



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).

Troisième partie

Extraction

**De l'amant furieux à l'amant raisonné :
le défilé des passions dans les imitations
partielles en vers**

Chapitre 1

Une galerie de caractères

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

De 1556 avec Taillemont jusqu'en 1587 avec d'Avost, plusieurs imitations longues voit le jour attestant ainsi de l'influence constante de l'*Orlando furioso* sur la sphère littéraire française durant la seconde moitié du XVI^e siècle.

Dans un premier chapitre, nous étudierons ainsi le contexte de création de ces œuvres en insistant sur les années 1570 qui furent particulièrement propices à la publication d'imitations de l'Arioste. Ce même chapitre nous permettra d'explorer les modes d'élaboration de ces imitations qui se traduisent par une reprise explicite des épisodes de l'*Orlando furioso*. Nous verrons cependant que le remaniement a également sa place au sein de ces imitations puisque certains auteurs font intervenir des éléments extérieurs. Enfin, nous nous attarderons sur l'un des points communs essentiels de ses textes, à savoir la focalisation spécifique qui est faite sur le protagoniste de l'épisode et qui contribue à le consacrer en tant qu'archétype amoureux. Nous verrons de là plus précisément, dans un second chapitre, que cette focalisation sur des personnages amoureux constitue un terrain favorable au traitement lyrique des passions. Les deux chapitres suivants seront quant à eux consacrés à deux voies empruntées par les imitateurs : l'une qui tend à une exacerbation des passions où le sentiment pousse l'amant jusqu'à la mort (Sacripant), voire au-delà de la mort (Rodomont), et l'autre qui délaisse peu à peu l'excès des passions au profit de nouvelles figures d'amants plus raisonnables (Renaud).

1.1.1 L'importance des années 1570

Les années 1570 voient naître un nombre important d'imitations de l'Arioste. La vogue que connaît le « cygne de Ferrare » à cette époque serait notamment due à l'entourage de l'influente duchesse de Retz, Claude-Catherine de Clermont. Son « salon vert de Dictynne », où l'on apprécie la lecture de l'*Orlando furioso* et où l'on loue encore la traduction de 1544, devient alors un lieu important de diffusion du texte⁷³⁶. Au-delà du cercle

736. Jean Brunel, *Nicolas Rapin, un poitevin poète*, Paris, Champion, 2002, p. 224 ; Rosanna Gorris, « “Je veux

de Claude-Catherine, on retrouve des imitateurs dont nous avons déjà étudié les œuvres dans nos chapitres précédents. Ronsard ouvre ainsi le bal de ces années avec sa *Franziade* (1572), tandis que l'année d'après, Philippe Desportes, se laissait lui aussi tenter par l'imitation de l'Arioste dans plusieurs de ses poèmes publiés dans ses *Premières Œuvres* (1573)⁷³⁷. Du Bartas écrit durant cette même période *La Judit* (1574), puis Amadis Jamyn puise dans l'œuvre de l'Arioste pour ses *Œuvres poétiques* (1575). C'est certainement cette émulation qui incite Gabriel Chappuys à publier une version corrigée de la traduction de l'*Orlando furioso* en 1577, d'autant plus que les textes que nous venons de citer ne sont pas les seules imitations présentes dans le circuit éditorial de l'époque. En effet, dans ces mêmes années 1570, on relève la présence d'imitations, toujours en vers mais plus longues et très visiblement extraites de l'*Orlando furioso*, et leurs titres explicites (« Imitations de l'Arioste au XXXIII chant », « Chant XXVIII du Roland Furieux d'Arioste », etc.) sont la promesse d'une relecture d'un épisode connu de l'Arioste⁷³⁸.

Cependant, et bien que cette période de 1570 nous ait particulièrement retenue du fait du nombre d'imitations qu'elle concentrait, nos recherches nous ont fait découvrir des œuvres de même nature – des imitations longues, en vers, concentrées sur un épisode particulier explicité par le titre du texte – dans les décennies qui précèdent et suivent 1570. Leurs similitudes avec le corpus de 1570 nous a amenée à les intégrer à notre corpus, qui s'étend pour ces imitations de 1556, avec Claude de Taillemont, jusqu'en 1587 avec Hiérosme d'Avost.

Tout d'abord, avant la vague de 1570, on retrouve un texte de Claude de Taillemont : le « Conte de l'Infante Genièvre » qui paraît en 1556 dans son recueil de poésie amoureuse *La Tricarite*⁷³⁹. Dès avant celui-ci, son inspiration italienne se ressentait déjà dans *Les discours des Champs faëz* (1553)⁷⁴⁰, largement inspirés des *Azolains* de Bembo et dans lesquels il était

chanter d'amour la tempeste et l'orage" : Desportes et les *Imitations* de l'Arioste », dans *Philippe Desportes (1546-1606) : un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, dir. Jean Balsamo, Paris, Klincksieck, 2000.

737. Jacques Lavaud, *Un poète de cour au temps des derniers Valois : Philippe Desportes (1546-1606)*, Paris, Droz, 1936, p. 109.

738. D'autres imitations, qui ne font pas partie de notre corpus, attestent également cet engouement pour l'Arioste et plus particulièrement pour son *Orlando furioso* : Gilles Fumee Bessinois, *Le miroir de loyauté, qui est l'Histoire deplorable de Zerbin, Prince d'Escosse, et d'Isabelle Infante de Gallice, sujet tire de l'Italien de l'Arioste. Et mis en vers François*, Paris, Guillaume Auvray, 1575 ; Antoine Mathieu de Laval, *Isabelle, imitation de l'Arioste*, Paris, Lucas Breyer, 1576.

739. Le texte du « Conte de l'Infante Genièvre, fig'le du Roy d'Ecosse pris du furieux, è fet François » par Claude de Taillemont est cité ici dans l'édition originale de 1556 (*La Tricarite. Plus quelqe chants an faveur de pluzieurs Damoëzelles : Par C. De Taillemont Lyonoës*. Lyon, Jean Temporal, 1556, p. 115-152) [désormais : « Conte de l'Infante Genièvre »]. En effet, ce texte n'apparaît pas dans l'édition des œuvres de Claude de Taillemont (*La Tricarite*, éd. Doranne Fenoaltea et Gabriel-André Pérouse, Genève, Droz, 1989). Les autres références à *La Tricarite* sont, en revanche, tirées de cette édition.

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

déjà question d'amour⁷⁴¹. Son recueil poétique de 1556 est quant à lui émaillé de références à l'Arioste. En plus du « Conte de l'Infante Genièvre », que nous étudions ici, on y trouve également une réécriture du chant XXXIV, la « Complainte d'Alceste sus l'ingrate, è detestable rigueur de Lidie »⁷⁴², ainsi que d'autres références à l'*Orlando furioso* dans sa *Tricarite*⁷⁴³. On retrouve également durant cette période le nom de Mellin de Saint-Gelais, qui écrit « La Genèvre », pièce imitée de l'épisode concernant Genèvre⁷⁴⁴. On ignore la date à laquelle Saint-Gelais a composé ce texte⁷⁴⁵ et l'on ne peut que dire qu'il a été écrit avant 1558 (date de sa mort). Il sera publié de manière posthume dans le recueil collectif de Lucas Breyer en 1572. L'année qui suit sa mort, en 1559, son ancien protégé et fidèle ami Baïf⁷⁴⁶, à la demande d'Henri de Mesmes, achève l'écriture de « La Genèvre ». Le texte est alors inclus dans un *Livre de vers* offert par Henri II à Diane de Poitiers sous le titre *Traduction d'une nouvelle de l'Arioste*. En plus de cette suite de l'imitation inachevée de Saint-Gelais, Baïf reprend également l'épisode de Fleurdépine dans la pièce du même nom, « Fleurdépine ». Ces deux imitations de Baïf paraîtront également dans le recueil publié par Breyer.

Par la suite, vient la vague des imitations des années 1570 : Montaigne publie de manière posthume en 1571 une version des plaintes de Bradamante écrite par Étienne de La Boétie (« Chant XXXII des plaintes de Bradamante ») ; deux ans plus tard, l'éditeur Lucas Breyer publie un recueil d'*Imitations de quelques chans de l'Arioste* (1572) regroupant les contributions de plusieurs auteurs. Philippe Desportes est le plus prolifique puisqu'il écrit cinq de ces imitations : « Roland furieux », « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers », « Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII chant de l'Arioste », « Imitation de l'Arioste au XXXIII chant » et « Angélique continuation du sujet de l'Arioste ». Elles sont publiées chez Lucas Breyer (1572) avant de paraître un an plus tard dans les *Premières Œuvres* du poète (1573). Dans ce même recueil publié en 1572, nous trouvons également une imitation écrite par Louis d'Orléans (1542-1629) intitulée « Renaud » (en-dehors de cette

741. Claude de Taillemont, *La Tricarite*, éd. citée, p. 46.

742. L'imitation de cet épisode (XXXIV, 9-44) comporte une part importante de réécriture. En effet, lorsque Astolphe descend aux Enfers, il ne rencontre pas Alceste, mais Lydie, et ce sont les plaintes de celle-ci qu'il a l'occasion d'entendre, ses regrets d'avoir été ingrate envers son amant. Cette ingratitude plonge peu à peu Alceste dans un profond désespoir ; il tombe malade d'amour et en meurt (XXXIV, 43). Il sera également fait référence à cet épisode dans le poème 86 (C. de Taillemont, *La Tricarite*, éd. citée, p. 175).

743. Citons notamment le poème 15, « Sens, qui fait d'elle un Ciel où faudrait prendre adresse / Pour trouver le soustrait à moi (autre insensé, / Second Roland de foi), fais que sois dispensé / De l'y querre et chercher, abaissant sa hauteesse » (*La Tricarite*, éd. citée, v. 7-10, p. 102) ; le poème 96 faisant référence aux lamentations de Sacripant (*ibid.*, v. 1-2, p. 185) ; et enfin le poème « en faveur des dames vertueuses » où il est cette fois question de l'histoire d'Olympie et Birène (*ibid.*, p. 200-207).

744. *Orlando furioso*, IV, 51 – VI, 16.

745. J. Vignes, « Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580) », art. cité, p. 85.

746. En effet, c'est grâce à Mellin de Saint-Gelais que Baïf gagne la confiance de Catherine de Médicis et par là se fait une place à la cour (J. Vignes, « Desportes et Baïf : histoire d'une amitié », dans *Philippe Desportes (1546-1606) : un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, op. cit., p. 89).

parution chez Lucas Breyer, nous ne possédons pas d'autre trace de publications de cette imitation). Cet auteur, connu pour ses liens avec la Ligue Parisienne et pour ses pamphlets, a consacré une partie de son œuvre à la poésie (*Sonnets sur le tombeau du sieur de Silhac*, Paris, 1568) et il manifeste un intérêt pour la traduction⁷⁴⁷ : ces deux penchants sont sensibles dans cette imitation de l'Arioste. L'auteur prévoyait du reste sans doute une suite pour ce texte, comme semble l'indiquer la mention sur laquelle la pièce se termine : « fin du premier livre de Renaud ». Pour le moment, nous ne possédons cependant pas la trace de cette potentielle suite. Nous citons et étudierons également pour l'année 1572 l'imitation de Nicolas Rapin, parue chez le même éditeur que Desportes et Louis d'Orléans⁷⁴⁸.

Enfin, plus d'une décennie plus tard, la « Version de huit stances du XXVII chant de l'Arioste » (1587) de Hiérosme d'Avost atteste le succès persistant des imitations en vers tirées de l'Arioste.

Les publications de ces imitations correspondent à deux cas de figure. Pour certaines, il s'agit d'imitations intégrées dans des recueils hétérogènes au sein desquels elles constituent parfois la seule imitation de l'Arioste. C'est ainsi le cas du « Chant XXXII des plaintes de Bradamante » écrit par La Boétie, dont la place, en ouverture du recueil de ses poésies françaises, atteste l'importance accordée aux épisodes tirés de l'Arioste⁷⁴⁹. La « Version de huit stances du XXVII chant de l'Arioste » de Hiérosme d'Avost trouve quant à elle sa place dans un recueil rassemblant différentes pièces écrites par l'auteur : *L'Apollon de Hierosme de Laval*⁷⁵⁰. Hiérosme d'Avost y mêle des écrits originaux (« sonnets sur plusieurs sujets »⁷⁵¹) et des œuvres traduites (« Traductions de quelques vers Latins »⁷⁵²), mais également différentes formes poétiques allant du sonnet au psaume, en passant par l'octave et l'élégie. L'auteur présente lui-même son recueil comme une compilation de plusieurs pièces :

747. A.-B Rothenburger, « L'Églogue De la naissance de Jésus-Christ par Louis Dorléans : datation et filiation poétique. Louis Dorléans, champion ligueur et poète caméléon. » dans *Le poète et son œuvre, de la composition à la publication*, éd. Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 260-261.

748. Nicolas Rapin, *Chant XXVIII du Roland Furieux d'Arioste. Monstrant quelle assurance on doit avoir aux femmes. Traduct en François à la rigueur des Stanzes et de la Rime.*, Par N. R. P. [Nicolas Rapin Poitevin], Paris, Lucas Breyer, 1572. Cet opuscule paraît la même année, chez le même éditeur et dans la même présentation que les *Imitations de l'Arioste*, avec lesquelles il est relié dans l'édition que nous avons consultée à l'Arsenal [8° B 6915 (2)]. Voir également à ce sujet Jean Brunel, « Nicolas Rapin, étude biographique et littéraire (la carrière, les milieux, l'œuvre) », dans *Bulletin de l'association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°32, 1991, p. 70-79 (http://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1991_num_32_1_1775/document consulté le 03/05/2016).

749. Étienne de La Boétie, *Vers françois de feu Estienne de la Boetie Conseiller du Roy en sa Cour de Parlement à Bordeaux*, Paris, Frédéric Morel, 1571 ; *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 2011 (nous citons cette édition).

750. Hiérosme d'Avost, dans *L'Apollon de Hierosme de Laval, Aux Illustres Damoiselles, mes Damoiselles de Mandelot*, Lyon, Pierre Roussin, 1587.

751. *Ibid.*, f. 15 v°.

752. *Ibid.*, f. 19 v°.

Or comme le Nocher, qui aiant r'assassé les piéces du Navire rompu par la fortune couruë, élève d'icelles un humble Autel à Neptune sur la rade escumeuse, pour lui rendre graces de la faveur receuë : ainsi j'ai sacré tous les fragmens recueillis de plusieurs endroits (où l'esprit les épandoit, tant pour gratifier les uns, que pour se recréer lui-même) à mon favorable Apollon, & ne leur ai point donné ce tiltre pour autre occasion, bien que quelques uns penseront que ce soit plustost pour les faire valoir, qu'autrement.⁷⁵³

L'adaptation qu'il fait de cet extrait du chant XXVII est ainsi intégrée à un ensemble plus vaste d'expérimentations littéraires. Le second cas de figure concerne quant à lui le recueil collectif des *Imitations de quelques chans de l'Arioste* qui voit le jour en 1572 chez Lucas Breyer : cette fois, la diversité provient des auteurs tandis que la cohérence du recueil se construit autour d'imitations toutes tirées de l'*Orlando furioso*.

1.1.2. Le recueil paru chez Lucas Breyer en 1572⁷⁵⁴

Le statut à part des *Imitations de quelques chans de l'Arioste* doit nous amener ici à revenir plus précisément sur la composition et la démarche éditoriale de ce recueil. En effet, outre le fait qu'il est le seul recueil collectif de notre corpus, il correspond également à un moment littéraire où l'*Orlando furioso* peut s'enorgueillir de son succès auprès des lecteurs français⁷⁵⁵. C'est pour répondre à l'attente du public friand des épisodes tirés de l'Arioste que Lucas Breyer rassemble ces huit textes écrits par quatre auteurs différents :

Amy lecteur, sachant de longtemps combien estoyent désirées les Imitations de l'Arioste, faites par quelques Poëtes François [...] ⁷⁵⁶

Parmi les productions des « quelques Poëtes François » du recueil, on trouve aussi bien d'anciennes pièces (comme celles de Mellin de Saint-Gelais et de Baïf) que de plus récentes comme celles de Desportes et de Louis d'Orléans. Hétérogène chronologiquement, le recueil trouve son homogénéité non seulement dans la cohérence thématique, mais également dans les liens qu'entretiennent entre eux les poètes : Mellin de Saint-Gelais et Baïf, bien évidemment, mais également Baïf et Desportes, qui sont fréquemment associés dans les recueils collectifs de l'époque⁷⁵⁷. Louis d'Orléans semble cependant être quant à lui un peu à part dans le recueil, comme nous le verrons par la suite.

753. *Ibid.*, f. 2 r^o-2 v^o.

754. *Imitations de quelques chants de l'Arioste*, Lucas Breyer, Paris, 1572.

755. Il paraît d'ailleurs la même année que *La Franciade*, autre œuvre en partie imitée de l'Arioste comme nous avons pu le voir.

756. *Ibid.*, f. 2 r^o.

757. J. Vignes, « Desportes et Baïf : histoire d'une amitié », art. cité, p. 89-94.

Dans ce recueil, il ne s'agit pas seulement de répondre à une attente du public, mais également de faire la promotion des auteurs. Dès lors, il est légitime de penser que l'*Orlando furioso* pourrait avoir été utilisé comme appât éditorial afin d'attirer les lecteurs vers les futures publications de Desportes et Baïf. Jean Vignes classe ainsi les *Imitations de quelques chans de l'Arioste* dans la catégorie « recueil collectif publicitaire » et explique comment ce type de publication « [...] anticipe délibérément sur une publication autographique annoncée, dont il offre un échantillon, en vue d'allécher le public »⁷⁵⁸. C'est Philippe Desportes qui est avant tout mis à l'honneur ici, par le nombre de ses imitations bien sûr, mais aussi parce que Lucas Breyer construit ce recueil à partir du noyau constitué par ses œuvres, qui sont placées en tête de l'ouvrage. Il s'agit là d'une stratégie commerciale habile étant donné le succès dont jouit alors Philippe Desportes⁷⁵⁹. Lucas Breyer explique d'ailleurs que celui-ci est le premier poète auquel il a fait appel :

[...] je me suis enhardy d'en parler à monsieur Des-portes, pour obtenir qu'il souffrit mettre en lumiere ce qui estoit de sa façon : ce qu'il ne vouloit accorder en sorte que ce fust, pour estre des œuvres dont il ne faisoit conte, & qui avoyent esté comme ses premiers essays. Mais à la fin je le gagnay [...] ⁷⁶⁰

En désignant les textes de Desportes comme « ses premiers essais », Lucas Breyer reprend ici le topos de modestie que Marot avait employé au sujet de son *Adolescence Clémentine*, qu'il avait désignée comme « coup d'essay »⁷⁶¹. Il s'agirait donc, *a priori*, d'œuvres de jeunesse présentées humblement, sinon avec réticence, au public, comme le prétend du moins Lucas Breyer qui dit n'avoir obtenu qu'avec difficulté les textes de Desportes. Si l'on suit cette piste, par ailleurs, la présence d'épisodes tirés de l'*Orlando furioso* dans ces « essais » témoigne également, selon nous, de l'importance de l'Arioste non seulement au sein de l'inspiration, mais aussi dans la formation poétique du XVI^e siècle. En effet, l'imitation explicite d'épisodes spécifiques puisés dans l'Arioste semble ainsi avoir servi d'exercices, d'entraînement et de vitrine pour le jeune poète avant que ce dernier ne passe à des poésies brèves comme celles que nous avons étudiées en seconde partie. En 1572,

758. J. Vignes, « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI^e siècle : essai de typologie », dans *Le poète et son œuvre, de la composition à la publication*, dir. Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 187.

759. Dès 1573, puis dans les années suivantes, le recueil des *Premières œuvres de Philippes Des Portes* sera édité chez plusieurs libraires, à Paris chez Robert Estienne (1573 et 1575), puis à Anvers, d'abord chez Nicolas Soolmans (1582) puis chez Pierre Vibert (1583 et 1587). Elles contiennent les imitations de l'Arioste publiées chez Lucas Breyer.

760. *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, « Lucas Breyer, au lecteur », f. 2 r^o.

761. « Ce sont Œuvres de jeunesse. Ce sont coups d'essay » (Clément Marot, « Clément Marot à ung grant nombre de freres qu'il a, tous enfant d'Apollo, Salut », *Adolescence Clementine* [1532], dans *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, 2007, tome 1, p. 35).

en tout cas, le geste éditorial de regrouper ces œuvres témoigne d'un engouement certain du public pour ces productions, qui sont ainsi exhumées, ou republiées, à une date où un lectorat lui est acquis. Dès lors, un tel ouvrage semble être une promotion idéale pour tout écrivain ayant besoin de publicité. C'est ainsi que la participation de Baïf à ce recueil va lui permettre de faire un peu de publicité pour son œuvre à paraître : « Avec la complicité de son éditeur, Baïf semble ainsi profiter d'une publication de Desportes pour distiller les "bonnes feuilles" des *Euvres en rime* à paraître »⁷⁶². Lucas Breyer ne manque pas d'annoncer dans son adresse « Au lecteur » cette impression prochaine des œuvres de Baïf :

Or je te les [il s'agit des textes de Desportes, que Lucas Breyer a évoqués précédemment] présente, & te prie de les prendre en bonne part, pour en tirer proffit & plaisir : & pour les arres des œuvres entieres de Monsieur de Baif, que j'ay entre mains pour faire imprimer, j'ay adjousté, comme estant de l'argument, les Imitations du mesme Arioste faictes par le dict sieur de Baif [...]⁷⁶³

Ce sera chose faite l'année suivante avec la publication des *Poemes*, premier tome des *Euvres en rime*⁷⁶⁴, dans lesquels paraissent les deux imitations de Baïf : « La Genèvre » et « Fleurdepine ».

La présence de poètes réputés tels que Desportes, Saint-Gelais et Baïf constitue de surcroît une plus-value pour l'éditeur ; en revanche, l'imitation de l'épisode de Renaud n'est pas citée par Lucas Breyer dans son adresse au lecteur. Sans doute peut-on supposer qu'à la différence des autres auteurs publiés dans le recueil, il ne s'agissait pas pour Louis d'Orléans de faire la publicité d'un travail plus vaste, et surtout que, dans la mesure où il était moins célèbre que les autres contributeurs, Lucas Breyer n'a pas jugé nécessaire de le citer. La présence de cette imitation aurait dans ce cas pour principal rôle d'étoffer le recueil, voire de servir de faire-valoir à Philippe Desportes, comme le suppose A.-B. Rothenburger⁷⁶⁵.

Enfin, la publication de ce recueil va également contribuer à la célébrité du poète Nicolas Rapin. En effet, si l'exemplaire de ce recueil qui est conservé à la Bibliothèque Nationale de France regroupe uniquement les contributions de Desportes, Saint-Gelais, Baïf et Louis d'Orléans, tandis que l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal est relié avec une imitation de Nicolas Rapin, qui lequel noue précisément, au cours des années 1570, des liens avec les milieux littéraires parisiens. Rapin est notamment proche de Baïf à qui il a dédié une *Ode*

762. J. Vignes, « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI^e siècle », art. cité, p. 187.

763. *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, « Lucas Breyer, au lecteur », f. 2 r^o.

764. J. Vignes, « Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580) », art. cité, p. 89.

765. A.-B. Rothenburger, « L'Églogue De la naissance de Jésus-Christ par Louis Dorléans... », art. cité, p. 261.

Saphique, et il compose des pièces à l'occasion de la mort de Desportes dont il a été l'ami⁷⁶⁶. On sait qu'une des sœurs de Rapin, dotée qui avait reçu une éducation particulièrement soignée, lisait l'italien, et la traduction du *Chant XXVIII Du Roland Furieux* atteste qu'il en est de la même chose en ce qui concerne Rapin⁷⁶⁷. Il s'agit là d'une de ses premières productions⁷⁶⁸.

Le rapport de ces différents auteurs à l'Arioste est divers. Ainsi, Desportes est un habitué des imitations de l'Arioste, tandis que, chez un auteur comme Nicolas Rapin, cette imitation du poète italien semble isolée par rapport au reste de sa production. En effet, si un tiers des œuvres de Rapin consiste en des traductions, il s'agit essentiellement de traductions latines d'Ovide, de Cicéron, de Martial et surtout d'Horace⁷⁶⁹. Il semble donc qu'il ait plutôt suivi le mouvement d'émulation poétique, influencé par la mode et le désir de se faire un nom. En effet, Rapin est à Paris dans les années 1572 et il a eu connaissance de l'entreprise de publication du recueil par Lucas Breyer, comme l'explique Jean Brunel :

L'épître par laquelle Rapin dédie sa traduction « Aux Damoyselles » est datée « De Fontenay le Conte, ce premier de Juin 1572 ». D'autre part, le privilège de Lucas Breyer pour les *Imitations de quelques chans de l'Arioste* est du 29 avril précédent. Or, il est clair que le Fontenaisien a entrepris sa traduction pour compléter le recueil de Breyer et profiter d'une mode : la preuve en est fournie par le fait même qu'elle a paru chez ce même éditeur et avec le même privilège. Mais il est non moins évident que le poème n'a pu être écrit entre les deux dates : cela représenterait un mois, dont il faut déduire les délais d'acheminement entre le Bas-Poitou et Paris, et en outre le privilège est antérieur à l'achèvement d'imprimer. Donc Rapin connaissait le projet de cette publication avant le mois d'avril.⁷⁷⁰

Jean Brunel explique en outre qu'un nombre important d'exemplaires de ce chant tiré de l'Arioste a été vendu indépendamment avant même qu'il ne soit relié avec les autres imitations parues chez Lucas Breyer⁷⁷¹ ; la reliure avec la publication de Breyer ne fera, quant à elle, qu'accroître le succès de Rapin en l'associant à des poètes tels que Desportes et Baïf.

Le recueil de Lucas Breyer, en réunissant à la fois des poètes illustres (comme Mellin de Saint-Gelais et Desportes) et des poètes en devenir (comme Baïf et Rapin), témoigne donc à différents égards de l'importance des imitations de l'Arioste dans l'émulation littéraire de l'époque. Il est aussi un témoin remarquable de l'évolution qui se fait dans le mode de transmission de la tradition littéraire ariostesque en France.

766. J. Brunel, *Nicolas Rapin, un poitevin poète, op. cit.*, p. 219-222.

767. *Ibid.*, p. 48.

768. *Ibid.*, p. 125.

769. J. Brunel, « Nicolas Rapin, étude biographique et littéraire... », art. cité, p. 78.

770. J. Brunel, *Nicolas Rapin, un poitevin poète, op. cit.*, p. 216-217.

771. *Ibid.*, p. 217.

Cette réunion de poètes divers au sein d'un même recueil illustre ainsi l'élan littéraire qui se développe à cette époque autour des imitations de l'Arioste. Il va permettre de nouvelles exploitations de ces épisodes.

1.2. L'extraction d'épisodes

Ainsi, nous allons à présent nous concentrer sur les modalités d'extraction des épisodes. Nous verrons tout d'abord que ces imitations sélectionnent de manière explicite les épisodes tirés de l'*Orlando furioso*. Nous modulerons toutefois cette approche en remarquant que si la référence à l'Arioste est explicite pour tous, elle ne demeure cependant pas la seule référence. En effet, le remaniement a toute sa place dans les imitations et certains auteurs n'hésitent pas à faire intervenir des éléments extérieurs afin de faire évoluer le texte. Enfin, nous nous attarderons sur un point commun qui est crucial dans l'ensemble de ces imitations, à savoir la focalisation spécifique qui est faite sur le protagoniste de l'épisode imité. En effet, cette focalisation contribue, comme on le verra, à consacrer ce dernier comme archétype amoureux.

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

S'il y avait déjà eu, bien évidemment, une sélection dans les imitations poétiques que nous avons étudiées précédemment⁷⁷², la part de choix qui préside à l'extraction d'épisodes spécifiques de l'*Orlando furioso* se manifeste de manière tout à fait explicite dans les imitations que nous étudions dans la partie présente. C'est d'abord qu'il s'agit de reprises plus longues et affichées comme telles par leur titre, qui désigne explicitement les épisodes de l'Arioste.

Cette méthode d'imitation par extraction d'épisodes de l'*Orlando furioso* est donc commune aux écrivains néanmoins, les modalités de cette extraction diffèrent. Ainsi, certains auteurs comme La Boétie (« Chant XXXII des plaintes de Bradamante ») ou Saint-Gelais et Baïf (« La Genèvre ») prennent en considération le contexte de l'épisode avant d'engager le récit⁷⁷³. D'autres, comme Claude de Taillemont (« Conte de l'Infante Genièvre »),

772. Voir *supra*, Deuxième partie.

773. Ainsi, chez La Boétie, le « chant XXXII, Des plaintes de Bradamant » débute sur une reprise des octaves 1 et 2 où, comme chez l'Arioste, l'auteur annonce qu'il va évoquer les amours de Roger et Bradamante. Il omet les octaves 3 à 9 concernant les mesures prises par Agramant afin d'augmenter son armée. Puis on assiste à l'attente de Bradamante (XXXII, 10-17) avant les plaintes elles-mêmes (XXXII, 18-25). Quant à l'imitation écrite par Saint-Gelais et Baïf, elle commence lors de l'arrivée de Renaud en Écosse et reprend lors de la rencontre avec Dalinde (IV, 51-72), avant le récit de celle-ci à proprement parler.

commencent leurs imitations au début du chant correspondant au récit sans l'introduire spécifiquement⁷⁷⁴. Dans le cadre de ces imitations partielles, l'extraction de ces épisodes s'explique en tout cas toujours par l'indépendance qu'ils ont déjà à l'égard de la trame narrative principale. L'histoire de Genève constitue ainsi une aventure à part entière de Renaud alors qu'il est en Écosse ; quant aux plaintes de Bradamante, elles sont une pause lyrique dans le tumulte des combats et des aventures vécues par la jeune guerrière. C'est pour cette raison que Philippe Desportes extrait deux de ses imitations des plaintes de Bradamante (« Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII Chant de l'Arioste », « Imitation de l'Arioste au XXXIII chant »), que la tonalité lyrique permet de détacher aisément de la trame narrative dont elles sont issues, comme on a déjà pu le voir à propos de la poésie brève où les plaintes de Bradamante étaient régulièrement utilisées⁷⁷⁵. On assiste ainsi, peu à peu, à ce que Jean Vignes qualifie de « [...] transformation progressive en trésor d'histoires tragiques, comiques ou fabuleuses : ces histoires valent désormais pour elles-mêmes, la référence au contexte ariostesque n'est plus nécessaire »⁷⁷⁶.

1.2.2. Exploitation et réélaboration

Le travail sur ces épisodes extraits de l'Arioste va cependant plus loin que la simple extraction. En effet, la tradition littéraire ariostesque va se modifier en fonction des choix faits par les imitateurs. Ainsi, notamment, la sélection qui se fait en faveur des épisodes amoureux permet-elle de favoriser et de mettre en valeur la peinture des passions. Par ailleurs, comme nous le verrons, si le travail d'écriture des imitateurs étudiés ici est parfois proche d'un travail de traduction – ce qui souligne la perméabilité entre les deux sphères de la traduction et de l'imitation – les *Imitations de quelques chans de l'Arioste* se distinguent par la marge d'invention que les auteurs se donnent, comme le fait remarquer Chiara Lastraioli :

Mi-traductions mi-remaniements, ces imitations témoignent à la fois de la diffusion de certains motifs thématiques du *Furieux* et de la trahison fondamentale du poème, dont le sens et la légèreté du style sont souvent sacrifiés en faveur de la seule invention romanesque.⁷⁷⁷

Parfois, cette modification de la matière ariostesque, cette « trahison » évoquée ici par

774. L'imitation de Claude de Taillemont commence ainsi à l'octave 1 du chant V et ne fait pas mention des circonstances de l'arrivée de Renaud en Écosse.

775. Cf. Deuxième partie, chapitre 2.

776. J. Vignes, « Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580) », art. cité, p. 85.

777. C. Lastraioli, *Dictionnaire des Lettres françaises*, article « Arioste en France au XVI^e siècle », art. cité, p. 66-67.

Chiara Lastraoli, est également due à l'incorporation de textes extérieurs faisant partie d'un répertoire italien plus vaste, dans une démarche de *contaminatio*. On retrouve ainsi des passages de l'Arétin chez Philippe Desportes. Il est vrai que, comme l'explique Chiara Lastraoli :

[...] la confusion entre les deux auteurs n'était pas une nouveauté : en 1548, dans son introduction aux *Abuzés*, traduction de la comédie italienne *Gli ingannati* due aux académiciens Intronati, Charles Estienne attribua à l'Arioste le prénom de Pietro et la pièce de l'Arétin *Il marescalco*, pour ne pas parler des superpositions fréquentes, de la part d'émules moins avertis, d'anecdotes extraites d'autres poèmes d'inspiration romanesque ou chevaleresque, tels que le *Morgante* de Pulci, l'*Orlando innamorato* de Boiardo ou la *Gerusalemme liberata* de Tasso.⁷⁷⁸

Ainsi les *Lagrima d'Angelica* de l'Arétin ont-elles servi à l'écriture de l'« Angélique » de Philippe Desportes. C'est également à la suite de l'Arétin que Desportes consacre un texte à la mort de Rodomont, une imitation qu'il décrit dans son sous-titre comme étant « Partie imitée de L'Arioste partie de l'invention de l'auteur ». Le texte reprend en réalité, pour sa première partie, la fin du texte de l'Arioste et l'affrontement entre Rodomont et Roger lors du mariage de ce dernier⁷⁷⁹, et, pour sa seconde partie, la suite écrite par l'Arétin et contenue dans *La Marphisa*⁷⁸⁰. Selon Alexandre Ciorănescu, le texte de Desportes puiserait également son inspiration dans le *Sacripante* de Dolce ou *La Morte di Ruggiero* de Pescatore⁷⁸¹.

Toutefois, si les modalités d'imitation divergent d'un auteur à un autre, il n'en demeure pas moins que tous ont en commun d'opérer une sélection d'épisodes dans le vaste matériel que représente l'*Orlando furioso*. Outre le fait que ces imitations portent toutes sur des épisodes amoureux bien spécifiques, elles ont aussi en commun d'extraire et de valoriser des figures d'amants. Et cette extraction participe également à la création d'une typologie des passions qui prend comme exemple ces figures tirées de l'Arioste. C'est ce que nous allons voir à présent.

778. *Ibid.*, p. 67.

779. Comme l'atteste l'indication marginale : « En ce lieu l'Arioste finit son livre » (P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, éd. citée, p. 474).

780. Du vers 1 au vers 248, Philippe Desportes reprend la fin du dernier chant de l'*Orlando furioso* (XLVI, 105) jusqu'à la fin de ce chant (XLVI, 140). Puis, à partir du vers 249, il imite librement la *Marphisa* de l'Arétin en partant de l'octave 10 du chant I du texte (*Al Gran marchese del Vasto. Dui primi canti di Marphisa del divino Pietro Aretino. Nessuno gliardisca imprimere, ne impresi uendere, sotto le pene contenute ne le gratie concedute da tutti li Pincipi d'Italia*, Venezia ; f. A3 v°). Comme indiqué en page de garde, cette édition sans date a été imprimée à Ancone ; Brunet l'indique comme étant l'une des plus anciennes.

781. A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*, op. cit., p. 159.

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

L'importance donnée aux personnages s'explique tout d'abord par le contexte de ces *Imitations*. Pour comprendre ce phénomène, il nous faut retourner au Salon de la duchesse de Retz. En effet, comme l'explique Rosanna Gorris, c'est bien sur les personnages que l'entourage de la duchesse jette son dévolu. Ainsi, Angélique plaît aux dames qui aiment entendre le récit de ses amours avec Médor. Le couple devient même un sujet populaire en peinture comme l'atteste par exemple le travail de Toussaint Dubreuil (1575-1600)⁷⁸². De manière plus générale, c'est l'ensemble des personnages malheureux en amour qui touche la sensibilité des habitués de l'hôtel de Dampierre. Parmi eux, Rosanna Gorris cite notamment Rodomont, Bradamante, Genève, Joconde et Fleurdépine à laquelle la duchesse s'identifie⁷⁸³.

Or, ce goût spécialement focalisé sur les personnages trouve son lieu d'expression au sein des imitations dont les titres explicitent bien souvent la référence privilégiée qu'elles font à telle ou telle figure de l'Arioste, que ce soit l'« Angélique » de Philippe Desportes ou encore le « Renaud » de Louis d'Orléans par exemple. En effet, dans le cadre de cette lecture sélective qui est faite de l'Arioste, les imitateurs extraient non seulement des épisodes mais arrachent également les personnages à leur diégèse d'origine. Ainsi, en se focalisant sur des épisodes et plus encore sur des figures spécifiques, les imitateurs opèrent déjà une simplification, non seulement à l'échelle de l'*Orlando furioso* qui devient ainsi un répertoire d'histoires amoureuses, mais aussi à l'échelle des personnages qui deviennent eux-mêmes des archétypes d'amants passionnés. En effet, si l'on retrouve bien des passages d'ordre épique dans ces imitations, ils demeurent cependant anecdotiques et servent plutôt d'introduction ou de liant narratif⁷⁸⁴. Ce sont essentiellement les passages concernant les passions qui sont repris. Cette focalisation sur le motif amoureux est particulièrement nette dans le cas de Bradamante à propos de qui il n'est nullement fait mention de ses nombreux combats dans les imitations : seules y figurent ses plaintes. Dès lors, réduits pour l'essentiel à un unique épisode amoureux, les personnages sont limités par leurs simples caractères amoureux et en deviennent les archétypes.

Or, cette simplification des personnages qui s'opère sur le plan littéraire trouve son pendant dans les théories médicales de l'époque, comme on peut le constater à travers les

782. Toussaint Dubreuil, *Angélique et Médor*, Paris, Musée du Louvre.

783. R. Gorris, « “Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage”... ». art. cité, p. 180.

784. Dans « Roland furieux », Philippe Desportes consacre ainsi les vers 29 à 94 aux exploits épiques de Roland et évoque la poursuite de Mandricard comme raison de son errance puis de son arrivée dans les lieux des amours d'Angélique et Médor. Le début de « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers » évoque quant à lui l'affrontement entre Rodomont et Roger (v. 23-248), expliquant ainsi les circonstances qui ont mené le Sarrasin aux Enfers.

réflexions d'ordre typologique sur les passions que vont susciter ces mêmes figures en Italie et en France. En effet, les contemporains de l'Arioste n'ont pas manqué de remarquer que le poète ferrarais se livrait dans son œuvre à une représentation fragmentée de la folie amoureuse. C'est ainsi que Levanzio da Giudiccio, dans son recueil de nouvelles *Antidoto della Gelosia* (1565), distingue huit formes de jalousie, allant de la plus vile à la plus noble, dans l'*Orlando furioso*⁷⁸⁵. Plus tard, Tomaso Garzoni, pour sa part, intègre dans son *Teatro de varie e diversi cervelli mondani* (1583) des exemples tirés des octaves de l'Arioste⁷⁸⁶, en se fondant sur « la théorie des comportements selon le classement des humeurs »⁷⁸⁷. Garzoni entreprend ainsi de classer les esprits humains en différentes catégories telles que le calme, le spirituel, le vertueux, l'agité, le curieux, l'irrésolu, etc. Les sentiments amoureux n'échappent pas à sa classification. Outre Roland qui devient l'archétype du fou⁷⁸⁸, les personnages de l'Arioste deviennent sous sa plume autant d'illustrations des facettes de la folie amoureuse : Bradamante sera la maîtresse angoissée, Ariodant le curieux malavisé, Birène l'amant victime de l'ingratitude de sa dame ; Alcine est quant à elle citée à deux reprises parmi les esprits curieux et les amants passionnés⁷⁸⁹. Les personnages de l'*Orlando furioso* trouvent ainsi une place de choix dans ce Panthéon de figures prestigieuses allant de l'histoire antique à la littérature italienne classique, en passant par des figures bibliques⁷⁹⁰.

L'ouvrage de Garzoni va ici plus spécifiquement nous intéresser car la typologie qu'il met en place, et notamment son exploitation des personnages de l'Arioste, se répand en France lorsque son texte est traduit quelques années plus tard sous le titre *Le Théâtre des divers cerveaux du monde* (1586) par Gabriel Chappuys, lui-même traducteur de l'*Orlando furioso*⁷⁹¹. Il ressort de cette version française que, si elle reproduit fidèlement l'esprit de

785. Levanzio da Giudiccio, *Antidoto della Gelosia, distinto in doi libri, estratto dall'Ariosto*, Venise, Francesco Rampazetto, 1565. Silvia D'Amico donne un bref aperçu du contenu de l'ouvrage : « Il s'agit d'un recueil de nouvelles insérées, comme dans le *Décameron*, dans le cadre de conversations entre des devisants et qui n'est en réalité rien d'autre qu'une critique du *Roland Furieux*. » (Silvia D'Amico, « Le *Discorso della gelosia* de Torquato Tasso : la *doxa* d'une passion au XVI^e siècle entre médecine et tradition littéraire », dans *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, vol. 2, au XVI^e siècle, Franck La Brasca et Alfredo Perifano (dir.), Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 62) ; M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne, op. cit.*, p. 28.

786. Tomaso Garzoni, *Il teatro de'vari e diversi cervelli mondani* [1583], *op. cit.*

787. Marie-Luce Demonet rapproche ainsi les théories de Tomaso Garzoni de celles de Juan Huarte dont l'ouvrage (*Examen de los ingenios para las ciencias*, 1575) « relève de la philosophie morale, de la philosophie naturelle et de la théologie » et qui se fonde sur « une théorie amplifiée des tempéraments » (Marie-Luce Demonet, *Histoire des traductions en langue française, XV^e et XVI^e siècles*, dir. Véronique Duché, *op. cit.*, chapitre XI, p. 689).

788. Cf. chapitre précédent.

789. M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne, op. cit.*, p. 28- 29.

790. Dans le *Discorso XV, De cervellini appassionati ed accorati*, sont ainsi cités, à côté des personnages tirés de l'*Orlando furioso* tels que Bradamante et Olympie, Médée, Atalante et Circé, mais également les poètes Dante et Pétrarque, cités respectivement pour leur amour pour Béatrice et Laure, et enfin Dallila et Holopherne (Tomaso Garzoni, *Il teatro de'vari e diversi cervelli mondani*, éd. citée, p. 98-109).

791. *Le théâtre des divers cerveaux du monde. Auquel tiennent place selon leur degré, toutes les manières d'esprits & humeurs des hommes, tant louables que vicieuses, deduites par discours doctes & agreables.*

l'ouvrage de Garzoni, elle l'élague parfois de certains extraits littéraires qui servaient d'exemples dans la version originale du *Teatro de varie e diversi cervelli mondani*. Des extraits de l'*Orlando furioso* en font eux-mêmes les frais en étant soit tronqués⁷⁹², soit complètement supprimés cependant que les personnages concernés continuent d'être cités⁷⁹³. Au-delà de la possible nécessité pratique d'alléger l'édition, on peut sans doute voir dans ces choix une preuve de cette popularité des personnages, dont le salon de Claude-Catherine de Clermont et les imitations françaises se font l'écho, comme si la connivence entre l'œuvre de l'Arioste et son public français se suffisait à elle-même et dispensait ainsi de l'explicitier par l'exemple.

La parution du livre de Garzoni ainsi que de sa traduction française par Chappuys étant postérieures à celle des imitations publiées que nous étudions ici, il ne s'agit pas ici, bien entendu, de méditer sur une influence possible entre ces textes, mais bien de constater qu'un traitement analogue est fait des figures de l'*Orlando furioso* dans les imitations littéraires et dans un texte médical. Dans les deux cas, que ce traitement consiste à concentrer la référence à un personnage sur un seul épisode ou à le recatégoriser selon une classification particulière des pathologies amoureuses, il en résulte une simplification, voire une cristallisation des figures amoureuses de l'Arioste. Ainsi, en raison de ce traitement similaire des personnages, et dans la mesure où le texte de Garzoni a bénéficié d'une diffusion française par le biais de la traduction de Gabriel Chappuys, il nous a semblé intéressant de faire intervenir *Il teatro dei vari e diversi cervelli mondani* ainsi que sa traduction lorsque les réflexions contenues dans ces ouvrages sont éclairantes pour notre propos. En effet, le rapprochement avec des textes comme celui de Garzoni peut permettre de préciser, voire de compléter, l'évolution du statut de ces figures qui passent de celui de personnages littéraires à celui de figures archétypales de la folie amoureuse.

En d'autres termes, peut-on dire que cette simplification des caractères des personnages de l'Arioste amène à une codification de la passion au travers d'archétypes ? Et, sur un plan plus littéraire, observe-t-on à cette occasion un enrichissement du traitement de la figure de l'amant passionné ? En outre, l'étude du traitement des personnages secondaires dans les imitations permet de s'interroger sur les modes de représentation de l'esprit humain

Traduict d'Italien, par G.C.D.T., Paris, 1586.

792. C'est le cas dans le « Discorso XXXIII, *De cervelloni risentiti* ». Alors que Garzoni (*Il teatro de'vari e diversi cervelli mondani*, p. 145) cite l'octave 107 du chant XLVI en entier, Gabriel Chappuys cite simplement le premier vers de l'octave (G. Chappuys, *Le théâtre des divers cerveaux*, éd. citée, f. 131 v^o).

793. Ainsi peut-on remarquer dans le « Discorso XIV, *De' cervellini spuzzetti, sdegnosetti, dispettosi, capricciosi e stranioli* » (T. Garzoni, *Il teatro de'vari e diversi cervelli mondani*, éd. citée, p. 96-98) que si la mention des auteurs et des œuvres cités chez Garzoni demeure, les extraits pris de l'Arioste ont été retirés, et seul demeure le texte extrait de Dante dans la version de Chappuys (G. Chappuys, *Le théâtre des divers cerveaux*, éd. citée, f. 72 r^o-73 r^o).

en cette seconde moitié du XVI^e siècle.

Un constat nous servira de point de départ. Alors que les imitations en poésie brève se concentraient sur des figures spécifiquement lyriques, on note une plus grande diversité dans les figures présentes à l'intérieur du recueil des *Imitations*. On peut, dès lors, se demander si la fureur de Roland, qui est emblématique dans l'*Orlando furioso*, trouve toujours une place de choix au sein de ces imitations.

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

1.3.1. Roland en tête de cortège

À première vue, il semblerait que oui. Si les choix effectués par les différents auteurs permettent de diversifier cette représentation des passions, Roland continue de conserver une place de choix dans l'ensemble de ces imitations et plus particulièrement dans le recueil publié par Lucas Breyer. En effet, au sein de ce recueil, trois imitations se concentrent sur cette figure de Roland. Parmi celles-ci, il faut compter non seulement l'explicite « Roland furieux » de Desportes, qui porte principalement sur cet épisode, mais également un court passage allant du vers 123 au vers 152 de l'« Angélique » de ce même auteur, où la folie de Roland est résumée brièvement. Enfin, celle-ci est également évoquée à plusieurs reprises dans le « Renaud » de Louis d'Orléans.

Plus encore, cette présence de Roland dans le recueil joue un rôle structurel. En effet, l'imitation « Roland furieux » de Philippe Desportes brille par sa position en tête du recueil. Son titre met par ailleurs explicitement en valeur le personnage ainsi que sa passion furieuse, ce qui n'est pas le cas des autres textes du recueil, dans les titres desquels les noms des personnages ainsi que les épisodes sont certes cités, mais sans que la nature de leur passion soit précisée. Au sein même de son texte, par ailleurs – et c'est un effet de la fragmentation constitutive du recueil –, Philippe Desportes recentre nettement l'action autour de Roland. En effet, chez l'Arioste, ce dernier n'était annoncé qu'à partir de la seconde octave :

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesia, l'audaci imprese, io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,

seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sí saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
Che mi basti a finir quanto ho promesso.⁷⁹⁴

Mais la position de Roland est d'emblée fortement affirmée dans le texte de Desportes, qui ouvre sa propre imitation en reprenant la structure des deux premiers vers de la première octave :

Je veux chanter Roland, sa fureur et sa rage,
Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage,
La cholere excessive et le forcenement,
Qui troublerent l'esprit d'un miserable amant,
Délaissé sans raison d'Angelique la belle,
Pitoyable loyer d'une amour si fidelle.⁷⁹⁵

Ainsi, alors que, dans les premiers vers de l'Arioste, il s'agissait de présenter de manière générale les thèmes principaux de l'œuvre et par là même son orientation générique – à savoir d'une part les éléments épiques relatifs à l'affrontement entre les armées de Charlemagne et d'Agramant (« i cavallier, l'arme »), et d'autre part les différentes trames amoureuses présentes dans le récit (« Le donne, [...] gli amori ») –, Desportes centre ici nettement l'action autour de Roland et de ses amours avec Angélique. Ses deux premiers vers permettent également de présenter la fureur de Roland comme une fureur représentative. La reprise anaphorique de la traduction de « io canto » par l'assertion « Je veux chanter », qui affirme une intention forte, dans ses deux premiers vers, ainsi que la mise à la césure successive de « Roland », dont dépendent les éclats de l'intrigue rapportés à lui par les déterminants possessifs (« sa fureur et sa rage ») dans le deuxième hémistiche du vers 1, puis du mot

794. *Orlando furioso*, I, 1-2, p. 3-4.

795. P. Desportes, « Roland furieux », *Les Premières Œuvres*, éd. François Rouget et Bruno Petey-Girard, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 441.

« amour », complément antéposé des noms qui métaphorisent ces mêmes éclats dans le deuxième hémistiche du vers 2 (« la tempeste et l'orage »), en deux constructions qui semblent à l'oreille presque parallèles – quoiqu'elles ne le soient pas syntaxiquement –, érigent Roland en figure d'amoureux dont l'intrigue dépend : elles montrent que le cas particulier de Roland est exemplaire afin de faire, de là, dans les péripéties annoncées par les deuxièmes hémistiches, la démonstration de la passion d'amour dans ce qu'elle a de plus furieux.

Cette position liminaire est décisive. À partir de là, en effet, une fois cette folie furieuse réaffirmée, Roland, parangon du fou amoureux, semble servir de point de repère aux autres passions qui sont décrites au sein des autres imitations du recueil de 1572.

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

Dans l'éclatement spectaculaire de la folie de Roland semblent en effet se refléter les autres folies des protagonistes de l'*Orlando furioso*. Cette folie sert ainsi de modèle ou de contrepoint aux passions des autres figures, y compris dans les imitations qui n'évoquent pas spécialement Roland. On peut le constater dès l'incipit de l'« Angélique » de Desportes, où les amants d'Angélique sont placés sur le même plan que Roland, mis en valeur en fin de vers :

Du temps que Charlemagne aux François commandoit
Celle qui recelloit des attraits pour surprendre
Les braves qui pensoyent contre Amour se deffendre :
Qui surmonta Renaud, Ferragut, & Roland [...]⁷⁹⁶

De plus, parmi les nombreux amants d'Angélique, alors qu'il est simplement fait mention de certains comme Ferragus, Renaud fait l'objet d'une attention toute particulière dans le recueil, puisqu'il est régulièrement comparé à Roland chez Philippe Desportes (« Roland furieux » et « Angélique ») et Louis d'Orléans (« Renaud »). Or cette importance du personnage s'explique justement, semble-t-il, par le fait qu'il est le pendant de Roland.

796. P. Desportes, « Angélique », *Les Premières Œuvres*, v. 4-7, p. 499.

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

Il est en effet intéressant de noter la présence du spectre de Roland, y compris dans les imitations qui sont centrées sur Renaud. Cette présence est notamment remarquable dans les vers liminaires où les deux chevaliers sont bien souvent comparés. Leur association s'explique, certes, par un héritage littéraire commun ; mais elle est aussi l'indice du besoin qu'ont les auteurs des imitations de se situer par rapport à cette histoire littéraire et par rapport à l'Arioste. En effet, Renaud et Roland, étant tous deux issus de la tradition carolingienne, ne cessent de se croiser chez Boiardo, puis chez l'Arioste. Ainsi, dans l'*Orlando furioso*, Roland et Renaud sont comparés pour leur grande valeur chevaleresque :

Ecci Rinaldo, che er molte rove
mostra che non minor d'Orlando sia [...] ⁷⁹⁷

Cependant, dans les imitations françaises, ce n'est pas pour ces vertus guerrières que les deux paladins sont réunis, mais par un sort commun : leur amour pour la belle Angélique, qui les fuit. Desportes les met ainsi en parallèle dans la périphrase d'Angélique, tirée de la pièce du même nom, que nous avons vue précédemment : « Celle [...] Qui surmonta Renaud, Ferragut, & Roland » ⁷⁹⁸. Ainsi comparés en tant qu'amants et non plus en tant que chevaliers, les deux paladins président à une réorientation générique, puisqu'ils voient en quelque sorte leur statut de chevaliers se dégrader dans le texte :

O Palladin Roland, ô Roy de Circassie,
O valeureux Renaud, que vous sert, je vous prie,
De vous estre aux hazarts si librement trouvez,
Et d'avoir tant de fois les dangers esprouvez,
Rendans en mille endroicts vostre vertu notoire,
Puis qu'un beau Ganymede en rapporte la gloire ? ⁷⁹⁹

Les noms de Roland et de Renaud sont ici nettement associés. Leur mise en valeur parallèle, en apostrophe, au premier hémistiche de deux vers consécutifs, renforce cette comparaison. Au sein de ce parallélisme sémantique, l'adjectif épithète « valeureux », associé à Renaud, et le titre de « Palladin », associé à Roland, soulignent leurs caractéristiques chevaleresques, ce

797. *Orlando furioso*, XXXVIII, 54, v. 5-6, p. 1145.

798. P. Desportes, « Angélique », *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 5-7, p. 499.

799. *Ibid.*, v. 29-34, p. 500.

qui accentue d'autant plus la dégradation à laquelle les a menés leur amour pour Angélique. L'adresse directe du poète aux personnages et l'interrogation oratoire soulignent la position humiliante dans laquelle ils se trouvent : leurs exploits virils, rappelés dans les infinitifs passés des vers suivants, sont sans effet face à Médor désigné par l'antonomase « beau Ganymède » qui vient souligner de manière péjorative son caractère efféminé et rend dès lors d'autant plus amère la défaite des deux paladins.

Louis d'Orléans, quant à lui, dépasse la simple comparaison entre les deux hommes, afin de mettre sur le devant de la scène le chevalier de Montauban :

On a chanté Roland espoir de jalousie,
Je chante icy Renaud qui a l'ame saisie
D'un semblable venin qui le tue et l'estainct,
Mourant du mesme traict dont Roland fut attainct.⁸⁰⁰

Dans ces vers liminaires, Roland et Renaud se font de nouveau écho aux vers 1 et 2. Séparés par l'asyndète entre les énoncés parallèles qui les évoquent dans ces deux premiers vers, ils sont cependant réunis aux vers 3 et 4, les compléments « d'un semblable venin » et « du mesme traict » indiquant le point de convergence entre les deux paladins : l'amour qu'ils portent à Angélique et la douleur qui s'ensuit. En plaçant ainsi Renaud sous le patronage de la folie furieuse de Roland, l'auteur invite le lecteur à lire le récit de ses malheurs amoureux à l'aune de la fureur du neveu de Charlemagne. Et pourtant, il existe bien évidemment des différences flagrantes entre la folie de Roland et celle de Renaud.

En effet, si la comparaison de Renaud à Roland semble essentielle à la construction du personnage chez Desportes, en tant qu'elle les constitue tous deux en chevaliers héroïques victimes de l'amour, et que Renaud semble en quelque sorte avec lui suivre l'exemple de Roland, il n'en va pas de même chez Louis d'Orléans. Chez ce dernier, le personnage de Renaud est mis en avant. Le poète se singularise par son choix de se centrer sur lui, comme l'indique l'opposition entre le constat collectif au passé composé « On a chanté » et l'affirmation « je chante », embrayée sur l'actualité énonciative, qui dénote une démarche particulière et nouvelle. Ce « on » auquel s'oppose le poète pourrait aussi bien référer à la tradition italienne récente qui, avec Boiardo et l'Arioste, a resitué Roland au centre de l'action, qu'aux imitations ariostesques alors en vogue en France dont l'édition Lucas Breyer est elle-même un exemple représentatif. Il s'agirait dans ce dernier cas pour Louis d'Orléans de se distinguer des autres poètes du recueil en présentant une nouvelle lecture de l'œuvre de

800. Louis d'Orléans, « Renaud », v. 1-2, f. 59 v^o.

l'Arioste. L'affirmation « Je chante icy Renaud qui a l'ame saisie... » pourrait même être dans ce cas interprétée comme une réponse aux vers liminaires du « Roland furieux » de Desportes, déjà cités :

Je veux chanter Roland, sa fureur et sa rage
Je veux chanter d'Amour la tempeste et l'orage.⁸⁰¹

Par ailleurs, Louis d'Orléans fait le choix d'inclure dans son imitation la scène de la querelle du chant I où les deux paladins se disputent la possession d'Angélique⁸⁰², et enrichit ce texte en favorisant amplement Renaud. En effet, dans ce passage, Louis d'Orléans renoue avec la situation sentimentale de Renaud telle qu'elle était dans l'*Orlando innamorato* : la belle Angélique l'aime. Ainsi Louis d'Orléans met-il en scène le paladin jouissant des faveurs d'Angélique :

[Renaud] la sert, il la prie, il l'honore,
S'il pouvait davantage, il le feroit encore,
Et tout cela ne sert qu'à rendre plus bruslant
Le courroux allumé de son cousin Roland :
Car il en est jaloux, & creve de detresse
De ce qu'il voit Renaud caresser sa maistresse [...]⁸⁰³

L'auteur présente ainsi une situation affective largement à l'avantage de Renaud, comme l'atteste l'accumulation des verbes d'action au vers 61, au détriment de Roland qui se laisse consumer par la jalousie.

Avec Renaud, Louis d'Orléans propose en effet une figure alternative à la folie furieuse de Roland. À la différence de ce dernier, qui sombre peu à peu dans une violente sauvagerie, Renaud conserve toujours son statut de paladin. Ainsi, dans le « Renaud » de Louis d'Orléans, tandis que l'ermite venu en aide à Angélique (vers 711) envoie à Renaud et Sacripant, alors en plein duel, un messager pour leur annoncer que la jeune femme est partie en compagnie de Roland, voici de quelle manière réagit Renaud :

Renaud saute à cheval qui soupire & sanglotte,
Et semble en soupirant que de son ame forte

801. P. Desportes, « Roland furieux », *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 1-2, p. 441.

802. *Orlando furioso*, I, 8-9, p. 6.

803. L. d'Orléans, « Renaud », v. 61-66, f. 60 v°.

Un tourbillon de feu, son visage & ses yeux
Comme l'astre de Mars rougissent furieux [...] ⁸⁰⁴

Au-delà de la peinture d'un chagrin extrême, on peut ici noter que la colère de Renaud est comparée à celle de l'astre de Mars, ce qui peut suggérer que le paladin n'a rien perdu de son statut de chevalier, contrairement à Roland qui, par sa furie, perd la dignité et les valeurs de son rang.

De la sorte, cette perte de l'être aimé, en plus de motiver l'action des prochains chants, apparaît également ici comme un révélateur décisif des passions des personnages. En effet, face à la disparition de la belle, Roland et Renaud ont deux réactions tout à fait différentes. Comme nous le préciserons par la suite, la passion ressentie par Renaud constitue chez Louis d'Orléans une vraie alternative à la folie de Roland : tandis que Roland, par la dimension surhumaine de ses passions, devient violent et destructeur ⁸⁰⁵, le personnage de Renaud offre quant à lui une peinture plus nuancée mais non moins enflammée de la passion amoureuse. Il incarne une passion plus humaine à laquelle un lectorat courtois, plus sensible et qui s'éloigne peu à peu des récits de chevalerie, pourrait potentiellement s'identifier.

Toutefois, Roland n'est pas le seul à incarner les passions dans ces imitations. Le texte de l'Arioste se prête d'ailleurs à cette variation : Roland y illustre, certes, la figure du furieux par excellence, mais l'ensemble des personnages du récit n'est pas en reste concernant la peinture des passions. Aussi les imitateurs n'hésitent-ils pas à jouer sur cette déclinaison d'amants malheureux et de maîtresses frappées par la folie que présente l'*Orlando furioso*, pour s'autoriser le déploiement d'une plus large palette de passions. C'est le traitement de celles-ci que nous allons maintenant envisager. Si, au sein de notre corpus – constitué par le recueil collectif des *Imitations* de 1572 mais également par les imitations similaires écrites par Claude de Taillemont, Étienne de La Boétie, Nicolas Rapin et Hiérosme d'Avost –, certains auteurs, en proposant une réécriture poétique des épisodes imités, assurent une continuité lyrique avec les imitations que nous avons pu observer dans le cadre de la poésie brève, nous tâcherons également de montrer comment de nouvelles figures émergent, et de quelle manière elles font évoluer les imitations vers une écriture en quelque sorte plus concrète et prosaïque des passions.

804. *Ibid.*, v. 781-784, f. 72 r^o.

805. Sa grande folie commence au chant XXIII de l'*Orlando furioso* et se termine au chant XXXIX.

Chapitre 2

Continuité lyrique des grandes passions

Les accents lyriques ne sont pas l'exclusivité des recueils de poésies brèves. Ainsi les épisodes concernant la folie de Roland ou encore les plaintes de Bradamante servent-ils de base à l'écriture d'imitations plus longues qui continuent d'exploiter cette veine poétique issue de l'Arioste. Cette présence de l'expression lyrique se manifeste à différents niveaux dans les imitations et témoigne d'un développement analogue, sinon d'une continuité, avec l'expression lyrique qui se développe au sein des imitations en poésie brève.

Tout d'abord, nous verrons la forte inspiration poétique que suscite la figure de Bradamante chez Desportes (« Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste » et « Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant ») ainsi que chez La Boétie (« chant XXXII, Des plaintes de Bradamant »). Tout comme dans la poésie brève, malgré les nombreux exploits épiques que la jeune guerrière a à son actif, ce sont ses plaintes amoureuses qui retiennent l'attention des poètes français. Les passages consacrés aux plaintes de Bradamante permettent ainsi de recentrer le propos autour de la figure de l'amant malheureux, laissant une place plus importante au développement lyrique de la douleur. En effet, pour les motifs que nous avons exposés dans le chapitre précédent, l'attachement du lectorat et des auteurs à des personnages spécifiques au sein de cette réception particulière que sont les imitations longues contribue à la cristallisation de ces personnages comme figures lyriques de l'amour malheureux. Cependant, cette focalisation ne concerne pas seulement des figures lyriques particulières, mais aussi des motifs traités dans le cadre de la poésie brève. On retrouve donc à l'œuvre le même travail poétique à propos des aspects humoraux de la folie de Roland (Philippe Desportes, « Roland furieux »), mais aussi du désespoir de Sacripant (Louis d'Orléans, « Renaud »), ainsi que dans la reprise de motifs poétiques topiques chez Baïf (« La Genèvre » et « Fleurdépine ») qui exploite l'image du feu en tant que métaphore des passions.

2.1. Bradamante : réinvention et amplification d'une figure

Source d'inspiration pour les poètes lyriques, Bradamante apparaît d'abord comme l'un des personnages types représentant la passion amoureuse. L'usage qu'en fait Garzoni dans son texte le confirme. Il la cite en effet en exemple dans son « Discorso XV » qui traite « De Ceruellini Appassionati, & accorati », ce que la version française traduit par « Des cerveaux passionnez & discourgez »⁸⁰⁶. Classée chez Garzoni parmi les amants tourmentés, Bradamante semble incarner de manière flagrante la figure lyrique de l'amant anxieux.

Ainsi, dans la continuité de ce que nous avons observé au sein des recueils de poésie, Bradamante apparaît comme un support lyrique privilégié tant les extraits de l'Arioste qui la concernent exploitent déjà les modalités et les formes du discours poétique amoureux. Parmi les auteurs qui se sont attachés à retranscrire en français les soupirs de la belle guerrière, on compte La Boétie (« chant XXXII, Des plaintes de Bradamant », 1571), puis peu après Desportes (« Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste » et « Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant », 1572), que nous avons déjà rencontré à propos des pièces brèves dans notre seconde partie : les références à Bradamante s'étendent, en effet, à l'ensemble de son œuvre lyrique⁸⁰⁷.

2.1.1. Conservation et respect de la forme lyrique

Architecture globale

Sur le plan formel global, ces imitations se font en vertu de traitements différents. En effet, tandis que La Boétie exploite le contexte narratif relatif à ce passage chez l'Arioste, Desportes isole quant à lui le passage spécifique rapportant les plaintes de la guerrière, se rapprochant ainsi plus volontiers de ce qui se fait en matière d'imitations au sein de la poésie brève.

Ainsi, La Boétie, lorsqu'il imite la première plainte de Bradamante, reprend non seulement la plainte elle-même (XXXII, 18-23), mais l'ensemble du passage mettant en scène le désespoir amoureux de la jeune femme (XXXII, 1-2 puis 10-41). Dans les seize premiers

806. *Le Théâtre des divers cerveaux*, 1586, éd. citée, f. 73 r°.

807. On retrouve de nombreuses reprises et références d'épisodes concernant Bradamante dans les deux recueils de Diane : dans *Diane I*, le sonnet XLIV serait repris des octaves 62 à 64 du chant XXXIII tandis que le sonnet VI tiendrait son origine du chant XLV ; dans *Diane II*, le sonnet XXXI serait une reprise des octaves 62 et 64 du chant XXXIII, le sonnet LXIII de l'octave 61 du chant XLIV, ainsi que le sonnet XV. Enfin, dans les *Élégies*, l'élégie XV du livre I est une reprise de l'octave 32 du chant XLV et des octaves 18 à 24 du chant XXXII.

vers de son poème, il rappelle d'ailleurs les autres récits entamés dans le chant précédent de l'*Orlando furioso* concernant Renaud, Gradasse et Guidon⁸⁰⁸. On note cependant qu'il omet d'imiter les octaves 32, 33 et 34 de ce chant, lesquelles, après le discours du Gascon, donnent des détails sur le comportement de Marphise à l'égard de Roger. Il s'agit, ainsi, pour l'auteur de conserver l'intensité émotionnelle du passage en enchaînant directement sur la réaction de Bradamante, à l'octave 35, à l'annonce du mariage de Roger et Marphise par le Gascon.

Le lien avec les formes poétiques brèves est plus immédiatement notable chez Desportes qui se concentre quant à lui sur la plainte elle-même. Ce choix spécifique de la plainte amoureuse n'est pas anodin de sa part, habitué qu'il est à l'exercice de la poésie amoureuse, comme on a pu le voir en seconde partie. Ces imitations de l'Arioste trouveront d'ailleurs toute leur place dans l'édition de ses *Premières Œuvres* publiée un an plus tard⁸⁰⁹. Du reste, les deux imitations que nous étudions ici (l'« Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII Chant de l'Arioste » et l'« Imitation de l'Arioste au XXXIII. Chant »), par leur forme relativement brève (respectivement 64 et 32 vers) et leur unité thématique, sont celles qui s'assimilent le plus volontiers aux poèmes courts.

Dans ces deux pièces, Philippe Desportes se concentre ainsi sur deux passages tirés des plaintes de Bradamante, respectivement les octaves 18 à 23 du chant XXXII et les octaves 62 et 64 du chant XXXIII. Mais, tandis que l'« Imitation de l'Arioste au XXXIII. Chant » reprend dans son intégralité la plainte de Bradamante, l'« Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. Chant de l'Arioste » se limite aux octaves qui évoquent strictement la douleur amoureuse. En effet, l'auteur crée une unité entre ces textes en les concentrant autour d'une thématique unique : l'ingratitude de l'amant dans le texte issu du chant XXXII et l'illusion du songe dans l'imitation du chant XXXIII. C'est pourquoi Desportes a effectué certains choix sélectifs, en éliminant notamment, pour l'imitation du chant XXXII, les dernières octaves d'un chant qui se poursuivait normalement jusqu'à l'octave 25. Il supprime ainsi des vers qui rattachent la plainte à la structure narrative de l'Arioste puisque, dans ces octaves, Bradamante évoque les prédictions faites par Mélisse au chant III dans la grotte de Merlin. Par ailleurs, les thématiques des plaintes orientent ses deux imitations vers une tonalité éminemment lyrique, les deux textes ayant en commun le malheur amoureux, et le choix énonciatif de faire parler son personnage à la première personne va également dans ce sens. Enfin, sur le plan formel, il faut noter que l'imitation du chant XXXII conserve le souvenir des octaves sous la forme d'une transposition en huitains tandis que celle du

808. *Orlando furioso*, XXXII, 2, p. 953.

809. P. Desportes, *Les premières Œuvres*, Paris, Robert Estienne, 1573. Nous citons ici l'édition récente (2014), *Les Premières Œuvres*, éd. citée.

chant XXXIII, composée de quatrains, accentue sa proximité avec la poésie brève ; cependant, par-delà cette diversité strophique, Desportes exploite ici une forme restreinte qui encourage un propos plus resserré et plus homogène.

Il y a donc dans ces imitations de la plainte de Bradamante un rattachement à la fois formel et thématique à la poésie amoureuse de l'époque. En ce qui concerne la structure globale, nous avons pu constater que c'était surtout Desportes qui se rapprochait de la poésie lyrique, mais, lorsque l'on se penche sur la structuration strophique, on se rend compte qu'aussi bien chez La Boétie que chez Desportes, elle permet de conserver et de mettre en valeur le propos profondément lyrique de la plainte de l'héroïne.

Architecture interne : étude de la structuration strophique

Choisies pour la force lyrique qui se dégage d'elles, les plaintes de Bradamante doivent dans l'*Orlando furioso* leur intensité poétique à la construction interne des octaves de l'Arioste qui repose sur des effets de contraste jouant sur les sentiments contradictoires ressentis par l'amant. Les premiers vers de l'*Orlando furioso* illustrent ainsi cette opposition entre l'amant et sa maîtresse à travers une série d'interrogations dans laquelle on perçoit très nettement le désespoir de l'amant :

- Dunque fia ver (dicea) che mi convegna
Cercare un che mi fugge e mi s'asconde ?
Dunque debbo prezzare un che mi sdegna ?
Debbo pregar chi mai non mi risponde ?
Partirò che chi m'odia, il cor mi tegna ?
un che sí stima sue virtù profonde,
che bisogno sarà che dal ciel scenda
immortal dea che'l cor d'amor gli accenda ?⁸¹⁰

Chez La Boétie, dans le « chant XXXII, Des plaintes de Bradamant », bien que la structure de l'octave de l'Arioste soit respectée et que les différents motifs se succèdent dans le même ordre que dans le texte original, les propositions interrogatives disparaissent :

Donc il est dit, donc c'est ma destinee,
Que ie cherche un qui me fuit & se cache,
Que i'estime un dont ie suis desdaignee,

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

Que ie prie un qui de m'avoir se fasche.⁸¹¹

Ici, l'anaphore de la conjonction de coordination « Donc » est également conservée, mais elle est concentrée dans un seul et même vers, tandis que c'est l'anaphore de la conjonction « que », suivie de la première personne du singulier, qui ouvre les trois vers suivants. Ce n'est donc plus un raisonnement, empreint d'émotion et assumé par le « je » lyrique, qui fait l'objet de l'anaphore, mais un constat, énoncé par l'accumulation de complétives conjonctives régies par l'expression impersonnelle d'une destinée, « sujets réels » d'une prédication attributive qui entérine le malheur du personnage, déjà écrit.

Plus loin, La Boétie use de figures de répétition encore différentes pour structurer la strophe. Ainsi dans sa reprise des vers 4 à 6 de l'octave 22 du chant XXXII :

[...] et ogni mio poter può di lui meno.
Quel mi trasporta ognior di male in peggio,
né lo posso frenar, he non ha freno [...]⁸¹²

La répétition morphologique « frenar / freno » est en effet laissée de côté dans la version de La Boétie, qui la remplace, au vers 120, par le simple participe « estant sans bride ». Mais ce n'est que pour mieux travailler la répétition, puisqu'il utilise l'assonance et la polysyndète afin de modifier la rythmique du vers :

Estant sur moy & ma force vainqueur.
Il me fouruoye, & çà & là me passe
De mal en pis, & de moy n'a point peur [...]⁸¹³

La version de La Boétie se caractérise ainsi par l'assonance de la vocalique [e], qui donne au passage un rythme soutenu que les polysyndètes relancent à chaque début de second hémistiche, générant en outre un enjambement. Au vers 117, ce rythme s'accélère même avec l'usage de la polysyndète dans la locution adverbiale « çà et là », et trouve un écho dans la locution « de mal en pis », également monosyllabique. Ces répétitions et accélérations ont pour effet sémantique de traduire la violence infligée à l'amant.

Quant à Desportes, dans les huit premiers vers de l'« Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII de l'Arioste », il procède de manière un peu différente et

811. Étienne de La Boétie, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 2011, v. 81-84, p. 259.

812. *Orlando furioso*, XXXII, 22, v. 5-6, p. 959.

813. É. de La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. citée, v. 116-118, p. 260.

conserve une partie de la structuration de cette octave en reprenant – au masculin⁸¹⁴ – la succession des propositions interrogatives présentes dans le texte italien. Ainsi peut-on lire dans les premiers vers de son imitation :

Doncques sera-t-il vray qu'il faille que je suyve
Une, hélas ! qui me fuit et se cache de moy ?
Doncques sera t-il vray qu'il faille que je vive
Toujours desespéré sous l'amoureuse loy ?
Souffriray-je tousjours que celle me maistrise,
Qui rit lors que mon œil plus de larmes espend ?
Me faut-il estimer celle qui me déprise ?
Me fault-il supplier celle qui ne m'entend ?⁸¹⁵

Ici, le poète ne fait pas que reprendre les formules interrogatives ainsi que l'anaphore de la conjonction de coordination « Dunque », traduite littéralement par « Doncques ». Il se sert de ces deux procédés afin de créer une alternance dans les cinq premiers vers de notre exemple.

Extension du texte

En outre, au contact des imitateurs, le volume du texte évolue. C'est en particulier le cas chez Desportes. En effet, La Boétie, s'il fait certes évoluer le texte initial, ne déborde cependant pas du cadre des octaves initiales : au contraire, il s'efforce de suivre leur unité thématique et narrative et essaie de faire correspondre ses octaves à celles de l'Arioste. Mais Desportes, non content de modifier la structure strophique, procède, en ajoutant des vers, à des extensions du texte, notamment au sein des passages les plus lyriques de son imitation du chant XXXIII.

Dans le passage de cette imitation qui est imité de l'octave 63, le poète procède à cette amplification d'abord par restructuration. Dans ces vers, l'Arioste, à travers l'usage d'antithèses, exprimait le contraste entre l'illusion si agréable du songe et l'éveil, ressenti comme un amer retour à la réalité :

Il dolce sonno mi promise pace,
ma l'amaro veggjar mi torna in guerra:
il dolce sonno è ben stato fallace,
ma l'amaro veggiare, ohimè ! non erra.

814. Cf. *infra* dans ce chapitre.

815. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII de l'Arioste », éd. citée, v. 1-8, p. 493-494.

Se 'l vero annoia, e il falso sí mi piace,
non oda o vegga mai piú vero in terra:
se 'l dormir mi dà gaudio, e il veggiar guai,
possa io dormir senza destarmi mai.⁸¹⁶

Dans l'imitation de Desportes, les vers de l'Arioste sont restructurés sous la forme de quatrains, mais aussi augmentés, de telle sorte que le texte passe de 8 à 16 vers :

O mes yeux distilans, he ! que voulez vous dire ?
Que clos d'un doux sommeil vous voyez tout mon bien,
Et ouverts mon plaisir s'évanouist en rien,
Et ne pouvez plus voir le bien que je desire ?
Le veiller trop amer m'est combat inhumain,
Et le songe amoureux me promet paix ou treve.
Las mon songe est menteur ! et l'ennuy qui me greve
Ainsi que mon reveil se trouve tout certain.
Si le faux me fait paix, et le vray me fait guerre,
Et si oncques du vray je n'ay peu m'esjouir :
Souffrez, de grace, ô dieux ! Que je ne puisse ouïr
Un mot de vérité tant que je seray sur terre.
Et si le dur reveil me peut tant travailler,
Et que le songe doux de soucis me delivre,
Au moins permettez moy tant que j'auray à vivre,
Que je songe tousjours sans pouvoir m'veiller.⁸¹⁷

Ici, la restructuration du texte permet de redistribuer les antithèses et les isotopies qui les accompagnent au sein de cette nouvelle unité versifiée qu'est le quatrain. Ainsi, là où l'opposition entre le « dolce sonno » et l'« amaro veggiar » était nettement mise en valeur par une position dans les premiers hémistiches des vers 1 et 2, puis des vers 3 et 4 de l'octave, Desportes développe les deux notions séparément : le doux sommeil est traité dans le premier quatrain (v. 9 à 12), tandis que le « veiller amer » fait l'objet du second quatrain de notre extrait (v. 13 à 16). Il y a ici non seulement redistribution, mais également amplification puisque chaque motif est développé durant quatre vers. De même, la seconde partie de l'octave est augmentée. En effet, que ce soit pour les vers 5 à 6 ou pour les deux derniers, Desportes double de 2 à 4 vers le propos développé par le poète italien. Ainsi l'opposition entre le vrai et le faux est-elle développée dans les vers 17 à 20 chez le poète français, de même que les vers 21 à 24 traitent de la préférence de l'amant pour l'illusion du songe.

816. *Orlando furioso*, XXXIII, 63, p. 1003.

817. P. Desportes, « Imitation de l'Arioste au XXXIII chant », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 9-24, p. 497-498.

Cette redistribution thématique aboutit à un développement interne et à un accroissement du poème puisque Desportes développe systématiquement, et selon une structuration différente, les notions qui étaient mises en valeur à travers des antithèses chez l'Arioste. Plus encore, Desportes, à la faveur de ces amplifications, enrichit son propos. Ainsi, en reprenant la métaphore de la guerre présente au vers 2 de l'octave de l'Arioste, il développe celle-ci. Tout d'abord, il la met en valeur en la plaçant en début de quatrain : « Le veiller trop amer m'est combat inhumain ». Puis, il l'utilise pour enrichir l'antithèse du vers 5, en mettant en tension le vrai et le faux : « Si le faux me fait paix, et le vrai me fait guerre [...] ». Enfin, le doublet para-synonymique avec gradation du vers 14, « treve ou paix », file également cette métaphore guerrière. Le filage de cette métaphore permet ainsi à Desportes d'insister sur l'aspect violent de la passion amoureuse.

Partant d'un même canevas, les restructurations et les extensions apportées par les imitateurs permettent donc de développer cette plainte amoureuse. Cependant, les auteurs français ne se contentent pas seulement d'un enrichissement structurel, ils travaillent également, pour ainsi dire, directement sur le motif, amenant parfois à des accentuations voire à des modifications de sens au sein de l'épisode.

Réélaboration du motif

En effet, tout en préservant par d'autres moyens rythmiques une expression vive de la détresse amoureuse, Desportes et La Boétie prolongent et développent le motif du désespoir amoureux qui était déjà présent dans le récit de l'Arioste, afin d'en accentuer notamment l'aspect inéluctable.

Chez La Boétie, tandis que la série de questions présentes dans la version originale permettait de mettre en scène une Bradamante en proie aux doutes, chez le poète français la sentence semble déjà s'être abattue sur elle, comme l'atteste l'assertion au présent du vers 81, « C'est ma destinée »⁸¹⁸ : celle-ci annonce comme un enchaînement fatal les énoncés qui sont ensuite déployés dans les trois propositions complétives conjonctives juxtaposées « Que ie cherche [...] », « Que i'estime [...] » et « Que ie prie [...] »⁸¹⁹, qui fixent la succession des actions imposées par la destinée amoureuse de Bradamante. Ainsi, bien que les vers 82 à 84 respectent les *topoi* véhiculés par les vers italiens correspondants⁸²⁰, la structuration

818. É. de La Boétie, « Chant XXXII Des plaintes de Bradamant », v. 81, p. 259.

819. « Que ie cherche un qui me fuit & se cache, / Que i'estime un dont ie suis desdaignee, / Que ie prie un qui de m'avoir se fasche », *ibid.*

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

syntactique choisie par La Boétie permet d'exprimer bien plus que des doutes et édicte une véritable série de sentences imposées à la malheureuse maîtresse.

Les modifications apportées par Desportes vont dans le même sens. Dans l'« Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste », les vers 3 et 4, qui sont de l'invention de Desportes, permettent-ils de glisser de la dimension réduite du duo formé par l'amant et l'être aimé à une perception de ces rapports beaucoup plus vaste et écrasante pour le poète :

Doncques sera t-il vray qu'il faille que je vive
Toujours desespéré sous l'amoureuse loy ?⁸²¹

De la femme aimée, le texte passe ainsi à « l'amoureuse loi », tandis que l'adverbe « toujours » semble condamner à la perpétuité le malheureux amant.

Ces éléments de restructuration et d'amplification apparaissent donc non seulement comme le signe de l'appropriation des textes de l'Arioste par ses imitateurs, mais comme une réinterprétation générique et un infléchissement thématique significatifs. Ils montrent que le travail des adaptateurs se centre sur l'émotivité et sa transposition dans la langue et les formes poétiques françaises, par des moyens différents. Ils manifestent ainsi, plus profondément, l'attachement des imitateurs pour les formes et l'expression lyriques. Cet attachement est en effet attesté non seulement par la mise en lumière des plaintes de Bradamante, épisode éminemment lyrique, mais également par le soin que mettent les auteurs français à reproduire les effets de rythme, ainsi que par les efforts de Desportes pour structurer ses imitations à la manière de la poésie brève. Enfin, comme nous allons le voir, les plaintes de Bradamante sont non seulement amplifiées, mais intensifiées : elles évoluent vers des accents plus pathétiques par le travail mené sur la voix du locuteur.

2.1.2. L'amplification de la voix

La tendance au lyrisme, que l'on a observée jusqu'à présent dans le travail formel de la strophe, de l'amplification textuelle et du rythme, se traduit en effet également sur le plan énonciatif, à travers la recherche de l'expressivité lyrique dans les plaintes de Bradamante, et plus précisément à travers l'accentuation de ce qu'elles ont de pathétique.

821. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste », éd. citée, v. 3-4, p. 493.

L'intensification par l'interjection

Afin d'accentuer les aspects pathétiques de ces plaintes, La Boétie, et plus encore Desportes, procèdent à une intensification de leur expression en mettant notamment l'accent sur l'emploi des interjections qui sont transformées, voire ajoutées.

Les poètes français prennent tout d'abord comme point de départ les interjections déjà présentes dans le texte-source. Ainsi, dans l'« Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant » de Desportes, l'interjection « ahi lassa ! »⁸²², située en position centrale dans le vers italien et traduite par « Hélas ! »⁸²³ en français, est placée en tête du premier vers du second quatrain. En positionnant de manière stratégique cette interjection en début de vers, Desportes relance avec force son poème dès le début de ce quatrain et accentue par la même occasion les accents pathétiques conférés à la plainte de Bradamante. De même, en ce qui concerne la reprise de la formule interrogative initiale de l'octave 21 du chant XXXII : « Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa [...] »⁸²⁴, si la version de La Boétie (« chant XXXII, Des plaintes de Bradamant ») est assez proche du texte italien (« Mais, pauvre, hélas, de qui me dois-ie plaindre »)⁸²⁵, celle de Desportes lui confère quant à elle plus de véhémence : « Mais dequoy, las, chetif ! Dequoy me doy-je plaindre »⁸²⁶. Ainsi, l'interjection « las ! » associée à l'adjectif nominalisé « chetif ! » relève de l'invective violente, tandis que la reduplication du mot interrogatif « dequoy » vient relancer le vers et lui donner plus d'intensité.

De plus, lorsque l'intensification des interjections déjà présentes ne suffit plus, Desportes agrmente ses imitations de nouvelles interjections. Il accentue alors l'aspect pathétique de l'octave par l'ajout d'interjections secondaires telles que « hélas » au vers 2 ou encore « Las ! » au vers 9 de son imitation du chant XXXII⁸²⁷. On retrouve également d'autres ajouts d'exclamations par rapport au texte italien dans son imitation du chant XXXIII, par exemple « O mes yeux distilant, he ! »⁸²⁸ ou encore « Las mon songe est menteur ! »⁸²⁹. Ces exclamations ajoutées contribuent ainsi à renforcer les accents pathétiques du passage.

Enfin, cette intensification peut également s'accompagner d'une modification sémantique du texte, comme on le constate encore chez Desportes, chez qui ces modifications

822. *Orlando furioso*, XXXIII, 62, v. 2, p. 1002.

823. P. Desportes, « Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant », éd. citée, v. 5, p. 497.

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

825. É. de La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. citée, v. 105, p. 260.

826. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII chant de l'Arioste », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 33, p. 493

827. *Ibid.*, v. 2-9, p. 493-494.

828. P. Desportes, « Imitation de l'Arioste au XXXIII chant », éd. citée, v. 9, p. 497.

829. *Ibid.*, v. 15, p. 497.

peuvent même aller jusqu'à une inversion du sens. C'est le cas dans le passage imité de la supplication à Éros présente dans l'octave 20 du chant XXXII de l'Arioste :

Deh ferma, Amor, costui che così sciolto
dinanzi al lento mio correr s'affretta ;
o tornami nel grado onde m'hai tolto
quando né a te né ad altri era suggetta !
Deh, come è il mio sperar fallace e stolto,
ch'in te con prieghi mai pietà si metta ;
che ti diletta, anzi ti pasci e vivi
di trar dagli occhi lacrimosi rivi !⁸³⁰

Dans cette adresse très expressive au dieu Amour, l'interjection « Deh » des vers 1 et 5, tout comme dans les premières traductions françaises de l'Arioste, n'est pas traduite chez nos deux poètes par une interjection française équivalente. La Boétie la remplace par l'interjection « Las ! »⁸³¹. Desportes, lui, conserve l'impératif « Arrête » (traduction de « ferma »)⁸³², pour la première occurrence, puis utilise la conjonction de coordination « mais » associée à l'interjection « ah »⁸³³ et accentuée par le point d'exclamation pour la seconde occurrence.

Tout comme c'était déjà le cas dans le cadre des traductions précédemment étudiées, l'emploi des interjections constitue donc bien un enjeu dans ces passages élégiaques chez les deux poètes étudiés et plus particulièrement chez Desportes. De plus, en sus de cet usage de l'interjection, les poètes français recourent à d'autres procédés afin d'accentuer l'intensité du désespoir amoureux.

Une posture de supplication

En effet, au-delà de l'intonation de la voix qui est relevée par l'usage appuyé des interjections, c'est également la posture de Bradamante qui permet d'accentuer le pathétique de sa plainte. C'est le choix que fait Desportes, en travaillant sur le lexique de ses textes. Ainsi, dans sa reprise de l'octave 18 du chant XXXII, le poète demeure fidèle aux formulations interrogatives de la version italienne, mais procède à des changements lexicaux qui contribuent à mettre en valeur la posture suppliante de l'amant :

830. *Orlando furioso*, XXXII, 20, p. 958.

831. É. de La Boétie, v. 97-101, p. 260.

832. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII de l'Arioste », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 25, p. 78.

833. P. Desportes, *ibid.*, v. 29, p. 78.

Dunque debbo prezzare un che mi sdegna ?
Debbo pregar chi mai non mi risponde ?⁸³⁴

Me faut-il estimer celle qui me déprise ?
Me fault-il supplier celle qui ne m'entend ?⁸³⁵

Si le verbe « estimer » du vers 7 correspond bien au « prezzare » du texte italien, le verbe « pregar » (v. 4) est en revanche traduit ici par le verbe « supplier » (*Imitations de quelques chants de l'Arioste*, 1572, et *Les Premières Œuvres*, 1573), qui reflète bien la soumission de Bradamante, puis par le verbe « réclamer » (*Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594-1607). Ici, la présence de deux termes pour traduire « pregar » vient ainsi renforcer cette posture de supplication.

De plus, l'adresse qui accompagne ces supplications est éloquente. Dans un premier temps, cette adresse possède la même fonction que chez l'Arioste et porte un questionnement réflexif de l'amant sur sa propre perception. Ainsi, Desportes reprend l'apostrophe que Bradamante adressait à ses yeux, « [...] occhi miei, sète [siete?] / che chiusi il ben, e aperti il mal vedete [...] »⁸³⁶ : « O mes yeux distilant, he ! »⁸³⁷. Le poète français maintient donc cet aspect introspectif qui était déjà présent dans le texte italien. Cependant, il supprime l'apostrophe initialement adressée aux animaux, « O felice animai »⁸³⁸, et la remplace par un « ô dieux ! »⁸³⁹ qui change de fait l'adresse à la nature et la consolation bucolique en une prière aux dieux dans l'espoir d'un allègement de ses misères.

Dans leurs imitations d'un extrait tel que les plaintes de Bradamante, contigu du matériel lyrique présent en poésie brève, nos deux poètes, et plus particulièrement Desportes, parviennent à renouveler le texte original aussi bien structurellement que stylistiquement. Le travail qu'ils font sur ce texte va cependant bien plus loin et passe parfois, comme on va le voir, par des choix radicaux concernant le genre du locuteur.

834. *Orlando furioso*, XXXII, 18, v. 3-4, p. 958.

835. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. chant de l'Arioste », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 7-8, p. 493-494.

836. *Orlando furioso*, XXXIII, 62, v. 7-8, p. 1003.

837. P. Desportes, « Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant », éd. citée, v. 9, p. 497. Ce passage est ainsi traduit chez Michel Orcel : « Votre état, ô mes yeux, est-il normal ? / Clos, vous voyez le bien ; ouverts, le mal », *Roland furieux*, trad. M. Orcel, éd. citée, vol. 1, v. 7-8, p. 497.

838. *Orlando furioso*, XXXIII, 64, v. 1, p. 1003.

839. P. Desportes, « Imitation de l'Arioste au XXXIII. chant », éd. citée, v. 19, p. 498.

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

Dans ces imitations, en effet, le personnage de Bradamante connaît une trajectoire similaire à celle qui est la sienne en poésie brève. Non seulement ces épisodes de l'Arioste semblent déjà se rapprocher à bien des égards des formes et pratiques du discours lyrique, mais, plus encore, le personnage se plie à une transformation majeure en changeant de genre. Tout comme son *alter ego* Marphise, Bradamante est un personnage fondamentalement ambivalent chez l'Arioste. Elle est en effet dotée d'une personnalité ambiguë qui scinde son personnage entre deux tendances, du moins selon les représentations de l'époque. Ainsi, au chant XIII, elle est tantôt décrite comme un preux chevalier (« ottimo guerriero »)⁸⁴⁰, tantôt comme la dame courtoise idéale (« la bella donna »)⁸⁴¹. Parfois, la réunion de ces deux perceptions, comme dans sa désignation en tant que « La valorosa giovane »⁸⁴², accentue son caractère ambigu. Or, au sein de notre corpus, les poètes français vont très vite trancher : Bradamante laisse définitivement sa robe de dame courtoise et endosse l'armure du guerrier, un guerrier plus éploré qu'épique cependant. Seul La Boétie conserve le genre originel de l'héroïne.

Le retranchement du « e » final dans l'orthographe du prénom de l'héroïne dans la plupart des imitations peut faire songer, dans un premier temps, à une masculinisation du prénom. Toutefois, ce n'est pas toujours le cas : cette suppression relève en réalité d'une simple francisation du nom. Mais celle-ci, en retour, permet par extension une utilisation plus souple de l'identité sexuelle du personnage qui apparaît ainsi compatible tant avec le genre féminin qu'avec le masculin. Ainsi, cette suppression du « e » était déjà effective dans la traduction anonyme de 1544 ainsi que chez Jean Fornier. De même, dans l'imitation de La Boétie, où le nom propre de la jeune guerrière apparaît sous la forme « Bradamant », il s'agit sans aucun doute possible de la sœur de Renaud. Mais par la suite, cette forme francisée est réinterprétée chez Desportes en tant qu'homologue masculin du nom de Bradamante⁸⁴³.

Chez Desportes, il est en tout cas certain que les transformations de « Bradamante » en « Bradamant » vont au-delà de la seule modification orthographique de son nom. En effet, fidèle en cela aux représentations poétiques de son temps, qui font de la femme le tyran de l'homme, Desportes semble bel et bien remplacer l'héroïne Bradamante par un équivalent masculin.

840. *Orlando furioso*, XIII, 45, v. 8, p. 327.

841. *Ibid.*, XIII, 45, v. 1, p. 327.

842. *Ibid.*, XIII, 54, v. 1, p. 329.

843. R. Gorris, « “Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage”... », art. cité, p. 180.

Chanson du mal-aimé

Or, selon que Bradamante est envisagée comme personnage féminin ou masculin, l'écriture du désespoir amoureux dans les imitations de ses plaintes va se faire selon deux modalités différentes. Ainsi, La Boétie conserve la hiérarchie initiale présente chez l'Arioste où Bradamante, livrée à ses sentiments pour Roger, se sent délaissée de ce dernier ; mais Desportes fait pour sa part le choix d'inverser cette hiérarchie entre l'amant et la maîtresse par rapport au texte de l'Arioste. Il rétablit ainsi la hiérarchie courtoise traditionnelle qui érige la dame à un rang supérieur à celui de son amant.

La comparaison entre Desportes et La Boétie dans le cadre de la reprise de l'octave 19 du chant XXXII est à cet égard particulièrement éloquente. En effet, si, dans les deux cas, il s'agit toujours de montrer l'antagonisme existant entre la passion de l'amant(e) et la cruauté de l'être aimé, ces divergences sont néanmoins amplifiées chez Desportes. Voyons donc ce qu'il en est des reprises de cette octave 19 :

Sa questo altier ch'io l'amo e ch'io l'adoro,
né mi vuol per amante né per serva.
Il crudel sa che per lui spasmo e moro,
e dopo morte a darmi aiuto serva.
E perché io non gli narri il mio martoro
atto a piegar la sua voglia proterva,
da me s'asconde, come aspide suole,
che, per star empio, il canto udir non vuole.⁸⁴⁴

Dans ce passage qui joue sur les contrastes afin de mettre en valeur la hiérarchie entre amant et être aimé, La Boétie choisit de désigner Roger en demeurant fidèle au texte d'origine, c'est-à-dire en transposant littéralement le syntagme « questo altier » en « ce hautain »⁸⁴⁵. Comme dans la version italienne, le démonstratif permet de désigner de façon accusatrice l'amant, figé dans son absence d'amour par la substantivation. Une tension s'installe dès lors entre l'être aimant et l'être aimé, empêchant toute union entre les deux parties.

Desportes, dans l'imitation qu'il fait de ce même passage, accuse encore davantage l'ingratitude de l'être aimé par l'ajout d'adjectifs et de métaphores, tout en restant proche de la matière d'origine. En effet, dans l'« Imitation de la plainte de Bradamant au chant XXXII » présente dans *Les Imitations de quelques chans de l'Arioste* (1572) et la première édition de ses *Premières Œuvres* (1573), il se contente de traduire « questo altier » par la

844. *Orlando furioso*, XXXII, 19, p. 958.

845. É. de La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. citée, v. 89, p. 260.

substantivation « la hautaine », au féminin⁸⁴⁶ ; mais, dans deux versions postérieures, cette formulation au féminin est reprise sous une forme amplifiée conforme aux représentations de l'aimée dans la lyrique amoureuse : « la rebelle ingratement hautaine »⁸⁴⁷. Au-delà du passage d'un groupe nominal masculin à un groupe nominal féminin, la version française enrichit également de caractérisations nouvelles l'objet de la passion, qui n'est pas seulement « altier » (autrement dit « hautain »), mais aussi « rebelle » (promu noyau nominal par substantivation) et « ingrat » (base de dérivation adverbiale) ; en plus d'accuser la maîtresse de différents vices, l'accord en genre permet de mettre en valeur l'aspect féminin de ces vices et témoigne ainsi de cette virulence envers la femme aimée.

Plus généralement, les propos de Desportes, en enrichissant les images qui sont déjà présentes dans le texte italien, vont dans le sens d'une description toujours plus négative de cette maîtresse belle et hautaine. Il réutilise ainsi la topique de l'œil impitoyable de la maîtresse – déjà présente dans l'octave précédente – à partir de la désignation de l'aimé comme « il crudel »⁸⁴⁸ et la réinjecte, à la faveur d'une synecdoque, dans l'expression « son œil cruel et beau » au vers 21. Ici, par la double qualification, la cruauté et la beauté de la femme sont mises sur le même plan : l'œil est d'autant plus cruel qu'il est beau. Cette image, qui transpose au féminin un reproche initialement adressé au masculin, permet de synthétiser l'idée selon laquelle la dame tient son pouvoir de sa beauté, et domine par là son amant. La même répartition des rôles entre le féminin et le masculin, et le même jeu de transposition, s'observent dans la suite du passage, où il est cette fois question de celui, ou de celle qui aime, selon les auteurs.

De plus, au-delà de cette opposition entre l'amant et sa maîtresse, l'antagonisme entre les deux êtres est développé à travers le motif de la servitude.

Chez l'Arioste, Bradamante se présente comme une esclave volontaire de l'amour. En effet, elle montre son désarroi lorsqu'elle ne peut accéder à ce statut : « né mi vuol per amante né per serva. »⁸⁴⁹. Or, dans la réécriture de ce vers par La Boétie et Desportes, l'accent est nettement mis sur la soumission. Dans l'ensemble du corpus, nous n'avons ainsi relevé qu'une seule occurrence où le terme « serva » était occulté. Il s'agit d'un manuscrit du texte de Desportes antérieur à ses publications de 1573 : « Et si ne me veult point pour amant

846. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 17, p. 494.

847. Cette variante est indiquée en note de bas de page de notre édition et correspond à l'édition suivante : *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594-1607.

848. *Orlando furioso*, XXXII, 19, v. 3, p. 958.

849. *Ibid.*, v. 2, p. 958.

recevoir »⁸⁵⁰. Mais dès la première édition de ses œuvres en 1573, le terme « amant » est modifié en « servant »⁸⁵¹, permettant ainsi à Desportes d'exploiter, mais au masculin, la parenté étymologique de cette désignation avec l'italien « serva ». Desportes et La Boétie se rejoignent par la suite autour de l'emploi du terme « serf /ve » dont la connotation médiévale renvoie plus aisément au contexte courtois. La Boétie transpose ainsi le vers italien en conservant la coordination négative qui répartit les deux termes entre les deux hémistiches : « Il ne me veut pour amante ny serve »⁸⁵² ; tandis que Desportes emploie ce terme, antéposé, dans les deux éditions parues chez Raphaël du Petit-Val (1594 et 1607) : « Du seul titre de serf ne me daigne honorer »⁸⁵³. C'est en outre l'occasion pour Desportes d'exploiter plus amplement cette thématique :

Si mon cœur, son esclave, est ferme à l'adorer,
Et pour le nom d'Amant que merite ma paine,
Du seul titre de serf ne me daigne honorer.⁸⁵⁴

Le poète décline ici l'isotopie de la servitude, en ajoutant le terme d'« esclave » apposé au nom « cœur », qui désigne d'emblée l'amant par synecdoque. L'occurrence du mot « amant » est ainsi cernée par celles d'« esclave », au vers précédent, et de « serf » au vers suivant.

Ainsi, les modifications auxquelles procède La Boétie demeurent mesurées ; mais chez Desportes, le passage à un locuteur masculin, ajouté à l'amplification des motifs que nous avons vue tout à l'heure, donne lieu à une vision plus cruelle de la femme aimée.

De l'intime à l'absolu

En effet, au-delà de l'inversion des sexes par rapport au texte original, il s'agit pour Desportes de montrer le drame intime qui se joue dans cette plainte amoureuse. Ainsi, dans sa reprise du chant XXXII, une plus large présence des déterminants possessifs « mon » et « ma », mais aussi des pronoms personnels « moy » et « me »⁸⁵⁵, indique l'entrée dans une

850. Cette variante est issue du manuscrit conservé à la BnF : Rothschild 3197 (812 a), f. 96 v^o. Elle est indiquée dans l'édition Jacques Lavaud (P. Desportes, *Les imitations de l'Arioste, suivie de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, éd. J. Lavaud, Paris, Droz, 1936, note p. 77) ainsi que dans l'édition de François Rouget et Bruno Petey-Girard (éd. citée, p. 494).

851. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. Chant de l'Arioste », éd. citée, v. 20, p. 494 : « Et si ne me veut point pour servant recevoir ». Notre édition moderne cite précisément la première édition des *Œuvres* de Philippe Desportes, à savoir : *Les Premières Œuvres*, Paris, Robert Le Mangnier, 1573.

852. É. de La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. citée, v. 90, p. 260.

853. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII de l'Arioste », *Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594-1607, dans éd. citée, v. 20, p. 494. .

854. *Ibid.*, v. 18-20, p. 494.

855. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamante au chant XXXII », éd. citée, v. 41-48, p. 495-496.

lyrique plus personnelle. Plus spécifiquement, dans les vers 41 et 42, cette mise en valeur passe par l'allitération du phonème [m] :

J'accuse mon desir, mais de meilleure sorte,
En me plaignant de moy, je me dois accuser.⁸⁵⁶

Cette répétition phonique amplifie l'aspect réflexif du passage, et cette expression apparaît d'autant plus pathétique que le locuteur est écrasé par la majesté de la femme aimée. Cet aspect sera d'autant plus remarquable dans la version de 1596 du texte où Desportes reprend le syntagme « Immortal dea »⁸⁵⁷, qui désigne dans la version originale l'impitoyable déesse de l'amour, pour l'appliquer à la femme aimée, une femme divinisée et désignée sous la synecdoque de l'« œil divin »⁸⁵⁸ opposé aux « mortels »⁸⁵⁹, mais également aux dieux eux-mêmes : « il ne faut moins qu'un Dieu pour vaincre un si beau cueur »⁸⁶⁰. Desportes sublime ici la dame au-delà des mortels et fait d'elle une femme aimée moins réelle que stylisée. En effet, comme le fait remarquer Gisèle Mathieu-Castellani à propos du traitement du sujet féminin dans la poésie de Desportes : « La dame est une chaude absence, un beau nom... Elle se confond avec Amour »⁸⁶¹.

Dès lors, cette divinisation de l'être aimé amène l'expression amoureuse à dépasser les cadres du simple désarroi amoureux. Ce n'est plus seulement de la femme aimée que parle le poète, mais de cette aliénation même à l'Amour qui mène l'amant, nouvel Icare, à sa chute. Le moi intime trouve alors son expression à travers la figure mythologique d'Icare.

La Boétie et Desportes reprennent ainsi le motif de l'octave 21 du chant XXXII, où la référence au mythe d'Icare permet de souligner la souffrance de l'être amoureux :

<i>Orlando furioso</i> , XXXIII, 21	La Boétie, « Chant XXXII, Des plaintes de Bradamant. »	Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII. chant de l'Arioste. »
Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa, fuor che del mio desire	Mais, pauvre, hélas, de qui me dois-ie plaindre Que de mon fol & insensé desir,	Mais dequoy, las chetif ! Dequoy me doy-je plaindre Fors que de mon desir qui

856. *Orlando furioso*, XXXII, 22, p. 959 ; P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au chant XXXII de l'Arioste », éd. citée, v. 41-42, p. 495.

857. *Orlando furioso*, XXXII, 18, v. 8, p. 958.

858. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII. chant de l'Arioste », dans *Les Imitations de l'Arioste, suivie de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, éd. J. Lavaud, Paris, Droz, 1936. v. 10, p. 76 dans *Œuvres de Philippe Desportes*, Anvers, Arnould Coninx, 1596, p. 358.

859. *Ibid.*, v. 11.

860. *Ibid.*, v. 12.

861. G. Mathieu-Castellani, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, op. cit., p. 238.

irrazionale? Ch'alto mi leva, e sí ne l'aria passa, ch'arriva in parte ove s'abbruccia l'ale; poi non potendo sostener, mi lassa dal ciel cader: né qui finisce il male; che le rimette, e di nuovo arde: ond'io non ho mai fine al precipizio mio	Qui vole au ciel & si hault veut attaindre, Q'un feu bruslant ses aeles vient saisir ? Du ciel il tombe, & pour cela n'est moindre Mon dur tourment, mon aigre desplaisir. Il monte encor, & au feu s'abandonne, Et iamais fin à mes cheutes ne donne. (v. 105-112, p. 260).	m'esleve trop hault ? Et, me passant en l'air, en un lieu veut attaindre, Où il se brûle l'aile et tombe d'un grand sault ? Lors un vain esperer des plumes me rattache ; Je revole et retombe ainsi que j'avois fait, Voyla comme en souffrant je n'ay point de relâche, Et ce qu'un jour avance, un autre le desfait. (v. 33-40, p. 495).
---	---	--

Dans cette comparaison à Icare, une fois de plus, La Boétie demeure très proche du texte original, à ceci près qu'il insiste sur la souffrance amoureuse en ajoutant de nouveaux éléments tels que les deux sujets postposés dans le vers suivant : « Mon dur tourment, mon aigre desplaisir »⁸⁶². Desportes, lui, travaille sur le motif du vol et mêle habilement la topique de la chute d'Icare à la thématique de l'inertie de l'amant si chère à sa poésie. La métamorphose physique de l'amant semble même confirmer cette alliance des deux motifs. Au vers 37, en effet, l'espoir fait littéralement pousser des « plumes ». Cet espoir est cependant qualifié de « vain » ; aussi, dans le vers suivant, le préfixe « re- », appliqué aux verbes « voler » et « tomber », enferme-t-il l'amant dans une chute éternelle. Dans une variante manuscrite de ce vers, Desportes exprimait plus simplement la chute de l'amant en ces termes : « Ainsy ma cheute helas n'a jamais de relache »⁸⁶³. Enfin, l'amorce des vers 39 et 40 par le présentatif « Voyla » permet de faire le constat abrupt de la condition de l'amant désespéré : il est condamné à tomber sans fin. Par le biais de ce présentatif, c'est aussi un retour au réel qui s'opère ici : l'image du vol puis de la chute, ainsi que le paradoxe exprimé dans le vers 40, « ce qu'un jour avance un autre le desfait », attestent l'instabilité et par là même l'inaction à laquelle l'amant est réduit.

La structure, le contenu ainsi que la présence d'un locuteur à la première personne dans les différents épisodes évoquant les plaintes de Bradamante constituent donc un terreau favorable à l'imitation lyrique dans ces extraits. Plus encore, au-delà de la parole même de l'amant, c'est l'expression physique des passions qui donne lieu à des pratiques de réécriture poétique, comme on peut le constater avec le traitement qui est fait des humeurs.

862. É. de La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. citée, v. 110, p. 260.

863. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. Chant de l'Arioste », éd. citée, p. 495. Il s'agit du manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. fr. 842, Ms. lat. (Manuscrit de Mad. De L'Aubespine, *Les Amours de Philippe Desportes*).

2.2. La réinvention de l'esthétique humorale

Par-delà les réélaborations formelles que l'on vient d'observer en direction de la poésie brève, ce sont en effet également les motifs liés à l'expression humorale des passions qui sont retravaillés par les imitateurs de manière poétique. Les humeurs sont en effet particulièrement présentes dans les épisodes concernant la folie de Roland et le désespoir de Sacripant.

2.2.1. Présence des humeurs

Au cœur de la réinvention de cette esthétique humorale, les épisodes concernant la folie de Roland sont bien sûr centraux. Comme nous avons pu le voir dans la deuxième partie de notre propos, les octaves 125, 126, 127 et 128 du chant XXIII ont donné lieu à des poésies brèves chez des auteurs comme Mellin de Saint-Gelais et Du Bellay⁸⁶⁴. Mais, là où ces dizains et sonnets ne s'attardent que sur une octave en particulier, la folie de Roland sort de cet espace restreint et prend plus d'ampleur dans le cadre d'imitations plus longues. On retrouve ainsi ces passages dans le « Roland furieux » de Philippe Desportes, mais également dans son « Angélique ». Par ailleurs, ce travail sur l'esthétique des humeurs est également à l'œuvre dans d'autres imitations, non seulement celles, déjà étudiées dans ce chapitre, qui concernent les plaintes de Bradamante aux chants XXXII et XXXIII de l'Arioste (chez Desportes et La Boétie), mais également le « Renaud » de Louis d'Orléans.

Dans nos extraits, le terme « humeur » est bien pris dans son sens médical. Déjà présent chez l'Arioste, il est repris dans les imitations françaises où il traduit l'expression « il vitale umore » de l'*Orlando furioso*⁸⁶⁵. Dans le « Roland furieux » de Desportes, l'expression est ainsi nettement employée dans son sens médical : « Je cognoy bien que c'est : C'est la vitale humeur »⁸⁶⁶. L'adjectif « vitale », directement transposé du syntagme du texte-source, souligne ici l'importance clinique de l'humeur dans le cadre du bon fonctionnement du corps humain et rappelle ainsi les théories répandues durant la Renaissance, dont celle d'Hippocrate dans *Du Régime*, selon laquelle la bonne santé du corps réside dans l'équilibre entre les humeurs, dont l'excès ou le défaut provoque un dérèglement et, par conséquent, des maladies⁸⁶⁷. Cette théorie, c'est celle qui est alors en rigueur dans les universités du XVI^e siècle, comme le rappelle Emmanuel Naya. Dans le sillage de l'héritage de Galien et

864. Cf. Deuxième partie.

865. *Orlando furioso*, XXIII, 126, v. 5, p. 694.

866. P. Desportes, « Roland furieux » dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 395, p. 458.

867. Hippocrate, *Du Régime*, éd. Robert Joly, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 4.

d'Hippocrate, on apprend alors aux futurs médecins que la bonne santé du patient dépend de l'équilibre de ses humeurs⁸⁶⁸.

Au-delà, cependant, c'est non seulement le sens du mot qui est conservé, mais également le processus auquel il réfère, comme on le constate dans cette description des humeurs de Roland dans l'« Angélique » de Philippe Desportes :

[...] Et ses yeux furent faicts deux torrents debordez,
Qui coulloyent nuict et jour d'une longue entre suite
Lâchant maints tourbillons de sa poitrine cuite.
Enfin luy défailant le vent pour soupirer
Ne pouvant plus du cueur une plainte tirer,
Et de ses tristes yeux la source étant tarie
Sa débile raison fit place à la furie [...]⁸⁶⁹

Ici, le feu de la passion a consumé le cœur et a tari l'humeur liquide qu'il contenait : la « poitrine [est] cuite ». C'est cette coction qui a provoqué l'évacuation tout à la fois des soupirs, des larmes et des plaintes. Le corps se vide alors de ses dernières humeurs. C'est ce dérèglement total qui provoque le passage de la raison à la furie.

Si le sens de la notion d'humeur ne fait donc aucun doute, en revanche son traitement est essentiellement poétique ici. Desportes met particulièrement l'accent sur la mise en scène du processus humoral. En effet, un des traits caractéristiques de son travail d'imitation consiste dans l'amplification. Alors que l'on constate plus de sobriété chez l'Arioste (qui, à certains moments, suggère plus qu'il ne décrit les affres de son héros amoureux), Desportes tend à l'explicite : il ajoute des détails si précis qu'il ne laisse plus aucun doute sur la nature du mal qui s'est emparé de Roland. Cette tendance s'explique notamment par la tendance du poète à épuiser son sujet en exploitant le potentiel de la langue française.

C'est ainsi que cette amplification, plus généralement, se retrouve dans d'autres imitations à travers la manifestation physique par excellence de cet excès humoral : les larmes, qui font l'objet d'un travail poétique chez Louis d'Orléans, La Boétie et Desportes.

868. E. Naya, *Rabelais, Une anthropologie humaniste des passions, op. cit.*, p. 9.

869. P. Desportes, « Angélique », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 144-150, p. 504.

2.2.2. La mare de larmes

Les larmes comme lieu privilégié de l'expression des passions

Les images poétiques les plus répandues au sein de nos imitations demeurent en effet celles qui sont liées aux larmes. Celles-ci, tout en permettant au poète de s'attarder sur l'expression des passions, donnent également lieu à de prolifiques réinventions. Ainsi, chez Desportes, on constate que les réécritures poétiques de ce motif topique participent à l'approfondissement de la représentation des émotions ressenties par l'amant :

Souffriray-je tousjours l'orgueil qui me maistrise,
Riant lors que mon œil plus de larmes espond ?⁸⁷⁰

Les conséquences de « l'amoureuse loy »⁸⁷¹ provoquent ici un désordre humoral chez l'amant qui se met alors à verser des larmes. Il oscille entre le souci de sa dignité (« l'orgueil qui me maistrise »), qui l'incite à faire bonne figure (en « riant »), et l'émotion véritable (« mon œil plus de larmes espond »). Cette mise en scène physique des souffrances amoureuses permet ainsi à Desportes d'explicitier les luttes intérieures de l'amant.

Ce motif, qui est déjà présent chez l'Arioste, est ainsi amplifié et intensifié par les imitateurs. En particulier, les larmes sont sublimées à travers la métaphore poétique du fleuve qui exprime de manière hyperbolique la douleur de l'amant. Par exemple, dans l'une des plaintes de Bradamante, au chant XXXII, on trouve la topique des larmes transformées en rivière : « [...] di trar dagli occhi lacrimosi rivi ! »⁸⁷². Si, dans la reprise de ce passage, La Boétie demeure assez sobre (« De faire en pleurs des yeux une riviere »⁸⁷³), Desportes en revanche démultiplie le flot humoral des larmes dans un rythme ternaire (« Et ne vit que de cris, de sanglots et de pleurs »⁸⁷⁴) qui accentue l'aspect pathétique de la scène.

Plus encore, le travail des imitateurs ne fait qu'intensifier le motif des larmes, que ce soit par le biais d'une écriture amplificatoire ou par un jeu entre espace réel et espace métaphorique qui rend plus concrète la métaphore fluviale.

870. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. Chant de l'Arioste », *ibid.*, v. 5-6, p. 493.

871. *Ibid.*, v. 4, p. 493.

872. *Orlando furioso*, XXXII, 20, v. 8, p. 958.

873. É. La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. citée, v. 104, p. 260.

874. P. Desportes, « Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII. Chant de l'Arioste », éd. citée, v. 32, p. 495. Il s'agit du vers tel qu'il a été corrigé dans *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594 ; *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607.

Le gonflement des eaux

Dès lors, au sein de nos textes, les larmes, espace trop étroit pour la douleur immense de l'amant, se muent peu à peu en un fleuve, image plus éloquente pour exprimer le chagrin qui s'empare de lui. Et ce fleuve sort bientôt de son lit, grâce au travail d'amplification mené par les imitateurs.

Cette crue peut être progressive et se définir par petites touches, comme on le constate par exemple dans le « Renaud » de Louis d'Orléans, et plus précisément au sein du passage qui contient la plainte amoureuse de Sacripant⁸⁷⁵. L'auteur y suit scrupuleusement l'ordre des motifs développés dans ce monologue désespéré. Son imitation ne semble ainsi pas beaucoup différer de l'original ; et pourtant, la réinvention poétique est déjà à l'œuvre, comme le montre la comparaison des deux textes :

<i>Orlando furioso</i> , I, 41	Louis d'Orléans, « Renaud »
- Pensier (dicea) ch'l cor m'aggiacci et ardi, e causi il duol che sempre il rode e lima, che debbo far, poi ch'io son giunto tardi, e ch'altri a còrre il frutto è andato prima ? A pena avuto io n'ho parole e sguardi, et altri n'ha tutta la spoglia opima. Se non ne tocca a me frutto né fiore, perché affligger per lei mi vuo' piú il core ?	Ha ! penser (disoit-il) froid & chaud, qui englace Et qui brusle mon cœur, que faut-il que ie face ? Ou que doy-ie esperer, puis que si tard venu Le bien qui m'appartient d'un autre est retenu ? Que sert de tant me plaindre, & d'une vene large Faire un deluge d'eaux des pleurs que ie descharge ; Si de mon large pleur & de mon souspirer Quelque autre a peu le gain & le proffit tirer ? (v. 349-356, f. 65 r°)

L'opposition pétrarquiste entre le chaud et le froid qui constitue le motif initial de ce passage est déjà présente dans la version italienne à travers l'association des verbes « m'aggiacci et ardi ». Mais elle est ici mise en valeur par Louis d'Orléans, d'une part par l'ajout du binôme adjectival « froid & chaud », et d'autre part par la présence des verbes « englacer » et « bruler » qui sont une traduction fidèle des deux verbes italiens, mise en valeur par un enjambement. Par ailleurs, si les quatre premiers vers sont relativement fidèles au texte original, les quatre derniers développent un autre motif, qui est précisément celui des larmes. De la sorte, les sensations de froid et de chaud semblent occasionner le déséquilibre humoral et provoquer ainsi les larmes. Après la figure dérivative sur les substantifs « ruisseau » et « ruisselet » qui étaient présents dans les vers 325 et 327, on assiste dans ce passage à une montée en puissance de la douleur amoureuse, mise en scène à travers l'évocation de l'abondance humorale dégagée par le corps de Sacripant, dans une amplification portée par les polyptotes ainsi que par la métaphorisation. L'adjectif « large » est ainsi employé à deux

875. *Orlando furioso*, I, 40, p. 15 ; L. d'Orléans, « Renaud », f. 65 r°, v. 345-348.

reprises afin de qualifier la « vene » (v. 353) puis le « pleur » (v. 355). La répétition du substantif « pleur » au pluriel (v. 354) puis au singulier collectif (v. 355) contribue aussi à cette impression d'abondance dans le texte français. Enfin, le terme métaphorique « déluge », à valeur fortement hyperbolique, accentue le caractère pathétique de la scène : cette image qui dénote un désordre météorologique d'ampleur universelle souligne la violence des sentiments de Sacripant.

Au-delà de ces retouches qui restent encore ponctuelles, d'autres auteurs d'imitations amplifient de manière plus importante encore le texte italien. Ainsi de Philippe Desportes qui, dans son « Roland furieux », développe la métaphore du fleuve présente à l'octave 122 de l'Arioste, « un fiume di lacime »⁸⁷⁶, et rappelée quelques octaves plus loin dans le groupe nominal « fontana d'acqua »⁸⁷⁷. Desportes amplifie considérablement cette métaphore. Le vocabulaire employé par l'auteur (dans les vers 367 à 400⁸⁷⁸) renvoie tout d'abord explicitement aux fleuves : « torrent » (v. 386), « flots » (v. 379 et 386), « ruisseaux » (v. 389), « source » (v. 393). Plus encore, on assiste à un gonflement hyperbolique de ce courant de larmes. Celles-ci sont d'abord démultipliées (« mille pleurs », v. 385) avant d'être comparées au « torrent » (« comme d'un torrent », v. 386). La violence du courant présente dans le sémantisme du terme « torrent », est quant à elle renforcée par l'ajout du groupe prépositionnel « à grands flots » où l'adjectif « grand » et le pluriel accentuent l'image de la puissance des eaux.

Par ailleurs, la métaphore aquatique déborde tant qu'elle est utilisée en-dehors de la seule description des larmes. Par exemple, dans les vers 377 à 380, alors que Desportes décrit le trouble et la colère ressentis par Roland, la métaphore aquatique vient contaminer le texte :

Il forcene de rage, et sent dedans sa teste
Pesle-mesle tourner l'orage et la tempeste :
Et Neptune en hyver n'escume en tant de flots
Comme il a dans le cueur de tourbillons enclos.⁸⁷⁹

L'intensification de la douleur atteint ici son point culminant. La mise à la rime de « teste » et de « tempeste » explicite l'état mental de Roland par le biais de la métaphore topique d'un des phénomènes aquatiques les plus violents : la tempête, associée au violent phénomène météorologique de l'« orage ». L'ajout de la métaphore mythologique du dieu Neptune

876. *Orlando furioso*, XXIII, 122, v. 3-4, p. 693.

877. *Ibid.*, 125, v. 6, p. 694.

878. *Ibid.*, 125-126, p. 694-695 ; P. Desportes, « Roland furieux », éd. citée, p. 458-459.

879. P. Desportes, « Roland furieux », éd. citée, v. 377-380, p. 458.

furieux et écumant à travers les eaux ne fait que sublimer cette représentation.

Une tendance à l'hyperbolisation des métaphores de la passion se dessine donc dans les imitations. La réorchestration de la métaphore fluviale déjà présente chez l'Arioste, et surtout son amplification, permettent ainsi aux imitateurs d'exprimer dans sa pleine mesure la peine immense de l'amant. De plus, cette métaphore est également intensifiée grâce à un travail poétique qui s'efforce de rapprocher espace géographique et espace physique.

Entre espace géographique et espace physique

En effet, la réélaboration de la métaphore fluviale par Louis d'Orléans (« Renaud ») et Philippe Desportes (« Roland furieux ») fait entrer la plainte de Sacripant en communion avec la nature. Dès lors, le fleuve n'est plus seulement l'espace où l'on vient se recueillir, mais celui que l'amant crée en exprimant sa souffrance amoureuse.

Pour commencer, l'espace géographique constitue le cadre de la plainte amoureuse, et ce, dès l'Arioste. Ainsi, dans un épisode du chant I mettant en scène Sacripant, le ruisseau est le lieu où le paladin est venu se réfugier au moment où Angélique le surprend :

Se mi domanda alcun chi costui sia,
che versa sopra il rio lacrime tante,
io dirò ch'egli è il re di Circassia,
Quel d'amor travagliato Sacripante;⁸⁸⁰

Dans le « Renaud » de Louis d'Orléans, le lecteur retrouve le même Sacripant se lamentant au bord d'un ruisseau :

Comme elle [Angélique] estoit ainsi, une triste merveille
De sanglots qu'elle entend soudainement l'esveille,
Et contournant les yeux non encor bien ouvers,
Advise un Chevalier qui gisoit alenvers
Sur le bord d'un ruisseau : sa face estoit humide,
Et respandoit tant d'eaux que la trace liquide
D'un nouveau ruisselet desja se façonnoit,
Qui tournoit dessus l'herbe & qui l'environnoit.⁸⁸¹

D'emblée, la mention du lieu (« il rio ») et sa traduction déjà amplifiée « le bord d'un

880. *Ibid.*, I, 45, v. 1-4, p. 16.

881. L. d'Orléans, « Renaud », éd. citée, f. 64 v^o-65 r^o.

ruisseau »), non seulement évoque un endroit paisible propice à l'isolement et à la consolation, mais annonce également, par sa nature liquide, les larmes à venir.

En effet, ce lieu accède à une dimension évocatrice supplémentaire lorsqu'il est plus étroitement rapproché des larmes. Cette correspondance se trouve déjà chez l'Arioste où le complément circonstanciel de lieu « sopra il rio » est associé au syntagme « lacrima tante » rejeté en fin de vers. Louis d'Orléans accentue pour sa part cet effet en associant dans un même vers le complément circonstanciel de lieu de l'énoncé précédent, « Sur le bord d'un ruisseau », à l'énoncé « sa face estoit humide ». Ici, le ruisseau et le visage baigné de larmes, présents respectivement dans le premier puis dans le second hémistiche du vers, se répondent en miroir. D'une nature refuge, on passe ainsi à une nature reflet des souffrances de l'amant.

Cette correspondance entre l'espace géographique du ruisseau et la physiologie de l'amant annonce plus encore la métaphore du « ruisselet » qui figure les pleurs de Sacripant. Louis d'Orléans la développe dans les deux vers suivants : « Et respandoit tant d'eaux que la trace liquide / D'un nouveau ruisselet desja se façonnoit [...] ». L'analogie avec le ruisseau permet ici de construire un paysage nouveau, où le visage de Sacripant devient une source et où les pleurs finissent, comme l'indique le dernier vers de notre exemple, par empiéter sur l'espace géographique qui entoure l'amant. Ainsi, le paysage n'entre plus seulement en écho avec les souffrances de l'amant, il est construit et façonné par celles-ci.

Dans son « Roland furieux », Philippe Desportes exacerbe encore davantage cette fusion entre espace géographique et espace physique en décrivant Roland comme un « homme-fleuve ». Il part pour cela de deux vers qui, chez l'Arioste, décrivent les larmes du malheureux amant tel un fleuve dégoulinant sur son torse :

[...] Giú dagli occhi rigando per le gote
sparge un fiume di lacrime sul petto [...] ⁸⁸²

Dans son imitation, Desportes ne se contente pas de reprendre cette métaphore du fleuve de larmes, mais il la développe :

Un ruisseau distilant luy coule sur la face :
Et bien qu'il se contraigne, il verse sans repos,
De la bouche et des yeux des pleurs et des sanglots.
Puis alors qu'il est seul, la fureur qui le guide
luy commande plus fort et va laschant la bride

882. *Orlando furioso*, XXIII, 122, v. 3-4, p. 693.

A sa rage indomtée, et sans treve il respand
Un grand fleuve de pleurs qui des yeux luy desçend
Jusques sur la poitrine [...].⁸⁸³

Ainsi, alors que chez Louis d'Orléans les larmes de Sacripant refaçonnaient le paysage extérieur en courant « dessus l'herbe », ici, c'est le corps même de Roland qui se fait paysage. Reprenant le parcours déjà esquissé dans le texte italien, des yeux jusqu'à la poitrine (« il petto »), Desportes élargit le lit de ce courant métaphorique : le ruisseau de larmes ne traverse plus seulement les joues (« le gote »), il baigne l'ensemble du visage. L'auteur double aussi les sources de ce flot, et ajoute aux yeux la bouche. Ainsi, ces deux procédés d'accentuation favorisent l'amplification du « ruisseau » (v. 338) au « grand fleuve » (v. 344). Et ce développement de la métaphore du fleuve ira par la suite en s'amplifiant, comme nous avons pu le constater précédemment dans l'analyse faite des vers 367 à 400 du même texte⁸⁸⁴.

L'exploitation de la métaphore fluviale constitue ainsi l'un des lieux les plus propices à la réinvention poétique. En effet, chez Louis d'Orléans et Philippe Desportes, au-delà de l'amplification poétique suscitée par cette image topique, le jeu entre espace géographique et espace physique permet de créer au sein du texte un espace à part entière où la nature se fait à la fois le refuge et le reflet des passions.

Or, comme nous l'avons vu, les imitations se concentrent majoritairement sur les épisodes exprimant le désespoir amoureux, que celui-ci soit directement exprimé par la plainte amoureuse ou qu'il s'exprime de façon plus physique et humorale, comme par les larmes. C'est ainsi que, dans la continuité de cette description physique des passions, nos auteurs développent également les évocations métaphoriques du feu de la passion, sans lequel le dérèglement des humeurs ne saurait avoir lieu.

2.3. Poétique du feu

On trouve cette exploitation de la topique du feu en particulier dans le remaniement de deux épisodes : celui de Genève⁸⁸⁵ (Baïf et Saint-Gelais, « La Genevre ») et celui de Fleurdépine⁸⁸⁶ (Baïf, « Fleurdépine »). Ces deux héroïnes sont mises en avant dans l'entourage de la duchesse de Retz : on y plaint en effet les malheurs de Genève, et l'on

883. P. Desportes, « Roland furieux », éd. citée, v. 338-345, p. 456.

884. Cf. *supra*, Deuxième partie, chapitre 2.

885. *Orlando furioso*, IV, 51- VI, 16, p. 89-126.

886. *Ibid.*, XXV, 27-70, p. 739-752.

célèbre Fleurdépine comme nouvelle incarnation de Diane Chasseresse, la duchesse s'identifiant elle-même à cette héroïne⁸⁸⁷. Deux moments sont particulièrement propices à ce remaniement : celui de l'*innamoramento*, et celui du remède au feu de la passion.

2.3.1. De l'huile sur le feu

Commençons donc par envisager le motif de l'*innamoramento*. Dans *Fleurdépine*, Baïf se livre à une amplification du texte lorsqu'il s'agit de décrire l'amour que Fleurdépine éprouve pour Bradamante. En effet, tandis que, dans la version originale, il s'écoule trois octaves entre la rencontre des deux femmes et la tentative de baiser de Fleurdépine⁸⁸⁸, Baïf consacre à la description des passions un passage beaucoup plus long (56 vers contre 24 dans la version originale)⁸⁸⁹. Pour le poète français, cette amplification est l'occasion de travailler la métaphore du feu. Cette métaphore, il la tire de l'octave 29 du texte italien avant de l'étendre à l'ensemble du passage :

Poi che l'ha seco in solitario loco
dove non teme d'esser sopragiunta,
con atti e con parole a poco a poco
le scopre il fisso cuor di grave punta.
Con gli occhi ardenti e coi sospir di fuoco
le mostra l'alma di disio consunta.
Or si scolora in viso, or si raccende ;
tanto s'arrischia, ch'un bacio ne prendere.⁸⁹⁰

Tandis que, chez l'Arioste, cette métaphore du feu intervient au moment où Fleurdépine se risque à donner un baiser à Bradamante, Baïf l'inclut beaucoup plus tôt dans son imitation, très exactement au moment même de l'*innamoramento* de Fleurdépine pour Bradamante :

La voyla prise : & soudain par les yeux
Amour luy lance un désir furieux :
Or luy tardant que tant elle sommeille,
Le cœur en feu de ces doux mots l'éveille.⁸⁹¹

887. Rosanna Gorris, « “Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage”... », art. cité, p. 180.

888. *Orlando furioso*, XXV, 27-29, p. 739-740.

889. Baïf, « Fleurdépine », f. 52 v^o- 54 r^o.

890. *Orlando furioso*, XXV, 29, p. 740.

891. Baïf, « Fleurdépine », f. 52 v^o.

Quelques vers plus loin, au moment où les deux jeunes femmes s'isolent de la partie de chasse, cette passion ardente est développée par Baïf :

Se trouvant donc en un lieu solitaire
Loin de la chasse, & ne pouvant plus taire
Le chaud desir qui luy boust dans le cœur,
Se resolut à descouvrir l'ardeur
De son amour, & chercher sans rien feindre
Tous les moyens jouissant de l'esteindre :
Avec regards d'yeux tous estincellans
D'amoureux feu, par des soupirs bruslans,
Par gestes pleins de folie & de rage,
Decele une ame esperduë mal-sage.
Pallist, rougist, tremble, souspire, & tant
Se hazarda qu'un baiser elle prand :
Non un baiser que la fille à son pere,
Ou que la sœur donneroit à son frere,
Mais un baiser un des plus chaleureux
Que tireroit un vray cœur amoureux.⁸⁹²

Baïf met ici en scène le processus du développement de la chaleur dans le corps de l'amante. Il s'agit de montrer d'une part la coction produite par le désir (« Le chaud desir qui luy boust dans le cœur ») et d'autre part l'effet produit sur le corps de Fleurdépine avec l'accélération des symptômes qui s'enchaînent, comme le marque l'accumulation de verbes en épitrochisme : « Pallist, rougist, tremble, souspire, & tant ». Non seulement cette chaleur est présente dans le cœur, mais elle contamine aussi l'ensemble du corps : le cœur bout, les yeux puis les soupirs s'enflamment.

En-dehors de l'*inamoramento*, lieu privilégié de la représentation du feu de la passion, cette métaphore du feu se développe également dans les passages évoquant la guérison de cet amour.

2.3.2. Guérir du mal par le mal

Cette guérison est plus ou moins radicale, comme le montre l'épisode de Genève. Lorsque Renaud arrive en Écosse, le chevalier trouve refuge dans une abbaye⁸⁹³. Les moines lui expliquent alors la terrible loi qui est appliquée aux femmes infidèles du pays : elles sont

892. Baïf, « Fleurdépine », f. 53 r^o-53 v^o.

893. *Orlando furioso*, IV, 51-55, p. 89-90.

condamnées au bûcher, une condamnation hautement symbolique sur laquelle des imitateurs comme Mellin de Saint-Gelais vont insister. Le motif du bûcher est certes déjà présent chez l'Arioste : « Por le leggi del regno condannata / al fuoco fia [...] »⁸⁹⁴. Il est d'ailleurs traduit littéralement par Saint-Gelais au vers 104 : « Selon nos loix par feu fault qu'elle meure. »⁸⁹⁵. Cependant, si dans la suite du texte l'Arioste évoque de nouveau la sévérité de cette loi, il n'est pour autant plus question du supplice par le feu :

Laspra legge di Scozia, empia e severa,
vuol ch'ogni donna, e di ciascuna sorte,
ch'ad uom si giunga, e non gli sia mogliera,
s'accusata ne viene, abbia la morte.⁸⁹⁶

Ainsi, là où l'Arioste fait simplement référence à la condamnation à mort, Saint-Gelais, en reprenant ce passage, va développer le motif du feu de manière plus complète et surtout plus significative, exprimant de manière poétique la violence du sort réservé aux femmes :

Vive elle purge en violente flamme
L'ardeur d'amour violente et infame.⁸⁹⁷

Au-delà de la cruauté du châtement, il s'agit également, par cette coutume, de guérir du mal d'amour, un amour qui est ici vu comme une folie, une flamme irraisonnée et qu'il faut donc soigner par la flamme. L'emploi du terme médical « purger » est en ce sens significatif puisqu'il suppose une pratique de purgation du mal d'amour. La flamme servirait ici à produire une coction et à faire sortir l'excédent d'humeur. Le polyptote, renforcé par l'allitération en [v], sur l'adjectif « violente », le chiasme (« violente flamme » / « ardeur... violente ») et son amplification par le complément du nom (« d'amour ») et le binôme adjectival (« violente et infame »), ainsi que la rime paronomastique entre « flamme » et « infame » soulignent ici le fait que l'action du feu est censée venir corriger l'infamie. Il s'agit de corriger l'ardeur métaphorique de la passion par des flammes qui sont quant à elles bien réelles.

Quant à Fleurdepine, c'est par un autre échauffement qu'elle tente d'étouffer l'ardent désir qu'elle ressent pour Bradamante. L'activité de la chasse pratiquée par Fleurdepine,

894. *Ibid.*, IV, 58, v. 5-6, p. 91.

895. M. de Saint-Gelais, « Genevre le commencement », éd. Donald Stone Jr., v. 104, p. 292.

896. *Orlando furioso*, LIX, v. 1-4, p. 91.

897. M. de Saint-Gelais, « Genevre le commencement », éd. citée, v. 109-110, p. 292.

simplement citée dans le texte de l'Arioste, devient un véritable motif poétique chez Baïf :

[...] la invita a caccia, e tra l'ombrose fronde
lunge dagli altri al fin seco s'asconde.⁸⁹⁸

Dans un passage de son cru, Baïf travaille ici la métaphore du feu dans le cadre d'une scène de chasse. Ici, la chasse est non seulement une activité effective, mais elle apparaît également comme une manière d'exprimer métaphoriquement le désir et la passion de Fleurdepine :

Reveille toy, debout, & pren la bride
De ton destrier, & me suyvant pour guide,
Si ie le vaus, monte sur ton cheval :
Vien à la chasse avec moy dans ce val.
D'Emon la fille à l'honneste demande
Prompte s'esveille, & se met de la bande :
Suit l'Espagnole, & sans se deceler
En devisant la fait chaude brusler
De plus en plus : & d'amour enflâmee
La fait vouloir en aimant d'estre aïmée :
Car le desir est desja si ardant
Qu'il va l'honneur & la honte perdant.
Plus ne luy plaist l'entreprise premiere
De quester beste : elle met en arriere
Et chasse & chiens & toiles & veneurs :
Meute & relais elle laisse aux piqueurs.
Une autre queste, une chasse nouvelle
D'amour veneur luy entre en la cervelle :
Les piqueurs, sont les pensers : les clabauds,
sont les soupirs de son cœur prompts & chauds :
L'œil, le limier : & la beste eslancee
Qui court au fort de sa vague pensee,
C'est la beauté : la prise qu'elle attend,
Est de jouïr de ce qui luy plaist tant.⁸⁹⁹

Dans ces vers, la pratique de la chasse est peu à peu détournée selon le motif métaphorique d'une chasse amoureuse. En effet, à partir du vers 65, le texte bascule dans le domaine de la métaphore, comme l'indique l'expression « une chasse nouvelle », où par analogie chaque élément de la passion trouve sa correspondance cynégétique. Au vers 66, « Amour » devient

898. *Orlando furioso*, XXV, 28, v. 7-8, p. 740.

899. Baïf, « Fleurdepine », v. 49-72, f. 53 r^o.

alors le « veneur » : autrement dit, Fleurdépine n'est plus maîtresse de ses actes, mais c'est à présent l'amour qui la guide. C'est ce que confirment les analogies suivantes. Ainsi la correspondance posée entre les « pensers » et les « piqueurs » – valets en charge de diriger les animaux durant la chasse –, de même qu'entre « l'œil » et le « limier », permet-elle d'illustrer l'obsession de la passion concentrée vers son but. Quant aux « clabauds », leur activité dynamique illustre précisément les échauffements humoraux de Fleurdépine, notamment ceux de son cœur, et les soupirs qui en découlent. Enfin, au sein de cette métaphore filée, Bradamante – désignée par métonymie comme « la beauté » – se transforme nettement en proie, en « beste eslancee » qui devient bientôt par anticipation « la prise » de la chasseresse amoureuse.

Si le travail d'analogie laisse entendre ici une chasse toute métaphorique qui est celle de l'amour, une ambiguïté subsiste pourtant. Cette chasse *a priori* poétique ne relèverait-elle pas d'une poursuite plus littérale encore entre le prédateur et sa proie ? En effet, à la lecture de ce passage, comment ne pas songer à la scène inaugurale du chant I de l'*Orlando furioso*, dans laquelle Angélique s'enfuit du camp de Charlemagne et est bientôt poursuivie par Roland et Renaud⁹⁰⁰ ? La fuite est le geste premier qui entraîne l'ensemble des péripéties qui suivent dans l'*Orlando furioso*, et auquel succéderont bien d'autres scènes de poursuite au cours du récit⁹⁰¹. De la sorte, bien que cette chasse amoureuse métaphorique constitue en soi une invention poétique de la part de Baïf, à partir d'un passage précis de l'Arioste qui n'en comportait pas, elle renvoie en même temps à l'un des moteurs narratifs de l'œuvre originelle qui voit les amants se poursuivre et se rechercher, dans une mise en scène constante du désir, et une mise en abyme de l'œuvre source ainsi valorisée dans cette dimension.

900. *Orlando furioso*, I, 10, p. 6. Cette scène sera d'ailleurs particulièrement mise en avant dans le cadre de nos éditions traduites où Angélique est représentée fuyant à cheval le camp de Charlemagne dans l'illustration en tête du chant I. C'est le cas dans les éditions suivantes : *Roland Furieux, composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, & maintenant traduit en prose Françoise, partie suyuant la phrase de l'Auteur, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Sulpice Sabon pour Jehan Thellusson, 1544 (source : BnF, département Fonds du service reproduction, Rés. Yd-41) ; Gabriel Chappuys, *Roland furieux, mis en françois de l'Italien de messire Loys Arioste noble Ferraroys, Depuis en ceste edition corrigé & augmenté de figures & de cinq chants nouvellement traduits de l'Italien du mesme auteur*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1577 (Bibliothèque nationale d'Autriche) ; Gabriel Chappuys, *Roland furieux, par messire loys arioste, Gentilhomme de Ferrare : Traduit naïvement de l'Italien en François.,derniere edition, Augmentée de la Suite, & des cinq Chants qui restoient de l'oeuvre entier, qui est tout ce qu'a faict ce docte & diuin Poëte, sur l'inuention andmirable de ce subject...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1604 (Bibliothèque universitaire de Leyde).

901. Angélique, après s'être enfuie une première fois du camp de Charlemagne au chant I, afin d'échapper à Renaud, Roland et Ferragus (I, 10), se soustrait de nouveau à Renaud et à Sacripant (II, 2-12), avant de subir les assauts d'un sorcier lubrique (VIII, 29-50) et de Roger (XI, 2-9), puis d'échapper à Roland devenu furieux (XXIX, 58-74).

2.4. Poétique de l'illusion

Un autre motif se prête encore à la réécriture poétique dans l'épisode de Genève : celui de l'illusion. En effet, la question de l'organe sensoriel de la vue et de son trouble est structurelle dans ce passage de l'*Orlando furioso*. Cela n'a pas échappé aux imitateurs qui s'emparent du motif et l'amplifient. C'est ainsi le cas de Claude de Taillemont dans son « Conte de l'infante Genièvre » publié dans *La Tricartie* (1556), mais également de Baïf et de Saint-Gelais dans « La Genève » publiée dans le recueil de Lucas Breyer (1572).

2.4.1. Jeux de regards

Dans cet épisode de l'Arioste, Polinesse foment une mascarade afin de persuader Ariodant qu'il entretient une relation charnelle avec Genève. Polinesse convie alors Ariodant à venir espionner de nuit sous la fenêtre de Genève afin de vérifier les faits. C'est alors Dalinde qui apparaît, déguisée des vêtements et de la coiffure de Genève, et son apparence laisse Ariodant dans un profond désarroi. La supercherie a pleinement fonctionné : Ariodant, spectateur passif de la mise en scène orchestrée par Polinesse, est essentiellement trompé par sa vue. Or les imitateurs qui reprennent cet épisode se montrent particulièrement sensibles à cet aspect.

Ainsi, Baïf, dans sa « Genevre »⁹⁰², construit son texte autour des différents jeux de regards entre les personnages. Dans un premier temps, au vers 544, un compagnon lui raconte la trahison de sa maîtresse : il s'agit donc d'un regard rapporté puis, au vers 556, Ariodant demande à vérifier de manière concrète cette trahison. Il désire la voir de ses propres yeux. Enfin il la constate, avant de finalement regretter d'avoir été témoin de cette « trahison » et d'avoir pu regarder ce qui fait son malheur : « Las trop heureux si des yeux je n'eusse eu ! » (v. 692). Cette illusion le rendra fou jusqu'à provoquer sa perte. L'œil devient ainsi tour à tour objet du désir, puis responsable de la perte de la raison.

Dans le texte de Taillemont, tout comme dans celui de Saint-Gelais et de Baïf, les jeux de regard sont l'occasion d'un travail poétique. Claude de Taillemont⁹⁰³ travaille en particulier sur les sonorités du texte afin de mettre en valeur les références au regard et à la vue :

902. Baïf, « La Genevre », v. 544-692, f. 43 r^o-f. 45 r^o.

903. Claude de Taillemont, « Conte de l'infante Genièvre fig'le du Roy d'Ecosse pris dú furieus, è fet Françoes Par C de Taillemont, Lyonoës », dans *La Tricarite. Plus qelqes chants an faveur de pluzieurs Damoëzelles*, Lyon, Jean Temporal, 1556.

Au lieu promis, sí bien assis an vuë,
Q'être pouoê a sofizance vuë.⁹⁰⁴

Il y a là plus qu'une simple traduction, puisque Taillemont joue poétiquement sur le sens et les thématiques de l'épisode par la rime équivoquée sur le terme « vue », d'abord substantif puis participe adjectivé. Ce travail poétique permet ainsi d'insister sur le regard, notion clef de cet épisode.

2.4.2. Le regard au prisme du mythe

De plus, Claude de Taillemont puise dans la mythologie afin d'enrichir l'épisode. Il développe ainsi une métaphore autour du mythe d'Endymion⁹⁰⁵. Si cette référence à Endymion est absente de ce passage du chant V de l'Arioste, on la retrouve en revanche plus loin dans un tout autre contexte, lorsque Médor recherche le corps de Dardinel sur le champ de bataille (XVIII, 185) et que la lumière de la lune lui permet de le retrouver. Cette allusion à Endymion est cependant assez éloignée de celle que l'on trouve chez Taillemont et ne prouve pas que le poète français s'en soit inspiré pour ce passage : on peut tout aussi bien penser à un socle de référence littéraire antique commun. Outre cela, la présence de ces allusions dans les deux textes relève d'emplois très différents⁹⁰⁶. Dans le passage de Taillemont, en tout cas, la Lune est un astre poétique ambivalent :

Tòt decouroet d'Andimion l'amie :
Dont n'étant trop dissambláble d'aspet
A la princesse, è moins de personnage,
Fit aparouer un pòr autre Vizáge.⁹⁰⁷

Le vers de l'Arioste, « Le veste si vedean chiare alla luna »⁹⁰⁸, est ainsi traduit par : « Tòt decouroet d'Andimion l'amie », c'est-à-dire par une périphrase de la lune comme amie

904. Claude de Taillemont, « Conte de l'infante Genièvre », éd. citée, p. 130.

905. *Ibid.* ; *Orlando furioso*, V, 49, p. 131.

906. Dans le passage concernant la recherche du corps de Dardinel, la lune apparaît à l'issue d'une prière dite par Roger : « La Luna a quel pregar la nube aperse / (o fosse caso o pur la tanta fede), / bella come fu allor ch'ella s'offerse, / e nuda braccio a Endimion si diede. » *Orlando furioso*, XVIII, 185, v. 1-4, p. 531. La lune est alors salvatrice dans ce passage puisque sa lumière va permettre au héros de retrouver le corps de son ami Dardinel. Ce n'est pas le cas dans le passage étudié où elle apparaît plutôt comme un astre trompeur et ambivalent. Par ailleurs, la référence au mythe d'Endymion est plus détaillée chez l'Arioste, puisque l'étreinte de la lune et d'Endymion est explicitement évoquée.

907. C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Genièvre », p. 131.

908. *Orlando furioso*, V, 49, v. 5, p. 109.

d'Endymion. En préférant une traduction périphrastique à la traduction littérale par « la lune », Taillemont prédit déjà la suite des événements. En effet, la référence explicite au mythe d'Endymion laisse déjà entrevoir par métalepse une image funeste, celle de la fausse mort d'Ariodant, de même qu'Endymion se trouve plongé dans un faux sommeil. Cette allusion permet ainsi de rehausser l'aspect ambivalent d'Ariodant. En effet, les deux héros se font écho par un ensemble de faux-semblants, où mort et sommeil se confondent dans un dangereux jeu d'illusions. De plus, aussi bien dans le mythe d'Endymion que dans l'épisode de l'Arioste, l'astre lunaire, forcément ambivalent, joue un rôle primordial dans l'illusion dont Ariodant est victime. Simplement, Séléné crée l'illusion du sommeil dans le mythe, tandis que chez l'Arioste, c'est la lumière de celle-ci qui donne crédit à la supercherie.

Dans les imitations longues, nous constatons ainsi un traitement lyrique très similaire à celui que nous avons pu observer dans la poésie brève, que ce soit par la focalisation qui est faite sur certaines figures (comme Roland et Bradamante), par certaines topiques (comme la métaphore du fleuve et du feu pour décrire le désordre humoral), ou encore par le travail d'amplification qui est mis en œuvre précisément par le moyen de ces *topoi*. Ce travail poétique s'explique par l'orientation lyrique d'auteurs tels que Mellin de Saint-Gelais, Baïf ou encore Philippe Desportes. Il permet, tout comme c'était le cas dans la poésie brève, de renouveler et d'enrichir les images poétiques déjà présentes chez l'Arioste, comme l'attestent les variations poétiques autour de la nature et des humeurs ou encore la métaphorisation de la passion par la chasse.

Cette concordance de pratiques entre la poésie brève et les imitations plus longues est aussi ce qui encourage la stylisation des personnages ariostesques par une cristallisation qui les associe à des passages ou à des motifs particuliers. Ainsi Roland, Sacripant et Fleurdépine deviennent-ils les figures représentatives de la douleur amoureuse. Le cas de Bradamante est encore plus significatif puisqu'elle se voit une fois de plus évoquée, chez La Boétie et dans le recueil des *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, pour ses plaintes amoureuses et non pour ses exploits héroïques. Ce traitement quelque peu réducteur du personnage pourrait apparaître à première vue comme une soustraction de qualités chevaleresques. Il est en réalité l'indice d'une évolution poétique et générique. En effet, la Bradamante guerrière de l'Arioste, une fois « mise en françois », devient représentative de la lyrique amoureuse. Il en va de même pour le travail poétique qui concerne Roland et Sacripant.

De plus, en vertu de cette continuité avec la poésie brève, les imitations longues permettent d'intégrer de nouvelles figures au panthéon des amants malheureux. L'intégration

d'épisodes tels que ceux de Genève ou encore Fleurdépine au corpus des imitations a ainsi démontré que ces figures pouvaient également susciter une écriture poétique féconde. Dès lors, cette diversification des figures représentatives de l'amour s'accompagne d'une diversification dans le traitement qui est fait des passions : celles-ci vont en effet de la démesure violente d'un Rodomont à la passion mortifère d'un Sacripant.

Chapitre 3

Rodomont et Sacripant, quand amour et mort se côtoient

Poème de la diversité, l'*Orlando furioso* démultiplie la figure de l'amoureux furieux et offre à son lecteur une représentation variée des passions humaines. L'extraction d'épisodes particuliers centrés autour d'un même personnage permet ainsi aux auteurs français d'explorer les passions y compris dans ce qu'elles ont de plus extrême. C'est ce que nous allons voir dans le présent chapitre où il s'agit d'étudier deux figures qui font se côtoyer la passion et la mort : Sacripant qui rencontre la mort à cause de sa passion pour Angélique (Philippe Desportes, « Angélique », 1572 ; Louis d'Orléans, « Renaud », 1572) et Rodomont qui perpétue sa fureur jusque dans les Enfers (Philippe Desportes, « La mort de Rodomont », 1572 ; Hiérosme d'Avost, « Version de huit stances du XXVII. chant de l'Arioste », 1587).

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

Quatre ans après la publication finale de l'*Orlando furioso*, parmi les premières continuations italiennes de l'œuvre de l'Arioste, un texte était consacré à Sacripant (Dolce, *Il primo libro di Sacripante*) en 1536⁹⁰⁹. Ce texte n'a pas d'équivalent dans nos imitations françaises car, à l'inverse de Bradamante, Roland, Rodomont ou encore Genève, Sacripant ne fait pas l'objet d'un poème qui lui soit entièrement consacré. Pour autant, sa présence dans l'« Angélique » de Philippe Desportes ainsi que dans le « Renaud » de Louis d'Orléans permet d'explorer une autre facette du désespoir amoureux. En effet, les passages concernant Sacripant évoquent de manière appuyée les désirs morbides de ce dernier.

3.2.1 Un amant assombri

C'est Louis d'Orléans qui s'attarde le plus sur le personnage de Sacripant dans son « Renaud » publié dans le recueil de Lucas Breyer (1572). L'auteur y reprend de manière

909. D. Javitch, *Orlando Classico*, op. cit., p. 17.

chronologique les passages du chant I de l'*Orlando furioso* concernant le Sarrasin. Sacripant y apparaît d'abord d'un point de vue extérieur⁹¹⁰. Puis, on passe à un point de vue interne grâce à la mise en scène des plaintes du personnage dans une version assez fidèle au texte de l'Arioste⁹¹¹ à quelques expressions près comme on peut le constater dans l'octave finale de la plainte et son imitation par Louis d'Orléans :

<i>Orlando furioso</i> , chant I, octave 44	Louis d'Orléans, « Renaud » (v. 381-392)
<p>Sia vile agli altri, e da quel solo amata a cui sé fece sí larga copia. Ah, Fortuna crudel, Fortuna ingrata! Trionfan gli altri, e ne moro io d'inopia. Dunque esser può che non mi sia piú grata ? Dunque io posso lasciar mia vita propia ? Ah, piú tosto oggi manchino i dí miei, sh'io viva piú, s'amar non debbo lei ! (p. 16)</p>	<p>Mais quoy ? Pour tout cela faut-il que ie ne suyue L'orgueilleuse beauté qui cause que ie viue ? Et si fortune ingrate en a donné le bien, Ne m'ayant délaissé qu'un miserable rien, Faut-il que ce malheur arreste la carriere De mon ardent amour ? & tournant en arriere La bride à me desirs, que ie laisse d'aymer Ceste grande douceur pour si peu d'amer ? Ha ! Plustost aujourd'huy puisse demeurer vuide Ce corps de tout esprit, et qu'au rivage humide Du bourbeux Acheron, Pluton puisse me voir, Que l'ennemy desin change mon vouloir. (f. 65 v.-f. 66)</p>

Louis d'Orléans prolonge, en effet, de quelques vers la plainte de Sacripant afin d'insister sur son destin funeste. Tout comme chez l'Arioste, il évoque bien la mort qui attend Sacripant s'il ne peut être aimé, mais il accentue sa destinée tragique en évoquant graduellement tout d'abord et par euphémisme son corps « vide [...] de tout esprit », puis en utilisant la métaphore des Enfers avec l'évocation du voyage sur l'Achéron et la rencontre avec le dieu Pluton.

Desportes, dans les vers de l'« Angélique » qu'il consacre à Sacripant, il imite deux passages de l'*Orlando furioso*, à savoir les octaves 40 à 44 du chant I, mais également les octaves 54 à 56 du chant XXXV où Sacripant apprend le retour d'Angélique pour le Cathay et décide de la retrouver. À ces sources tirées de l'Arioste, Desportes ajoute en outre des passages tirés des *Lagrime d'Angelica* de l'Arétin. Sacripant est alors le dernier venu dans la série des amants de la princesse du Cathay présentés dans le texte et il vient notamment après la description de la folie de Roland et de l'introspection calme de Renaud :

Il reste Sacripant, lequel ne sent encore
La brulante poison qui les autres devore : ⁹¹²

910. *Orlando furioso*, I, 38-40, p. 14-15 ; L. d'Orléans, « Renaud », v. 321-344, f. 64 v° - f. 65 r°.

911. *Orlando furioso*, I, 41-44, p. 15-16 ; L. d'Orléans, (v. 349-392), f. 65 r° - f. 66 r°.

912. P. Desportes, « Angélique » dans *Les Premières Œuvres*, v. 185-186, p. 505.

Ces deux vers, tirés des *Lagrime d'Angelica*⁹¹³, synthétisent le sombre destin de Sacripant sur lequel le texte de Desportes ne cessera d'insister en soulignant les signes annonciateurs de son malheur. En effet, par-delà le tableau de la douleur amoureuse, Desportes rend le destin amoureux de Sacripant encore plus sombre que dans le texte originel en mettant en scène un élément nouveau : le suicide de Sacripant. Or cet événement n'est relaté ni chez l'Arioste ni chez ses continuateurs, que ce soit *Le lagrime d'Angelica* ou encore *Angelica e l'Astolfeide* de l'Arétin⁹¹⁴. Cependant, pour annoncer ce destin tragique, Desportes n'hésite pas à utiliser l'Arétin, comme nous allons à présent le constater.

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

Sous l'influence des *Lagrime d'Angelica*, Desportes relate l'ironie tragique qui plane sur le personnage en développant plus amplement la description agréable de la nature :

Arétin, <i>Lagrime d'Angelica</i> , I, 19	Philippe Desportes, « Angélique » (v. 191-212)
E mentre per drittissimo camino Và de la donna sua cercando l'orme, Un bel boschetto à se scopre vicino, Che d'un piccol theatro hà natie forme. E s'alcun v'entra stanco e peregrino. Ivi s'arresta, ivi s'adagia, e dorme, Tosto ponendo ogni noia in oblio, Al suon d'un chiaro, e fresco, e dolce rio.	C'estoit en la saison que les prez sont couverts, Les forests et les champs, d'accoustréments tous verts, Que l'air est chaud d'amour, et que le doux Zephyre Navré d'un poignant trait si tendrement souspire, Lors que les petis bleds seulement verdoyans S'enflent au gré du vent, comme flots ondoyans : Que Progné se lamente et que le bois resonance Des accors de sa sœur, qui ses plaintes entonne. Il estoit fort haute heure, et le soleil bien hault Pour la saison si douce, estoit ardant et chaud, Quand ce gentil amant, dont la gloire evantée Estoit en mille endroits par sa vertu plantée, Se trouva dans un bois de sommeil agravé, Ayant long temps devant maint hault faict achevé : Un bois que la Nature avoit faict pour complaire, Où couloit par dedans une eau luisante et claire, D'arbrisseaux et de fleurs ombragée alentour, Dont le flot tremblotant sembloit parler d'amour : L'air rit à l'environ, et les haleines douces Des Zephyres mollets d'agreables secousses Font branler le fueillage, et vont rafraichissant Celuy qui travaillé s'y repose en passant. ⁹¹⁵ (p. 505-506)

913. *Le Lagrime d'Angelica*, I, 18, v. 1-3

914. A. Ciorănescu, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes*, op. cit., p. 55.

915. P. Desportes, « Angélique » dans *Les Premières Œuvres*, p. 505-506.

Desportes développe ici le motif du *locus amoenus*, dans un paysage qui semble figurer un âge d'or généreux (« Les forests et les champs » sont « tous verts » et « les petis bleds » y sont « verdoyans ») où règnent la douceur (« le doux Zephyre ») et la grâce (« flots ondoyans »). La nature elle-même est personnifiée (« le flot tremblotant sembloit parler d'amour ») et apparaît dans un premier temps comme foncièrement positive, encourageant à la joie (« l'air rit »), voire au repos des peines (« celui qui travaillé s'y repose »). Cette nature détonne cependant d'ores et déjà tragiquement avec le destin fatal qui s'annonce pour Sacripant. Dans une variante postérieure du texte, le vers « Où couloit en dedans une eau luisante et claire » sera modifiée en ces termes : « Où couloit en serpent une eau luisante et claire »⁹¹⁶. Certes, la métaphore du serpent pour signifier les sinuosités du courant peut n'être là que pour suggérer une agréable fusion entre le minéral et l'animal qui aurait pour vocation d'accentuer le rapport harmonieux entre faune et flore dans cette nature idyllique. Néanmoins, à la lumière de la destinée du personnage, on peut s'interroger sur les raisons de la présence du reptile dont la connotation négative pourrait déjà être annonciatrice des malheurs de Sacripant. Les quatre vers qui suivent confirment plus encore cette ambiguïté de la situation :

Arétin, <i>Lagrime d'Angelica</i> , I, 21 (v. 1-4)	Philippe Desportes, « Angélique » (v. 213-216)
Giunto il degno, et errante cavaliere Al bel boschetto verdeggiante, e raro, Per quetar l'amoroso alto pensiero A l'ombra fresca del bel sito caro,	Sacripant y demeure, et couché sur l'herbage, Pense à se reposer au frais de ce rivage, Du travail et du chaud, et de l'amour cruel Qui luy ronge le cueur, bourreau perpetuel. (p. 506)

Dans cet extrait, quoique le lieu soit doux et agréable, les pensées de Sacripant n'en sont pas moins sombres. De surcroît, certaines variantes donnent de précieuses indications quant à la nature ambiguë du lieu. On voit ainsi que la métaphore du « bourreau perpetuel » va par la suite, dans de nouvelles éditions des *Premières Œuvres*, être remplacée par celle du « vautour perpetuel »⁹¹⁷. Cette nouvelle métaphore, tout aussi négative que la précédente, s'insère cependant avec plus de cohérence dans l'espace naturel décrit par Desportes. Dès lors le « vautour », comme précédemment le « serpent », ne constitue-t-il dans ces versions postérieures un signe symbolique annonciateur des malheurs amoureux de Sacripant, faisant glisser le *locus amoenus* vers le *locus terribilis* ? Plus qu'un décor, la nature devient signe dans cette nouvelle version du travail de Desportes.

916. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, Paris, Mamert Patisson, 1600 ; *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600 ; *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607.

917. P. Desportes, *Les Premières Œuvres*, Paris, Robert Estienne, 1578 ; *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607.

Plus encore, face aux dangers encourus, dans un passage de son invention, le poète lui-même, s'immisçant par une apostrophe oratoire dans la trame du récit, enjoint à Sacripant de quitter les lieux :

Ah ! chetif, que fais-tu ? fuy ce lieu, je te prie ;
Car bien qu'il soit plaisant, que l'herbe y soit fleurie,
Le feuillage agreable, et le vent adoucy,
Tu ne doibs pas pourtant y demeurer ainsi.
Las ne l'entens-tu point ? Ce ruiseeau qui murmure,
Pleure et plaint de pitié ta prochaine aventure.
Mais je parle à un sourd, l'archer malicieux
L'a privé de l'ouye aussi bien que des yeux.⁹¹⁸

Le poète revient ici sur les éléments évoqués précédemment, non sans une certaine ironie puisqu'il sait que ses mises en garde sont vaines face à un Sacripant rendu sourd et aveugle par l'Amour. Cette invocation invite en ce sens le lecteur à relire les vers précédents et à reconnaître, sous la description du *locus amoenus*, les apparences trompeuses que peut revêtir une nature douce et joyeuse.

Les textes de Desportes et de Louis d'Orléans soulignent ainsi fortement le destin tragique de Sacripant : son amour malheureux pour Angélique puis sa mort annoncée. Le destin peut cependant parfois dépasser la mort, comme nous allons le voir à présent avec les imitations concernant Rodomont.

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

Deux de nos auteurs s'intéressent en effet à Rodomont : Desportes et Hiérosme d'Avost. Philippe Desportes, dans la première partie de « La mort de Rodomont » (1572), reprend les dernières octaves de l'*Orlando furioso*⁹¹⁹ puis, quoi qu'il en dise dans le titre de son texte (« partie imitée de l'Arioste, partie de l'invention de l'auteur »)⁹²⁰, à partir du vers 249, il imite très librement le premier chant de *La Marfisa disperata* de l'Arétin⁹²¹ où

918. P. Desportes, « Angélique », v. 217-224, p. 506-507.

919. *Orlando furioso*, XLVI, 101-140, p. 1410-1421.

920. P. Desportes, « La mort de Rodomont, et sa descente aux Enfers », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, p. 464.

921. Dans cette continuation de l'Arioste, l'Arétin voulait glorifier la maison de Gonzague dont faisait partie son protecteur le marquis de Mantoue. Le projet commence en 1527, mais n'aboutit pas suite au refroidissement entre la maison de Gonzague et le poète. Seuls les trois premiers chants seront publiés, à Ancône en 1531 puis à Venise en 1532 et 1535.

Rodomont est mis en scène dans les Enfers⁹²². Il agrémenté également le texte de vers de son propre cru. Quant à Hiérosme d'Avost, sa « Version de huit stances du XXVII. chant de l'Arioste » (1587) reprend le passage des plaintes de Rodomont abandonné par Doralice qui lui était pourtant promise et qui lui a préféré Mandricard⁹²³. Dans cette imitation très fidèle au texte italien (l'imitateur suit les octaves de l'Arioste et son texte comporte 64 vers comme dans l'extrait original), d'Avost procède néanmoins à certains remaniements.

Dans ces textes, Rodomont apparaît comme un personnage fondamentalement « furieux ». Les passions qui s'emparent de lui ne sont pas pour autant monolithiques et s'expriment de manières diverses, oscillant entre fureur guerrière et fureur amoureuse, rage physique et invective orale.

3.2.1. Une fureur inhérente au personnage

Chez l'Arioste, Rodomont apparaissait déjà comme l'un des personnages les plus « furieux » de l'œuvre. L'auteur le représente colérique et en proie à une constante violence dans ses actions. C'est pourquoi Garzoni, dans son *Theatro de' vari e diversi cervelli mondani*, souligne d'une part la rudesse du personnage dans son chapitre consacré aux « cervellazzi rozzi ed incivili »⁹²⁴, et d'autre part le désordre de son esprit dans « De' cervellazzi terribili, indomiti, diavolosi, intraversati, precipitosi, trapanati, bizzarri, bislacchi, balzani et eteroclitici »⁹²⁵. Dans ce dernier chapitre, Rodomont est d'ailleurs décrit comme un personnage foncièrement mauvais : « Appartengono questi cervellazzi diabolici propriamente a coloro c'hanno sempre volontà di fare del male, né mai del bene [...] »⁹²⁶. C'est ce qui distingue sa fureur de celle de Roland. En effet, avant de sombrer dans la folie et d'être

922. Nous ne citerons que très peu le passage concernant Rodomont aux Enfers dans la mesure où il s'agit essentiellement d'une reprise de l'Arétin et qu'il a déjà fait l'objet d'une étude dans un de nos articles (Marion Bracq, « Catabase et esthétique des passions dans "La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers" de Philippe Desportes », dans *Atlante, Revue d'études romanes*, n°9, automne (2018), p. 179-193).

923. *Orlando furioso*, XXVII, 117-123, p.835-837.

924. « Discorso XXXVII, *De' cervellazzi rozzi ed incivili* [...] Ed il divino Ariosto attribuì un animo così rozzo e villanesco a Rodomonte » (Garzoni, *Il theatro de' vari e diversi cervelli mondani*, éd. citée, p. 165). Garzoni cite d'ailleurs le passage précédant l'extrait repris par Desportes, à savoir l'affront de Rodomont durant le mariage de Roger et Bradamante où il affiche ouvertement son mépris pour le roi Charles. Ce passage est traduit chez Chappuys : « De ceux qui sont du tout sans cervelle, lourdauts & incivils. [...] Arioste a attribué un cœur ainsi lourd & rustique à Rodomont » (G. Chappuys, *Le théâtre des divers cerveaux dv monde*, f. 164 r°-165 v°)

925. « Discorso LIII *De' cervellazzi terribili, indomiti, diavolosi, intraversati, precipitosi, trapanati, bizzarri, bislacchi, balzani et eteroclitici* » (Garzoni, *Il theatro de' vari e diversi cervelli mondani*, éd. citée, p. 235) ; traduction française : « Des cerveaux terribles, indonte, endiablez, entraversez, precipiteux, trepanez, bisgarrés & hétéroclites » (G. Chappuys, *Le théâtre des divers cerveaux dv monde*, éd. citée).

926. Garzoni, *Il theatro de' vari e diversi cervelli mondani*, p. 234 ; ce passage est traduit ainsi chez Gabriel Chappuys : « Ces despourveux de sens, & Cerveaux diaboliques appartiennent proprement à ceux, qui ont tousjours la volonté de faire le mal, & ne l'ont jamais pour faire bien [...] », dans *Le théâtre des divers cerveaux dv monde*, éd. citée, f. 256 r°).

désigné comme « furieux » à partir du chant XXIII, Roland est décrit dans l'*Orlando furioso* comme le type même du bon chevalier, doué de raison, qui incarne l'idéal courtois, tant dans les devoirs qu'il accomplit auprès de son roi que vis-à-vis de sa dame. Sa métamorphose en héros furieux est ainsi d'autant plus violente qu'elle crée un écart avec son comportement antérieur. À l'inverse, Rodomont apparaît d'emblée comme un personnage fondamentalement « furieux » et dont la nature reste constante. C'est d'ailleurs ainsi que le perçoivent les lecteurs du Salon vert de la duchesse de Retz, qui voient en lui le héros par excellence de l'*hybris* et de la démesure⁹²⁷.

L'emploi des termes « fureur » et « furieux » dans l'imitation de Desportes « La mort de Rodomont » atteste cette attribution de la fureur à Rodomont. Sur ce point, le héros concurrence d'ailleurs Roland, comme on peut le voir en comparant chez Desportes cette imitation à celle qui concerne Roland :

Philippe Desportes, « Roland furieux »	Philippe Desportes, « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers »
Je veux chanter Roland, sa fureur et sa rage, (v. 1)	Si craignant mes fureurs tu ne fuis lachement (v. 44)
Eschappe la fureur de la beste cruelle (v. 70)	Puis d'extrême fureur viennent se retrouver (v. 100)
Puis quand il se voit seul, la fureur qui le guide (v. 341)	Et puis de grand' fureur le jette contre terre (v. 150)
Sa jalouse fureur luy livre la bataille. (v. 350)	Rodomont, tout bruslant de fureur et de rage (v. 181)
De rage et de fureur luy remplit toute l'ame (v. 426)	Brûlant au fond de l'eau de fureur et de rage (v. 630)
Et quand plus sa fureur asprement le domine (v. 470)	
La fureur de ce fol, qui par les prez herbeux... (v. 495)	
Evitant sa fureur , et quand il sent la faim (v. 507)	

Comme l'indique notre édition qui prend pour référence la première édition des œuvres de Desportes éditées en 1573 et les *Imitations* de 1572, le terme « fureur » revient de manière régulière afin de qualifier Roland et Rodomont et mobilise des associations similaires, telles que celle de la « fureur » et de la « rage ». Dans les deux cas, on note également une insistance croissante sur cette notion de « fureur » dans la mesure où les variantes des deux textes attestent des modifications significatives depuis les versions manuscrites jusque dans les rééditions des *Premières Œuvres*.

Tout d'abord, dans le « Roland furieux », dès les copies manuscrites antérieures à la publication de 1573, on peut constater l'importance de la fureur, comme en témoignent deux

927. R. Gorris, « “Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage”... », art. cité, p. 180.

occurrences de celle-ci qui seront supprimées plus tard dans la version imprimée de 1573. Ainsi, dans les vers 165-166 (« Roland regarde tout, qui a l'ame saisie / De la froide poison d'une aspre jalousie »), à la place de « la froide poison » il y avait initialement le groupe nominal « l'ardante fureur »⁹²⁸. De même, au terme « fureur » initialement présent au vers 456 (« Il devint hors du sens et tout plein de fureur »⁹²⁹), Desportes a préféré plus tard le terme « raison » (« Il devint hors du sens et perdit la raison »).

Puis, parmi les variantes postérieures à l'édition de 1573, le poète va de nouveau donner de l'importance à la notion. On observe ainsi deux occurrences du terme « fureur » au pluriel qui n'apparaissent pas dans l'édition des *Première Œuvres* : au vers 1 (« Je veux chanter Roland, ses fureurs et sa rage »⁹³⁰) et au vers 426 (« De nouvelles fureurs luy remplit toute l'ame »)⁹³¹, ce qui a pour effet d'intensifier la notion de « fureur ». À l'inverse, les suppressions du terme « fureur » sont exceptionnelles⁹³².

Il en va de même dans « La mort de Rodomont » où la mention de la fureur varie entre les manuscrits et la version de 1573. Ainsi, si l'on note une occurrence du terme « roideur » dans un manuscrit précédent avant son remplacement par le terme « fureur », il arrive aussi, inversement, que ces mentions soient retirées : c'est le cas par exemple au vers 562 où les manuscrits mentionnaient initialement la « fureur » de Rodomont (qui « Sur l'ire et la fureur fonde sa hardiesse »⁹³³), avant que celle-ci ne soit remplacée par le « courroux » (« Sur un courroux vengeur fonde sa hardiesse »). De même, au vers 673 (« De travail, de fureur, de passion et d'ire »⁹³⁴), le terme « fureur » est finalement retiré de l'édition de 1573 (« De travail, de sueur, de passion et d'ire »).

Le même constat peut être fait en ce qui concerne l'adjectif « furieux ». Certes, les occurrences de celui-ci sont plus nombreuses à propos de Roland ; mais il est intéressant de noter que Rodomont est également caractérisé de la sorte à plusieurs reprises :

928. Il s'agit des manuscrits Ms. fr., Ms. Lat., Ars., Roth., indiqué de notre édition des *Premières Œuvres* de Philippe Desportes, p. 448.

929. Il s'agit des manuscrits Ms. fr., Ms. Lat., Ars., Roth., *ibid.*, p. 461.

930. *Les Premières Œuvres*, Paris, Robert Le Mangnier, 1577 ; *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607.

931. *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600 ; le terme passe de nouveau au singulier dans *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607 : « De nouvelle fureur luy combla toute l'ame ».

932. Dans les manuscrits antérieurs à la version publiée en 1573 (Ms. fr., Ms. Lat., Ars., Roth.), le vers 507 (« Evitant sa fureur, et quand il sent la faim ») ne comportait pas le terme « fureur » : « S'il arrive en ung lieu, tous fuyent », indiqué dans *Les Première Œuvres*, éd. citée, p. 463. Dans les éditions suivantes (1600 et 1607, Rouen, Raphaël du Petit Val), le terme « fureur » au vers 70 (« Eschappe la fureur de la beste cruelle ») va ainsi être supprimé par Desportes (« Echappe et se dérobe à la bête cruelle »), indiqué dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, p. 444.

933. Il s'agit des manuscrits Ms. fr., Ars., Roth., indiquée dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, p. 486.

934. Il s'agit des manuscrits Ms. fr. Roth., *ibid.*, p. 491.

Philippe Desportes, « Roland furieux »	Philippe Desportes, « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers »
Je chante en m'essayant ces regrets furieux (v. 8) Il foudroye, il saccage, horrible et furieux (v. 39) Il plaint, il se tourmente, et d'un cri furieux (v. 367) Comme un ours furieux , qui bien peu se soucie (v. 485) Il hurle furieux , et fait un plus grand bruit (v. 499) Et fut ainsi trois mois errant tout furieux (v. 519)	Alors tout furieux s'esloignent de roideur (v. 68) Mais, en continuant trop furieux et prompt (v. 139) Encores tous troublez du combat furieux (v. 264) Alors, tout furieux de voir sa sepulture (v. 693)

On note ici peu de changements dans les différentes versions, mis à part la suppression d'une occurrence présente dans les manuscrits de « Roland furieux »⁹³⁵. Dans « La mort de Rodomont », on remarque également le choix lexical effectué par Desportes, qui, après avoir privilégié l'adjectif « forcené »⁹³⁶ dans un des premiers manuscrits, préférera finalement insérer le terme « furieux » dans l'édition de 1573.

Cette fureur, par-delà la présence même du terme, est par ailleurs amplifiée dans le cadre des représentations qui sont faites du personnage dans les imitations de Philippe Desportes et de Hiérosme d'Avost. Dans l'*Orlando furioso*, cette représentation passait par le biais d'une mise en scène corporelle :

Di coccenti sospir l'aria accendea
dovunque andava il Saracin dolente.⁹³⁷

S'il s'agit une fois de plus de représenter un amant en train d'expulser un excédent humoral, cette manifestation physique est ici spécialement exagérée. Les soupirs de Rodomont apparaissent en effet si ardents que leur expulsion affecte l'espace extérieur et enflamme (« accendere ») l'air environnant. Hiérosme d'Avost, dans sa « Version de huit stances de XXVII. chant de l'Arioste », conserve une traduction proche du texte italien :

En quelque part qu'alloit le Sarrasin dolent,
De tant d'ardens soupirs il enflammoit l'air proche.⁹³⁸

935. « Et toutesfois il sent ung furieux martire », vers 119 dans les manuscrits Ms., Ms. Lat., Ars. Roth ; indiqué dans *Les Premières Œuvres*, p. 446.

936. Vers 693, Ms. fr. Roth. cité dans *Les Premières Œuvres*, p. 492.

937. *Orlando furioso*, XXVII, 117, v. 1-2, p. 835.

938. Hiérosme d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste », dans *L'Apollon de Hierosme de Laval, Aux Illustres Damoiselles, mes Damoiselles de Mandelot*, f. 19 v°.

Toutefois, si les expressions des textes italien et français demeurent très proches (« coccenti sospir » / « ardens souspirs » ; « il Saracin dolent » / « le Sarrasin dolent »), Hiérosme d'Avost accentue certaines d'entre elles. Ainsi, le choix du verbe « enflammer » pour traduire le verbe « accendere » permet d'explicitier plus concrètement l'image du feu grâce à la morphologie du verbe français. En outre, tandis que la valeur d'intensité du déterminant complexe « tant de » démultiplie les « ardens souspirs » de Rodomont, l'adjectif « proche » qui qualifie l'air souligne la contiguïté de cette impression des manifestations corporelles sur le paysage. Ces ajouts discrets ont ainsi pour effet d'exacerber l'ardeur représentée. Hiérosme d'Avost amplifie et intensifie par là le texte-source en insistant sur le mal qui affecte Rodomont.

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

La fureur de ce personnage est comme les deux faces d'une même pièce : il réunit la fureur guerrière et la fureur amoureuse. Non seulement il est un guerrier terrible et infatigable au combat, mais son amour déçu pour Doralice puis pour Isabelle fait également émerger en lui la figure de l'amant passionné, cachée derrière l'armure du guerrier. Les imitateurs vont jouer sur ces deux aspects, faisant ainsi de Rodomont une figure éminemment complexe.

En particulier, le texte de Desportes entretient cette complexité entre les deux visages de Rodomont. En effet, dans « La mort de Rodomont », la fureur qui anime le Sarrasin au début du texte n'est pas due à sa passion dévorante pour Isabelle, mais à l'outrage que lui a infligé Bradamante lorsqu'elle l'a battu en combat singulier un an auparavant. Suite à cette humiliation, il avait juré de s'éloigner du monde en ermite et de ne plus toucher une épée durant un an, un mois et un jour. Desportes, le poète de l'amour, nous parlerait-il donc de la fureur des combats ? C'est, en effet, ce qu'il déclare à Villeroy dans l'annonce inaugurale de son texte :

Je sens d'un feu nouveau ma poitrine enflammée,
Qui ne m'échauffe point d'ardeur accoutumée :
Une ardente fureur qui me vient agiter,
Me ravit hors de moy, pour me faire chanter
Je ne sçay quoy d'estrange et difficile à croire,
Quittant de Cupidon le triomphe et la gloire,
Les larmes, des amans, leurs souspirs et leurs cris,
Sujet accoustumé des poetiques esprits.⁹³⁹

939. P. Desportes, « La mort de Rodomont », v. 1-9, p. 464 (« Un subit mouvement que je ne puis domter »), vers 3, *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607 ; vers 9 (« Sentier trop rebatu des poetiques

Ici, Desportes semble donc faire part à son lecteur de son désir de délaissier les poèmes amoureux. Le désir qu'il exprime dans ces vers de réaliser « une chose plus grande » paraît poser la question de la hiérarchie des genres : le poète souhaiterait accomplir une œuvre relevant du grand genre qu'est l'épopée et délaissier ainsi la poésie amoureuse. Pourtant, la lecture de la suite du récit démontre l'inverse. Si Rodomont est, certes, un guerrier furieux, il peut également se montrer sous le visage d'un amant passionné. Les deux figures peuvent même se confondre. Desportes joue ainsi sur l'horizon d'attente de ses lecteurs, dans un premier temps en les déroutant dans l'annonce faite à Villeroy et en mettant en scène l'un des personnages les plus brutaux de l'épopée ariostesque, puis, dans un second temps, en faisant céder ce personnage aux sirènes de la passion.

En effet, si Rodomont était déjà amoureux chez l'Arioste, Desportes amplifie ce motif par des ajouts personnels. Ainsi, même si à partir du vers 249 (dans la partie librement imitée de *La Marfisa disperata* de l'Arétin), la colère ressentie par Rodomont une fois en enfer est toujours guerrière, la fin du texte dévoile la figure de l'homme fou d'amour pour Isabelle. C'est cette figure qui triomphe à la fin du texte plutôt que celle du guerrier furieux et sanguinaire :

Et pource que des corps privez de sepulture
Les esprits sont errans cent ans à l'avanture,
L'esprit de Rodomont, qui doit errer autant,
Erre autour du tombeau, tout joyeux et content.
On le voit quelquefois apparostre visible,
Plus grand qu'il ne souloit, plus fier et plus terrible,
Courant dessus le pont, et hurle toute nuict,
Faisant tout resonner d'un effroyable bruit :
Et tousjours en criant il semble qu'il appelle :
Rodomont, Rodomont, Ysabelle, Ysabelle !⁹⁴⁰

Dans ces derniers vers, malgré son retour sur terre sous la forme d'un esprit errant, Rodomont est mis en scène débordant d'énergie, à l'image de ce qu'il fut durant sa vie d'homme. Dans cet exemple, les adjectifs « joyeux et content » (v. 716) laissent même entendre un retour heureux vers la femme aimée (même si celle-ci est au tombeau), ce qui ne sera pas toujours le cas dans deux éditions plus tardives qui opteront pour une version plus mélancolique du

esprits »), *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594-1607.

940. P. Desportes, « La mort de Rodomont », dans *Les Premières Œuvres*, éd. citée, v. 713-722, p. 493.

personnage en modifiant ainsi ce vers : « Erre autour du tombeau, ses amours lamantant »⁹⁴¹. En tout cas, que le personnage soit heureux ou malheureux, ce passage permet au poète français de décrire à quel point le sentiment amoureux transcende l'amant, en décuplant la force qu'il possédait déjà de son vivant : « Plus grand qu'il ne souloit, plus fier et plus terrible ». L'anaphore de l'adverbe comparatif « plus » souligne ici cette transformation du personnage : son imposante carrure semble grandir sous les yeux du lecteur. L'énergie déployée par Rodomont dans les trois vers suivants est d'autant plus effrayante qu'elle s'exprime de manière chaotique, comme dans le participe « Courant dessus le pont » qui, par sa valeur aspectuelle durative et sécante, indique une action toujours en cours et même perpétuelle, puisqu'il s'agit de l'errance de l'âme de Rodomont après sa mort : il hante les lieux. En outre, trois occurrences de l'indéfini « tout », en emploi quantifiant (« hurle toute nuit ») puis pronominal (« faisant tout resoner d'un effroyable bruit »), ainsi que comme élément de composition dans l'adverbe « tousjours », évoquent un temps et un espace saturés par la présence du guerrier sarrasin ; et en particulier, la portée de l'adverbe temporel « tousjours » sur le gérondif « en criant », suggère un allongement de la durée du procès, de nouveau doté d'une valeur aspectuelle durative et sécante : les cris du colosse deviennent ainsi perpétuels. Elles deviennent, en effet, un écho où le nom du Sarrasin et celui de son aimée se confrontent de part et d'autre de la césure : « Rodomont, Rodomont, Ysabelle, Ysabelle ! ». Le texte s'achève ainsi sur l'image d'une union impossible entre Isabelle et Rodomont, et qui se réalise dans le seul cadre de la plainte pathétique, grâce à la force des mots. On peut en effet voir dans ce dernier vers l'image métalittéraire de l'union des amants permise par le langage poétique. Cette interprétation est cohérente avec l'effort de stylisation présent dans le travail de Desportes, qui célèbre moins une femme aimée spécifique que le sentiment amoureux lui-même, ainsi que son expression dans la forme poétique qui le représente.

Dans le texte de Desportes, Rodomont apparaît ainsi comme peu loquace, et sa voix résonne surtout dans les derniers vers. Or, chez un autre imitateur, Hiérosme d'Avost, c'est justement la parole qui sera privilégiée.

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

En effet, parmi toutes les preuves de la fureur de Rodomont, Hiérosme d'Avost choisit pour sa part un moment très spécifique : sa « Version de huit stances du XXVII. chant de

941. *Les Premières Œuvres*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594-1607.

l’Arioste » est extraite d’un moment de solitude vécu par le Sarrasin⁹⁴². S’il s’agit d’une plainte, elle est à l’image de Rodomont, et constitue en réalité un discours argumentatif offensif et agressif à l’égard du sexe féminin. Fidèle au texte original, d’Avost en remanie cependant certains passages, en nuancant l’invective originelle.

L’auteur reprend ainsi fidèlement la structure ainsi que la logique argumentative du texte originel. En ce qui concerne le mouvement général du texte, Hiérosme d’Avost reprend non seulement le discours de Rodomont, mais également la réflexion de l’Arioste qui suit, et qui vient modérer les propos de Rodomont. Au-delà de la fidélité au texte originel, ce choix de conserver l’avis émis par l’Arioste rappelle également que le recueil est adressé à un public féminin qu’il s’agit de ne pas heurter. En effet, Hiérosme d’Avost dédie son recueil « Aus illustres Damoselles, mes Damoselles de Mandelot »⁹⁴³. Il ne peut donc pas se contenter de transposer un texte essentiellement négatif sur les femmes. Comme chez l’Arioste, donc, un même transfert se fait de la parole du personnage vers celle du poète, qui vient contredire le discours du personnage sur les femmes. Ce passage est une traduction très fidèle des deux octaves correspondantes de l’Arioste :

<p><i>Orlando furioso</i>, chant XXVII, octave 122 (v. 6-8) - octave 124</p>	<p>Hiérosme d’Avost, « Version de huit stances de XXVII. chant de l’Arioste » (v. 46-64)</p>
<p>[...]e certo da ragion si dipartiva; che per una o per due che trovi ree, che cento buone sien creder si dee</p> <p>Se ben di quante io n’abbia fin qui amate, non n’abbia mai trovata una fedele, perfide tutte io non vo’ dir né ingrante, ma darne colpa al mio destin crudele. Molte or ne sono, e piú ne già ne son state, che non dan causa ad uom che si querele; ma mia fortuna vuol che s’una ria ne sia tra cento, io di lei preda sia.</p> <p>Pur vo’ tanto cercar prima ch’io mora, anzi prima che’l crin piú mi s’imbianchi, che forse dirò un dí, che per me ancora alcuna sia che di sua fé non manchi. Se questo avvien (che di speranza fuora io non ne son), non dia mai ch’io mi stanchi di farla, a mia possanza, gloriosa con lignua e con inchiostro, e in verso e in prosa. (p. 837)</p>	<p>[...] Mais hors de la raison lors il prenoit l’essore; Car pour une, ou pour deus qui mauvaises seront, Cent bonnes aussi tost par nous se trouveront.</p> <p>Si bien de tant que ‘ai servies jusqu’icy, Je n’en ai peu trouver jamais une fidelle, Toutes ne sont sans foi, ni ingrates aussi; Et j’en blâme sans plus ma fortune cruelle. Beaucoup sont, & plusieurs jadis furent ainsi, Qui ne font point que l’homme avec elles querelle: Mais si quelque mauvaise est entre un nombre grand, Je suis si mal’heureus, que cette-la meprend.</p> <p>Toutefois tant chercher je veux devant ma mort, Ains premier que mon poil blanchisse d’avantage, Que peut estre on verra que d’un plus heurus sort Quelqu’une de sa foi ne me rompra le gage; Et si cela se sait (ce que j’espère fort) Jamais je ne perdrai l’affectueus courage De publier son los par tout ce. Univers⁹⁴⁴ Avec la langue, & l’encre, & en prose, & en vers.</p>

942. *Orlando furioso*, XXVII, 117-124, p. 835-837.

943. H. d’Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l’Arioste » dans *L’Apollon de Hierosme de Laval*, éd. citée, f. 19 v^o.

944. Écrit ainsi dans le texte. Nous corrigeons par « cet Univers ».

Dans l'invective contre les femmes, sur laquelle nous nous concentrons ici, Hiérosme d'Avost conserve avec fidélité la mise en accusation de la Nature qui a permis la naissance de la femme. Il reprend notamment la liste des nuisibles auxquels est associée la femme⁹⁴⁵ :

Come ha prodotto anco il serpente rio
e il lupo e l'orso, e fa l'aer fecondo
e di mosche e di vespe e di tafani,
e loglio e avena fa nascer tra i grani.⁹⁴⁶

Comme il a fait encor' le Serpent qui t'ensuit;
Aussi le Loup, & l'Ours :& par l'airée place
Plusieurs Mousches, Tahons il fait, volans, tenir,
Et l'Yvroie, & l'Avoine entre les grains venir.⁹⁴⁷

Cette énumération vient accélérer le rythme de l'invective de Rodomont et ainsi accentuer la fureur verbale du guerrier sarrasin.

Toutefois, en dépit de sa fidélité au texte original, l'imitateur français tend à nuancer dans d'autres passages. C'est le cas, tout d'abord, lorsque Rodomont s'adresse directement à la gent féminine :

– Oh feminine ingegno (egli dicea),
come ti volgi e muti failmente,
contrario oggetto poprio de la fede!
Oh infelice, oh miser chi ti crede !⁹⁴⁸

Hiérosme d'Avost donne à cette plainte des accents pathétiques à travers le réemploi de la modalité exclamative et d'interjections :

Disant, O cœur de femme, ò que tu es volant
Voire plus que le trait qui de l'arc se décoche.
Vn fort contraire objet, le propre de la foi;

945. *Orlando furioso*, XXVII, 119, v. 5-8, p. 836 ; H. d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste », éd. citée, f. 20 r^o.

946. *Orlando furioso*, XXVII, 119, v. 5-8, p. 836.

947. H. d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste », éd. citée, f. 20 r^o.

948. *Orlando furioso*, XXVII, 117, v. 5-8, p. 835-836.

Mais malheureus celui qui trop se fie en toi.⁹⁴⁹

Fidèle dans la reprise de ces premiers vers, Hiérosme d'Avost apparaît cependant plus concis, mais non moins efficace, dans l'expression de la colère de Rodomont. Ainsi, l'interjection « oh » n'est présente que deux fois dans le texte français, au lieu de trois dans la version originale ; néanmoins, l'imitateur français n'en conserve pas moins la véhémence de la parole de Rodomont. En effet, il concentre les occurrences de l'interjection dans le premier vers où celle-ci est mise en valeur en début de discours rapporté avant d'être redoublée en tête du second hémistiche. De même, il synthétise le doublet synonymique « miser » et « infelice » dans l'unique adjectif « malheureux », et ne conserve pas non plus les exclamations dans la suite du texte. Mais il recentre le texte autour du sujet amoureux, et va droit au but. Ainsi, pour le terme « ingegno », qui signifie « tempérament » en italien, le poète français préfère la traduction par le terme « cœur », ce qui recentre directement le discours sur l'amour.

L'auteur français se concentre aussi, plus particulièrement, sur l'influence de la femme sur les malheurs de l'homme. On le constate notamment à la fin de ce monologue :

importune, superbe, dispettose,
prive d'amor, di fede e di consiglio,
temerarie, crudeli, iniquier, ingrante,
per pestilenzia eterna al mondo nate.⁹⁵⁰

Chez l'Arioste, cette conclusion vient couronner la liste des défauts de la femme. L'accusation est sans appel puisque, selon Rodomont, la femme est la cause non seulement du malheur des hommes, mais également de celui du monde. Hiérosme d'Avost traduit :

Importunes, sans foi, d'où l'amour ne provient,
Depites, sans conseil ; & de sorte arrogante,
Folles, pleines de mal, & d'un cœur fort cruel,
Et nées entre nous pour malheur éternel.⁹⁵¹

Ici encore, la traduction demeure fidèle au texte original. Les adjectifs désignant les défauts du sexe féminin sont traduits en des termes proches, voire calqués, des termes italiens (« importune » / « importunes » ; « dispettose » / « depites », « crudeli » / « cruel »).

949. H. d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste », éd. citée, f. 19 v^o.

950. *Orlando furioso*, XXVII, 121, v. 5-8, p. 837.

951. H. d'Avost, « Version de huit stances de XXVII chant de l'Arioste », éd. citée, v. 37-40, f. 20 r^o.

Cependant, là où l'énumération de l'Arioste procédait par accumulation, celle de Hiérosme d'Avost procède par progression. Le discours du héros fonctionne d'abord par soustraction et définit la femme par une description en creux à travers les prépositions et préfixes privatifs, ainsi que par les adverbes : il la décrit comme une créature « sans foi, d'où l'amour ne provient, [...] sans conseil », en somme, comme une créature vide de sentiments. Puis, une fois vidée de tout sentiment positif, la femme se remplit des sentiments les plus négatifs dans le vers suivant : « pleines de mal, & d'un cœur fort cruel ». En outre, une gradation se dessine à travers notamment le choix des termes mis en tête de vers, où les femmes sont d'abord décrites comme « importunes », puis comme « despites », avant d'être définitivement qualifiées de « folles », une caractérisation qui place le manque de raison non plus du côté de l'amant, mais du côté de la gent féminine.

3.2.4. Postérité

Si les imitateurs du XVI^e siècle reconnaissent en Rodomont un amant désespéré, c'est la nature indéniablement furieuse de ce dernier qui va cependant rester dans les mémoires. Ce comportement, très monolithique, au sens où à chaque événement, Rodomont répond par la colère, donne assez tôt lieu à l'antonomase du nom propre Rodomont. En effet, lorsque le terme « rodомontade » apparaît dans les années 1580 en français, il signifie « bravade ». L'expression « langage de Rodomont »⁹⁵², fait, quant à elle, explicitement référence à la parole agressive du personnage. Ce terme de « rodомontade » continue d'être utilisé au début du XVII^e siècle et sera notamment employé pour le titre d'une pièce de Charles Bouter, *La Rodомontade* (1605), où la colère de Rodomont est mise en scène dans toute sa splendeur. L'auteur y représente à la fois les rodомontades terrestres du personnage lorsqu'il provoque Roger en duel puis, lors d'une catabase particulièrement agitée, les différentes bravades qu'il adresse aux divinités infernales⁹⁵³.

Toutefois, les passions ne trouvent pas toujours un aboutissement aussi extrême que celles qu'incarnent Rodomont et Sacripant. Ainsi les imitations que nous nous proposons d'étudier dans le prochain chapitre démontrent-elles la volonté des imitateurs d'apporter plus

952. It. *Rodomontade* (cf. Rodomonte, nom d'un guerrier orgueilleux dans Boiardo puis dans Arioste). Florio « bravade ». Montaigne, III, 146, dans *La Curne* ; 1589: *La rodомontade de Pierre Baillony*, titre, dans Go. C. (sens : « langage de Rodomont ») ; rodомontade d'esprit, Pasquier, *Recherches*, VII, 14 (p. 663) ; 1593 *Satire Ménippée* dans *D. G.* ; Cotgrave *rodомontade* cf. *rodомontade*, même sens. Bartina Harmina Wind, *Les mots italiens introduits en français au XVI^e siècle*, op. cit., p. 131.

953. Cité par S. Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, op. cit., p. 26-30.

de diversité et de nuances dans l'expression des sentiments.

Chapitre 4

Vers des passions plus humaines ?

Que ce soit dans le choix des figures amoureuses qui sont mises en avant ou dans les thèmes traités, les passions dans les imitations vont s'enrichir de nouvelles représentations et le temps des héros sublimes et des arbres déracinés laisse peu à peu place à des douleurs plus humaines. Tout d'abord, dans les années 1550, Taillemont explore la violence ordinaire avec sa reprise de l'épisode de Genève. Puis, dans les années 1570, les imitateurs vont faire évoluer le personnage de Renaud vers plus de réalisme et traiteront de moins en moins la passion dans l'excès. Cette tendance se confirmera tout spécialement avec Rapin durant ces mêmes années avec l'intérêt suscité par un épisode plus léger – celui de Joconde – où la passion amoureuse est nettement amoindrie.

4.1. Taillemont : La violence ordinaire

Dans son imitation du « Conte de l'Infante Genève », publiée en 1556 dans *La Tricarite*, Claude de Taillemont suit scrupuleusement le texte de l'Arioste et reproduit les octaves telles qu'on les trouve chez l'auteur italien. Les variations présentes dans cette imitation française permet de souligner non pas une violence extrême et furieuse, mais une violence plus ordinaire, comme celle que l'on constate à travers l'exemple de la trahison commise par Polinèse.

4.1.1. Une violence humaine

Lorsqu'il imite l'épisode concernant l'histoire de Genève Taillemont reprend ainsi l'intégralité du chant V de l'*Orlando furioso*, y compris les quatre premières stances⁹⁵⁴ qui, comme c'est souvent le cas des stances en ouverture des chants, développent une réflexion du narrateur. Ces quatre premières stances constituent ainsi chez l'Arioste une réflexion sur la violence des hommes à l'égard des femmes dans le cadre d'une comparaison avec le règne

954. Notons par ailleurs l'absence de ces quatre stances chez Saint-Gelais qui débute son imitation avec l'arrivée de Renaud en Ecosse à la strophe 51 du chant IV. Saint-Gelais, puis Baïf à sa suite, font le choix du récit, et omettent ainsi l'imitation des quatre premières stances du chant V.

animal. Chez l'Arioste, la première stance concerne essentiellement l'harmonie existant entre le mâle et la femelle dans le règne animal, la différence et le contraste avec le comportement humain n'étant évoqués que dans les trois stances suivantes :

Tutti gli altri animai che sono in terra,
O che vivon quïeti e stanno in pace,
O se vengono a rissa e si fan guerra,
Alla femina il maschio non la face :⁹⁵⁵

Taillemont, lui, va droit au but et met en avant la violence de l'homme dès les premiers vers de la première stance :

Tous animaux (autres q'humeins) sur terre
Vivet an pèssou⁹⁵⁶ s'ils s'antrefont goerre,
Iames l'un sexe a son autre la fet.⁹⁵⁷

La mise entre parenthèses de la mention des « humeins » isole ici nettement l'homme du reste du règne animal. Cette violence de l'homme envers la femme sera exemplifiée à travers le personnage de Polinesse.

4.1.2. Le cas du personnage de Polinesse

Cette violence commune au genre humain s'incarne en effet dans le personnage de Polinesse. Claude de Taillemont accentue les aspects négatifs de cette personnalité, déjà malfaisante chez l'Arioste.

Tout d'abord, et même lorsqu'il s'agit de traduire littéralement de l'italien l'un des traits de caractère de Polinesse, comme « orguig'leus » (traduction de « superbo »)⁹⁵⁸, ce dernier trait est souligné typographiquement par sa mise entre parenthèses dans l'imitation française. Par ailleurs, Taillemont oriente ses choix lexicaux afin de mettre en évidence les traits négatifs du personnage, par exemple en traduisant « l'inganno » (la ruse) par « sa volonté maline »⁹⁵⁹, un syntagme qui met en évidence, par l'emploi de l'adjectif « malin », le caractère malveillant du personnage, ou en réutilisant cet adjectif dans le syntagme « son cœur malin », une

955. *Orlando furioso*, V, 1, v. 1-4, p. 96.

956. Rédigé tel quel dans l'édition. Il s'agit d'une forme particulière du mot « paix ».

957. C. De Taillemont, « Conte de l'Infante Genièvre », p. 115.

958. *Orlando furioso*, V, 21, v. 7, p. 101 ; C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Genièvre », v. 167, p. 122.

959. *Ibid.*, V, 46, v. 8, p. 108 ; *Ibid.*, v. 368, p. 130.

expression volontairement ajoutée et qui ne découle pas d'une traduction de l'Arioste⁹⁶⁰. Ici, dans le cadre de l'épisode de Genève où Polinesse joue un tour à Ariodant afin de lui faire croire que sa maîtresse le trompe, il s'agit de relier le personnage de Polinesse aux notions de fausseté et de tromperie. C'est ce que fait Taillemont lorsqu'il décide d'utiliser l'adjectif « falso », non plus pour caractériser le subterfuge mis en place par Polinesse (« [...] ai dui fratelli, [...] / il duca agevolmente persuase / quel ch'era falso »⁹⁶¹), mais afin de qualifier directement le Duc dans syntagme nominal « le faus Duc »⁹⁶². La félonie de Polinesse est également mis en valeur dans le groupe nominal « auteur de tromperie ». L'expression respecte certes sémantiquement le syntagme coordonné « il fraudolente e fello »⁹⁶³ du texte italien, cependant, grâce à l'emploi du nom commun « auteur » le rôle de Polinesse est explicité en tant qu'agent de l'action, dans un groupe verbal nominalisé. Ainsi n'est-il pas « malin » seulement dans sa « volonté » et dans son « cœur », comme nous l'avons vu précédemment : il ne s'agit pas uniquement d'un désir de sa part, mais ses actions mêmes révèlent sa malveillance.

L'association de la notion de tromperie à Polinesse est si récurrente dans le texte de Taillemont qu'elle finit par coller au personnage au point de remplacer son nom. Chez l'imitateur français, le nom de Polinesse est ainsi remplacé par le mot « trêtre » qui joue ici le rôle d'anaphore conceptuelle dépréciative. Dans une des occurrences de ce mot, il s'agit certes d'une traduction littérale de l'italien « traditor »⁹⁶⁴, mais dans les deux autres occurrences que nous avons relevées, le terme « trêtre » remplace bien le prénom du personnage, par exemple au vers 568⁹⁶⁵. Cette caractéristique de Polinesse est d'autant mieux mise en évidence qu'elle est confrontée aux qualités d'Ariodant :

Fatto in quel tempo con Ariodante
Il duca avea queste parole o tali [...] ⁹⁶⁶

Or, ce pendant, le trêtre detestable
A l'autre amant tenoet propos samblable [...] ⁹⁶⁷

Renommés en fonction de leur rôle au sein de l'intrigue, Ariodant et Polinesse sont ici

960. C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Genièvre », v. 176, p. 122.

961. *Orlando furioso*, V, 50, v. 3 - 5, p. 109.

962. C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Genièvre », v. 394, p. 131.

963. *Orlando furioso*, V, 46, v. 5, p. 108 ; C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Genièvre », v. 365, p. 130.

964. *Ibid.*, V, 39, v. 8, p.107 ; C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Genièvre », v. 311, p. 128.

965. *Ibid.*, V, 72, v. 2, p. 139 ; *ibid.*, v. 568, p. 139.

966. *Ibid.*, V, 27, v. 1-2, p. 103.

967. C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Genièvre », v. 209-210, p. 124.

fortement opposés. Ariodant représente la figure positive de l'amant – Taillemont le renommera d'ailleurs « l'amoureux » plus loin dans le texte⁹⁶⁸ –, tandis que la caractérisation de Polinesse permet de cristalliser ce dernier en tant que figure du traître.

Le travail sémantique de Taillemont sur le personnage de Polinesse permet ainsi de montrer un autre visage de la violence amoureuse, moins passionnée, moins « furieuse », mais non moins dangereuse : celle de la trahison. Outre cela, c'est aussi la violence des sentiments qui peut se trouver amoindrie dans les imitations. Cette évolution passe notamment par une appréhension plus raisonnée des passions, comme on peut le constater dans les années 1570 avec le travail qui est réalisé sur le personnage de Renaud.

4.2. Renaud et la raison

Comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre de la présente partie, Renaud constitue un contrepoint intéressant à la figure de Roland. L'association des deux personnages permet en effet d'apprécier deux variantes dans les passions : l'une furieuse (Roland), l'autre raisonnable (Renaud). Au-delà de cette comparaison avec Roland, trois imitations du recueil collectif de 1572 permettent d'explorer de façon plus approfondie le sentiment amoureux chez Renaud, sous la plume de Louis d'Orléans dans l'imitation que celui-ci lui consacre, mais également sous celle de Saint-Gelais dans « La Genève », ainsi que, brièvement, dans l'« Angélique » de Philippe Desportes.

4.2.1. Rinaldo innamorato : évolution du personnage

Naissance d'un personnage amoureux

Si les récits carolingiens présentent Renaud comme un être instable et rebelle à l'autorité⁹⁶⁹, la diffusion des récits qui le concernent grâce aux *cantastorie* d'Italie du Sud, tels que *Aspromonte*, *Rinaldo* ou encore les *Reali di Francia* d'Andrea da Barberino et le

968. Cité par son nom par l'Arioste dans *Orlando furioso*, V, 46, v. 2, p. 108, il devient « l'amoureux » chez C. de Taillemont, « Conte de l'Infante Genièvre », v. 302, p.130.

969. On songera notamment à plusieurs épisodes tirés des *Quatre fils Aymon* et *Renaut de Montauban*, récits dans lesquels Renaud fait preuve d'une irritabilité qui le pousse à la violence, voire au meurtre, comme en témoigne l'épisode du jeu d'échecs où il tue Berthoulet, un des neveux de Charlemagne. Suite à cet épisode, il décide alors de s'enfuir avec ses trois frères dans la forêt des Ardennes. Ils y retournent peu à peu à l'état sauvage, ce qui n'est pas sans préfigurer la transformation de Roland au chant XXIII du *Roland Furieux*. Cependant, au fil du récit, Renaud progresse vers une forme de sagesse, voire de rédemption, en prenant part à la construction de la cathédrale de Cologne en tant que simple ouvrier, ainsi qu'en participant à un pèlerinage expiatoire à Jérusalem.

Morgante (1483) de Luigi Pulci, a contribué à l'évolution de son personnage⁹⁷⁰. Pulci, en même temps qu'il introduisait Renaud de Montauban parmi les Paladins, fait ainsi de lui un amant passionné dans son *Morgante*. De là, Renaud prend par la suite de plus en plus d'importance dans l'épopée italienne, jusqu'à rivaliser avec Roland au XV^e siècle⁹⁷¹. Boiardo, dans son *Orlando innamorato*⁹⁷², le dote quant à lui d'un caractère plus sérieux : Renaud devient ainsi sous sa plume très respectueux du pouvoir incarné par Charlemagne⁹⁷³. Boiardo fait également de lui le chevalier dont Angélique devient follement amoureuse jusqu'à le poursuivre après l'épisode des fontaines jumelles⁹⁷⁴. C'est précisément ce Renaud que le lecteur de l'*Orlando furioso* retrouve : un chevalier à la fois obéissant à l'autorité et pris de passion pour Angélique, constamment tiraillé entre raison et folie amoureuse. On se rappelle ainsi l'épisode où le roi Charles lui ordonne de partir pour l'Angleterre et où le devoir du chevalier l'emporte sur la passion. Renaud répond à l'appel – certes, de mauvaise grâce – et part le jour même, risquant ainsi de perdre la trace d'Angélique⁹⁷⁵.

Chez Louis d'Orléans, l'ensemble de l'imitation tourne autour de la poursuite inlassable de la princesse du Cathay par Renaud, un mouvement qui trahit sa passion violente. La puissance de cette passion est corroborée par la comparaison à un autre personnage, Ferragus, avec qui Renaud décide de conclure un pacte pour retrouver Angélique. Ce pacte est d'autant plus dangereux que les deux hommes sont aussi éperdus d'Angélique l'un que l'autre :

Le Payen s'y consent pour n'avoir la poitrine
Moins cuitte que Renaud du feu de la Cyprine⁹⁷⁶

Plus encore, du point de vue d'Angélique, la passion amoureuse de Renaud est décrite avec une puissance encore plus violente dans une reprise de l'image de la bête cruelle qui était déjà présente dans le texte italien⁹⁷⁷ :

Les bestes & les boys l'espouvantent seulette,

970. B. Cannone, Michel Orcel (éd.), *Figures de Roland*, CRL-Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998, p. 16, 50-51.

971. Giudicetti Gian Paolo (éd.), *L'Arioste : Discours des personnages, sources et influences*, op. cit., p. 70.

972. *Ibid.*, p. 71.

973. Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1975.

974. Jo Ann Cavallo, *Boiardo's Orlando Innamorato ; An Ethics of Desire*, London, Associated University Presses, Inc., 1993, p. 32.

975. *Orlando furioso*, II, 27, p. 37.

976. *Orlando furioso*, I, 19-21, p. 9 ; L. d'Orléans, « Renaud », v. 249-250, f. 63 v°. Les deux vers sont une invention du poète français.

977. *Orlando furioso*, I, 34, p. 13.

Et craint plus un Renaud mesme estant desarmé
Que la patte ou la dent d'un loup bien affamé.⁹⁷⁸

Toutefois, malgré la férocité suggérée par cette comparaison, Renaud ne sombrera jamais dans la sauvagerie, à l'inverse de Roland, et conservera toujours son statut de chevalier.

Canaliser la fougue

En effet, chez Louis d'Orléans, la passion amoureuse de Renaud n'est pas aussi violente ni aussi destructrice que celle de Roland, malgré ses excès. C'est une fureur canalisée, voire contrôlée. Dans un premier temps, cette « fureur » ressentie par Renaud est transposée à son cheval Bayard :

Cependant qu'en ce poinct il se plaint & courrouce,
Bayard qui va tousiours, & qui double sa course
Volle comme le vent, & tire où son seigneur
Aveuglé le conduit en cherchant son malheur.
Rien n'arreste son cours, mais par tout où il passe
Brisant ce qui luy nuist, laisse une telle trace
Qu'on diroit qu'un torrent des hauts monts descendu,
Escumeux & bouillant en ce lieu s'est rendu.⁹⁷⁹

Ainsi, bien que Renaud soit présenté comme aveuglé au vers 790 de ce passage, pour autant, il semblerait qu'une partie de sa fureur soit prise en charge par sa monture. Alors donc que dans sa fureur, Roland suggérait, par sa grande sauvagerie, la fusion des images de l'homme et de la bête, ici une dissociation s'effectue entre Bayard, l'animal, qui supporte les aspects les plus violents de la fureur, et Renaud, qui demeure dans une colère relativement maîtrisée :

Et desia par deux iours sans manger sans repaistre
Il avoit cheminé, quand il voit apparostre
La fameuse cité, ou d'un bras violant
Il esperoit ravir Angelique à Roland.⁹⁸⁰

En effet, dans ce passage, Renaud est certes tourmenté par une idée fixe qui le pousse à ne plus s'alimenter et à chevaucher durant deux jours ; cependant, sa fureur reste orientée par un but, arriver à Paris pour rejoindre Roland et Angélique. À l'inverse des évocations de Roland

978. L. d'Orléans, « Renaud », v. 294-296, f. 64 r°.

979. *Ibid.*, f. 72 r° - f. 72 v°, v. 789-796.

980. *Ibid.*, f. 72 v°, v. 797-800.

dont la course s'apparente plutôt à une errance chaotique, la fin du poème de Louis d'Orléans se clôt donc sur la promesse d'un retour au calme, le temps d'une nuit :

Mais ne le trouvant point, & voyant la nuit sombre
Cacher tout l'univers sous l'obscur de son ombre,
Travaillé de pensers qui luy rongeoient les os,
Se jetta sur son lit pour prendre le repos.⁹⁸¹

Certes, le sémantisme du participe « travaillé » réfère ici à la souffrance amoureuse et non à une lassitude ou à une fatigue due au voyage, comme l'atteste la suite du vers évoquant les « pensers qui luy rongeoient les os ». Néanmoins, nous sommes ici bien loin des douleurs de Roland se tourmentant sur sa couche⁹⁸², et cette conclusion abrupte de Louis d'Orléans, après la longue course du paladin décrite auparavant, laisse entendre, malgré le « travail des pensées », davantage le repos d'un voyageur que celui d'un homme fou furieux.

Maîtriser les passions : la sagesse et l'expérience

De son côté, Desportes, dans son « Angélique », fait le choix d'une approche plus psychologique du personnage. La réaction du paladin y est longuement décrite et se situe aussitôt après la description de la réaction de Roland, ce qui permet un effet de contraste éloquent entre la furie de Roland et le comportement plus mesuré de Renaud⁹⁸³. Dans ce passage librement imité de l'Arétin, Desportes accentue le caractère sage du personnage, déjà présenté comme tel chez l'Arioste et l'Arétin, en amplifiant le texte originel : là où le texte de l'Arétin faisait 24 vers, Desportes en écrit 31. Dans un premier temps, il dresse un portrait moral du chevalier :

Renaud le sceut après, mais ayant cognoissance
Long temps auparavant par longue experiance,
De l'amour feminine, et de sa fermeté,
Il creut fors aisément telle legereté,
Et la dissimula d'une façon plus sage,
Bien qu'il sentist au cueur de grans pointes de rage,
Il se plainnit pourtant, mais ce fut tellement
Qu'on ne cognoissoit point son ennuy vehement,
Ny le poignant depit qui blessoit sa pensée :⁹⁸⁴

981. *Ibid.*, f. 72 v°, v. 801-804.

982. *Orlando furioso*, XXIII, 122-123, p. 693-694.

983. P. Desportes, « Angélique », v. 153-184, p. 504-505.

984. *Ibid.*, v. 153-166, p. 504. Ce passage de Desportes correspond aux octaves 15-16 du chant I des *Lagrima*

Les deux qualités évoquées, la « sagesse » (v. 157) et « l'expérience » (v. 154), qualités déjà présentes chez l'Arétin (« *saggio amando* » et « *esperienza molta* »⁹⁸⁵), sont ici développées et mises en valeur par un subtil jeu de rimes. La rime de la « cognoissance » et de l'« experiance » insiste en effet sur les qualités pratiques de Renaud et prépare le dévoilement de sa qualité première : la sagesse. Par ailleurs, la rime de l'adjectif « sage » (v. 157) et de la « rage » (v. 158) souligne la maîtrise qu'il exerce sur ses passions. On retrouve du reste cette idée dans l'opposition qui est faite dans ces vers entre la stabilité virile de Renaud, acquise par une longue expérience, et l'instabilité féminine dénotée par le terme « legereté » qui rime avec la « fermeté ».

4.2.2. Une description plus humaine des passions ?

En l'absence des fontaines : l'abandon du motif merveilleux

Tandis que la colère de Roland est très démonstrative, la réaction plus intériorisée de Renaud présente des tonalités plus nuancées dans la palette des passions. Les éléments surnaturels tels que les fontaines jumelles ou le monstre féminin du chant XLII sont ainsi définitivement supprimés au profit d'un dénouement plus réaliste. Il s'agit là d'un choix cohérent si l'on considère l'ensemble des analyses que nous avons menées jusqu'ici sur les imitations de l'Arioste à partir de 1544 jusqu'à l'aube du XVII^e siècle en France, puisque ce sont les épisodes amoureux qui sont favorisés et non les scènes de magie. On comprend que la naissance et la fin du sentiment amoureux doivent dès lors se trouver une autre forme d'expression.

Si Louis d'Orléans conserve la relation complexe qui unit et désunit Renaud et Angélique, il fait donc abstraction du motif des fontaines jumelles qui était chez l'Arioste à l'origine de l'alternance sentimentale entre les deux amants⁹⁸⁶. C'est la vue de Renaud, et non un quelconque motif magique, qui provoque l'amour dans le cœur d'Angélique⁹⁸⁷. Dans la suite du texte, le lecteur apprend certes l'inversion prochaine du rapport de force entre les deux amants (v. 45-48), mais, là encore, aucune évocation n'est faite des fontaines jumelles et l'on assiste (v. 49-56) à un *innamoramento* dénué d'opération surnaturelle. Le pouvoir ambivalent des fontaines jumelles consistant à inspirer soit l'amour, soit la haine dans le cœur

d'Angelica de l'Arétin. Le passage fait 10 vers chez l'Arétin, 14 chez l'Arioste.

985. *Ibid.*, I, 15, v. 4 et 3.

986. *Orlando furioso*, I, 78-79, p. 25.

987. L. d'Orléans, « Renaud », v. 25-38, f. 60 r^o.

des amants est ici remplacé par les figures de l'opposition dans le cadre d'une réinvention poétique et esthétique :

Elle est tout son amour, il est toute sa hayne :
Elle est tout son plaisir, il est toute sa peine :
Elle est toute sa vie, il est toute sa mort :
Il est son dueil, sa peine, & son mal le plus fort.⁹⁸⁸

Rôle de l'introspection

Dans son imitation, Desportes opte quant à lui pour une résolution réaliste du sentiment amoureux. En effet, il étoffe la dimension psychologique du personnage de Renaud pour décrire de façon plus fine l'évolution qui se fait en lui de la fureur à la raison. Une fois de plus, il emprunte ce traitement particulier du personnage au texte de l'Arétin, *Delle Lagrime d'Angelica* :

Car il tenoit sa langue & sa levre pressée,
Soupirant sans mouvoir comme tout esperdu,
Et parlant dans le cueur sans qu'il fust entendu.
Puis quand il eut fait treve à sa douleur terrible,
Et qu'elle l'eut remis en estat plus paisible.⁹⁸⁹

Desportes reprend ainsi l'idée de mutisme telle qu'elle était déjà exprimée par l'Arétin (« con la lingua si tacque e col cor disse », octave 15, v. 8), en prenant cependant soin de redistribuer et d'amplifier les deux hémistiches du vers originel sur plusieurs vers. Tout en conservant la topique classique du mutisme amoureux, le poète construit une image toute en retenue de la fureur amoureuse, plus intériorisée que la fureur démonstrative de Roland et plus retenue que la désolation larmoyante de Sacripant. Dépouillé de sa violence, Renaud peut dès lors se livrer à une introspection raisonnée et raisonnable, comme le montre la suite du passage, toujours tirée de la matière de l'Arétin :

Sera t-il vray (dit-il) que j'aille plus suyvant
Une ingrante, muable aussi tost que le vent ?
Qui de flamme nouvelle à toute heure est saisie,
Suyvant pour tout conseil sa seule fantaisie,
Sans foy, sans jugement, qui a mis à mespris
Tant de grans Chevaliers de ses beautez épris,
Pour prendre un estrangier incogneu par le monde,

988. *Ibid.*, v. 57-60, f. 60 v°.

989. P. Desportes, « Angélique », v. 162-166, p. 504.

Qui n'a rien qu'un beau teint & la perruque blonde ?⁹⁹⁰

Si le monologue introspectif vient bien de l'Arétin⁹⁹¹, Desportes agrmente ici le passage sur l'instabilité d'Angélique de l'image poétique de la flamme saisie au gré du vent. C'est donc bien un discours, une réflexion intérieure, et non un monstre qui va, semble-t-il, provoquer la cessation brutale de la passion :

Ainsi parloit Renaud, et sur l'heure il sentit
Un dedain violant qui sa flamme amortit :
Il n'a plus dans le cueur l'affection premiere :
Sa volonté n'est plus de l'amour prisonniere :
Sa dame luy desplaist, et ne trouve plus beaux
Ses yeux qui luy sembloient deux celestes flambeaux.
Il juge pallissant le coral de sa joüe,
Et ne sçauroit souffrir que personne la loüe :
Mais en s'appellant sot, il nomme malheureux,
L'an, le mois, et le jour, qu'il devint amoureux.⁹⁹²

Le changement le plus notable par rapport à l'Arioste est bien évidemment le retour qui se fait ici du sentiment personnifié que l'on avait vu à l'œuvre au chant XLII, dans l'allégorie du chevalier sauveur de Renaud, au nom commun « dédain », qui correspond au « giusto sdegno »⁹⁹³ de l'Arétin. Ainsi, si Louis d'Orléans représente un Renaud fougueux, Desportes fait en revanche du personnage une figure de la raison dans son « Angélique ». Renaud y fait son auto-critique et se désigne comme victime de la folie amoureuse « en s'appellant sot »⁹⁹⁴. Dans le passage qui va du vers 167 au vers 174 de cette imitation, le chevalier se livre même à une introspection où il prend conscience de sa propre folie. C'est là une invention de Desportes, tout comme l'est aussi l'aboutissement de cette folie. En effet, là où la résolution des amours de Renaud se faisait par le biais d'une épreuve initiatique et magique chez l'Arioste, Desportes traite le personnage à une échelle plus humaine : en se concertant avec sa propre raison, Renaud se libère seul de son amour.

Renaud fait donc figure d'exception parmi les chevaliers amoureux analysés jusqu'ici (Roland, Bradamante, Rodomont et Sacripant) au sens où il apparaît indéniablement comme une variante raisonnable à la passion. Ce travail sur les aspects plus nuancés de la passion se

990. *Ibid.*, v. 167-174, p. 505.

991. Arétin, *Lagrime d'Angelica*, 1, 16, v. 3-8.

992. P. Desportes, « Angélique », v. 175-184, p. 505.

993. Arétin, *Lagrime d'Angelica*, 1, 17.

994. P. Desportes, « Angélique », v. 183, p. 505.

retrouve cependant dans la reprise d'épisodes secondaires comme celui de Joconde par Rapin, ce qui peut donner à penser qu'il s'agit là d'une tendance plus générale de cette période de la fin du XVI^e siècle.

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

En reprenant l'épisode misogynne de Joconde, Rapin non seulement choisit un personnage populaire des salons⁹⁹⁵, mais il exploite également la veine gaillarde de l'*Orlando furioso*. Cette imitation s'inscrit chez lui dans une production hétéroclite. En effet, Rapin refuse d'être un écrivain de profession et explore, dans sa poésie de circonstance, diverses formes et diverses thématiques⁹⁹⁶. On note ainsi deux tendances contradictoires dans sa poésie amoureuse : d'une part une poésie réaliste et railleuse, et d'autre part une poésie marquée par une conception plus idéaliste et platonique⁹⁹⁷. Ici, la reprise de l'épisode de Joconde tient de la première tendance. Dans son imitation, Rapin ne commence pas directement au début du récit de l'Arioste (soit à l'octave 4 du chant XXVIII), mais dès la première octave du chant. Il reproduit ainsi la *captatio benevolentiae* de l'Arioste, qui préconisait à ceux qui estiment le genre féminin de ne pas lire cette histoire de peur d'en être outrés. Préconisation qui pourrait également avoir vertu à piquer la curiosité du lecteur. Rapin effectue, de là, une traduction assez fidèle du texte.

Dans le passage qui raconte la veille du départ de Joconde dans son « Chant XXVIII du Roland Furieux », Rapin atténue la description de la souffrance amoureuse en supprimant la mention de la mort qui est faite à deux reprises dans le texte italien. Ainsi, notamment à l'octave 16 chez l'Arioste, soulignait le caractère éternel de l'amour que Joconde portait à sa dame :

Che né tempo né absenzia mai dar crollo,
Né buona o ria fortuna che gli avenga,
Potrà a quella memoria salda e forte
c'ha di lei sempre e avrà dopo la morte.⁹⁹⁸

995. Celui de la duchesse de Retz notamment (voir à ce propos R. Gorris, « “Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage”... », art. cité, p. 180).

996. Jean Brunel, « Nicolas Rapin étude biographique et littéraire (la carrière, les milieux, l'œuvre) », art. cit., p. 78-79.

997. J. Brunel, *Nicolas Rapin étude biographique et littéraire, op. cit.*, p. 78.

998. *Orlando furioso*, XXVIII, 16, v. 5-8, p. 847.

L'Arioste décrivait ici une fidélité qui allait au-delà des infortunes du destin (« né buona o ria fortuna ») et de la mort (« la morte »). Ces deux notions sont supprimées chez Rapin :

Car quelque temps bon ou mauvais qui vienne,
Rien ne pourroit ébranler sa constance,
Ny amoindrir d'elle la souvenance.⁹⁹⁹

Dans les vers français, ce sont donc avant tout la constance et l'honnêteté de Joconde qui sont valorisées à travers la mise à la rime des deux vertus de « constance » et de « souvenance ». De plus, cet adoucissement du sentiment amoureux ne concerne pas seulement Joconde, mais également sa dame. En effet, lorsque celle-ci s'attriste du départ de son mari, elle n'est pas décrite comme mourante dans les bras de son aimé (« al suo Iocondo par ch'in braccio muora »), mais simplement pleurante : « Toujours pleurant iusques au lendemain »¹⁰⁰⁰. Le chagrin est certes profond mais il est circonscrit temporellement, comme l'indique le complément circonstanciel de temps « iusques au lendemain », et surtout il ne débouche plus inéluctablement sur la mort de la dame.

Le traitement plus complexe de certains personnages dans les textes que l'on vient de voir permet donc d'enrichir les imitations de nouvelles représentations des passions, comme on peut le constater chez Taillemont qui combine à la fois à la fois une veine lyrique et une veine plus réaliste. De même, dans ce qui se donne à lire comme une rationalisation des passions, les circonstances magiques qui produisaient ou faisaient disparaître l'amour chez l'Arioste s'évanouissent. Dans ces textes, en effet, la violence même des passions apparaît amoindrie et l'usage de la raison est mis en valeur ; le personnage est représenté pensif et les textes tendent à privilégier la description de ses réflexions. En contrepartie, cependant, une autre forme de violence, plus ordinaire, est convoquée par le biais de la figure négative de Polinesse : c'est celle des hommes et de leur trahison.

Au même titre que la poésie curiale que nous avons étudiée en seconde partie, les imitations longues que nous venons de parcourir contribuent donc elles aussi à l'élaboration d'une tradition lyrique autour des passions. En effet, au-delà de la reprise d'épisodes analogues (la folie de Roland, les plaintes de Bradamante), l'élaboration nettement poétique à

999. N. Rapin, « Chant XXVIII du Roland Furieux », f. 5 v°.

1000. *Orlando furioso*, XXVIII, 17, v. 3, p. 847-848 ; C de Taillemont, f. 5v°, v. 5.

laquelle se livre la majorité des imitateurs ici présentés (Taillemont, Desportes, Baïf et Saint-Gelais) justifie de rapprocher le présent corpus de la poésie brève analysée précédemment. En effet, d'une part, on y retrouve un traitement similaire des personnages, comme avec la masculinisation – chez certains poètes – du personnage de Bradamante ; d'autre part, par les variations et les développements de motifs déjà présents chez l'Arioste et dans la poésie amoureuse de l'époque (le feu, les larmes et l'illusion), ces poètes contribuent, comme dans la poésie brève, à explorer et à enrichir l'expression poétique des passions.

Cependant, à la différence des imitations poétiques brèves, les imitations longues ne se limitent pas à la reprise d'un moment lyrique précis de l'*Orlando furioso*, mais étendent leur reprise à l'ensemble d'un extrait. Publiés en tant qu'imitations assumées de l'*Orlando furioso*, ces textes extraient les épisodes de l'Arioste de manière explicite par la citation quasi systématique des chants imités ainsi que par la désignation du personnage dont il est question. Il résulte de cette focalisation ainsi que de l'ampleur donnée au traitement des états d'âme de ces personnages, que la tradition littéraire ariostesque française se constitue, dans ces pièces, autour de personnages spécifiques qui sont construits comme autant d'incarnations des passions. Sous la plume des écrivains français – parfois influencés par les continuations italiennes, comme c'est le cas pour Desportes –, ces figures d'amants exacerbent et cristallisent un des aspects de la passion : Roland le furieux, Sacripant le désespéré, Renaud le raisonnable, etc.

Parmi cette galerie de figures, on distingue deux tendances. Il y a, d'une part, le groupe des héros de premier plan dans le poème de l'Arioste, des héros furieux (Roland, Bradamante, Rodomont) dont la supériorité n'a d'égale que leur folie amoureuse. Il s'agit alors pour les poètes qui les mettent en scène de montrer à travers eux l'excès des passions. Mais d'autre part, à travers les représentations d'autres personnages, on voit se dessiner dans les imitations un traitement plus complexe des passions : ainsi chez Louis d'Orléans (« Renaud ») ou Claude de Taillemont (« Conte de l'Infante Genièvre »). Cette veine plus réaliste est déjà à l'œuvre dans les imitations en prose antérieures à nos imitations longues (*Les Joyeuses narrations advenues en nostre temps*, 1557), puis va s'affirmer avec l'épanouissement du genre en prose à la fin du XVI^e siècle et à l'aube du XVII^e siècle. En effet, la grande plasticité du texte qu'est l'*Orlando furioso* lui permet d'être adapté non seulement dans les formes lyriques, mais également dans les formes prosaïques.

