manière dont l'Arioste développe les motifs pétrarquistes dans des épisodes célèbres, ou encore à travers des figures qui incarnent par excellence la fureur amoureuse, qui fait tout l'intérêt de son écriture. En effet, dans le cadre de cette poésie brève d'imitation française, c'est non seulement le motif pétrarquiste qui transparaît, mais également l'épisode ariostesque qui refait surface à la lecture de ces poèmes.

Au sujet de ces épisodes, il est intéressant de noter que les imitateurs tendent à se focaliser sur les mêmes extraits, tels que les plaintes de Bradamante (chants XXXII, XXXIII et XLV), les larmes et les soupirs de Roland (XXIII, 126-127) ou encore le portrait sensuel d'Alcine (VII, 11-16). Le choix de ces épisodes amène les imitateurs à utiliser de manière récurrente les mêmes topiques et les mêmes métaphores dans leur traitement des passions. C'est pourquoi nous opterons pour une démarche thématique dans ce chapitre. Nous étudierons tout d'abord le motif du déchirement amoureux qui se manifeste à travers la mise en scène des attitudes opposées de l'amant et de sa dame, ainsi que de la confusion des perceptions de l'amant. Nous nous concentrerons ensuite sur les manifestations physiques du trouble amoureux et en particulier sur le traitement poétique qui est fait des humeurs de Roland. Enfin, nous consacrerons la fin de ce chapitre au portrait d'Alcine, dont la sensualité a inspiré les poètes lyriques.

2.1. De la contradiction amoureuse

L'Orlando furioso traite abondamment des passions et du déchirement qui en découle. On retrouve ainsi le motif du déchirement de manière ponctuelle dans des épisodes tels que celui du chant I, lorsqu'Angélique quitte le camp de Charlemagne, provoquant le désespoir de ses prétendants, mais également de manière plus récurrente avec la séparation constante que doivent

vivre Roger et Bradamante durant la majeure partie de l'œuvre.

Là où ce déchirement alimente l'action chez l'Arioste, puisqu'il déclenche les actions des personnages, toute séparation amenant une poursuite, chez nos poètes, nous pourrions plutôt dire qu'il alimente l'inspiration, comme en témoignent leurs textes qui mettent régulièrement en scène la contradiction amoureuse. Cette contradiction concerne tout d'abord les personnages eux-mêmes. Ainsi, nous verrons que l'éloignement entre l'amant et sa maîtresse peut se manifester à travers la mise en scène de leurs sentiments opposés. Cette séparation entre les deux personnages est également complétée, et renforcée, par la mise en valeur des sensations contradictoires de l'amant, perdu entre songe et éveil. Enfin, la contradiction entre les deux amants atteint son paroxysme avec le motif de la tempête, motif fatal qui entraîne inexorablement la chute de l'amant.

2.1.1. La séparation des amants

Des actions contradictoires

Dans la conception pétrarquienne de l'amour, celui-ci apparaît comme un sentiment extrêmement ambivalent, puisque l'amant tourne toute son énergie vers la conquête de l'amour de sa dame, qui doit lui permettre de s'élever, mais ne reçoit en échange qu'insatisfaction. L'être aimé, quant à lui, bascule sans cesse du statut d'être divin à celui d'être cruel. Cet état d'inconstance est synthétisé dans le concept de *dissidio* pétrarquien, qui dénote un sentiment de division, d'insatisfaction permanente⁵⁷⁶. Dans le cadre de ce *dissidio*, l'amant est divisé entre des impulsions contradictoires, coupé du monde.

Les variations françaises autour des plaintes de Bradamante contribuent au développement de cette topique du *dissidio*. La plainte du chant XXXII (octaves 18 à 23) fait ainsi particulièrement l'objet de reprises. Cette première plainte de Bradamante repose, en effet, sur des effets de contraste relatifs aux sentiments contradictoires éprouvés par l'amant. Du Bellay reprend ainsi fidèlement certaines octaves de la plainte, imitant parfois ces dernières indépendamment les unes des autres. La première octave de l'Arioste repose ainsi sur une série de six propositions interrogatives où Bradamante s'interroge sur la différence de comportement observable entre elle et son amant Roger :

Dunque fia ver (dicea) che mi convegna
cercare un che mi fugge e mi s'asconde?
Dunque debbo prezzare un che mi sdegna?

576. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive, op. cit.*, p. 57.

Debbo pregar chi mai non mi rispone?
Patirò che chi m'odia, il cor mi tegna?
Un che sí stima sue virtù profonde,
che bisogno sarà che dal ciel scenda
immortal dea ch'l cor d'amor gli accenda?⁵⁷⁷

La construction syntaxique des vers permet ici d'opposer non seulement les pronoms « un » et « mi », mais également les verbes conjugués renvoyant respectivement à Bradamante (première personne du singulier) et Roger (troisième personne du singulier présente dans les propositions subordonnées), ce qui a pour effet de mettre en évidence l'opposition d'attitude entre les deux amants. Du Bellay, dans le second quatrain de son sonnet XXXVII, reprend cette octave pour dire le dédain de la dame à l'égard des avances du poète. De la même manière que le comportement de Roger était présenté comme sans cesse opposé à celui de Bradamante, l'attitude de la dame dans le texte de Du Bellay est décrite comme ambivalente :

Si je la suy', ell' fuit d'autre couté ;
Si je me deulx, mes larmes la font rire,
Et si je veulx ou parler ou ecrire,
D'elle jamais ne puis estre ecouté.⁵⁷⁸

Dans ce passage, Du Bellay demeure cohérent avec le texte d'origine, tout en accentuant cette opposition entre les actions de l'amant et ceux de sa maîtresse. En effet, au-delà du constat effectif de cette divergence, l'emploi de la subordonnée de condition permet de montrer qu'il existe un lien de cause à effet entre les actions de l'amant et de l'aimée : la maîtresse agit à l'inverse de l'amant précisément dans le but de se séparer de lui. En outre, Du Bellay exprime de manière plus développée que l'Arioste l'absence de dialogue entre les deux amants. En effet, dans la version du poète français, l'amant est privé non seulement de sa capacité de « parler », mais également de celle d'« écrire ». La corrélation de l'adverbe forclusif « jamais » avec la formulation négative « ne puis estre ecouté » réduit quant à elle définitivement l'amant au silence.

Cette tension entre l'amant et la maîtresse est notamment due au statut de la dame, élevée au rang de déesse inaccessible. De là, découle une puissante différence hiérarchique entre les deux êtres. On peut constater encore plus nettement cette tension dans le sonnet XXXVII de Du Bellay, qui reste cohérent avec cette vision néo-platonisante et pétrarquiste de la femme déifiée :

577. *Orlando furioso*, XXXII, 18, p. 958.

578. J. Du Bellay, *L'Olive*, v. 5-8, p. 35.

Celle qui tient par sa fiere beauté
Les Dieux en feu, en glace, aise, et martire,
l'œil impiteux soudain de moy retire,
Quand je me plain' à sa grand' cruauté.⁵⁷⁹

Le texte décrit en effet d'abord une dame capable de subjuguier les dieux. Le second vers décrit ainsi l'alternance des sentiments que l'aimée est capable d'imposer à ceux-ci. Ces sentiments contrastés sont valorisés par la mise en parallèle de deux couples antithétiques, « feu » et « glace », puis « aise » et « martire », les premiers de ces termes exprimant les aspects positifs de la passion tandis que les seconds suggèrent le désamour. Ces échos produisent un effet d'alternance qui reproduit la succession des situations et des sentiments, et tend à l'hyperbole. Car si la dame est capable d'imposer de telles souffrances aux dieux, qu'en est-il de son amant mortel ? Ces deux vers annoncent donc la suite du quatrain, qui décrit la peine endurée par l'amant. Si l'œil n'est pas défini comme divin, comme c'est le cas chez Du Bellay, il n'en demeure pas moins « impiteux », et c'est bien de la « grand' cruauté » de la dame qu'il est question dans le dernier vers.

La nature comme métaphore de l'éloignement

On retrouve ce même trope de l'éloignement entre l'amant et sa maîtresse – mais cette fois par le biais de métaphores référant à la nature – chez Claude de Taillemont, puis plus tard chez Amadis Jamyn. C'est le cas tout d'abord chez Taillemont, à travers l'imitation qu'il fait des lamentations de Sacripant dans les deux premiers vers de son poème 96, où la femme aimée est comparée à une fleur :

Ma non sí tosto dal materno stelo
rimossa viene e dal suo ceppo verde,
che quanto avea dagli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza, tutto perde.⁵⁸⁰

Si plus de loin les feuilles je n'adore
Pendant qu'autrui le fruit cueille, et savore,⁵⁸¹

S'il ne s'agit plus d'une fleur, mais du fruit dans les vers de Taillemont, il n'en demeure pas moins que la métaphore permet de maintenir l'image de l'amant séparé de la femme qu'il aime puisqu'il ne peut en cueillir le fruit et donc en consommer l'amour.

579. *Ibid.*, XXXVII, v. 1-4, p. 35.

580. *Orlando furioso*, I, 43, v. 1-4, p. 15.

581. C. de Taillemont, *La Tricarite*, poème 96, v. 1-2, p. 185.

Dans d'autres textes, l'être aimé est comparé, de façon tout aussi topique, au soleil. Dans les plaintes de Bradamante au chant XLV (octaves 36-39)⁵⁸², Roger est ainsi comparé à l'astre et suit des cycles qui rythment les émotions ressenties par sa maîtresse. En effet, de sa disparition et de sa réapparition dépendent le bonheur de Bradamante. Cette topique sera d'abord reprise par Joachim Du Bellay, puis par Amadis Jamyn.

Chez Du Bellay, les deux derniers tercets du sonnet XXXI reprennent l'image de la circularité des saisons qui rythme la présence ou non du soleil, d'après les octaves 38 et 39 :

Se 'l sol si scosta, e lascia i giorni brevi,
quanto di bello avea la terra asconde ;
fremono i venti, e portan ghiacci e nievi ;
non canta augel, né fior si vede o fronde :
cosí, qualora avvien che da me levi,
o mio bel sol, le tue luci gioconde,
mille timori, e tutti iniqui, fanno
un aspro verno in me piú volte l'anno.

Deh torna a me, mio sol, torna, e rimena
la desiasta dolce primavera !
Sgombra i ghiaccie le nievi, e rasserena
la mente mia sí nubilosa e nera⁵⁸³

Ainsi, alors que sur moy tu etens,
O mon Soleil ! Tes clers rayons epars,
Sentir me fais un gracieux printens.

Mais tout soudain que de moy tu depars,
Je sens en moy venir de toutes pars
Plus d'un hyver, tout en un mesme tens.⁵⁸⁴

Tout d'abord, on remarque ici que Du Bellay conserve la métaphore du soleil afin de désigner l'amant à travers la transposition des apostrophes « o mio bel sol » (38, v. 6) et « Deh [...] mio sol » (39, v. 1) par « O mon soleil ! » au vers 10. Il reprend également le contraste entre l'hiver et le printemps. L'hiver figure ainsi les moments passés loin de l'être aimé tandis que le printemps en symbolise les retrouvailles. Dans le texte original, l'Arioste décrivait plus longuement, sur l'ensemble des vers composant l'octave 38, les effets néfastes de la disparition du soleil sur l'amant,

582. *Orlando furioso*, XLV, 36-39, p. 1357-1359.

583. *Ibid*, XLV, 38-39, v. 1-4, p. 1358.

584. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXXI, v. 9-12, p. 32.

sa disparition créant en quelque sorte un « hiver du sentiment amoureux », tandis que les quatre premiers vers de l'octave 39 mettaient en contraste les moments de bonheur, métaphorisés par « la primavera », avec l'hiver figuré par la désignation de la neige (« le nievi »). Dans son imitation, Du Bellay met en valeur ce contraste entre les deux saisons par la *dispositio* des tercets : elles sont ainsi chacune mentionnées explicitement dans le dernier vers de chaque tercet (« printens », v. 11, et « hyver », v. 13), créant une symétrie qui souligne le contraste, tandis que le contenu sémantique conduit à opposer à l'espoir des retrouvailles, suggéré par la métaphore des « clers rayons epars » (v. 10), le départ du soleil : « Mais tout soudain que de moy tu depars » (v. 12).

Deux décennies plus tard, Jamyn se souviendra de cette métaphore de l'être aimé dans son poème « Quand le soleil luisant recule sa clairté »⁵⁸⁵ :

Quand le soleil luisant recule sa clairté
Loin du tropique chaud, et tire au Capricorne,
Où son autre carriere absent de nous il borne,
Le ciel trouble et couvert nous cache sa beauté :

Dans ce premier quatrain, Jamyn reprend ainsi l'image de la disparition du soleil, déjà présente chez l'Arioste. À la différence de Du Bellay, il insiste cependant sur la notion de beauté, qui était déjà présente dans le texte original (XLV, 38, v. 2 et 6). Cependant, il rejoint Du Bellay avec la mention de l'hiver et du printemps dans le premier tercet de son texte :

Rendez-nous maintenant la joye et la lumiere
Par un heureux retour, qui dessus tous esclaire,
Après un aspre hyver amenant le printemps.

Et ainsi, bien que les deux tercets soient en partie inspirés des *Carmina* d'Horace, notamment pour le motif du retour de la lumière⁵⁸⁶, cette évocation de la succession de l'hiver et du printemps nous semble être encore un souvenir de l'Arioste. Dans les premiers vers de l'octave 39, en effet, tout comme dans ce tercet de Jamyn, le locuteur en appelle à un retour du printemps et met en valeur la succession entre les deux saisons. Chez l'Arioste, cet effet est produit par la mention successive de la « primavera » au vers 2 puis des « nievi » au vers 3 ; chez Amadis Jamyn, cette succession est synthétisée dans le vers 11 : « Après un aspre hyver amenant le printemps ».

585. « Quand le soleil luisant recule sa clairté », dans A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, 1973, p. 166.

586. Horace, *Carmina*, IV, V, v. 5-16 cité dans *ibid.*, p. 167.

De la même reprise d'un motif de l'Arioste, on peut en tout cas déjà déduire des attitudes différentes chez les imitateurs. Ainsi, chez Du Bellay, que ce soit par la répétition des jeux de contrastes au sein des vers ou par la dissociation antithétique de deux situations dans la construction des tercets, les attitudes antagonistes de l'amant et de sa maîtresse sont travaillées de manière très structurée. Chez Amadis Jamyn, en revanche, si cette opposition est bien toujours présente, elle est cependant plus ponctuelle et, dans tous les cas, elle est moins structurante que chez Du Bellay.

Ces effets de contraste sont également présents dans d'autres passages de l'Arioste. En effet, de l'opposition et de l'éloignement de l'amant et de sa maîtresse découle le mal amoureux, qui perturbe la perception de l'amant, comme nous allons le voir à présent.

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

La séparation de l'amant et de sa dame est également mise en valeur dans la division qu'éprouve l'amant, perdu entre songe et éveil. Une fois de plus, ce sont les plaintes de Bradamante qui donnent lieu, chez les imitateurs, à une mise en scène de cette division. Les lamentations du chant XXXIII se caractérisent en effet par la dichotomie qu'elles posent entre le rêve et l'éveil. Si, dans un premier temps, ces deux états sont perçus de manière confuse par le personnage qui (dans les octaves 60 et 61) pense être réellement en présence de Roger, le réveil révèle avec violence et déception la réalité :

Fu quel che piacque, un falso sogno; e questo
che mi tormenta, ah! lassa! È un veggiar vero.
Il ben fu sogno a dileguarsi presto,
ma non è sogno il il martire aspro e fiero.
Perch'or non ode e vede il senso desto
quel ch'udire e veder parve al pensiero?
A che condizione, occhi miei, sète,
che chiusi il ben, e aperti il mal vedete?

Il dolce sonno mi promise pace,
ma l' amaro veggiare mi torna in guerra:
il dolce sonno è ben stato fallace
ma l' amaro veggiare, ohimè! Non erra.
Se'l vero annoia, e il falso sí mi piace,
non oda o vegga mai più vero in terra :
se 'l dormir mi dà gaudio, e il veggiar guai,
possa io dormir senza destarmi mai.

O felice animai ch'un sonno forte
sei mesi tien senza mai gli occhi aprire!
Che s'assimigli tal sonno alla morte,
tal veggiare alla vita, io non vo' dire;
ch'a tutt'altre contraria la mia sorte
sente morte a veggiar, vita a dormire :
ma s'a tal sonno morte s'assimiglia,
deh, Morte, or ora chiudimi le ciglia!⁵⁸⁷

Chez Du Bellay, le passage est repris de cette manière :

Ce que je sen', la langue ne refuse
Vous decouvrir, quand suis de vous absent,
Mais tout soudain que près de moy vous sent,
Elle devient et muette et confuse.

Ainsi, l'espoir me promet et m'abuse :
Moins près je suis, quand plus je suis present :
Ce qui me nuist, c'est ce qui m'est plaisent :
Je quier' cela, que trouver je recuse.

Joyeux la nuit, le jour triste je suis :
J'ay en dormant ce qu'en veillant poursuis :
Mon bien est faulx, mon mal est veritable.

D'une me plain', et deffault n'est en elle.
Fay' doncq, Amour, pour m'estre charitable,
Breve ma vie ou ma nuit eternelle.⁵⁸⁸

Du Bellay réorganise ici le mouvement des octaves de l'Arioste, en mêlant des éléments de l'octave 62 et de l'octave 63. Or, l'octave 62 du chant XXXIII est construite à partir d'une succession de contrastes : la joie provient du rêve tandis que la réalité ne produit que tourments. Ce contraste permet d'exprimer la confusion présente chez Bradamante, rendue insatisfaite par la contemplation de la réalité.

Dans le premier quatrain, Du Bellay continue de jouer sur les contrastes déjà présents chez l'Arioste en introduisant un élément nouveau : la confusion de l'amant en présence de l'être aimé. Comme l'explique Donald Stone Jr dans le commentaire qu'il fait de cette reprise de l'Arioste par Du Bellay et Saint-Gelais :

587. *Orlando furioso*, XXXIII, 62-64, p. 1002-1003.

588. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXVIII, p. 30.

Yet [they] both respond to the antitheses contained in the *Furioso* passage and even accentuate them when, for instance, in the first quatrain Du Bellay contrasts presence and absence and the resulting ability or inability of the poet's tongue to speak his feelings, all features added to the Italian material.⁵⁸⁹

Le poème permet ainsi « to be close to the lady [and so] to experience confusion »⁵⁹⁰. De façon paradoxale, dans le sonnet de Du Bellay, c'est la proximité qui accentue la distance entre l'amant et l'être aimé. Par ailleurs, à partir du second quatrain, Du Bellay reprend les motifs de l'Arioste selon lesquels l'absence de Roger produit le doute chez Bradamante. On retrouve ainsi dans le premier tercet du sonnet XXVIII l'opposition entre le jour et la nuit qui était présente dans l'octave 63. Ces antithèses jouent un rôle primordial au sein de ce texte. Comme le fait remarquer Donald Stone Jr, Du Bellay, dans ce sonnet, joue principalement sur les antithèses, de manière cumulative :

The opening verses of stanza 62 from the *Furioso* contrast being asleep and being awake, pleasure and torment. Du Bellay writes, « Ce qui me nuist, c'est ce qui m'est plaisent, » placing pleasure and torment in the same phenomenon. Is the poet expanding upon the idea that « l'espoir » both promises (gives pleasure) and deceives (hurts)? It is possible, but the result recalls the asymmetry discussed with regard to line 6. The tongue is not both voluable and mute at the same time, but one or the other, depending on whether the poet's lady is present or absent. Interestingly enough, not until Du Bellay composed the first tercet did he use the double set of contrasts that is sketched by Ariosto (night vs. day, happy vs. sad) and mimicked in the first quatrain (presence vs. absence, volubility vs. silence)⁵⁹¹

À ces remarques, nous pouvons ajouter que chez Du Bellay, ces effets de contraste sont également repris dans un autre sonnet, le sonnet XLVII. Le premier quatrain de ce dernier reprend lui aussi l'octave 63 et illustre, en vertu d'une construction poétique proche de celle de l'Arioste, cette confusion présente dans l'esprit de l'amant :

Le doux sommeil paix, et plaisir m'ordonne,
Et le reveil guerre, et douleur m'apporte :
Le faux me plaist, le vray me déconforte :
Le jour tout mal, la nuit tout bien me donne.⁵⁹²

Dans ce premier quatrain, les notions s'opposent nettement. On le constate tout d'abord dans les deux premiers vers qui se répondent par antonymes interposés : « sommeil » / « reveil » ; « paix » /

589. Donald Stone Jr., *Mellin de Saint-Gelais and literary history*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1983, p. 86.

590. *Ibid.*, p. 88.

591. *Ibid.*, p. 87.

592. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XLVII, v. 1-4, p. 40.

« guerre » ; « plaisir » / « douleur » ; puis dans les vers suivants avec l'opposition d'antonymes au sein d'un même vers, au vers 3 entre « faux » / « vrai » et « plaist » / « déconforte » puis au vers 4 entre « jour » / « nuit » et « mal » / « bien ».

Du Bellay exploite également l'isotopie du regard, déjà présente chez l'Arioste ; celle-ci permet d'illustrer la confusion des sens, mais également l'arrêt de ces derniers avec la mort. C'est le cas lorsque Bradamante se plaint de son sommeil aux octaves 63 et 64 du chant XXXIII. Chez l'Arioste, Bradamante exprime de manière explicite son désir de mort en apostrophant la faucheuse elle-même : « Deh, Morte, or ora chiudimi le ciglia ! »⁵⁹³. Du Bellay, dans l'imitation qu'il fait de ce passage au sonnet XLVII de *L'Olive*, amène pour sa part de manière plus progressive cette métaphore de la mort. Ainsi, au vers 8, l'amant désire tout d'abord s'abandonner à un long sommeil (« Dont l'œil six mois le dormir n'abandonne ! »), avant de souhaiter finalement s'endormir pour toujours au vers 14 : « Clore mes yeux d'une éternelle nuit ». Ici, la périphrase « une éternelle nuit » sous-entend de manière poétique et moins frontale que dans l'original la mort de l'amoureux.

Philippe Desportes, reprenant plus tard ce passage de l'Arioste dans son sonnet XXXVIII qui évoque le bonheur, mais également le mensonge qu'entretient le rêve⁵⁹⁴, partage avec Du Bellay la situation ambivalente de l'amant, qui passe du bonheur du rêve à la déception de la réalité, comme on peut le constater notamment dans le dernier tercet :

Certes on dit bien vray : Le bien qui nous contante,
A tousjours à sa suite un malheur ennuyeux,
En'y a chose aucune en ce monde constante.

Tout comme chez Du Bellay, on retrouve ici une répartition claire entre une situation positive présentée au vers 12 et une situation déceptive au vers 13, du fait de la répartition qui est faite dans chacun de ces vers des antonymes « bien » et « malheur » et de l'opposition sémantique entre le verbe « contante[r] » et l'adjectif « ennuyeux ». Cependant, Desportes ajoute une tonalité gnominique à l'énoncé de cet antagonisme en concluant sur l'inconstance des choses (v. 14). De plus, l'originalité du texte de Desportes tient aux adresses successives que fait le locuteur. Celles-ci sont progressives et dévoilent peu à peu l'état de détresse dans lequel se trouve l'amant. En effet, aspirant au retour de son rêve, celui-ci s'adresse dans un premier temps au songe, dans une apostrophe positive, presque caressante (« O songe heureux et doux », v. 1, « O douce vision », v. 3), puis, dans un élan de reproche, de façon plus péjorative (« Hélas, Somme trompeur », v. 5) ;

593. *Orlando furioso*, XXXIII, 64, p. 1003.

594. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, p. 100-101.

ensuite, il étend sa prière aux étoiles (« O vous troupe étoilée », v. 7) et, en désespoir de cause, aux Dieux eux-mêmes (« O Dieux », v. 9). Ainsi, ces apostrophes successives, si elles donnent un interlocuteur à l'amant, permettent surtout d'amplifier la plainte amoureuse en le faisant s'adresser d'abord au songe puis aux dieux. L'amplification est d'autant plus forte qu'elle est couronnée par le dernier tercet gnomique que l'on vient de voir : il donne une valeur universelle à cette plainte.

Dans ces exemples, on remarque ainsi une fois de plus chez Du Bellay un travail réalisé sur les effets de contraste, tandis que Desportes, en s'appuyant sur un même épisode, joue plutôt sur le dispositif énonciatif des adresses faites dans le texte afin d'amplifier la plainte.

L'alternance entre le songe et l'éveil entretient de la sorte la confusion chez l'amant entre le fantasme d'un amour idéal avec l'être aimé et la cruelle réalité. L'amant est ainsi confronté aux difficultés de la passion, difficultés que l'on constate également à travers l'usage que font les poètes de deux autres tropes poétiques, celui de la tempête ainsi que celui de la chute, inspiré du mythe d'Icare.

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

La tempête

Les tensions existant entre l'amant et sa dame se reflètent en effet encore dans la métaphore de la tempête dans laquelle l'amant, droit et fidèle, se montre inflexible au milieu des passions. C'est l'image même que veut exposer Bradamante à son amant Roger au chant XLIV de l'*Orlando furioso* :

– Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio
fin alla morte, e piú, se piú si puote.
O siami Amor benigno o m'usi orgoglio,
o me Fortuna in alto o in basso ruote,
immobil son di vera fede scoglio
che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote :
né già mai per bonaccia né per verno
luogo mutai, né muterò in eterno.⁵⁹⁵

Dans ce passage, l'Arioste emploie l'image pétrarquiste de « l'amant-rocher »⁵⁹⁶ que sa fidélité rend

595. *Orlando furioso*, XLIV, 61, p. 1336.

596. Gisèle Mathieu-Castellani, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 387.

dur et inflexible aux épreuves de l'Amour. Comme nous allons le voir, cette image persiste chez les poètes de notre corpus, à commencer par Du Bellay qui, dans le sonnet XXXV de *L'Olive*, écrit :

Me soit amour ou rude, ou favorable,
Ou hault, ou bas me pousse la fortune,
Tout ce, qu'au coeur je sen' pour l'amour d'une,
Jusq'à la mort, et plus, sera durable.

Je suis le roc de foy non variable,
Que vent, que mer, que le ciel importune,
Et toutesfois adverse, ou oportune
Soit la saison, il demeure imployable.⁵⁹⁷

Dans ces deux quatrains, Du Bellay reprend de très près le mouvement général du texte italien en introduisant la métaphore du rocher par quatre vers qui explicitent la situation amoureuse chaotique dans laquelle l'amant se trouve avant d'évoquer la métaphore du rocher. Il met particulièrement en valeur cette métaphore en la plaçant au début du vers 5, tandis que la rime embrassée entre « variable » (v. 5) et « imployable » (v. 8) vient réaffirmer le caractère inébranlable du rocher.

De manière similaire, Ronsard, dans *Le Premier Livre des Amours*, reprend les quatre premiers vers de l'octave en guise d'introduction :

Et bien qu'il souffre jours et nuis
Maint amoureuse adversité,
Le plus cruel de ses ennuis
Luy semble une félicité,
Et ne sçauroit jamais vouloir
Qu'un autre œil le face douloir.

Un grand rocher qui a le doz
Et les pieds tousjours outragez,
Ores des vents, ores des flots
Contre les rives enragez,
N'est point si ferme que mon cueur
Sous l'orage de ta rigueur.⁵⁹⁸

Cependant, tandis que chez Du Bellay, l'amant fidèle s'identifiait explicitement au rocher par la métaphore-attribut (« je suis le roc »), chez Ronsard, ce rapprochement avec l'élément minéral

597. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXXV, v. 1-8, p. 34.

598. P. De Ronsard, *Œuvres complètes, Le Premier Livre des Amours*, Chanson, v. 37-48, p. 100-101.

passé par le biais d'une comparaison. Celle-ci est favorisée par la personnification du rocher, à travers les attributs humains que sont « le doigt » et « les pieds », tandis que le comparatif opposant le « cœur » au « rocher » permet de démontrer la supériorité de l'amant sur le minéral. Ronsard reprend encore explicitement cette image dans le sonnet CXXX du *Second Livre des Amours*. Dans ce poème où il est question d'un amant qui, bien que malheureux, demeure fidèle à l'être aimé, ce passage de l'Arioste trouve une place de choix, puisqu'il rend possible la conclusion suivante du poème :

Ma foy ressemble au rochez endurecy,
Qui sans avoir de l'orage soucy :
Plus est batu et moins change de place.⁵⁹⁹

Dans cette variante de la comparaison précédente, on retrouve la confrontation du rocher avec l'orage, cependant que la construction parallèle du dernier vers exprime, par l'antithèse entre les adverbes « plus » et « moins », l'immutabilité du minéral.

Cette métaphore du rocher est toujours en faveur auprès des poètes des années 1570, puisque Desportes ouvre quant à lui l'un de ses sonnets sur cette image empruntée au poète italien :

Quoy que face le ciel, je seray tousjours telle :
On pert temps d'essayer à forcer mon vouloir :
Tous les assaux des vens contre un roc n'ont pouvoir :
Ma foy c'est un rocher qui jamais ne chancelle.⁶⁰⁰

L'originalité de Desportes tient ici à sa manière d'amener par syllogisme la métaphore du rocher. La première « prémisse », constituée des deux premiers vers, définit la résistance de l'amant (comparé) aux forces contraires, mise en valeur par la relative concessive, alors que la seconde « prémisse », au vers 3, caractérise le rocher (comparant) par l'échec des forces adverses, rendu par la négation déceptive, avant d'aboutir à la conclusion du vers 4 qui associe, par la métaphore-attribut, les qualités morales de l'amant aux propriétés du rocher, en une assertion négative forte solennisée par la dislocation emphatique et le forclusif « jamais ». En déployant en amont les caractéristiques de l'amant et du minéral, Desportes introduit de manière progressive la métaphore et la met ainsi d'autant plus en valeur qu'il la situe en fin de quatrain, tandis que se répondent aux deux extrémités de celui-ci les adverbes « toujours » et « jamais », et que la rime du « vouloir » et du verbe « pouvoir » matérialise le heurt des forces contraires au cœur de la strophe.

599. *Ibid.*, *Le Second Livre des Amours*, sonnet CXXX, v. 12-14, p. 289.

600. P. Desportes, sonnet III, *Les Premières Œuvres*, v. 1-4, p. 235.

À l'instar de Desportes et de ses prédécesseurs poétiques de la Pléiade, Amadis Jamyn suit le goût pour les reprises de l'*Orlando furioso*⁶⁰¹. Ainsi, il n'est nullement surprenant de retrouver chez lui une imitation de cet extrait, qui plus est dans le cadre d'un poème faisant écho à une chanson de Desportes elle-même potentiellement inspirée de l'Arioste. En effet, dans sa chanson « Qui répond à celle qui commence, Las que nous sommes miserables »⁶⁰², Jamyn répond au texte de Desportes « Las, que nous sommes miserable »⁶⁰³ dont le mouvement général se rapproche des octaves 5 et 8 du chant X. Il s'agit chez l'Arioste puis chez Desportes de fustiger la cruauté des hommes envers les femmes. Jamyn prend en partie le contre-pied de Desportes puisqu'il s'efforce de démontrer dans son texte la puissance des femmes sur l'homme, tout en reprenant à l'Arioste la métaphore du rocher, qui n'est pas présente chez Desportes :

Un amant au chesne ressemble,
 Qui maugré les vents furieux,
 Ferme de racine ne tremble
 Devant l'orage imperieux.
 En un lieu constant il s'arreste,
 Comme le rocher sur les flots
 Qui loin repousse la tempeste,
 Les vagues et le vent dispos.⁶⁰⁴

Il est intéressant de noter que, contrairement à ce que nous avons vu dans les exemples précédents, la métaphore maritime du rocher s'accompagne ici de la métaphore terrestre du chêne. Celle-ci, qui est ajoutée par Jamyn, fait écho par anticipation à l'image poétique du rocher : le « chesne » subit en effet des assauts météorologiques (« vents furieux » et « orage impérieux ») très similaires à ceux qui s'abattent sur le minéral (« la tempeste, / Les vagues et le vent dispos »), et tous deux ont les mêmes qualités de stabilité et de résistance : le vers 19 (« Ferme de racine ne tremble ») annonce ainsi le vers 23, « Qui loin repousse la tempeste ». Cette métaphore, similaire en bien des points à celle de l'Arioste, autorise ainsi le poète à souligner la fidélité immuable de l'amant.

Ainsi, que ce soit dans la première ou dans la seconde génération de nos poètes, la métaphore pétrarquiste de « l'amant-rocher » reprise par l'Arioste puis par ses imitateurs demeure immuable. Elle prend de l'importance en étant utilisée dans des positions stratégiques du poème comme on a pu le voir chez Ronsard et Desportes. Elle fait également l'objet de réécritures, et ce,

601. A. Cameron, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, op. cit., p. 12.

602. A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, 1978, p. 26-28.

603. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, p. 235-237.

604. A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, 1973, Chanson, v. 17-24, p. 26-27.

même chez les auteurs les plus tardifs de notre corpus tels que Jamyn, preuve s'il en est de la capacité de renouvellement constant de la matière ariostesque dans la poésie française.

La chute

Dans la topique pétrarquiste, la constance et la fidélité de l'amant apparaissent cependant bien mal récompensées puisque la douleur amoureuse de l'amant le mène irrémédiablement à sa chute. La confusion ainsi que la division présentes entre les deux amants, loin de favoriser l'ascension néo-platonicienne désirée, provoquent en réalité la perte de l'amant. C'est ce que l'on constate avec la métaphore d'Icare chez l'Arioste au chant XXXII :

Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa,
fuor che del io desire irrazionale ?
Ch'alto mi leva, e sí ne l' aria passa,
ch'arriva in parte ove s'abbrucia l' ale ;
poi non potendo sostener, mi lassa
dal ciel cader : né qui finisce il male ;
che le rilette, e di nuovo arde : ond'io
non ho mai fine al precipizio mio.⁶⁰⁵

Motif topique du pétrarquisme, le mythe d'Icare a connu un succès immense. Son sens évolue dans ce cadre poétique :

Il est intéressant de constater que la tentative d'Icare, considérée traditionnellement comme insensée, comme la marque d'une imagination dérégulée par la mégalomanie, parfois même vue comme l'aventure exemplaire malheureuse de l'âme coupable, va se trouver valorisée, et exaltée dans le lyrisme amoureux d'inspiration néo-pétrarquiste, au point de figurer un des aspects essentiels de la vie idéale de l'amant.⁶⁰⁶

Dès lors, l'*hybris* d'Icare devient, une fois transposée dans la poésie, l'*hybris* de l'amant. Mais, à la différence de ce qui se produit dans le mythe originel, il n'y a pas de chute définitive de l'amant. Or, cette image de la chute éternelle est justement introduite par le texte de l'Arioste : « non ho mai fine al precipizio moi »⁶⁰⁷. Cette reformulation du motif suppose qu'en rendant sa chute perpétuelle, l'Amour empêche l'amant de mettre fin à ses jours et rend sa douleur encore plus insupportable. Voyons donc ce qu'il advient de cette image dans les textes français.

Dans le sonnet XXXVII de Du Bellay, la référence à Icare est claire :

605. *Orlando furioso*, XXXII, 21, p. 959.

606. Gisèle Mathieu-Castellani, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, op. cit., p. 293.

607. *Orlando furioso*, XXXII, 21, v. 8, p. 959.

Fors du desir, qui par trop hault ataindre,
Me porte au lieu, où il brusle ses aesles ?⁶⁰⁸

Cependant, c'est dans les trois derniers vers du sonnet que l'image d'Icare prend toute sa dimension tragique. Déjà, chez l'Arioste, les trois derniers vers de l'octave 21 exprimaient les tourments sans cesse renouvelés de l'amant. Du Bellay reprend cette image et l'accentue :

Puis moy tumbé, Amour, qui ne permet
Finir mon dueil, soudain les luy remet,
Renouvelant mes cheutes eternelles.⁶⁰⁹

L'image des « cheutes eternelles » est ici empruntée au dernier vers de l'octave italienne. Cependant, Du Bellay accentue l'image de la chute à travers l'emploi du verbe « renouveler », afin de décupler, s'il était encore possible de le faire, les souffrances de l'amant.

Les imitateurs français de l'*Orlando furioso* ne se contentent donc pas ici de réorchestrer des motifs pétrarquistes qui, déjà, avaient été revisités par l'Arioste. La tension entre l'amant et sa maîtresse ainsi que la confusion qui résulte de la douleur de l'amant sont ici amplifiées grâce à une réélaboration portant sur l'accentuation des effets de contraste (Du Bellay), sur les dispositifs énonciatifs (Desportes) et les figures de style (Ronsard et Jamyn).

2.2. L'expression humorale des passions

Cette expression des passions trouve également une expression très concrète chez les imitateurs à travers la description des humeurs de l'amant. Pour envisager celle-ci de plus près, nous étudierons ici les octaves 126 et 127 du chant XXIII, dans lesquelles la représentation des humeurs est particulièrement présente. Avant d'en venir à cette analyse, toutefois, il nous faut dire au préalable un mot de ce chant XXIII qui apparaît à plusieurs égards comme l'épisode le plus populaire de l'*Orlando furioso*⁶¹⁰. Sa place centrale parmi les 46 chants atteste son importance. Il

608. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXXVII, v. 10-11, p. 35.

609. *Ibid.*, v. 12-14.

610. Dans l'imprimé de 1544 conservé à la BNF, on observe ainsi une note marginale. Celle-ci se trouve précisément au début de l'épisode évoquant la folie de Roland au chant XXIII, au moment où Roland découvre les lieux où se sont aimés Angélique et Médor. Il est également intéressant de noter que c'est à cet endroit que Desportes débute une de ses nombreuses imitations tirées de l'Arioste. S'il est difficile d'identifier la date à laquelle cette note a été rédigée, elle démontre cependant l'intérêt indéniable des lecteurs, tant d'hier que d'aujourd'hui, pour ce passage concernant la folie

constitue un point de basculement en faisant sombrer le héros éponyme dans la folie furieuse, laquelle donne précisément son titre à l'œuvre. Plus qu'un épisode de l'*Orlando furioso*, le chant XXIII constitue le moment littéraire où le personnage monolithique du chevalier glisse vers la figure autrement plus complexe du fou. Sa popularité est telle à la Renaissance que certains extraits qui en sont tirés deviennent de véritables morceaux de bravoure. En témoigne notamment le succès des octaves 126 et 127 qui développent le motif des larmes et des soupirs, et qui feront l'objet de nombreuses reprises. À ce moment du récit, alors que Roland vient de découvrir les amours d'Angélique et Médor, le paladin exprime pleinement sa peine dans une mise en scène pathétique et ostentatoire de ses émotions. Ce trouble passe par l'écoulement des humeurs : les larmes, évoquées dans l'octave 126, et les soupirs, dans l'octave suivante.

Chez l'Arioste, les octaves 126 et 127, qui approfondissent respectivement ces deux motifs, constituent déjà deux unités à part entière, ce qui a pu favoriser leur reprise par les poètes. C'est d'ailleurs le plus souvent de manière désolidarisée que les deux octaves sont retravaillées par nos poètes : Mellin de Saint-Gelais, Du Bellay et Ronsard utilisent seulement l'une des deux octaves comme point de départ d'un poème. Plus spécifiquement, pour ce qui est des deux poèmes de Mellin de Saint-Gelais, bien que ceux-ci traitent chacun d'une des deux octaves, le fait que ces deux poèmes se succèdent (même en ordre inverse par rapport au texte de l'Arioste, puisque le dizain 44 reprend l'octave 127, tandis que le dizain 45 reprend l'octave 126) permet de rassembler ces deux motifs comme c'était le cas dans l'*Orlando furioso*. Quant à Desportes dans son sonnet XLIII, il reprend ces deux octaves de l'Arioste, qui plus est, dans leur ordre chronologique : les deux quatrains de ce sonnet évoquent les larmes, tandis que les deux tercets réorchestrent le motif des soupirs.

Puisque c'est le plus souvent séparément que ces deux octaves sont traitées, nous étudierons successivement la reprise du motif des larmes par les imitateurs, puis celle de l'octave concernant les soupirs.

2.2.1. Les larmes

Partant de ces images très poétiques de l'Arioste, les imitateurs se montrent prolifiques en métaphores applicables aux larmes. L'idée qui est principalement reprise de l'octave 126 du chant XXIII est celle, médicale, de l'épuisement humoral qui mène l'amant jusqu'à la mort, suivant la description qu'avait donnée l'Arioste de cette « vitale umore » (v. 5) qui se vide petit à petit :

de Roland (*Roland Furieux*, Lyon, Sulpice Sabon pour Jehan Thellusson, 1544, f. 117 v^o, source : Bibliothèque nationale de France, Fonds du service reproduction, Rés. Yd-41 ; *Orlando furioso*, XXIII, 100, p. 687).

Queste non son più lacrime, che fuore
 stillo dagli occh con sì larga vena.
 Non suppliron le lacrime al dolore :
 finir, ch'a mezzo era il dolore a pena.
 Dal fuoco spinto ora il vitale umore
 fugge per quella via ch'agli occhi mena ;
 ed è quel che si versa, e trarrà insieme
 e 'l dolore e la vita all' ore estreme.⁶¹¹

Dans la reprise qu'il fait de cette octave, Mellin de Saint-Gelais décrit l'effet de coction produit par les flammes d'amour sur le cœur, une évocation qui est déjà présente dans le texte original (« Dal fuoco spinto ora il vitale umore »⁶¹²), et qu'il reproduit au vers 5 de son dizain 45⁶¹³ : « Cest humeur sort de mon cœur attisé ». Bien qu'il ne spécifie pas le terme d'« humeur » par l'adjectif de relation « vitale » comme le faisait le texte italien, le vers 5 est en tout cas fidèle à cette idée d'un effet de coction sur l'organe du cœur. Ainsi, aux premières larmes vont succéder des larmes nouvelles, cette fois produites par l'écoulement des humeurs. Tout comme chez l'Arioste, le poète livre une description très concrète de la fuite des humeurs. Chez l'Arioste, c'est l'action de la flamme et donc de la chaleur qui provoque la surproduction de celles-ci. Il en va de même chez Saint-Gelais : « La distillant par le fort de la flamme »⁶¹⁴. Mais c'est bien sur le motif des larmes elles-mêmes que le poète français va insister.

En effet, à partir des larmes de Roland dans le texte de l'Arioste, on note un glissement vers un « je » lyrique plus personnel chez Saint-Gelais. Une proximité entre le poète et son lecteur s'installe ainsi dans le texte du poète français : les larmes ne sont plus celles de Roland, mais celles d'un amant plus proche auquel le lecteur de Saint-Gelais peut s'identifier. Sur le plan énonciatif, l'amant malheureux s'adresse à une dame en particulier par le biais du vocatif : « madame ». Il s'inscrit dans le temps et dans l'espace d'une énonciation singulière, réactualisant ainsi la plainte amoureuse. Paradoxalement, cette adresse directe à la dame explicite en réalité le *dissidio* et l'isolement de l'amant :

Ces larmes-cy, madame, qui me tiennent
 Pour les cacher du monde divisé⁶¹⁵

611. *Orlando furioso*, XXIII,126, p. 694-695.

612. *Ibid.*, v. 5.

613. M. de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques*, dizain 45, p. 117.

614. *Ibid.*, v. 8.

615. *Ibid.*, v. 1-2.

Par ailleurs, le poète tend à singulariser ces larmes comme on peut le constater dans la reprise qu'il fait du déterminant démonstratif anaphorique⁶¹⁶ déjà présent dans le texte original. Le démonstratif italien « Questo » est en effet traduit ici par le démonstratif « ces » renforcé par la postposition de la particule « cy » au substantif « larmes ». Le poète s'efforce de la sorte, comme chez l'Arioste, de désigner les larmes dans ce qu'elles ont de singulier. Cela se ressent également dans la manière dont il désigne la source des larmes : dans un premier manuscrit⁶¹⁷, celle-ci était désignée au pluriel (« les sources », v. 3), ce qui soulignait l'abondance des écoulements lacrymaux ; puis, dans les autres versions manuscrites, le passage au singulier (« la source ») permet de tendre vers plus de précision. Ainsi, Saint-Gelais tend à singulariser l'expression humorale.

Du Bellay demeure quant à lui proche du texte d'origine. En effet, le sonnet XXV de *L'Olive* reproduit le mouvement du texte original :

Je ne croy point, veu le dueil que je meine
 Pour l'apre ardeur d'une flamme subtile,
 Que mon œil feust en larmes si fertile,
 Si n'eusse au chef d'eau vive une fontaine.

Larmes ne sont, qu'avecq' si large vene
 Hors de mes yeux maintenant je distile,
 Tout pleur seroit à finir inutile
 Mon dueil, qui n'est qu'au meillieu de sa peine.

L'humeur vitale en soy toute reduite
 Devant mon feu craintive prent la fuyte
 Par le sentier qui meine droict aux yeux

C'est cete ardeur, dont mon ame ravie
 Fuyra bien tost la lumiere des cieux,
 Tirant à soy et ma peine et ma vie.⁶¹⁸

Le premier quatrain reprend l'idée inaugurale du premier vers (« Queste non son più lacrima »), tandis que le second reprend les idées contenues dans les vers 2, 3 et 4. Le premier tercet imite les vers 5 à 6 évoquant la fuite humorale, tandis que le dernier tercet, qui correspond aux deux derniers vers de l'octave, évoque la mort de l'amant à la suite de cette fuite. Du Bellay n'hésite pas non plus à puiser d'autres images poétiques dans les octaves précédentes, notamment afin d'enrichir la description des larmes. C'est le cas par exemple dans le premier quatrain où la reprise du vers

616. En effet, les larmes ont déjà été évoquées dans les octaves 121, 122 et 125 du chant XXIII.

617. Donald Stone Jr indique cette variante du manuscrit 10.162 dans son édition des œuvres de Saint-Gelais, éd. citée, p. 117.

618. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXV, p. 29.

« una fontana d'acqua sí vivace »⁶¹⁹ alimente l'image des larmes fertiles du vers 3 (« Que mon œil feust en larmes si fertile ») et celle de la fontaine au vers suivant (« Si n'eusse au chef d'eau vive une fontaine »)⁶²⁰. Ainsi, à la faveur d'une réélaboration de l'octave de l'Arioste, Du Bellay n'hésite pas à emprunter aux octaves précédentes afin d'amplifier l'expression des larmes dans son propre poème.

Ronsard, à partir de cette même octave, prend un parti différent dans le sonnet XLVI du *Second livre des Amours*⁶²¹. Dans ce poème, on retrouve, comme chez l'Arioste, la topique des humeurs, dont l'évocation directe est substituée à celle des larmes. Ronsard y respecte jusqu'à la chute de son modèle italien, selon laquelle l'amant finit par succomber de l'épuisement humoral : « Fuyant devant le feu j'espussasse ma vie »⁶²². Cependant, il décrit d'une manière explicite, que l'on pourrait presque qualifier de « médicale », l'idée selon laquelle le sang serait contaminé par une autre humeur. Bien qu'elle ne soit pas citée explicitement, il s'agit très probablement de la bile noire puisqu'elle entraîne la mélancolie chez Roland:

Mais cest' humeur mauvaise au cœur est devallee,
Et là comme maistresse a pris force et vigueur,
Gastant mon pauvre sang d'une blesme langueur,
Qui ja par tout le corps lente s'est escoulee.⁶²³

À la lecture de cet extrait, on note tout d'abord un point commun avec Saint-Gelais, puisque ce dernier indique aussi que l'humeur part originellement du cœur avant de se répandre dans l'ensemble du réseau sanguin. Ronsard développe d'ailleurs la description de la circulation de la bile noire (« par tout le corps ») ainsi que l'évocation de son évolution (« a pris force et vigueur »), tandis que la mise à la rime des mots « vigueur » et « langueur » explicite les effets néfastes de cette humeur sur le sang de l'amant : plus l'humeur prend d'ampleur, plus l'amant perd de force. Ronsard complète enfin cette description par celle de la transformation du sang qui change d'abord de couleur au vers 7, avant d'achever sa métamorphose dans le premier tercet au vers 10 : « mon sang converty en larmes et en pluye »⁶²⁴. Ronsard parachève ici la transformation du sang, non seulement par sa mutation en « larmes », mais également par la démultiplication météorologique que suggère la métaphore de la pluie. On assiste donc avec cette réécriture de Ronsard à un renforcement du paradigme médical.

619. « Una fontana d'acqua sí vivace », *Orlando furioso*, XXIII, 125, v. 6, p. 694.

620. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXV, v. 4, p. 29.

621. P. De Ronsard, *Le Second Livre des Amours*, p. 216.

622. *Ibid.*, v. 14.

623. *Ibid.*, v. 5-8.

624. *Ibid.*, v. 10.

Deux décennies plus tard, en revanche, lorsque Desportes reprend ce passage dans les deux quatrains du sonnet XLIII, c'est cette fois pour remettre au centre du poème la femme aimée :

Ces eaux, qui sans cesser coulent dessus ma face,
Et qui monstrent assez mes cruelles douleurs,
Diane, hélas ! voyez, ce ne sont point des pleurs :
Tant de pleurs dedans moy ne sçauroyent trouver place.

C'est une eau, que je fay de tout ce que j'amasse
De vos perfections, et de cent mille fleurs
De vos jeunes beautez, y meslant les odeurs,
Les roses et les lis de vostre bonne grace.⁶²⁵

Ainsi, si, comme ses prédécesseurs, Desportes réactive au vers 3 la formule inaugurale présente dans le texte de l'Arioste, « Queste non son più lacrime, che fuore », il s'agit cependant cette fois-ci avant tout d'adresser cette remarque à la femme aimée, Diane, et de la prendre à témoin à travers l'injonction « voyez ». Dès lors, l'expression de la douleur amoureuse n'est plus solitaire comme c'était le cas chez l'Arioste : elle devient une déclaration d'amour à la femme aimée dont le poète chante les louanges dans le second quatrain. Pris de manière isolée, les vers 6, 7 et 8 de ce quatrain revêtent effectivement toutes les caractéristiques d'un portait élogieux. C'est ce dont en témoigne la métaphore laudative de la femme-fleur, amplifiée par l'emploi récurrent du pluriel (« vos perfections », « vos jeunes beautez », « les roses » « les lis »), ainsi que par l'hyperbole numérale « cent mille fleurs ». Cependant, le vers introductif du quatrain, « C'est une eau, que je fay de tout ce que j'amasse », souligne le caractère ambigu de la beauté de la dame. En effet, cette beauté tant glorifiée ne produit pas en retour le bonheur de l'amant, mais au contraire son désespoir. Moins proche de la source originale que ceux de ses prédécesseurs, le texte de Desportes fait ainsi de celui de l'Arioste le point de départ d'une louange à la femme aimée⁶²⁶.

Comme en témoigne la reprise systématique du vers inaugural de l'octave 126, « Queste non son più lacrime, che fuore », ce qui intéresse systématiquement nos auteurs, c'est le caractère exceptionnel des larmes de Roland. Tous partent de ce premier vers, identifiable dans chacun des

625. P. Desportes, *Les Premières Œuvres, Premier livre des Amours*, sonnet XLIII, v. 1-8, p. 104.

626. On peut également interpréter cette image des larmes composées des fleurs et des beautés de la dame comme une métaphore autoréférentielle du poème lui-même. Les beautés évoquées font ainsi référence aux multiples inspirations de Desportes, dont les imitations de l'Arioste font partie, tandis que les larmes figurent l'expression poétique même. Le poème composé de toutes les qualités décrites dans le second quatrain s'en trouve dès lors glorifié.

poèmes ici présentés, afin de travailler le motif des larmes. Cependant, on remarque deux tendances dans les imitations qui sont faites de cet épisode. D'une part, la description des passions y est plus corporelle, voire médicale, notamment chez Mellin de Saint-Gelais et Pierre de Ronsard. D'autre part, la description de ces larmes est l'occasion de s'adresser à la femme aimée, en particulier chez Mellin de Saint-Gelais et Philippe Desportes, en vertu d'une stratégie énonciative nouvelle : la dame, en effet, est non seulement le témoin de la douleur de l'amant, mais aussi la source de ses malheurs.

2.2.2. Les soupirs

Comme les réorchestrations du motif des larmes, les imitations de l'octave 127, consacrée aux soupirs de l'amant, privilégient la représentation corporelle. Dans l'*Orlando furioso*, l'octave 127 fait pendant à l'octave 126 :

Questi ch'indizio fan del moi tormento,
sospir non sono, né i sospir sono tali.
Quelli han trigua talora ; iomai non sento
ch'l petto moi men la sua pena esali.
Amor che m'arde il cor, fa questo vento,
mente dibatte intorno al fuoco l'ali.
Amor, con che miracolo lo fai,
che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai ?

Dans ces vers, l'Arioste reproduit en effet la formulation négative inaugurale de l'octave 126, « Queste non son più lacrime », par la formule « sospir non sono », avant de développer le caractère exceptionnel de ces soupirs.

Observons d'abord la reprise de cette octave dans le dizain 44 de Mellin de Saint-Gelais. Tout comme pour sa reprise de l'octave 126 dans son dizain 45, Saint-Gelais reprend la formulation négative « sospir non sono » dans le troisième vers de son poème : « N'est point souspir ». De cette octave, il récupère principalement l'allégorie de l'Amour qui attise le feu de la passion avec ses ailes : « C'est la vapeur qu'Amour faict exhaller / De mon grand feu, battant l'une et l'autre aelle »⁶²⁷. L'effet de la chaleur n'a cependant pas exactement les mêmes propriétés chez lui que dans le texte de l'Arioste. En effet, si, dans le texte italien (v. 8), il s'agissait d'un feu perpétuel qui faisait perdurer les souffrances de Roland, au contraire, la chaleur est consommée et même

627. M. de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques*, dizain 44, v. 5-6, p. 116.

consumée chez Saint-Gelais, selon le vers 10 du dizain 44 : « D'un corps en feu vous rendrez froide cendre »⁶²⁸. Avec Saint-Gelais, la combustion va donc à son terme.

Du Bellay, dans le sonnet XLII de *L'Olive*, conserve en revanche l'idée d'un incendie amoureux perpétuel comme dans le texte italien. En effet, tout comme dans la reprise qu'il avait faite de l'octave 126, Du Bellay demeure proche du texte de l'Arioste, dont il reproduit le déroulement chronologique dans son sonnet XLII :

Les chaulx soupirs de ma flamme incongne
Ne sont soupirs, et telz ne les veulx dire,
Mais bien un vent : car tant plus je soupire,
Moins de mon feu la chaleur diminue.

Ma vie est toutesfois soutenue,
Lors que par eulx de l'ardeur je respire,
Ma peine aussi par eulx mesme empire,
Veu que ma flamme en est entretenue.

Tout cela vient de l'Amour, qui enflamme
Mon estomas d'une éternelle flamme,
Et puis l'evente au tour de luy volant.

O petit Dieu, qui terre, et ciel allumes !
Par quel miracle en feu si violant
Tiens-tu mon cœur, et point ne le consumes ?⁶²⁹

On retrouve ainsi dans le premier quatrain l'idée initiale du texte italien, « sospir non sono ». L'allégorie de l'Amour qui évente le feu de la passion avec ses ailes, au premier tercet, est quant à elle extraite des vers 5 et 6 de l'octave 126. Enfin, le dernier tercet imite les deux derniers vers de l'octave dans laquelle Roland s'adressait au dieu Amour. À cette fidélité à la trame initiale du poème, il faut ajouter un enrichissement de la topique du feu. Celle-ci, déjà présente dans le texte original à travers les verbes « m'arde » et « consumi » ainsi que la présence à deux reprises du nom commun « fuoco », est amplifiée par Du Bellay. En effet, non content de traduire littéralement « fuoco » par « feu » aux vers 4 et 13, le poète français insiste sur cette notion par la répétition, aux vers 1, 8 et 10, du nom commun « flamme » ainsi qu'au vers 9 de son dérivé verbal « enflamme ». La notion de chaleur souligne également cette topique par le biais de l'adjectif « chaulx » antéposé au nom « soupirs » dans le premier vers (« Les chaulx soupirs de ma flamme incongne »). De plus,

628. *Ibid.*, p. 116.

629. J. Du Bellay, *L'Olive*, XLII, p. 37.

Du Bellay développe encore le caractère ambigu de cette chaleur qui consume l'amant tout en le maintenant en vie dans les rimes embrassées du second quatrain : la rime « respire » / « empire » aux vers 6 et 7 illustre cette double fonction de la combustion, tandis que la rime « soutenue » / « entretenue » aux vers 5 et 8 souligne l'effet perpétuel de ce brasier qui tiraille l'amant entre vie et souffrance.

Avec Desportes, enfin, c'est un autre aspect du texte italien qui est mis en avant : le phénomène de coction. Le poète français accentue cette notion qui était déjà présente dans le vers 5 de l'octave 127, « Amor che m'arde il cor, fa questo vento » :

Mon amour sert de feu, mon cueur sert de fourneau,
Le vent de mes soupirs nourrit sa vehemence :
Mon œil sert d'alambic, par où distile l'eau.

Et d'autant que mon feu est violant et chaud,
Il fait ainsi monter tant de vapeurs en hault,
Qui coulent par mes yeux en si grand' abondance.⁶³⁰

Afin de montrer la puissance de la coction, Desportes procède en deux temps. Dans le premier tercet, le poète décrit le processus de la coction en mettant en place une analogie avec l'expérience de la distillation. Il présente à son lecteur un « amant-machine », dont chaque composant trouve son pendant dans les instruments scientifiques : l'« amour » sert d'élément de combustion (« feu »), le « cueur » est associé au « fourneau », tandis que l'on peut aisément saisir l'analogie implicite entre les « soupirs » et le soufflet, puisque ceux-ci nourrissent la véhémence du feu ; quant à l'« œil », il sert « d'alambic ». Ce procédé permet non seulement de déployer dans toutes ses étapes le phénomène de la coction, mais également d'accentuer celui-ci puisque les organes tels que le « cueur » et l'« œil » sont associés à des objets autrement plus importants en taille, respectivement le « fourneau » et l'« alambic ». En amplifiant ainsi le support des humeurs, Desportes prépare le lecteur à ce qui sera, dans le tercet suivant, la manifestation même de ces humeurs : l'écoulement humoral lui-même. Celui-ci sera en effet à la hauteur de l'appareillage alchimique mis en place dans le tercet précédent : le « feu » de l'amant y est si « violant et chaud » qu'il provoque des larmes en « grand' abondance ».

Ainsi, qu'elles aboutissent à la mise en scène de la mort de l'amant, comme chez Saint-Gelais, ou qu'elles montrent l'amant torturé dans une combustion perpétuelle, comme chez Du Bellay, les imitations de l'octave 127 permettent en tout cas aux poètes français d'exploiter la notion de la coction des humeurs. Ce motif médical fait ainsi l'objet chez plusieurs d'entre eux d'un

630. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, sonnet XLIII, v. 9-14, p. 104.

traitement amplifié, que ce soit par un enrichissement de la topique du feu, comme chez Du Bellay, ou, plus nettement, par un travail sur le phénomène même de la coction comme c'est le cas chez Desportes.

Par-delà les nuances de détail que nous avons pu relever au sujet des différentes reprises des octaves 126 et 127, les analyses qui précèdent mettent ainsi en évidence deux tendances générales dans l'ensemble de ces imitations : d'une part, la valeur matricielle accordée à la reprise des énoncés inauguraux de l'Arioste, « *queste non son più lacrime* » et « *sospir non sono* », propices à la mise en œuvre poétique de la figure de l'épanorthose, et d'autre part l'accent mis dans ces réélaborations sur l'aspect corporel de ces passions. Or, cette dimension physique se retrouve non seulement dans la manifestation des passions, mais également dans l'objet même de la passion : la femme, dont le corps, à partir du portrait d'Alcine, est fortement érotisé.

2.3. Alcine recomposée

Parmi les passages de l'*Orlando furioso* qui connaissent particulièrement le succès, la description érotique du corps d'Alcine figure en bonne place, comme le rappelle André Gendre dans un article consacré à l'influence de Bembo et de l'Arioste sur la Pléiade :

[Le portrait] d'Alcine, au chant VII (11-16), et celui d'Olympie, au chant XI (67-71) de l'*Orlando Furioso*, ont exercé chez les poètes français une séduction si grande que plusieurs d'entre eux ont pensé que l'intérêt de l'Arioste se réduisait à onze octaves.⁶³¹

Si le texte séduit tant les poètes français, c'est peut-être aussi en raison du lien qu'il entretient avec une tradition littéraire plus ancienne du portrait érotique féminin dont nos auteurs sont familiers :

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san pittori industri ;
Con bionda chioma lunga et annodata :
Oro non è che piú risplenda e lustrì.
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri;
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

631. André Gendre, « La Pléiade entre Bembo et l'Arioste », *Italique*, VI, 2003, p. 7-36, mis en ligne le 05 octobre 2009, consulté le 21 mars 2017. URL : <http://journals.openedition.org/italique/134> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/italique.134>, p. 21.

Sotto due negri e sottilissimi archi
Son duo negri occhi, anzi duo chiari soli,
Pietosi a riguardare, a mover parchi ;
Intorno cui par ch'Amor scherzi e voli,
E ch'indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi :
Quindi il naso per mezzo il viso scende,
Che non truova l'Invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca spars di natio cinabro ;
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude et apre un bello e dolce labro :
Quindi escon le cortesi parolette
Da render molle ogni cor rozzo e scabro ;
Quivi si forma quel suave riso,
Ch'apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca nieve è il bel collo, e 'l petto latte ;
Il collo è tondo, il petto colmo e largo :
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l'altre parti veder Argo :
Ben si può giudicar che corrisponde
A quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta ;
E la candida man spesso si vede
Lunghetta alquanto e di larghezza angusta,
Dove né nodo appar, né vena escede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.⁶³²

L'Arioste procède en effet, à la manière du canon médiéval⁶³³, à une description de haut en bas de la jeune femme. Les trois premières octaves citées balaient tout d'abord progressivement le visage, en décrivant d'abord la chevelure, puis les yeux, et enfin les lèvres. Puis, à partir de l'octave 14, sont évoqués successivement le cou et les seins, puis les bras, les mains et enfin les pieds de la jeune femme. Ainsi, lorsqu'ils imitent cet extrait de l'Arioste, les imitateurs français suivent une méthode

632. *Orlando furioso*, VII, 11-15, p. 149-150.

633. A. Gendre, « La Pléiade entre Bembo et l'Arioste », art. cité, p. 21.

canonique et renouent de la sorte avec une tradition esthétique médiévale. Au-delà de cela, cependant, ce qui a probablement séduit et motivé les imitateurs, c'est l'importance accordée au corps érotisé.

Toutefois, nous resterons prudente sur ce dernier point car, selon les imitateurs, ce corps va connaître des traitements bien différents. Ainsi, nous verrons tout d'abord comment, chez Du Bellay l'érotisme disparaît afin de laisser place à l'essence même de la beauté ; puis nous aborderons trois poètes chez qui la dimension physique est plus importante. Nous verrons ainsi comment, chez Ronsard, le corps féminin décrit par l'Arioste est en quelque sorte « démembré » puis réinjecté par touches dans l'ensemble de ses poèmes ; puis enfin que Desportes et Jamyn font de même à leur manière, quoique ce dernier s'efforce aussi de reprendre les mouvements généraux des octaves.

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

Dans le sonnet LXXI de Du Bellay, on retrouve, concentrés, les différents éléments de la beauté d'Alcine tels que les avait décrits l'Arioste, que ce soit l'« or blondissant » (v. 1), les « deux soleils » et « deux petiz arcz voutez » des yeux et des sourcils (v. 3), ou encore « deux beaux rancz de perles » pour la bouche (v. 7). Cependant, là où la description d'Alcine s'étendait de l'octave 11 à l'octave 15 chez l'Arioste et détaillait progressivement la beauté de la magicienne de la tête aux pieds, chez Du Bellay cette description, moins progressive, se concentre essentiellement sur le visage dans les deux premiers quatrains, puis sur la poitrine au premier tercet. En outre, ce qui frappe à la lecture même de ce poème, c'est, paradoxalement, l'absence de corps.

Dans l'*Orlando furioso*, l'Arioste présentait le personnage d'Alcine en décrivant sa beauté stupéfiante, instrument de son pouvoir sur les hommes. La description physique de la magicienne la donnait dans toute sa singularité. En particulier, ses yeux sombres et le puissant pouvoir qu'ils exerçaient sur Roger apparaissaient comme l'une de ses caractéristiques singulières : à ce moment du récit, ils étaient en effet décrits comme des soleils en raison de leur éclat. Or, chez Du Bellay, ne demeure plus que la femme imaginée. En effet, la magicienne devient, sous sa plume, une figure poétique recomposée à partir de plusieurs caractéristiques devenues topiques. En outre, si la beauté de la dame apparaît bien comme un motif récurrent, sa fonction au sein du recueil va bien au-delà : elle en est en quelque sorte le ciment, elle permet l'harmonie du recueil. Ainsi, le sonnet LXXI fait partie d'une série dépeignant le portrait complet d'Olive⁶³⁴. Le lecteur se trouve face à une femme idéale et universelle, qui figure presque comme un manifeste du pétrarquisme. En effet, le portrait n'est pas caractérisé, en ce sens que si la beauté dépeinte par Du Bellay apparaît comme

634. On retrouve également ce portrait d'ensemble dans les sonnets II, VII LXII, LXV, LXXI, LXXIV et XCI de *L'Olive*.

incontestable, pour autant il serait bien difficile à un peintre d'en tirer un quelconque tableau. Ainsi, les éléments du corps ne sont pas cités mais évoqués au moyen de métaphores qui renvoient à des matériaux précieux synonymes de beauté⁶³⁵ : l'« or » au vers 1, l'« argent » au vers 2, les « perles » au vers 7, l'« albâtre » et l'« ivoire » au vers 9.

De ce fait, c'est toujours de manière indirecte et détournée que le lecteur peut deviner les cheveux sous « l'or blondissant », ou encore percevoir à travers les perles la dentition parfaite et rayonnante de la dame. Sans le corps, il ne demeure plus dans ce texte que l'essence même de la beauté. De cette lumière qui irradie du corps de la femme, on ne perçoit pas la source mais seulement l'effet qu'elle produit : son éclat. Et, comme pour nous rappeler la distance entre cette beauté stupéfiante de la dame et l'amant, le seul élément corporel explicitement cité dans le poème appartient à l'amant lui-même : c'est la mention de son « front » sur lequel « est peinct le soucy » (v. 14). Par ailleurs, cette mention physique unique permet de montrer l'effet que produit la dame sur son amant. Ainsi, si la beauté de celle-ci, du fait de l'exaltation de ses perfections et de l'absence de mention de son corps, semble presque irréelle, l'effet qu'elle produit sur l'homme apparaît, lui, comme bien réel, et se marque physiquement et explicitement, quoique discrètement.

Du Bellay ne retient donc du portrait d'Alcine que l'essence même de la beauté décrite en se concentrant sur les métaphores des éléments précieux plus que sur le corps lui-même, en réservant en quelque sorte les manifestations corporelles à l'amant. La démarche de Ronsard est en revanche tout autre, puisque chez lui les éléments corporels sont bien présents.

2.3.2. Une Alcine « démembrée » chez Ronsard et Desportes

S'il fallait définir la posture de Ronsard face au portrait d'Alcine, nous pourrions dire qu'il est en quelque sorte un Zeuxis de Crotona « à rebours ». En effet, il divise les différents éléments qui constituent le portrait de la plus parfaite des femmes, avant de les disséminer dans l'ensemble de son œuvre. Il privilégie de manière insistante certaines parties du corps et notamment les seins qui donnent lieu à plusieurs descriptions dans sa poésie amoureuse. Dans ces variations autour de la poitrine d'Alcine, on remarque deux tendances chez Ronsard : la première consiste à reprendre sur plusieurs vers les caractéristiques attribuées à cette partie du corps chez l'Arioste, avec variation, et la seconde consiste en variations à partir d'une expression de l'Arioste (« due pome acerbe ») que l'on retrouve plusieurs fois dans ses poésies.

En ce qui concerne la première tendance que nous venons d'évoquer, Ronsard reprend dans le sonnet XL du *Premier Livre des Amours* les caractéristiques attribuées au sein d'Alcine chez

635. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Défense et Illustration de la langue francoyse, L'Olive, op. cit.*, p. 57.

l'Arioste :

Que de Beutez que de Graces écloses
Voy-je au jardin de ce sein verdelet
Enfler son rond de deux gazons de lait,
Où des Amours les fleches sont encloses !⁶³⁶

Cette imitation reprend tout d'abord les particularités propres à la poitrine telle qu'elle est décrite dans l'octave 14 de l'Arioste : le sein est « verdelet », il est également d'aspect « rond » et blanc comme le « lait ». Ronsard se permet cependant d'ajouter des éléments extérieurs à l'octave 14. L'image des Amours voletant autour de la poitrine est ainsi empruntée à l'octave 12, mais cette fois, il ne s'agit plus de voler autour des yeux, mais d'explorer d'autres régions. Cette double reprise dans un même quatrain montre avec quelle aisance Ronsard joue avec différents extraits de l'Arioste afin d'insister sur l'érotisation du corps.

Il en va de même de la reprise présente dans le premier quatrain du sonnet CXCI. Ce texte est plus centré que le précédent sur l'octave 14. Ronsard y travaille sur la métaphore filée des vagues afin de mimer le mouvement sensuel des seins lors de la respiration de la femme :

Ces flots jumeaux de lait bien espoissi
Vont et revont par leur blanche valée,
Comme à son bord la marine salée,
Qui lente va, lente revient aussi.⁶³⁷

En effet, outre la comparaison, tirée de l'Arioste, de la blancheur des seins au lait, Ronsard apporte un soin particulier à la reprise de la métaphore maritime présente au vers 4 et 5 de l'octave 14 du chant VII de l'Arioste. Le groupe nominal « ces flots jumeaux » annonce au vers 1 la métamorphose des seins en vague sensuelle, ce que vient confirmer la comparaison du vers 3 qui met explicitement en parallèle la poitrine et la mer (« comme à son bord la marine salée... »). Ce tableau est rendu vivant par l'imitation, dans les vers 2 et 4 du quatrain, du mouvement des vagues grâce à la figure dérivative sur le verbe « aller » (« vont et revont »), puis son association au verbe « revenir », phoniquement proche (« va » / « revient »), qui donnent ainsi l'impression du flux et du reflux successifs de la mer. La répétition de l'adjectif apposé « lente », dans le parallélisme de construction du vers 4, vient quant à elle apporter une langueur sensuelle à ce mouvement.

Cependant, ces réorchestrations de l'octave 14 ne sont pas toujours aussi développées. En

636. P. de Ronsard, *Œuvres complètes, Le Premier Livre des Amours*, sonnet XL, v. 1-4, p. 44.

637. *Ibid.*, sonnet CXCI, v. 1-4, p. 125.

revanche, une des métaphores qui servent à décrire la poitrine d'Alcine, « due pome acerbe »⁶³⁸, revient à plusieurs reprises chez Ronsard comme un souvenir ponctuel de l'Arioste : c'est la seconde tendance qui se discerne dans ses imitations de ce portrait. Chez l'Arioste, cette métaphore exploite l'idée de la verdeur du fruit liée à la fois à son acidité et à sa jeunesse ; mais elle est à coup sûr déconcertante en français. Chez Ronsard, on retrouve ainsi cette image dans l'emploi audacieux de l'adjectif « verdelet » associé au sein, notamment dans un de nos exemples précédemment cités du sonnet XL du *Premier livre des Amours* (« Que de Beutez que de Graces écloses / Voy-je au jardin de ce sein verdelet »)⁶³⁹, où la métaphore du « jardin » se justifie par l'hypallage issue de cet adjectif – car on ne peut manquer de penser que c'est le jardin qui est « vert » – et où la métaphore de l'« éclos[ion] » de la beauté prend appui sur la métaphore végétale ; mais également au vers 7 du sonnet VI où les tétons sont désignés de façon métonymique comme des « boutons verdelets »⁶⁴⁰, suggérant une syllepse de sens sur les « boutons » de la fleur et du sein. Et, dans l'« Élégie à Janet peintre du Roy », Ronsard reprend de manière encore plus littérale cette expression, puisque les seins sont décrits par la double métaphore des « deux pommes nouvelettes » et des « deux pommes verdelettes » mises à la rime⁶⁴¹, la première permettant d'amener la seconde, plus audacieuse.

On constate ainsi bien, dans la réorchestration qu'en fait Ronsard, de quelle manière un détail issu de l'*Orlando furioso* peut venir enrichir la production poétique d'un auteur puisque Ronsard, loin de se contenter d'une unique reprise du portrait d'Alcine, n'hésite pas à explorer et retravailler les potentialités de cette image poétique surprenante.

Quant à Desportes, il est moins prolifique que Ronsard, mais propose tout de même une variante tirée du portrait de la magicienne, preuve que la description de celle-ci continue de constituer dans les années 1570 un réservoir poétique pour les Français. Ainsi dans l'imitation qu'il fait de l'octave 12 dans ses *Diverses amours et autres œuvres mêlées* :

Vos propos gracieux domtent le plus sauvage,
Et vostre poil doré c'est le plaisant fueillage,
Où les petits Amours apprennent à voler.⁶⁴²

Ici, la métaphore du « plaisant fueillage », ainsi que la démultiplication des « Amours », au pluriel, font de la chevelure féminine un paysage foisonnant et accueillant qui sous-entend une chevelure détachée et donc à connotation érotique. Cependant, les petites divinités ne pousseront pas leur

638. *Orlando furioso*, VII, 14, v. 3, p. 150.

639. P. de Ronsard, *Le Premier Livre des Amours*, sonnet XL, v. 2, p. 44.

640. *Ibid.*, sonnet VI, v. 7, p. 28.

641. *Ibid.*, « Élégie à Janet peintre du Roy », v. 133-134, p. 155.

642. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, Stances, v. 52-54, p. 233.

voyage plus loin, contrairement à la version de Ronsard (sonnet XL), que nous avons vue précédemment, dans laquelle les « Amours » explorent une partie de l'anatomie de la belle avec un potentiel érotique encore plus marqué, puisqu'il s'agit de la poitrine.

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

Chez Amadis Jamyn, le portrait de la magicienne est travaillé de manière moins parcellaire que chez Ronsard et Desportes. Dans les trois *Elégies*⁶⁴³ où l'on retrouve ce passage (« C'est grand cas que d'aimer ! Quoy que j'essaye faire », « Las ! Que mon lict semble dur à mes os » et « C'est feinte que les dieux eurent Jadis blessee »), il s'agit avant tout pour lui de reprendre le mouvement général de la description de l'Arioste. Par ailleurs, nous verrons également que chez Amadis Jamyn, la sensualité du portrait féminin n'est pas produite par la seule description du corps, mais également par la relation que la figure féminine entretient avec le locuteur : ils sont plus proches et plus intimes.

Concernant tout d'abord l'aspect formel de ces imitations, nous nous remarquons par exemple dans l'élégie, « C'est feinte que les dieux eurent Jadis blessee », qu'Amadis Jamyn suit quasiment dans le même ordre que l'Arioste les qualités physiques attribuées à la dame :

Le poil de tes cheveux, qui tout le cœur m'enlace,
Toutes les toisons d'or et toute soye efface:
Le blanc et le vermeil de tes membres polis
Fournissent en tout temps des roses et des lis
Lors que je te salue et je baise ta bouche,
Du corail et cinabre il semble que je touche.
Un ivoire poly fait l'air de ton front,
L'ebene tes sourcis, deux beaux arcs qui me font
Telle comme je te suis, m'ayant l'ame percee
A fin que ferme en toy s'arreste ma pensee.
Quand, Belle, je te voy sourire doucement,
J'apperçoy mainte perle arrangee uniment:
Quand ta gorge de neige et ton beau sein j'admire,
Ny marbre ny albastre alors je ne desire.
Tes bras justement longs qui mes laqs ont formez
Effacent de Junon les bras tant renommez:
Ta longue et blanche main ce qu'elle touche honore,

643. « C'est grand cas que d'aimer ! Quoy que j'essaye faire... », « Las! Que mon lict semble dur à mes os... » et « C'est feinte que les dieux eurent Jadis blessee... » dans A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques, Livres II, III et IV*, Genève, Droz, 1973.

Jamyn développe en effet ici une description allant de haut en bas en partant des cheveux pour aller jusqu'à la main, cependant que le motif de la bouche est employé par deux fois. La mention du corail et du cinabre au vers 26 est ainsi anticipée par rapport au texte de l'Arioste. Cette double mention peut s'expliquer par le propos même du poème : en effet, tandis que le texte de l'Arioste développait une description purement esthétique de ce qui semblait être la plus belle femme du monde, chez Jamyn cette femme parfaite est non seulement admirée, mais aussi aimée et touchée, ce qui met par ailleurs en évidence l'aspect éminemment sensuel du personnage de l'Arioste. Le poète amoureux baise sa bouche (v. 25), il la touche (v. 26) : ainsi, le locuteur n'est plus seulement un admirateur, mais aussi un amant, raison pour laquelle il revient plusieurs fois sur sa physionomie. Par ailleurs, les conditions d'énonciation ont changé ; le poète s'adresse directement à cette femme aimée dont il détaille les membres comme l'indique l'emploi récurrent des déterminants possessifs de deuxième personne : « tes membres polis » (v. 23), « ta bouche » (v. 25), « ton front » (v. 27), « ta gorge » (v. 33), « tes bras » (v. 35), « ta longue et blanche main » (v. 37).

On retrouve également ce même procédé de reprises dans l'Élégie « Las ! Que mon lict semble dur à mes os »⁶⁴⁵ cette fois-ci concentré sur le visage de la femme aimée, avec successivement l'évocation des « cheveux longs » (v. 37), puis du « beau front » (v. 39) et de « la voûte du sourci » qui forme un « arc » (v. 42) et enfin des « perles choisies » pour désigner les dents (v. 55). Si Jamyn imite toujours dans cet exemple le mouvement du texte de l'Arioste, il apparaît également qu'il procède en ponctionnant de manière précise les parties de cette description qui concernent le visage. Il le fera également dans l'Élégie « C'est grand cas que d'aimer ! Quoy que j'essaye faire » :

Ainsi qu'on voit les flots, poussez contre l'areine,
Du rivage approcher, et puis se reculer
Comme le flot suivant haste l'autre d'aller :
Je voy ces monts de laict et ta large poitrine
Qui blanche et nette semble une table ivoirine⁶⁴⁶

Notre poète imite ici les vers 1 à 5 de l'octave 14. Dans cet extrait, la référence à l'Arioste complète non seulement la description esthétique de la femme aimée, mais est également l'occasion d'une réinvention poétique. Les vers 4 et 5 de l'octave 14, « Vengono e van come onda al primo margo, /

644. A. Jamyn, « C'est feinte que les dieux eurent Jadis blessee... », *Les Œuvres poétiques*, 1978, v. 21-38, p. 161-162.

645. A. Jamyn, Élégie « Las ! Que mon lict semble dur à mes os... », *Les Œuvres poétiques*, 1973, v. 33-58, p. 150-151.

646. *Ibid.*, « C'est grand cas que d'aimer ! Quoy que j'essaye faire... », v. 26-30, p. 21-25.

Quando piacevole », sont ainsi développés sur trois vers où Jamyn file la métaphore maritime du roulement des vagues sur le rivage. Ici, le comparant précède le comparé dont il prépare progressivement l'arrivée. L'image des « flots » et leur mouvement, reproduit par l'alternance au vers 27 des verbes « approcher » et « se reculer », anticipent les ondulations sensuelles du corps de la femme qui sera seulement révélé au vers 24 par la mention explicite de la « poitrine ».

Le portrait d'Alcine apparaît ainsi comme un réservoir esthétique indéniable pour les poètes de la Renaissance. L'héroïne connaît le succès parmi les poètes de notre corpus : elle apparaît comme une source très prolifique d'inspiration chez Ronsard ou chez Amadis Jamyn qui n'hésitent pas à la convoquer à plusieurs reprises au sein de leurs œuvres. Enfin, il faut également noter que ce succès de l'octave 14 aura aussi contribué à enrichir le matériel lyrique français grâce au travail d'amplification poétique fait autour de la métaphore poétique maritime.

L'étude que nous venons de faire de ces reprises poétiques de l'Arioste permet ainsi de relever trois tendances générales des imitateurs. On observe, tout d'abord, l'amplification des motifs présents chez l'Arioste, que ce soit dans le cadre de la plainte amoureuse comme c'est le cas chez Desportes (sonnet XXXVIII) ou dans le développement du motif de l'absence de dialogue entre les amants comme c'est le cas dans le sonnet XXVIII de *L'Olive* à partir du modèle des amours de Bradamante et de Roger. Cette tendance à l'amplification est également notable dans le traitement même des métaphores, comme c'est le cas chez Amadis Jamyn (*Chanson*) qui redouble la métaphore maritime par la métaphore terrestre du chêne. Par ailleurs, on remarque aussi dans ces imitations, en vertu d'un dispositif énonciatif différent du cadre narratif de l'*Orlando furioso*, une présence accrue de la femme aimée, qui est directement interpellée chez certains de nos auteurs comme chez Mellin de Saint-Gelais dans son dizain 45 ou encore chez Amadis Jamyn dans son élégie « C'est feinte que les dieux eurent Jadis blessee » ; et cette énonciation différente conduit aussi à un réinvestissement nouveau des métaphores de l'Arioste. C'est le cas par exemple dans le dizain 45 de Mellin de Saint-Gelais où l'épuisement humoral figuré par les larmes (d'après une image empruntée à l'octave 126 du chant XXIII) est beaucoup plus singularisé que dans le texte original. Enfin, ces reprises témoignent d'un net intérêt porté par les poètes à l'aspect corporel de ces passions, dans leur double dimension médicale et sensuelle, comme on le constate par exemple à travers l'intérêt porté au portrait érotique d'Alcine ou encore dans le traitement qui est fait des humeurs notamment par Ronsard (dans le sonnet XLVI du *Second livre des Amours*).

Au-delà de cet enrichissement des topiques amoureuses, un fait majeur consiste dans l'investissement qui est fait, à la première personne, des descriptions, des discours et des motifs associés aux personnages de l'Arioste, ces derniers étant parfois cités directement dans le texte des

imitateurs. C'est ainsi que le réinvestissement des figures ariostesques de l'expression amoureuse permet d'interroger le « moi lyrique », dans l'expression des sentiments à la première personne ou à travers la figure même du poète, comme nous allons le voir à présent.

Chapitre 3

L'homme et le poète :

entre fureur amoureuse et fureur poétique

Il ne faudrait pas voir chez l'Arioste un simple support topique, chez qui les poètes français viendraient piocher les motifs propices à l'expression d'une nouvelle esthétique amoureuse. En effet, dans le cadre de la poésie brève, ce sont aussi, avant tout les personnages qui sont invoqués, réincarnés, et deviennent le support d'identifications, afin d'exprimer la fureur à la fois amoureuse et poétique. Nous explorerons dans un premier temps ces figures tirées de l'Arioste, qui sont présentes chez les imitateurs selon deux modalités : Bradamante prête sa voix aux amants malheureux sans être pour autant explicitement évoquée, tandis que d'autres figures comme celles de Roland, d'Astolphe et d'Alcine sont clairement citées et deviennent même un double de l'amant, voire du poète (comme c'est le cas pour Roland). Puis, dans un second temps, nous verrons que dans tous les cas, ces personnages deviennent les supports d'une réflexion sur l'amour et la création poétique.

3.1. L'amant et ses pairs

Les personnages de l'Arioste, et plus particulièrement Roland et Bradamante, apparaissent comme les figures par excellence de l'amant malheureux. Bradamante devient ainsi un vecteur privilégié de la voix de la passion amoureuse, tandis que Roland est évoqué explicitement comme un double de l'amant.

3.1.1. Bradamante, porte-voix de l'amant

Changement de genre

Comme nous avons pu le constater dans le chapitre précédent, les épisodes concernant les plaintes de Bradamante sont régulièrement repris dans la poésie brève. En effet, les passages de l'*Orlando furioso* qui mettent en scène les plaintes de Bradamante constituent un support idéal pour une forme lyrique brève et sont ainsi particulièrement propices à la réinvention de l'expression

lyrique. Au sein d'une narration effrénée, les différents monologues de la jeune guerrière apparaissent comme des hauts lieux de l'expression des passions. De plus, ils s'adaptent d'autant mieux à la poésie lyrique qu'ils sont, déjà chez l'Arioste, écrits à la première personne du singulier.

Il en résulte que, si les poètes demeurent fidèles aux motifs développés dans ces passages, la modification majeure de ces textes tient à un déplacement du féminin vers le masculin. Chez Du Bellay, qui réorchestre à plusieurs reprises les plaintes de Bradamante dans le recueil de *L'Olive*⁶⁴⁷, cette inversion des genres est particulièrement nette dans le sonnet XXXVII⁶⁴⁸. En effet, la présence de la femme aimée par le locuteur à la première personne y est clairement rendue sensible à travers les marques de personne au féminin, comme le démonstratif « celle » de la relative périphrastique « Celle qui tient par sa fiere beauté » (v. 1), le pronom personnel « elle » (dans les vers 5 et 8, « Si je la suy', ell' fuit d'autre couté / [...] D'elle jamais ne puis estre ecouté ») et « la » (agent délégué du tour factitif « mes larmes la font rire », v. 6). Quant au locuteur, il assume toujours les plaintes de Bradamante au masculin : par exemple, Desportes, en reprenant dans son Elégie XV les octaves 43 à 46 du chant XXXII dans lesquelles Bradamante projette de se donner la mort, transpose ce passage entièrement au masculin dans les vers 37 à 66⁶⁴⁹.

Ce changement est ainsi nécessaire, chez certains poètes, afin de réorchestrer les topiques et les formes du discours amoureux dans le cadre de recueils qui développent un discours amoureux essentiellement masculin.

Inversion des rapports de force

Ce déplacement du masculin au féminin induit dès lors un déplacement dans la signification donnée à cette plainte. Le retour au masculin entraîne ainsi la réapparition du rapport de vassal à suzerain qui est central dans la *fin' amor* médiévale et demeure encore très présent chez les poètes pétrarquistes. Les imitateurs de l'Arioste rétablissent ainsi la hiérarchie courtoise traditionnelle qui érige la dame à un rang supérieur à celui de son amant. Ce choix est particulièrement éloquent chez Du Bellay dans le sonnet XXXIX de *L'Olive* où il correspond au postulat posé par la nature même du recueil lyrique : un poète-amant face à une figure féminine idéalisée.

D'emblée, dans ce sonnet, l'apostrophe « ô ma seule princesse » (v. 2) non seulement atteste le caractère unique de la femme aimée, mais la pose également en majesté. Cette supériorité hiérarchique de la dame se retrouve dans le second quatrain qui reprend les éléments présents dans

647. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXXVII (reprise des octaves 18 à 21 du chant XXXII), le sonnet XLVII (reprise des octaves 63 à 64 du chant XXXIII), les sonnets XXIX, XXXV, XXXIX (qui sont une même reprise de l'octave 61 du chant XLIV), et enfin sonnet XXXI (reprise de l'octave 38 du chant XLV).

648. *Ibid.*, XXXVII, p. 35.

649. P. Desportes, *Les premières Œuvres*, p. 435.

la plainte de Bradamante (XLIV, 63)⁶⁵⁰ :

De fosse creuse ou de tour bien murée
N'a point besoing de ma foy la forteresse,
Dont je vous fy' dame, roine, et maistresse,
Pour ce qu'ell' est d'eternelle durée.⁶⁵¹

Au sujet de ce sonnet, Emmanuel Buron fait ainsi la remarque suivante sur ce changement du locuteur :

Il doit donc transformer en engagement actif, en soumission volontaire, la foi passive que Bradamante jurait à Roger. Elle assurait son amant de l'« autorité » (« *dominio* » au v. 1 de notre citation) qu'il avait sur elle, comparable à l'autorité d'un roi sur son domaine (et cette royauté symbolique de Roger envers elle éclipse l'autorité royale ou impériale effective de Léon), alors que chez Du Bellay, l'amant s'engage comme un vassal à son suzerain, lien de fidélité personnelle, qui ne se laisse pas métaphoriser par le rapport du royaume au Prince.⁶⁵²

À cela nous ajoutons que dans le texte italien, Bradamante place même Roger au-dessus de toute autorité (« So che né al mondo ol piú sicuro stato / di questo, re né imperator possiede »⁶⁵³). Cette représentation forte de la topique du vassal et du suzerain est donc soulignée chez Du Bellay. De plus, Du Bellay insiste sur la notion de « vera fede »⁶⁵⁴ exprimée par Bradamante. La « foi » devient en effet sous sa plume l'apanage de l'amant. Le mot « foy » apparaît ainsi au vers 1 et constitue le sujet explicite des quatrains, puis il est anaphorisé à travers le pronom « elle » au vers 9 et enfin amplifié dans les cinq derniers vers.

Introspection

Cet emprunt de la voix de Bradamante favorise en outre le développement de passages d'introspection dans les imitations de ses plaintes. On peut le constater dans ce tercet de Du Bellay :

Mais (ô moy sot !) de quoy me doy-je plaindre,
Fors du désir, qui par trop hault ataindre,
Me porte au lieu, où il brusle ses aesles ?⁶⁵⁵

En effet, au lieu de reprendre l'interjection « ahi » présente dans le texte italien, le poète préfère ici

650. *Orlando furioso*, XLIV, 63, p. 1336.

651. J. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXXIX, v. 5-8, p. 36.

652. E. Buron, N. Cernogona, *Du Bellay, La Deffence et Illustration de la langue francoyse, L'Olive, op. cit.*, p. 182.

653. *Orlando furioso*, XLIV, 63, p. 1336, v. 5-6.

654. *Ibid.*, 61, v. 5, p. 1336.

655. J. Du Bellay, *L'Olive*, XXXVII, v. 9-11, p. 35.

expliciter le jugement que porte l'amant sur lui-même à travers l'exclamation « ô moy sot ! » qui a la valeur d'une mise en cause personnelle. La valeur appréciative de cet aparté est ici d'autant plus forte qu'il est mis en valeur typographiquement par les parenthèses. L'amant, dont on entend ici la voix, procède en somme à une auto-critique de son comportement amoureux, situation d'emblée pathétique puisque, tout en déplorant son manque de raison, il ne parvient pas pour autant à s'extraire de cette dépendance amoureuse.

Les imitateurs des plaintes de Bradamante réarrangent ainsi le genre du locuteur et le sens initial du texte afin de construire une esthétique de la passion amoureuse qui soit exclusivement masculine. Le lecteur y perd naturellement en variété cependant que les recueils de poésie, dont le locuteur est essentiellement masculin, gagnent en cohérence. Les plaintes sont désormais conformes à l'idéologie de la poésie brève et à celle de la *fin' amor*.

3.1.2. Roland, un double de l'amant

Tandis que Bradamante prête sa voix à un amant masculin pour permettre à ce dernier d'exprimer ses passions, Roland apparaît, quant à lui, de manière plus explicite comme le double de l'amant. Dans les poèmes des imitateurs, la passion de l'amant et locuteur trouve ainsi un écho dans la folie furieuse de Roland. Cette folie est ainsi évoquée à deux reprises dans notre corpus à travers des allusions à l'épisode de la lune sous-entendu par la présence d'Astolphe dans les poèmes.

Ainsi, dans *Les Amours* de Ronsard (1552), le locuteur s'identifie à Roland dans le dernier tercet du sonnet LXXIII en mentionnant la figure d'Astolphe, censé sauver l'amant de sa folie :

Mais pour mon sens remettre en mon cerveau,
Il me faudrait un Astolphe nouveau,
Tant ma raison est aveugle en sa faute.⁶⁵⁶

Ici, la référence à l'Arioste arrive à la pointe d'un sonnet dont les principales références sont tirées de l'épisode de l'*Odyssee* où Circé transforme les compagnons d'Ulysse en porcs⁶⁵⁷. De Circé à Alcine, il n'y a qu'un pas, si l'on se souvient de la métamorphose qu'elle fait subir à Astolphe et

656. P. de Ronsard, *Le Premier Livre des Amours*, v. 12 à 14, 1993, p. 61.

657. Les vers 1 et 6 font référence aux racines que Mercure fait prendre à Ulysse afin de le prémunir contre Circé, tandis que la périphrase du vers 9, « Dulyche troupeau », désigne les compagnons d'Ulysse venant du royaume Dulychium. (Homère, *Odyssee*, éd.-trad. Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 2007, tome II, chant X, p. 105-133).

dont il est délivré au chant VI de l'*Orlando furioso*. Cependant, c'est moins de l'épisode du myrte qu'il est question ici que de celui du voyage dans la lune au chant XXXIV, voyage qui permet à Roland de recouvrer sa raison avec l'aide d'Astolphe : la mention de ce dernier dans ce tercet fait directement référence à cet épisode de la guérison de Roland.

Plus tard, Claude de Taillemont, dans le poème 15 de *La Tricarite* (1556), « Du tranquille cerveau en sa grandeur rassis »⁶⁵⁸, réunit de manière explicite les figures de Roland et d'Astolphe à propos de la perte de la raison du poète :

Sens, qui fait d'elle un Ciel où faudrait prendre adresse
Pour trouver le soustrait à moi (autre insensé,
Second Roland de foi), fais que sois dispensé
De l'y querre et chercher, abaissant sa hauteesse ;
Afin qu'étant encore et Astolphe et Roland,
Je sois vu de tel lieu à sa gloire roulant.⁶⁵⁹

La perte de la raison est évoquée ici à travers la métaphore d'une opération de soustraction qui prive le poète de son « sens », désigné de façon abstraite, par une substantivation périphrastique, comme « le soustrait à moi » (v. 2), de même que le terme « insensé » employé aussitôt après entre dans une relation d'antonymie avec le terme « sens » par le biais du suffixe privatif « in- ». Le poète se perçoit comme un « second Roland », autrement dit son successeur : Roland, par l'antonomase du nom propre, s'impose ainsi comme la figure par excellence de l'amant insensé. Puis, au vers 11, tandis que Roland incarne la folie, Astolphe incarne le retour à la raison, par allusion à l'épisode du voyage sur la Lune. Ainsi, dans ce vers, Roland et Astolphe, unis par polysyndète, reflètent les deux aspects de l'amant : le fou amoureux mais également celui qui parvient à se guérir.

Quant à Du Bellay, le souvenir de Roland demeure encore très présent dans *Les Regrets* où le personnage est cité comme le furieux par excellence. Ainsi, par exemple, dans le sonnet XXIII de ce recueil, Du Bellay associe le nom de Roland à la fureur amoureuse : « Sera tousjours Roland par amour furieux ? »⁶⁶⁰. Dans cette formulation, malgré le défigement opéré sur le titre, ce dernier est encore bien identifiable. Ainsi, bien que Roland soit déjà amoureux dans l'*Orlando innamorato*, Du Bellay fait donc bien explicitement référence ici à l'œuvre de l'Arioste et au fait qu'elle a consacré le personnage en tant que fou amoureux, et non à celle de Boiardo où Roland était simplement amoureux.

658. C. de Taillemont, *La Tricarite*, p. 102.

659. *Ibid.*, v. 7-12, p. 102. Le pronom « elle » du vers 7 semble référer au groupe nominal du vers 3 « cette grand' princesse », syntagme désignant « la raison, qui réfrène les instincts », comme indiqué dans notre édition. De même, il est indiqué dans cette même édition que le vers 12 demeure encore obscur.

660. J. Du Bellay, *Les Regrets, Œuvres poétiques*, éd. Françoise Joukovsky, éd. cit.

À cette figure de l'amant malheureux, très présente dans la poésie brève, se superpose par ailleurs la figure du poète. C'est ainsi que la fureur amoureuse en vient à être supplantée par la fureur poétique.

3.2. La question de l'inspiration poétique

En effet, associées à la première personne du singulier, ces figures ariostesques peuvent également être porteuses d'une réflexion sur la poésie, ce qui est particulièrement le cas chez deux poètes de notre corpus : Joachim Du Bellay et Amadis Jamyn. Dans un premier temps, il s'agira pour nous d'observer comment Du Bellay identifie non seulement sa propre perte de repères poétiques, mais celle de Ronsard, à la folie des personnages de l'Arioste. Puis, dans un second temps, nous verrons que chez Jamyn, cette association va plus loin : Jamyn n'évoque pas seulement son statut de poète, mais également son statut d'amant.

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

Tout d'abord, la présence de personnages tirés de l'*Orlando furioso* peut permettre d'exprimer l'impuissance du poète à écrire. C'est ainsi que, dans le sonnet LXXXVII des *Regrets*, Du Bellay s'identifie à la figure d'Astolphe :

Bref, je ne suis plus rien qu'un vieil tronc animé,
Qui se plaint de se voir à ce bord transformé,
Comme le Myrte Anglois au rivage d'Alcine.⁶⁶¹

Si le deuxième quatrain et le premier tercet évoquaient déjà la lente transformation du poète en arbre sous les effets de l'amour, c'est dans ce dernier tercet que la référence à la mésaventure d'Astolphe devient véritablement explicite. Dans le chant VI de l'*Orlando furioso* (VI, 26-56), en effet, le paladin raconte à Roger comment, alors qu'il était devenu l'amant d'Alcine, celle-ci finit par le changer en myrte une fois qu'elle fut lassée de lui. Cette image de l'enracinement renvoie assurément à la lassitude de Du Bellay à l'égard de l'Italie, comme le suggère le vers 9 : « J'ay voulu mille fois de ce lieu m'estranger ». Cependant, ne peut-on pas y voir également des lieux poétiques dont le poète souhaiterait également se détacher et y déceler ainsi l'idée méta-poétique de la création qui se fige peu à peu sous l'effet de la redondance de l'inspiration amoureuse ? La

661. J. Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet LXXXVII, v. 12-14, p. 82.

référence à l'épisode des amours d'Alcine et Astolphe pourrait le sous-entendre, ainsi que la mention dans le second quatrain de l'amour et du venin qu'il insinue dans le poète avant de le figer :

Seroit - ce point d'amour ceste allechante amorse,
Ou quelque autre venim, dont apres avoir beu
Nous sentons noz esprits nous laisser peu à peu,
Comme un corps qui se perd sous une neuve escorce ?⁶⁶²

Ainsi, l'enracinement en Italie s'accompagnerait également d'un enlissement du travail poétique, ou du souci de le renouveler en se détachant de la seule inspiration amoureuse. Dans tous les cas, le poème met indéniablement en scène une forme d'impuissance du locuteur.

Cette critique de l'enlissement poétique est plus explicite dans le sonnet XXIII des *Regrets*, où la fin des deux premiers quatrains met en parallèle deux figures, celle de Ronsard et celle de Roland :

Jamais ne vira-lon, que Ronsard amoureux ?
[...]
Sera tousjours Roland par amour furieux ?⁶⁶³

Du Bellay met ici en parallèle deux figures-phares de la poésie lyrique et pétrarquiste, l'une réelle et l'autre fictionnelle : d'une part, celle du poète amoureux incarné par le poète Ronsard, et d'autre part celle du personnage de Roland tombé dans la folie par amour. Cette répétition syntaxique et cette mise à la rime des deux adjectifs « amoureux » et « furieux » insiste, dans le cadre d'un pseudo-éloge, sur l'aspect répétitif et non renouvelé de la poésie amoureuse ronsardienne, et sur l'aspect limité de l'inspiration du poète⁶⁶⁴, à travers la redondance de la figure de Roland, toujours représenté en amant furieux. Icône de l'amant furieux, Roland devient ainsi dans ce poème l'icône d'une inspiration poétique qui s'épuise peu à peu. Cette critique transparaît également dans la mention qui est faite au vers 9 de « Francus », héros de la *Franciade*⁶⁶⁵ dont Du Bellay déclare qu'« il est encor pourtant sur le Troien rivage », sous-entendant ainsi que le poète reste ancré dans

662. *Ibid.*, sonnet LXXXVII, v. 5-8, p. 82.

663. *Ibid.*, sonnet XXIII, v. 4 et v. 8, p. 50.

664. En réalité, à cette époque, Ronsard a alors varié les styles dans ses recueils d'Amours : *Continuation des Amours* (1555) et *Nouvelles continuations des Amours* (1556).

665. *La Franciade*, œuvre qui s'inspire elle-même et à plusieurs reprises de l'*Orlando furioso* de l'Arioste. Au sein d'un même sonnet, Du Bellay recompose donc également un réseau d'influences littéraires et rappelle l'importance du récit de l'Arioste au sein de la littérature contemporaine et plus particulièrement à travers l'œuvre d'un de ses plus éminents représentants : Ronsard.

ses inspirations précédentes.

La figure d'Alcine joue le même rôle. Elle est ainsi évoquée par Du Bellay au sonnet XC des *Regrets*, à propos des courtisanes romaines : « Me desgoustent (Bouju) de ces vieilles Alcines »⁶⁶⁶. L'antonomase du nom propre « Alcine » apparaît ici comme des plus insultantes, d'autant plus qu'elle est renforcée par l'antéposition de l'adjectif qualificatif à valeur péjorative « vieille » ainsi que par le pluriel qui généralise, banalise et de ce fait dégrade le nom propre satirique, empreint de la désillusion du poète. En effet, comme l'explique Henri Chamard, au moment où Du Bellay se trouve à Rome (1553-1557), la gloire littéraire de l'Italie est déjà passée et les écrivains illustres ne sont déjà plus de ce monde⁶⁶⁷. À cela s'ajoute la déception générale que Du Bellay ressent à l'égard de l'Italie, loin de l'image qu'il en avait lorsqu'il lisait Pétrarque⁶⁶⁸. Il va se détacher alors de plus en plus du pétrarquisme et se diriger vers une poésie plus immédiate et subjective⁶⁶⁹. Au-delà de la satire de la vie romaine, l'évocation dépréciative d'Alcine est ainsi liée au fait que, comme nous avons pu le voir précédemment, la description des beautés d'Alcine est volontiers prétexte chez les imitateurs de l'Arioste à un travail esthétique autour de la construction d'un idéal féminin avant tout poétique et donc artificiel, comme l'est Alcine elle-même dans le récit de l'Arioste. On se rappelle en effet qu'au chant VII de l'*Orlando furioso*, Mélisse dévoile la vérité sur la beauté factice de la magicienne : elle ne doit ses charmes qu'à de puissants sortilèges. Alcine, figure même de la beauté fallacieuse, représenterait dès lors cette poésie artificielle dont Du Bellay souhaite se distancier, comme le confirme la suite du poème :

Qui les voit par dehors, ne peult rien voir plus beau ;
Mais le dedans ressemble au dedans d'un tombeau⁶⁷⁰

De la sorte, l'*Orlando furioso* apparaît non seulement comme un réservoir d'images poétiques, mais aussi comme un levier de la critique de la poésie.

3.2.2. Amadis Jamyn réunit le poète et l'amant

Cette association du poète amoureux et de la perte de son inspiration poétique que l'on vient de voir discrètement à l'œuvre chez Du Bellay est affirmée de manière plus franche chez Amadis

666. J. Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet XC, v. 8, p. 84.

667. Machiavel est mort en 1527, Sannazar en 1530, l'Arioste en 1533 et Berni en 1536, comme le rappelle Henri Chamard dans son ouvrage : *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, *op. cit.*, p. 342.

668. *Ibid.*, p. 371.

669. Floyd Gray, *La poétique de Du Bellay*, *op. cit.*, 1978, p. 13.

670. J. Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet XC, v. 9-10, p. 84.

Jamyn. Évoquant une rivalité à la fois amoureuse et littéraire, Jamyn se compare en effet lui aussi à Roland :

Mais le fort de mon mal, c'est lors que je luy voy
Livres, chansons, papiers d'un autre que de moy,
Et leurs noms enlacez d'un chiffre qui les porte.

A l'heure peu s'en faut en ce mal violent
Que je ne brise tout, ainsi que fit Roland :
Mais soudain le bon sens me revient faire escorte.⁶⁷¹

Non seulement le poète se compare directement à Roland au vers 13, mais le vers 11 fait également allusion aux amours d'Angélique et de Médor en évoquant les initiales entrelacées. Jamyn transpose ainsi une situation qui s'inspire de sa rivalité avec Desportes à celle, fictionnelle, qui est évoquée par l'Arioste. Fureur poétique et fureur amoureuse s'entremêlent donc nettement quand le poète dévoile la jalousie qu'il ressent lorsqu'il se rend compte que la femme qu'il admire et aime, la maréchale de Retz, porte de l'intérêt à la poésie de Desportes⁶⁷². Dès lors, cette réconciliation de la figure de l'amoureux et du poète permet en un sens une réflexion méta-poétique, puisque que c'est précisément cette déception poético-amoureuse qui donne corps à ce poème.

L'usage qui est fait des personnages dans les textes que nous venons de parcourir atteste ainsi la cristallisation de ces figures. On voit en particulier ici que, bien que Bradamante et Roland soient tous deux des paladins renommés à différents titres dans l'œuvre italienne, les poètes français (Du Bellay, Ronsard, Taillemont et Jamyn) se concentrent sur leur statut d'amant malheureux : Bradamante prête sa voix à l'amant désespéré et Roland devient le double de celui-ci. Au-delà cependant de ce rôle de supports d'une expression poétique, nous avons également pu constater que ces personnages permettaient une réflexion méta-poétique sur l'émulation et l'inspiration poétique. C'est particulièrement le cas dans *Les Regrets* où Du Bellay fait d'Astolphe, Roland et Alcine des figures de l'enlèvement et de la perte d'inspiration poétique. Quant à Jamyn, chez lui, la référence à l'Arioste permet d'entremêler explicitement rivalité amoureuse et rivalité littéraire.

Jusqu'ici, nous avons donc pu observer que les imitations de l'Arioste permettaient d'enrichir l'expression des passions au sein de la poésie brève. Il est temps maintenant d'en venir à un autre genre poétique où ces imitations se sont également développées. En effet, ce recours à des extraits de l'*Orlando furioso* est également à l'œuvre dans le genre même qui lui a donné

671. A. Jamyn, *Les Œuvres poétiques, Premières poésies et livre premier*, sonnet CXXIV, v. 9-14, p. 269-270.

672. A. Cameron, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, op. cit., p. 15.

naissance : le genre épique.

Chapitre 4

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

Ainsi donc, après un passage par l'Italie entre le XI^e et le XV^e siècle⁶⁷³, Roland revient en France. Et bien que, sous la plume de Boiardo et de l'Arioste, l'*ethos* du paladin français se soit étoffé de la figure de l'amant désespéré, la poésie lyrique n'est pas le seul lieu où se développent des imitations, même si, comme nous le verrons, l'expression lyrique n'est jamais très loin. Ce retour en France est aussi, après les détours que nous venons de retracer, un retour à l'épopée. Ainsi, alors que le héros est de retour sur sa terre natale, les imitateurs rendent hommage au genre qui l'a vu naître. Du reste, au XVI^e siècle, la littérature épique est loin d'avoir perdu son souffle, et derrière le renouvellement de cette littérature chevaleresque se retrouvent aussi les débats sur la création d'un « long poème » ainsi que les arguments des lettrés en faveur de la création d'une littérature épique nationale. Du Bellay, dans *La Deffence*, ne cite-t-il pas le genre parmi ceux qu'il est nécessaire de pratiquer afin de parfaire son style ? C'est ainsi que l'Arioste, d'ailleurs cité comme modèle dans *La Deffence*, et son *Orlando furioso* sont sollicités comme intertextes épiques de référence dans certains textes du XVI^e siècle.

Nous présenterons d'abord les œuvres du corpus qui nous occupera à présent, à savoir *La Franciade* de Pierre de Ronsard (1572) ainsi que *La Judit* de Guillaume de Saluste Du Bartas (1574), avant d'envisager, poésie épique oblige, les représentations de la passion guerrière dans *La Franciade* et *La Judit*. Puis, nous verrons comment Du Bartas, dans *La Judit*, réexploite particulièrement la topique de la passion érotique qui était déjà présente chez l'Arioste.

673. Cf. Introduction, p. 14.

4.1. Un retour aux sources

4.1.1. Présentation des œuvres

D'abord entamée en l'honneur d'Henri II en 1554, la composition de *La Franciade* est brutalement interrompue à la mort de ce dernier en 1559. Plus tard, Ronsard en reprend le projet sur les encouragements de Charles IX, successeur du roi défunt, à qui il dédie finalement le poème. Reprenant le schéma antique de l'*Enéide*, Ronsard conte dans son épopée les origines troyennes de la France à travers les aventures du fils d'Hector, Francus : celui-ci, sauvé à sa naissance par Jupiter lors de la prise de Troie, part, une fois parvenu à l'âge de la maturité, à la conquête d'un nouveau territoire pour son peuple. S'ensuivent tempêtes, fureur des dieux et amours tragiques dignes des grandes épopées antiques. De l'ambition première qu'avait Ronsard de faire 24 livres sur le modèle d'Homère⁶⁷⁴ et d'évoquer l'arrivée de Francion en Gaule, puis les faits glorieux de ses descendants jusqu'au roi Charles IX, il ne résulte finalement que quatre livres, le destin des descendants de Francus étant condensé dans le chapitre final à travers les visions prophétiques d'Hyante.

La Judit, quant à elle, paraît pour la première fois en 1574 dans le recueil intitulé *La Muse chrestienne*⁶⁷⁵. Elle fut commandée par Jeanne d'Albret, alors reine de Navarre en 1566, mais lorsque lui succède Marguerite de France, plus connue sous le nom de la reine Margot, c'est à celle-ci que Du Bartas dédiera son œuvre dans la seconde édition de *La Judit*, publiée en 1579⁶⁷⁶. Ce poème d'inspiration biblique comporte six livres plutôt brefs, formant un total de 2836 vers. Le thème tire sa source du « livre de Judith », dans l'Ancien Testament, dont l'histoire est bien connue à l'époque puisqu'elle fait l'objet de nombreuses adaptations de qualité inégale⁶⁷⁷. Ce récit raconte la prise de la Béthulie par le tyran Holopherne, puis

674. « En ce laborieux ouvrage de la Franciade, l'Authheur s'est proposé la façon d'escrire des Anciens, & sutout du divin Homere [...] », *Argumens des livres de la Franciade de Pierre de Ronsard, par Amadis Jamin, secrétaire de la chambre du roy*, dans P. de Ronsard, *La Franciade, Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 1014 (désormais : P. de Ronsard, *La Franciade* ; nous indiquons ainsi lorsque nous citerons l'édition Paul Laumonier pour les variantes : P. de Ronsard, *La Franciade*, éd. Paul Laumonier).

675. Guillaume de Salluste Du Bartas, *La Judit*, éd. André Baïche, Toulouse, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1971, introduction, p. XIII (désormais : G. S. Du Bartas, *La Judit*).

676. G. S. Du Bartas, *La Judit*, introduction, p. XXI-XXII.

677. Citons entre autres celle de Pétrémand (1578), celle, inachevée, d'Anne d'Urfé et *L'imitation de la victoire de Judith* de Gabrielle de Coignard en 1594. Le nombre d'adaptations du mythe biblique témoigne de sa popularité dans l'espace littéraire de l'époque.

comment la pieuse héroïne Judith, après avoir séduit et gagné la confiance de ce dernier, parvient à lui trancher la tête, libérant ainsi la ville de son emprise.

Les deux poètes partent en quelque sorte d'un même postulat : écrire une épopée digne de celles des Antiques, tant célébrées par la Pléiade, afin d'y trouver l'occasion de rayonner auprès de leurs contemporains. *La Franciade* et *La Judit* jouiront de fait d'un succès certain lors de leur publication et influenceront sur le climat littéraire de leur temps. *La Franciade* est ainsi rééditée cinq fois entre 1572 et 1574, et elle sera unanimement considérée comme le type de l'épopée française renaissante⁶⁷⁸. Le talent de Du Bartas, quant à lui, éveille l'admiration de ses contemporains : Pierre de Laudun d'Aigaliers le cite à côté d'Homère et de Virgile parmi les classiques du genre épique. Ronsard lui-même ira, jusqu'à déclarer qu'il doit descendre du Parnasse afin de laisser sa place à Du Bartas⁶⁷⁹.

Cette ambition, commune aux deux poètes, engage dès lors des inspirations communes sur lesquelles il convient à présent de se pencher.

4.1.2. Une histoire de filiation

Des inspirations antiques communes

L'explosion des traductions autour des années 1540 a remis la lumière sur les textes épiques classiques comme ceux d'Homère et de Virgile que l'on traduit de nouveau entre 1547 et 1561. Sont ainsi publiées les versions de Louis des Masures (1547, 1552, 1560)⁶⁸⁰, de Jacques Peletier du Mans (1547) – qui livrera également une traduction de deux chants de l'*Odyssée* incluse dans ses *Œuvres poétiques*⁶⁸¹ – et de Joachim Du Bellay (1552 et 1561). Hugues Salel traduit quant à lui une grande partie de l'*Iliade* entre 1545 et 1553, celle-ci sera publiée en 1574 chez Claude Gautier puis en 1577 dans sa version définitive et intégrale avec l'aide d'Amadis Jamyn⁶⁸². Ces traductions auront une influence notable sur la poésie épique de la Renaissance, y compris sur *La Franciade*⁶⁸³. Les auteurs de notre corpus s'inscrivent dans ce courant qui redécouvre ces textes à travers leur traduction. Tout comme l'Arioste avant eux, ils s'intègrent dans une longue tradition. Cette filiation est particulièrement sensible dans le cadre des proèmes qui reprennent le canevas des premiers vers de l'*Orlando*

678. Guy Demerson, « La notion de temps dans la détermination des genres, l'exemple de *La Franciade* », dans *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984.

679. G. S. Du Bartas, *La Judit*, notes, p. CXIX.

680. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, op. cit., p. 390.

681. Philip. Ford, *De Troie à Ithaque, Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 289.

682. P. Ford, *De Troie à Ithaque*, op. cit.

683. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, op. cit., p. 390.

furioso, où l'on retrouve un proème classique⁶⁸⁴, proche de celui de l'*Illiade* (I, 1-7)⁶⁸⁵ ou encore de l'*Enéide*, (I, 1-11)⁶⁸⁶. Tout comme dans l'*Enéide* puis dans l'*Orlando furioso*, ce sont les exploits du héros qui sont mis en avant (I, 1-2). Toutefois, par-delà cette violence et cette fureur épiques, les premiers vers de l'*Orlando furioso* attirent déjà notre attention sur une fureur envisagée à différentes échelles. Dans la première octave, ce qui nous est d'abord présenté, c'est la fureur épique liée à l'ivresse des combats : « giovenil furori / d'Agramante ». Puis, de là, dans la seconde octave, l'auteur nous ramène à une échelle plus humaine, la folie d'un seul homme. Tandis qu'il dit « chanter » dans la première octave, employant un verbe qui sied parfaitement aux circonstances littéraires du poème épique, il emploie le verbe « parler », plus prosaïque, lorsqu'il s'agit d'évoquer les événements qui concernent Roland. Du *Bartas* va quant à lui conserver le verbe « chanter » afin d'introduire les exploits de son héroïne :

Je chante les vertus d'une vaillante vefve,
 Qui pour sauver Jacob trempa le juste glaive
 Dans l'infidele sang du prince assirien
 Qui tenoit assiegé le mur betulien.⁶⁸⁷

684. « Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesia, l'audaci imprese, io canto [...] », déjà cité dans la première partie de cette thèse. *Orlando furioso*, I, 1, p. 3.

685. Homère, *Illiade*, chants I-VIII, Texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 2 : « Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée ; détestable colère, qui, aux Achéens, valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières de héros, tandis que de ces héros mêmes elle faisait la proie des chiens et de tous les oiseaux du ciel – pour l'achèvement du dessein de Zeus. Pars du jour où une querelle tout d'abord divisa le fils d'Atrée, protecteur de son peuple, et le divin Achille. », *ibid.*, p. 3.

686. Virgile, *Œuvres complètes*, édition bilingue établie par Jeanne Dion et Philippe Heuzé, avec Alain Michel pour les *Géorgiques*, Paris, Gallimard, 2015. Liber primus, v. 1-11, p. 244.

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
 Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
 litora, multum ille et terris iactatus et alto
 ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram,
 multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
 inferretque deos Latio ; genus unde Latinum
 Albanique patres atque altae moenia Romae.
 Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
 quide dolens regina deum tot uolere casus
 insignem petate uirum, tot adire labores
 impulerit. Tantaen animis caelestibus irae ?*

Traduction française : « Je chante les armes et l'homme qui le premier des bords de Troie vint en Italie, aux rivages de Lavinium, fuyant par décret du destin ; la puissance des dieux le ballotta et sur terre et sur mer, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon ; il souffrit aussi beaucoup dans les combats, tandis qu'il fondait sa ville et installait ses dieux au Latium, d'où la race latine, les Albains nos pères et les remparts de la haute Rome. Muse, rappelle-moi les causes, pour quelle offense à sa divinité ou quelle souffrance la reine des dieux a pu pousser un homme insigne par sa piété à dérouler tant de malheurs, à affronter tant d'épreuves. Est-il tant de colères dans les âmes célestes ? » *Ibid.*, traduction de Jeanne Dion et Philippe Heuzé, p. 245.

687. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre I, v. 1-4, p. 13.

Du *Bartas* se retrace donc très nettement dans le cadre d'une filiation épique stricte par ces vers. Quant à Ronsard, il reprend l'apostrophe à la Muse qui était déjà présente chez Virgile :

Muse, l'honneur des sommets de Parnasse,
Guide ma langue et me chante la race
Des Rois François yssuz de Francion
Enfant d'Hector, Troyen de nation,
Qu'on apelloit en sa jeunesse tendre
Astyniax et du nom de Scamandre.⁶⁸⁸

Dans ces premiers vers, Ronsard rejoint également l'Arioste sur une ambition commune, celle de doter leur souverain et mécène d'ancêtres prestigieux : Bradamante et Ruggiero sont en effet les ancêtres glorieux des Este dans l'*Orlando furioso*. À cette fin, Ronsard puise dans sa lecture des *Illustrations de Gaule* de Jean Lemaire de Belges l'idée selon laquelle il faut doter la nation française de prestigieuses origines troyennes⁶⁸⁹. Néanmoins, il ne s'agit pas de les ériger en ancêtres historiques, mais plutôt d'en construire des figures mythiques, à des fins littéraires. En effet, à cette époque, plusieurs débats concernant l'existence réelle ou non de Troie et des événements qui lui sont liés font rage et, comme l'explique Denis Bjaï, Ronsard est dubitatif quant à l'existence de la guerre entre Grecs et Troyens⁶⁹⁰.

Par ailleurs, la fureur même de Roland est issue d'une longue lignée de héros furieux résultent à la fois du polythéisme antique mais aussi des religions du Livre. On pense bien sûr au *Hercule furieux* de la tragédie d'Euripide, mais également à Ajax massacrant sans discernement un troupeau de moutons qu'il prend pour les Achéens, un épisode dont l'épisode d'Orlando massacrant aveuglément bergers et bétails semble être l'écho. De la même manière, l'épisode désertique de l'*Orlando furioso* n'est pas sans rappeler Ulysse labourant le sable au lieu de son champ. Le retour à la bestialité est également présent dans des épisodes de la Bible. Ainsi, dans l'Ancien Testament, le livre de Daniel raconte comment Nabuchodonosor frappé de folie par Yahvé suite à la destruction du temple de Jérusalem croit être transformé en bête et erre nu dans son jardin à la manière des bêtes sauvages.

688. P. de Ronsard, *La Franciade*, v. 1-6, p. 1022.

689. P. de Ronsard, *La Franciade, Œuvres complètes*, t. XVI, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, introduction, p. V-VI.

690. Denis Bjaï, *La Franciade sur le métier, Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001, p. 84.

Des intertextes riches

Cette continuité de la tradition épique se perçoit à travers un riche intertexte, présent dans les textes de notre corpus. Chez Ronsard, tout d'abord, cet intertexte est redistribué selon l'esthétique des *membra disjecta* où les classiques sont redispesés dans une composition nouvelle⁶⁹¹. Ce que Sainte-Beuve en jugera de manière sévèrement en 1828 lorsqu'il décrira le poème de Ronsard comme « une suite mal tissée, une mosaïque laborieuse de tous les lieux communs épiques de l'Antiquité »⁶⁹², fixant pour longtemps la *doxa* critique à l'encontre de l'œuvre⁶⁹³. On peut ainsi constater chez Ronsard qu'un même passage peut appeler différentes sources. C'est le cas par exemple dans le deuxième livre de *La Franciade* lorsque Dicie se remémore la scène représentée sur la coupe dont Hector honora autrefois son père Idoménée : il s'agissait d'Hésione, attachée à un rocher prête à être dévorée par une « Balaine » avant qu'Hercule ne vienne la délivrer. Pour l'épisode de l'échange de la coupe, Denis Bjaï rappelle que le poète français reprend ici le motif présent chez Homère dans l'*Iliade* (VII, 302) selon lequel deux ennemis s'échangent des présents afin de conclure la paix⁶⁹⁴. Quant à la représentation figurée sur la coupe elle-même, Ronsard se serait conjointement inspiré pour elle de l'épisode d'Hésione sauvée par Hercule et, également, de celui d'Andromède sauvée par Persée⁶⁹⁵, ainsi, bien sûr, que de l'*Orlando furioso* de l'Arioste pour les épisodes d'Angélique et Olympe exposées en sacrifice face à l'orque de l'île d'Ébude (X, 95-115 et XI, 33-80).

Quant à Du Bartas, en sus de l'hypotexte biblique qui constitue la source d'inspiration principale de son texte, il fait appel à une littérature essentiellement tirée des œuvres épiques italiennes⁶⁹⁶ et antiques⁶⁹⁷, ainsi qu'à d'autres sources bibliques⁶⁹⁸. Ces références sont

691. Olivier Pédeflous, « Un *epos* sans épique : l'*epyllion* chez Ronsard », résumé de la conférence du 27 avril 2006, *Camena* n°4, juin 2008. <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-Opedeflous-Ronsard.pdf> (consulté le 22-04-2016). Au sujet de cette esthétique du démembrement des textes anciens et de leur recomposition dans une création nouvelle, voir Giancarlo Fasano, « La déconstruction du matériau épique dans la poésie encomiastique de Pierre de Ronsard », *Avatars de l'épopée*, dir. G. Mathieu-Castellani, *Revue de littérature comparée*, n°4, 1996.

692. Charles-Auguste Sainte-Beuve, *Préface de La Franciade*, dans *Œuvres choisies de Ronsard*, Paris, A. Sautelet, 1828, p. 180. Sainte-Beuve y résume le poème avant de n'en reproduire finalement que quelques passages issus de la préface de 1587.

693. Voir à ce sujet J. Braybook, « The Aesthetics of Fragmentation in Ronsard's *Franciade* », dans *French Studies*, XVIII-1, janvier 1989, p. 1-11.

694. Denis Bjaï, *La Franciade sur le métier*, *op. cit.*, p. 173.

695. *Ibid.*, p. 174 ; Anne-Pascale Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, 2002, p. 135.

696. Pétrarque, *Le Rime* ; Boiardo, *Orlando innamorato* ; Ariosto, *Orlando furioso* et *Le Rime*.

697. Homère, *Iliade* et *Odyssée* ; Horace, *Odes* et *Satires* ; Virgile, *Enéide*, *Géorgiques* et *Bucoliques* ; Lucrèce, *De Rerum Natura* ; Tibulle, *Élégies* ; Cicéron, *Tusculanes* et *De Oratore* ; Catulle, *Poésies* ; Ovide, *Métamorphoses* et *Amours* ; Lucain, *La Pharsale* ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* ; Sénèque, *Médée*, *Hercule sur l'Œta*, *Ceïpe*, *Les Troyennes* et *Agamemnon* ; Juvénal, *Satires* ; Lucien, *Herminette* ; Justin, *Epitoma Historiarum Philippicarum*.

698. On retrouve ainsi plusieurs textes issus de l'Ancien Testament (« La Genèse », « L'Exode », « Le

multiples ; elles se dédoublent, voire se superposent. On constate ainsi dans *La Judit* que le dénombrement des guerriers au début du troisième livre⁶⁹⁹ reprend le passage homérique bien connu du catalogue des armées (*Iliade*, II, 494-759), un motif que l'on retrouve également dans l'*Orlando furioso* (XIV, 10-30).

Dans ce foisonnement, deux axes ont retenu notre attention concernant les reprises qui ont été faites des épisodes de l'Arioste : d'une part, la reprise des passions guerrières, que l'on retrouve à la fois chez Ronsard et chez Du Bartas, et d'autre part, celle des passions érotiques, qui sont spécifiquement décrites dans *La Judit*.

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

Le héros épique est par nature un être d'élection qui se définit par les sentiments d'*ire* et de *furor* démesuré. Sa folie ne peut être qu'à la hauteur de cette démesure. Roland, le premier, est un héros éminemment furieux dès ses origines, comme en témoigne le tout premier texte littéraire contant ses exploits, *La Chanson de Roland*, où sa folie le mène inéluctablement vers la mort⁷⁰⁰.

Figure extrêmement complexe, Roland pose la question de la démesure héroïque car, s'il correspond à l'archétype du chevalier épique en tant qu'il est un champion aux aptitudes guerrières hors du commun, il fait de surcroît preuve d'orgueil et d'outrecuidance. Sa fureur n'est pas seulement mise au service de la nation, elle est également individuelle et peut devenir incontrôlable, voire dangereuse pour l'ordre social. En effet, dès le récit originel de *La Chanson de Roland*, on voit bien de quelle manière la querelle avec Ganelon compromet la cause qu'il est chargé de défendre⁷⁰¹. Il en sera de même chez l'Arioste où le départ de Roland

Lévitique », « Le Deutéronome », « Le Livre des Juges », « Premier livre de Samuel », « Le Premier et Deuxième livre des Rois », « Le Premier et Le Deuxième livre des Chroniques », « Le Livre d'Esdras », « Le Livre d'Esther », « Le Livre de Judith », « Le Livre de Job », « Le Livre des Psaumes », « Le Livre des Proverbes », « Le Livre de la Sagesse », « Le Livre d'Isaïe », « Le Livre d'Ezechiel », « Le Livre de Daniel », « Le Livre de Michée ») et du Nouveau Testament (« L'Évangile selon saint Matthieu », « L'Évangile selon saint Luc », « Acte des Apôtres », « Première Épître à Timothée »).

699. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre III, v. 17-40, p. 36-37.

700. « Le discours épique refuse la folie : le guerrier n'ignore certes pas la démesure, [...] il s'emporte mais sans perdre le sens. En fait, la chanson de geste ne semble connaître que l'aliénation absolue : la mort, et la folie n'est alors que le geste fatal qui mène à elle. Ainsi, selon Olivier, c'est la *folie* et la *legerie* de Roland qui, à Roncevaux, entraînent la mort des Français ; plus généralement, le mot *folie* à lui seul suffit à désigner un combat meurtrier. » (J.-M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles, op. cit.*, p. 78).

701. « Comme la faute primordiale de Roland consiste à se considérer comme plus qu'il n'est (outrecuidance), soit en tant qu'homme en face de Dieu, soit en tant qu'individu par rapport à un autre individu. La conclusion de ses actes démesurés, c'est la mort, le sacrifice dans la conscience de la responsabilité. À partir de sa prise de conscience, on peut parler d'une passion de Roland... Cette mort lui permet de compenser spirituellement l'orgueil jusqu'alors inspirateur de son action. », M. Combarieu de Gres, *L'Idéal humain et l'expérience morale*

suite à la fuite d'Angélique au chant I prive l'armée chrétienne d'un de ses membres les plus précieux. Et ce n'est qu'une fois Roland délivré de sa folie furieuse que le déroulement de la guerre deviendra favorable aux armées de Charlemagne. Cette démesure ne sera d'ailleurs pas sans conséquence pour le héros. Dans la *Chanson*, en effet, les actes de Roland l'entraînent inexorablement vers sa mort, tandis que dans l'*Orlando furioso*, la folie qui le frappe est bel et bien explicitée comme une punition consécutive au fait qu'il se soit écarté de son devoir envers la chrétienté et envers Charlemagne⁷⁰².

Dans le cadre de nos imitations, on retrouve tout d'abord chez Ronsard la fureur guerrière mise en scène de manière positive dans un contexte de combat topique pour la littérature épique. Inversement, chez Du Bartas, nous verrons comment la représentation de cette même fureur peut servir à mettre en avant les caractéristiques d'un personnage négatif tel qu'Holopherne dans *La Judit*.

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

A première vue, la passion guerrière du jeune héros de *La Franciade*, Francus, est mise en scène de manière positive chez Ronsard. En effet, dans l'épisode qui oppose Francus à Phovère au livre II, qui s'avère très proche du chant XLI de l'Arioste où Roland et Gradasse s'affrontent, cette passion, loin d'être déraisonnable, est justifiée chez Francus : il s'agit pour lui de libérer Orée, fils du roi Dicée, qui a été enlevé par le tyran Phovère. Cependant, si la passion de Francus est bien au service du devoir, nous verrons ici que les mots pour la décrire sont les mêmes pour Francus et pour son adversaire Phovère.

Le *furor* du héros évolue progressivement, comme on peut le voir à travers la gradation des expressions employées. Ce sont d'abord la bravoure et le sens du devoir chevaleresque qui ramènent Francus au combat : « le courage luy vient »⁷⁰³, puis la fureur monte *crescendo* :

Entre l'ardeur, la haine et les efforts,
Une fureur leur reschauffa le corps.⁷⁰⁴

chez les héros des chansons de geste. *Des origines à 1250*. Publ. Univ. De Provence, *Etudes Litt.* 3, 1979, p. 638 cité dans J.-J. Vincensini, *De l'humanité sublime de Roland aux contradictions de la fiction épique*, op. cit., note 9, p. 33.

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

703. P de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1267, p. 1074.

704. *Ibid.*, livre II, v. 1279-1280, p. 1075.

Le *furor* apparaît ici comme une exacerbation du courage. Il prend ensuite le pas sur la raison dans le cadre d'une description classique de la fureur guerrière entre deux combattants :

Ici la rage, ici la chaude honte
Des champions le courage surmonte,
Perd leur raison [...] ⁷⁰⁵

Leurs esprits s'échauffent littéralement ici et la « rage » prend le pas sur le courage dans une perte de contrôle mise en valeur par le rejet, au vers 1283, du groupe verbal « Perd leur raison ». Dans l'*Orlando furioso*, les circonstances sont plus cruelles : Orlando, témoin de la mort de son compagnon Brandimart tué sous ses yeux par Gradasse, est animé d'un désir de vengeance qui déclenche en lui ce sentiment de *furor* : « Non ha ragione imperio né balia » ⁷⁰⁶. À cette perte de raison déjà présente chez l'Arioste, Ronsard ajoute toutefois, dans la description qu'il fait du *furor* de Francus et de Phovère, une transformation physique quasi animale. Dans la version initiale de l'œuvre, dans un premier temps, la force physique de Francus est ainsi amplifiée : le guerrier est « bandé de nerfs, de muscles & de veines » ⁷⁰⁷. À cette description hyperbolique, s'ajoute un comportement qui s'animalise de plus en plus, comme l'atteste l'accumulation des participes en épitrochisme « Fumant, suant, soufflant & haletant » ⁷⁰⁸. Cette énumération met en relief l'excès d'humeur chez les guerriers, notamment grâce au rythme cadencé du vers (2/2//2/4) qui paraît mimer l'expulsion de ces humeurs par le souffle et les sécrétions. Par ailleurs, ce vers prépare la comparaison aux « toreaux » ⁷⁰⁹, faite quelques vers plus loin, et qui confirme cet aspect bestial du guerrier.

Plus encore, cette violence s'étend et va jusqu'à se répercuter sur l'espace environnant. Ronsard reprend notamment l'image, déjà présente chez l'Arioste, selon laquelle le choc des armes est tel que les eaux de la mer se gonflent :

Del gran rumor fu visto il mar gonfiarsi ⁷¹⁰

Mais il développe cette image en décrivant un choc à la fois plus progressif et plus ample, qui se propage sur l'ensemble du paysage :

705. P de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1281-1283, p. 1075.

706. *Orlando furioso*, XLII, 2, v. 4, p. 1232.

707. Nous citons l'édition Paul Laumonier qui reprend cette version initiale : Pierre de Ronsard, *La Franciade*, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, éd. citée, *La Franciade*, livre II, tome XVI, v. 1349.

708. *Ibid.*, éd. Paul Laumonier, livre II, v. 1383, p. 166.

709. P. de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1291, p. 1075.

710. *Orlando furioso*, XLI, 69, v. 3, p. 1222.

Du coup donné le rivage trembla,
Le mont frémit, le fleuve se troubla⁷¹¹

La présence du verbe « vedere » (« voir ») sous la forme passive « fu visto » chez l'Arioste mettait déjà en avant cet aspect visuel des conséquences du combat sur le paysage. L'auteur de *La Franciade* amplifie quant à lui cette description grâce à un rythme ternaire qui mime une propagation du choc à travers le paysage : c'est d'abord le rivage, tout près des combattants, qui est atteint, car Francus se trouve sur l'île du roi Dicée, puis les monts et enfin le fleuve, en un parallélisme de construction qui court sur un vers et demi. Puis, après avoir atteint son paroxysme, la passion exacerbée des protagonistes s'essouffle. Acculés par leurs ennemis, Roland et Francus se retrouvent ainsi dans un état similaire où la vue des deux héros s'altère petit à petit. Roland « vide, mirando in terra alcuna stella »⁷¹², tandis que devant les yeux de Francus « erre mainte chandelle »⁷¹³. Si la structure du vers demeure la même chez Ronsard, la métaphore des étoiles–métaphore encore employée aujourd'hui dans l'expression figée « vedere le stelle » – est remplacée chez lui par son expression équivalente française, plus prosaïque cependant, l'expression de « chandelle », déjà attestée dans le dictionnaire de Robert Estienne où le terme sert à décrire « Un homme qui a eu un grand esblouissement d'yeux causé par un coup, un heurt, une cheute. »⁷¹⁴.

Cette dévitalisation est représentée à travers l'abrutissement des deux héros, devenus passifs et portés par leurs destriers. Chez l'Arioste, ce passage fait l'objet d'une description développée :

Il corridor ch'Orlando avea sul dorso,
Che discorrendo il polveroso lito,
Mostrando già quanto era buono al corso.
De la percossa il conte tramorito,
No ha ha valor di retenergli il morso.⁷¹⁵

La mollesse et l'inaptitude au combat d'Orlando contrastent ici avec la vitesse et la vigueur du coursier. Chez Ronsard, cette scène perd quelque peu de cette intensité épique :

711. P. de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1171-1172, p. 1072.

712. *Orlando furioso*, XLI, 96, v. 6, p. 1229.

713. P. de Ronsard, *La Franciade*, éd. Paul Laumonier, livre II, v. 1318, p. 162.

714. Robert Estienne, *Dictionnaire Francoislain*, 1549, article « chandelle ».

715. *Orlando furioso*, XLI, 97, p. 1229.

Et ce-pendant son cheval le promeine
Comme il luy plait au travers de la plaine.⁷¹⁶

Plus prosaïque chez Ronsard, l'errance du cheval est en tout cas à l'image de la perte de connaissance de son cavalier.

Ainsi, de manière assez cohérente avec la tradition littéraire chevaleresque, la passion du guerrier s'exprime dans ces deux textes à travers sa force et trouve son expression dans le cadre du champ de bataille. Bien que violente et hyperbolique à plusieurs égards, cette passion trouve pourtant un ordre et est canalisée par la mission chevaleresque qui incombe au héros, que ce soit la protection du royaume de Charlemagne en ce qui concerne Orlando ou celle de Dicée chez Francus. Cette passion, qui fait ici l'objet d'une mise en scène positive, trouve son opposé négatif chez Du Bartas qui la décrit afin d'évoquer de façon dépréciative le personnage négatif et destructeur qu'est Holopherne.

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

Dans *La Judit*, Holopherne est sans nul doute le plus passionné et le plus furieux des personnages de Du Bartas. Si sa passion est d'abord dirigée vers son désir de prendre le pouvoir en Béthulie, elle dépasse en réalité cet objet et est réduite à une cruauté à l'état pur, vouée à la destruction du peuple béthulien. Ici encore, c'est le paysage qui témoigne de cette violence dans une expression reprise du chant XVIII de l'*Orlando furioso* :

Ondeggio il sangue per campagna, e corse
come un gran fiume, e dilago le strade.⁷¹⁷

Du Bartas substitue ici à la métaphore verbale de l'Arioste par « sanglantes rivières »⁷¹⁸ Cette métonymie sous forme de syntagme nominal ramassé concentre la violence engendrée par Holopherne et par là même lui confère un caractère infini .

La description de l'acharnement d'Holopherne à massacrer ses ennemis sur le champ de bataille dépasse ici nettement l'hyperbolique pour tendre vers le monstrueux. Pourtant, et

716. P. de Ronsard, *La Franciade*, livre II, v. 1233-1334, p. 1074.

717. *Orlando furioso*, XVIII, 162, v. 3-4, p. 524.

718. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre I, v. 48, p. 14.

malgré ce déchaînement de violence, Holopherne lui-même parviendra à être dompté. En effet, les passages concernant la fureur guerrière ne sont pas les seuls à faire l'objet d'imitations : c'est également le cas de ceux qui mettent en scène la passion amoureuse et plus précisément la passion sensuelle et charnelle.

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

En effet, l'imitation est également présente sur un autre champ de bataille : celui du dieu Amour. À personnage exceptionnel, passion exceptionnelle : aussi, chez l'être d'élection que constitue le héros épique, la folie amoureuse ne peut-elle être que hors-norme. Dans le cadre de notre corpus, c'est essentiellement dans *La Judit* de Du Bartas que l'on trouve cette exacerbation de la passion amoureuse. Celle-ci est mise en scène autant à travers le corps de l'être aimé (Judit) qu'à travers celui de l'amant (Holopherne).

4.3.1. Judit : un portrait érotique paradoxal

Lorsque Judit apparaît pour la première fois à Holopherne, c'est dans toute la splendeur de sa beauté féminine (livre IV). Elle qui, jusqu'à ce moment du récit, n'avait été décrite qu'à travers ses vertus et ses actes, est à présent louée pour ses qualités physiques.

En effet, dans un premier temps, Judit est décrite comme étant par essence une héroïne raisonnable. Du Bartas dresse ainsi un portrait moral de la jeune femme en louant ses vertus :

La pudique Judit ès bal ne demeuroit
Jusques à la my-nuict, elle ne discouroit
De festin en festin ou bien de rue en rue
Pour voir et pour ensemble estre des autres veue⁷¹⁹

L'adjectif « pudique », mis en valeur en début de vers, souligne la maîtrise que la jeune femme a de son corps. La succession des négations (« ne demeuroit », « ne discouroit ») atteste cette pudeur à travers l'évocation d'un comportement discret, voire ascétique. La retenue de la jeune femme est également mise en valeur par les expressions parallèles et redoublées « de festin en festin » et « de rue en rue » qui créent un effet de mouvement autour des occupations agitées de la jeunesse auxquelles Judit a renoncées, et qui suggèrent par là

719. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre IV, v. 133-136, p. 52.

une ambiance de séduction entre jeunes gens, alors que les négations des verbes concernant Judit anéantissent la possibilité qu'elle ait ce type de comportement. Cette évocation d'une conduite exemplaire s'explique notamment par l'idéal protestant qui est celui de Du Bartas : la vertu dont fait preuve Judit, si jeune, devient le signe même de son élection divine, une élection qui est nécessaire dans le cadre de sa mission, sauver le peuple élu de la menace païenne.

Or c'est précisément dans le but de sauver son peuple en anéantissant son tortionnaire – Holopherne – que Judit emploie ses charmes. De là l'importance du portrait physique de la jeune femme, qui apparaît dans ce contexte quelque peu paradoxal. Afin de décrire les qualités physiques de Judit, Du Bartas imite ici le célèbre portrait d'Alcine dans l'*Orlando furioso* (VII, 11-15). Ce faisant, il reprend certes un passage maintes fois exploité en poésie à propos de la beauté féminine, mais il s'inspire aussi, notablement, d'une figure qui est, à première vue, radicalement opposée à celle de Judit. La veuve sainte et fidèle apparaît ainsi sous les traits de la fée maléfique et séductrice⁷²⁰.

Du Bartas reprend ce passage en respectant les principaux mouvements ainsi qu'en conservant et en développant les principaux motifs classiques de la beauté féminine :

De ses ondés cheveux les uns, esparpillés,
Voloyent d'un art sans art ; les autres, crepillés
En mille et mille anneaux, donnoyent beaucoup de grace
A son front plus poly qu'une piece de glace.
D'ebene precieux deux arceaux deliés
Sur deux astres brillans sont dextrement pliés,
Sur deux yeux noirelets où Cupidon se cache
Et d'où les chastes traitz de sa trousse il delache.
Entre ces deux soleils et ce front liberal
S'eleve un montelet, qui d'un trait inegal
Se va, tousjours croissant, pres des levres estendre,
Où le Mome envieux ne trouve que reprendre.
De sa poupine joue il semble que le teint
D'un meslange de lis et de roses soit peint.
Sa bouche, de cinabre et de musc toute pleine
Et qui plus doucement qu'une sabée haleine,
A pour ses riches bords deux couraux qui, riant,
Decouvrent deux beaux rangs de perles d'Orient.
Ce beau pilier d'ivoire et ce beau sein d'albastre
Font d'idolastre camp de Judit idolastre.⁷²¹

720. *Orlando furioso*, VII, 11-14, p. 149-150.

721. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre IV, v. 341-360, p. 57.

Dans ce passage, Du Bartas amplifie les éléments déjà présents dans le texte de l'Arioste, comme l'atteste la description de la bouche de Judit, où l'ajout du terme « coraux » au vers 357 vient encore rehausser un peu plus l'éclat de la jeune femme. De même, la description de la chevelure d'Alcine, « Con bionda chioma lunga e annodata »⁷²², se retrouve amplement développée par le travail de Du Bartas qui se concentre sur certains détails afin de mieux les développer. Baïche parle d'ailleurs d'une recherche si extrême que Du Bartas en tomberait dans la préciosité⁷²³. Ainsi le poète, par le syntagme nominal « mille et mille anneaux », démultiplie non seulement la chevelure de Judit, mais lui confère également un caractère idéal à travers la forme parfaite de l'anneau. De plus, l'auteur ne se contente pas ici de la seule reprise du portrait d'Alcine, mais la contamine avec le souvenir d'autres passages de l'Arioste. Ainsi la « couleur céleste » de « la soye de sa robe » toute « couverte haut et bas d'un ret d'or »⁷²⁴ de la parure de Judit est-elle empruntée à la description du vêtement d'Origille : « In un vestire azzur d'oro fregiato »⁷²⁵. De même, la référence à Zeuxis provient d'un autre passage du texte, à savoir la description de Joconde, autre parangon de beauté dans l'*Orlando furioso*.

Or ces caractérisations physiques n'ont pas seulement une vocation esthétique dans le texte : elles correspondent à une visée au sein de la narration puisqu'il s'agit pour Judit de charmer Holopherne afin de l'entraîner dans un piège. Tout comme chez l'Arioste, le premier mécanisme du piège se déclenche ainsi par le regard féminin⁷²⁶ : celui-ci devient une arme puissante où Cupidon a élu résidence afin d'y bander son arc (v. 347-348). Cette flèche, une fois tirée, provoquera l'amour fou d'Holopherne pour Judit. Il y a donc bien manipulation de la part des deux femmes – Alcine et Judit –, ce qui d'une certaine manière les rapproche. Néanmoins, une nuance à la fin de leurs deux descriptions les distingue nettement. En effet, si, dans la suite du texte de l'Arioste, les bras et les pieds d'Alcine sont portés à la vue de Roger⁷²⁷, de la très chaste Judit, Holopherne ne verra que la main (v. 361-362).

Ainsi, chez Du Bartas, paradoxalement, ce corps qui est montré, dévoilé et érotisé, ne permet cependant jamais l'assouvissement érotique. C'est ainsi que la frustration érotique transparaît chez le personnage d'Holopherne.

722. *Orlando furioso*, VII, 11, v. 3, p. 149.

723. G. S. Du Bartas, *La Judit*, introduction, p. XIII.

724. *Ibid.*, livre IV, v. 59- 60, p. 50.

725. *Orlando furioso*, XVI, 7, v. 4, p. 415.

726. *Ibid.*, VII, 12, v. 4-6, p. 149.

727. *Orlando furioso*, VII, 15, p. 150.

4.3.2. L'impatience érotique d'Holopherne

Libération du corps

Si le corps dévoilé et érotisé de Judit permet de réifier cette dernière en tant qu'objet de désir, celui d'Holopherne permet quant à lui de révéler sa libido. Ainsi, au sixième livre de *La Judit*, alors qu'Holopherne attend la venue de Judit, son désir atteint son paroxysme et il se met à déchirer ses vêtements. Or cette scène n'est pas sans rappeler un passage du chant X de *l'Orlando furioso* au cours duquel Roger, après avoir délivré Angélique de l'orque, se sent pris d'un violent désir pour la jeune femme et s'empresse de retirer maladroitement son armure :

Del destrier sceso, a pena si ritenne
Di samit altri ; ma tennel l'arnese :
L'arnese il tenne, che bisognò trarre,
E contra il suo disir messe le sbarre.

Frettoloso, or da questio or da quel canto
Confusamente l'arme si levava.
Non gli parve altra volta mai star tanto ;
Che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava.⁷²⁸

L'Arioste laisse ici Roger empêtré dans son armure et sa frustration. Dans les deux premiers vers de ce passage, c'est le désir exacerbé du jeune homme qui est dans un premier temps exprimé. Puis, dans les vers qui suivent, l'Arioste développe l'action en mettant l'accent sur le trouble ressenti par le personnage : la manière confuse dont le jeune guerrier tente de dénouer son armure provoque une attente qui laisse le lecteur dans l'expectative d'une étreinte possible entre les deux personnages, et néanmoins empêchée par la maladresse du guerrier. En effet, Roger est tellement en proie à l'impatience du désir qu'il ne parvient pas à effectuer un seul geste cohérent. Du Bartas met quant à lui en scène un Holopherne qui va jusqu'au bout de son geste sauvage puisqu'il finit par se débarrasser de l'intégralité de ses vêtements :

Laissant donques couler Judit d'entre ses bras,
Ore il se deboutonne, ore il tire ses bas.
Mais son ardeur luy nuist, sa haste le retarde
Et d'amour aveuglé, ne se donne de garde

728. *Ibid.*, X, 114- v. 5-115, v. 4, p. 243.

Que cuidant denouer de ses tremblotans doigtz
La subtile eguillette, il la noue trois fois ;
Jusqu' à tant que, vaincu tant de désir que d'ire,
Il coupe ses liens, ses habits il deschire
Et nu se met au lict.⁷²⁹

On le constate, Du Bartas reprend significativement le même schéma afin de décrire l'agitation provoquée par la tentation charnelle. Le désir charnel empêché est notamment mis en valeur dans les vers 69 et 70. Holopherne laisse ainsi Judit échapper à son étreinte puis se déshabille. Le désir d'Holopherne n'en apparaît que plus ardent puisque le personnage est décrit comme étant « d'amour aveuglé » et rempli d'« ire ». En outre, cette fureur amoureuse va *crescendo* chez Du Bartas qui reprend et même amplifie le motif du nœud difficilement dénoué qui était déjà développé chez l'Arioste. Les doigts d'Holopherne deviennent tremblotants et ce ne sont plus deux, comme dans la version de l'Arioste, mais trois nœuds qu'il noue en pensant au contraire les dénouer. Une dernière différence entre les deux textes est que chez Du Bartas, ce corps finit par être délivré de ce carcan, en détruisant ses vêtements dans un accès de rage. Le corps et le dévoilement de celui-ci devient dès lors la démonstration même de la fureur du personnage.

Impatience du corps

Le corps de l'amant est donc représenté comme un corps agité et inquiet dont le désir se manifeste à travers des gestes indécis et impatients. Il en va de même de l'amant laissé seul et qui attend sa maîtresse, comme l'atteste l'exemple Holopherne au livre VI du texte de Du Bartas. Le personnage est en effet dans un état d'agitation tel à l'idée de voir Judit que sa raison s'égare :

Ainsi ce fol tyran, tout aussi tost qu'il oit
Bouger une souris, tremoussant d'aise, il croit
Que sa maistresse est là et, qui plus est encore,
N'oyant rien cuide ouyr la dame qu'il adore.
Ore il leve la teste, ore il la remet bas,
Puis encor la releve : ore il conte les pas
Qu'elle peut employer pour venir en sa couche;
Or sur ce costé, or' sur l'autre il se couche,
Luy semblant que le lict soit d'espines semé.⁷³⁰

729. G. S. Du Bartas, *La Judit*, livre VI, v. 69-77, p. 76-77.

730. *Ibid.*, v. 85-93, p. 77.

Dès le vers 85, l'adjectif « fol » donne le ton de ce passage. Holopherne a ici perdu la raison et se laisse aller aux dérives de l'imagination. Ses sens le trahissent et, tout comme pour Roger avant lui, l'être aimé lui apparaît de manière hallucinatoire :

Ad ogni piccol moto ch'egli udiva,
Sperando che fosse ella, il capo alzava ;
Sentir credeasi, e spesso non sentiva ;
Poi del suo errore accorto sospirava.⁷³¹

Du Bartas emprunte ainsi à l'Arioste l'idée de l'hallucination auditive :

Tra sé dicea sovente : – Or si parte ella ; –
E cimnciava a noverare i passi
Ch'esser potean da la sua stanza a quella
Donde aspettando sta che Alcina passi ;⁷³²

Il reprend également le décompte des pas allant de la chambre de la femme désirée jusqu'à celle de l'amant. Ce décompte assure une double fonction ici. Il montre en effet, d'une part, l'impatience de l'amant qui tente de tromper le temps, et, d'autre part, sa capacité à créer de manière illusoire la présence de l'être aimé en son absence. Cette tentative illusoire se traduit dans le texte italien à travers l'emploi de l'adjectif « sovente », qui restitue l'émotion pressante, dénuée de toute raison, qu'éprouve Roger. Il est encore un autre passage de l'*Orlando furioso* où la nervosité intérieure de l'amant impatient s'extériorise de manière analogue : c'est lorsque, au chant XXXII, Bradamante, en proie à une même effervescence, croit apercevoir à plusieurs reprises son cher Roger, et commence à s'armer afin de le rejoindre : « Credendolo incontrar, talora armossi »⁷³³. L'action se répète à plusieurs reprises comme le suggèrent les vers suivants :

Né qua né là trovollo ; e passo intanto
il termine aspettato da lei tanto.⁷³⁴

Du Bartas, quant à lui, reproduit ce sentiment d'empressement et l'amplifie en structurant

731. *Orlando furioso*, VII, 24, v. 1-4, p. 153. Roger attend alors la belle Alcine.

732. *Ibid.*, VII, 25, v. 1-4, p. 153.

733. *Ibid.*, XXXII, 16, v. 1, p. 957.

734. *Ibid.*, v. 7-8.

comme suit les vers 89-90 : « Ore il leve la teste, ore il la remet bas, /Puis encor la releve ». Ici le parallélisme des propositions crée un rythme ternaire martelé par les adverbes « ore » et « puis », placés en début de vers ainsi qu'à la césure, et mime l'état d'agitation dans lequel se trouve le tyran amoureux. Du *Bartas* oscille ainsi dans son texte entre imitation du corps désiré (Alcine/Judit) et imitation du corps désirant (Roger/Holopherne).

Utilisées comme modèles par des auteurs qui s'essayaient à la poésie chevaleresque à la Renaissance, les scènes d'affrontement et de bataille issues de l'*Orlando furioso* sont donc très largement présentes dans les imitations constituées par *La Franciade* et *La Judit*. Parmi les passions représentées, la fureur guerrière est ainsi présente d'une manière qui s'accorde pleinement avec les représentations de l'épique. Elle apparaît à la fois à travers la démesure de certains personnages et dans leur aptitude à déployer une violence surhumaine lors des batailles. Pourtant, par-delà cette dimension épique, l'œuvre du poète ferrarais est encore et toujours imitée dans les épopées en tant que grand poème sur l'amour. Aussi la réorchestration de passages concernant la passion amoureuse, appliquée à de nouvelles situations et à de nouveaux personnages, témoigne-t-elle non seulement de l'influence et de la pérennité du modèle ariostesque en tant que modèle de poésie épique, mais surtout de la souplesse de ce matériau poétique pour l'imitation.

Les imitations de l'Arioste au sein de la poésie brève s'inscrivent dans le cadre de la tradition pétrarquiste qui influence alors les poètes français. Ainsi, ce qui est repris de l'*Orlando furioso* n'est pas nécessairement propre à l'Arioste, mais fait plutôt partie d'un répertoire de *topoi* déjà influencés par le pétrarquisme, que l'Arioste contribue à enrichir et, par certains aspects, à réorienter. De ce point de vue, la présence des imitations françaises de l'Arioste démontre que ce dernier, au même titre que Pétrarque, fait indéniablement partie du paysage lyrique de cette seconde moitié du XVI^e siècle. Le « cygne de Ferrare » influence ainsi le mouvement pétrarquiste français, en particulier des auteurs illustres tels que Du Bellay, Ronsard et Desportes dont la poésie influence elle-même la production poétique de toute la seconde moitié du XVI^e siècle, et jusqu'au tournant du siècle, perpétuant *de facto* l'influence de l'Arioste sur le domaine littéraire français. Dans ce contexte d'une poésie curiale inspirée par le pétrarquisme, les choix des auteurs se focalisent naturellement sur les épisodes amoureux de l'*Orlando furioso*. Ces derniers, qui sont largement prédominants dans le corpus que nous avons étudié, contribuent de la sorte à l'enrichissement de la poésie française sur un triple plan : celui, rhétorique et formel, de l'*elocutio*, par l'amplification des motifs issus de l'*Orlando furioso* ; celui, éthique et éventuellement épistémologique – dans sa dimension médicale –, de la représentation corporelle des passions ; et celui, énonciatif et métalittéraire, d'une réinvention de l'expression lyrique, puisque le moi sera régulièrement associé aux personnages de l'Arioste.

En ce qui concerne plus spécifiquement les personnages, on observe, par ailleurs, que le changement de forme textuelle – du long texte épique à des formes poétiques curiales – est intimement lié à la métamorphose du personnage sortant de l'enclos épique afin de rejoindre une sphère plus lyrique. La poésie amoureuse tend ainsi à se cristalliser sur ces personnages érigés en figures représentatives des passions et à se focaliser sur les épisodes amoureux dont ils font l'objet dans l'*Orlando furioso*. Roland apparaît ainsi comme le parangon de l'amoureux fou tandis que Bradamante s'efface en tant que personnage physique afin de prêter sa voix à l'amant.

L'étude de ce corpus nous a également permis de réfléchir à l'intégration de ces imitations, que ce soit au sein d'un même poème ou à l'échelle d'un recueil. Nous avons ainsi constaté que la forme poétique choisie engageait des manières d'imiter différentes. Les formes brèves et contraintes de la poésie curiale telles que le dizain et le sonnet se focalisent plus volontiers sur une octave de l'Arioste et donc sur un aspect de cette folie. À l'inverse – et bien qu'il y ait quelques exceptions comme le sonnet LXCIII du *Premier Livre des Amours* de

Ronsard –, les formes poétiques plus longues et libres telles que la chanson ou encore l'élégie se prêtent plus aisément à l'intégration de plusieurs extraits. Par ailleurs, à l'échelle du recueil, ces imitations peuvent également être structurantes, comme nous avons pu le voir chez Du Bellay. En effet, l'usage filé qu'il fait de l'Arioste dans *L'Olive* participe à la cohérence esthétique du recueil.

Avec *La Franciade* et *La Judit*, contrairement au corpus de la poésie curiale, les imitateurs ne procèdent pas à un changement de genre puisque, tout comme l'*Orlando furioso*, il s'agit de récits épiques. C'est en vertu de ce cadre générique que nos deux auteurs, et tout particulièrement Ronsard, reprennent à leur compte la fureur guerrière présente chez l'Arioste. Les combats présents chez l'auteur italien font ainsi office de modèles et avec eux les autres sources antiques qui influencent la matière épique de la Renaissance. Comme nous avons pu le constater lors du combat opposant Francus et Phovère, Ronsard n'hésite pas à exacerber cette veine épique. Chez Du Bartas, c'est plus volontiers la fureur érotique qui est inspirée de l'Arioste. Sur ce point, son texte rejoint d'ailleurs la poésie lyrique en utilisant la figure commune d'Alcine comme modèle esthétique sensuel pour décrire la beauté de Judit.

À côté de ces imitations ponctuelles, qui relèvent d'une pratique plus large de la création imitative, par l'amplification, la *contaminatio* et l'innutrition, certains poètes s'exercent également à des imitations plus longues, le plus souvent affichées comme telles et relevant de l'émulation linguistique et littéraire, dans une démarche individuelle ou collective. C'est le cas de Saint-Gelais dans la première moitié du XVI^e siècle, et surtout de Philippe Desportes, ainsi qu'autour de lui des contributeurs au recueil collectif des *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, publié en 1572⁷³⁵. Ces imitations, si elles se focalisent volontiers elles aussi sur des figures telles que celles de Bradamante et Roland, vont ainsi se diversifier et contribuer ainsi à enrichir la représentation des passions en se tournant vers d'autres figures d'amants malheureux telles que celles de Renaud, de Sacripant ou encore de Fleurdépine.

735. *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, Lucas Breyer, Paris, 1572.