



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).

Quatrième partie

Innutrition

***L'Orlando furioso* dans le roman et la
nouvelle : entre nouvelle création et
récréation du mal d'amour**

Chapitre 1

Les passions à l'épreuve de la prose

Réinterprétée et sublimée par les poètes français, l'expression des passions amoureuses représentées dans l'*Orlando furioso* a, comme on vient de le voir, indéniablement participé à l'enrichissement de l'inspiration poétique de la seconde moitié du XVI^e siècle. Cependant, outre la fureur, les soupirs et les plaintes, n'y a-t-il pas également des remèdes et antidotes contre le mal d'amour à glaner parmi les vers de l'Arioste ? Ce questionnement s'applique particulièrement aux imitations en prose. En effet, celles-ci, qu'elles soient précoces comme la nouvelle anonyme des *Joyeuses narrations advenues en nostre temps* (1557)¹⁰⁰¹ ou plus tardives comme *La Mariane du Filomène* (1596)¹⁰⁰² – dont l'auteur est également demeuré à ce jour anonyme – et le récit des *Amours de Genievre et d'Ariodant* (1601) écrit par Jean d'Espinaud¹⁰⁰³, non contentes de remanier la matière ariostesque en détaillant les aspects psychologiques des passions, vont également transcender la fonction du récit en faisant de ce dernier un remède à la mélancolie.

Nous consacrerons un premier chapitre à la présentation du corpus et aux rapports entretenus par les auteurs avec leurs inspirations italiennes, souvent nombreuses dans leurs œuvres. Nous étudierons également les modalités d'inclusion de ces textes. Puis, dans un second chapitre, nous verrons, comme nous avons déjà pu le constater dans nos précédentes parties, que lorsqu'il s'agit de traitement amoureux, les accents lyriques ne sont jamais loin. Ainsi, il apparaît que l'isotopie du regard dans l'épisode de Genève, de même que la description mélancolique de la maladie amoureuse de Joconde, sont particulièrement propices à la réécriture poétique. Des motifs topiques tels que la métaphore du feu sont également encore très présents dans ces textes. Néanmoins, ce traitement des passions évolue, comme nous le verrons dans un troisième temps. D'une part, en effet, ces narrations développent de manière plus approfondie les sentiments des protagonistes, une évolution qui passe notamment par le développement des passages monologués, dialogués et même par une

1001. *Les Joyeuses narrations advenues de nostre temps, Contenant choses diverses, pour la re-creation de ceux qui desirent savoir choses honnestes*, Lyon, Benoist Rigaud & Jean Saugrain, 1557 (désormais : *Les Joyeuses narrations*).

1002. *La Mariane du Filomène*, éd. Nicole Cazauran et Isabelle Pantin, Paris, Klincksieck, 1998. Nous utilisons cette édition critique qui se base elle-même sur l'unique édition connue de l'ouvrage : *La Mariane du Filomène*, Pais, Monstr'oeil, 1596 (désormais : *La Mariane*).

1003. *Les Amours de Genievre et d'Ariodant. À l'imitation de l'Arioste. Par J. d'Espinaud*, Lyon, Thibaud Ancelin, 1601 (désormais : *Les Amours de Genievre*).

interaction avec le narrateur. D'autre part, la mise en valeur des personnages secondaires permet de donner à ces passions une dimension plus humaine. Enfin, plus apaisés que leurs homologues poétiques, les textes narratifs en viennent de la sorte à se présenter comme une promesse de guérison, non seulement pour les personnages dont la fin est heureuse, mais également pour leur lecteur.

1.1. Un genre qui traverse le siècle

Assez tôt dans la vague des imitations qui traversent le siècle, un premier texte en prose émerge. C'est en effet dans le recueil de nouvelles *Les Joyeuses narrations advenues en nostre temps* (1557), et parmi l'écume des nombreux textes italiens qui y sont repris, que le lecteur croise les pas de Joconde. Comme l'indique Louis Loviot dans sa *Revue des Livres Anciens*, il s'agit de l'unique reprise de l'Arioste dans ce recueil¹⁰⁰⁴. Contrainte par les règles formelles de la nouvelle en prose, la description des passions présentes chez le poète ferrarais y est parfois mise de côté au profit de l'efficacité narrative. Puis, bien plus tard, à la concision des *Joyeuses narrations* succède l'abondance verbale dont font preuve nos deux auteurs de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, période durant laquelle le roman sentimental connaît une renaissance, comme l'explique Isabelle Pantin :

À partir des années 1590, au moment même où se développait la mode des salons, efficaces foyers de la lecture mondaine, ce genre un peu assoupi aurait connu à la fois une renaissance et une métamorphose. Un peu moins plaintifs et moins doloristes, moins enclins à l'analyse, mais, en contrepartie, plus riches en péripéties et surtout beaucoup plus moralisateurs que leur devanciers [...].¹⁰⁰⁵

Au vu des critères ici proposés, on peut néanmoins considérer que les deux romans de notre corpus, en favorisant l'épanchement sentimental, se situent quelque peu en décalage avec ces nouvelles tendances du genre. De fait, bien que *La Mariane du Filomène* ait été écrite durant cette période de renouveau du roman sentimental, ce texte se situe cependant à mi-chemin entre le « vieux roman » et le « nouveau roman »¹⁰⁰⁶. En effet, toujours selon

1004. Louis Loviot, *Revue des Livres Anciens, documents d'histoire littéraire de bibliographie & de bibliophilie*, Pierre Louÿs (dir.), rédaction Louis Loviot, tome I, Paris, Fontemoing et C^{ie}, 1914, p. 303 : « Les *Joyeuses narrations* ne sont pas une œuvre originale, mais la simple réunion de vingt-cinq contes puisés çà et là, surtout dans Boccace et dans Pogge. J'ai pu assez facilement en retrouver l'origine [...] ». Louis Loviot dresse alors la liste des narrations présentes dans le recueil ainsi que de leur origine et note ainsi au sujet de la nouvelle 22 : « Arioste, *Orl. fur.*, ch. 28 (trad. en prose attribuée à Jean des Gouttes) ».

1005. Isabelle Pantin, « La confluence des genres dans le roman de la fin du XVI^e siècle : *La Mariane du Filomène* », dans *Du Roman courtois au roman baroque*, dir. Emmanuel Bury et Francine Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 383-411.

1006. C'est notamment l'opinion de Nicole Cazauran, « Un nouveau roman en 1596 : *La Mariane du Filomène* », dans *Mélanges Jacques Truchet*, Paris, PUF, 1991, p. 89-94, cité dans Isabelle Pantin, « La

Isabelle Pantin, ce texte présente volontiers des points de ressemblance avec les romans du début de la Renaissance tels que *Les Angoisses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne (1538)¹⁰⁰⁷. Par ailleurs, ce roman est « moderne » au sens où il propose une structure narrative neuve, à commencer par le traitement réservé à l'héroïne éponyme qui, absente du récit, n'est connue du lecteur que par le discours que tient d'elle son amant Filomène. Le récit alterne entre les réflexions de Filomène sur son obsession pour Mariane, ses rêves et une série d'histoires annexes qui sont autant de contrepoints et de pistes de réflexion sur la situation sentimentale de Filomène. Il découle de cet objet littéraire complexe une variété tant dans les thèmes que dans la diversité des tons et des formes adoptés : *La Mariane* mêle le charme de la pastorale aux violences des histoires tragiques, à l'éclat de visions oniriques tout droit sorties des songes de Filomène et à des héritages littéraires parmi lesquels il faut compter l'Arioste¹⁰⁰⁸. Le lecteur peut ainsi reconnaître, parmi les nombreuses références à des textes italiens, l'épisode de l'*Orlando furioso* du chant XXVIII qui concerne Joconde¹⁰⁰⁹. En effet, cet épisode est très nettement introduit au livre III de *La Mariane* et la grande fidélité avec laquelle l'auteur français le reproduit justifie de l'intégrer au corpus des imitateurs de l'Arioste. Ainsi, bien que les octaves reprises ne se suivent pas strictement entre elles et que certains détails du récit original soient omis¹⁰¹⁰, certains passages peuvent être assimilés à une belle version en prose de l'épisode. En revanche, les amours d'Olympie et de Birène sont mieux camouflées derrière le récit des amours d'Arnolphe et de Danistée¹⁰¹¹.

Si, dans *La Mariane*, le récit consacré à Joconde est intégré à un ensemble narratif plus vaste, l'imitation de Jean d'Espinaud intitulée *Les Amours de Genievre et d'Ariodant* est quant à elle exclusivement centrée sur la reprise d'un épisode de l'Arioste. L'auteur français reprend ainsi dans son intégralité l'épisode écossais du chant V de l'*Orlando furioso* mettant en scène les amours des deux héros éponymes et la conspiration de Polinesse afin de les

confluence des genres... », art. cité, p. 384.

1007. Hélisenne de Crenne, *Les Angoisses douloureuses qui procedent d'amour*, Paris, Denys Janot, 1538 ; éd. Christine de Buzon, Paris, Champion, 1997.

1008. Isabelle Pantin évoque ainsi la présence et l'imbrication des histoires tragiques et de la pastorale au sein de *La Mariane* dans « La confluence des genres... », art. cité, p. 385-395. L'introduction de l'édition moderne de l'ouvrage par Nicole Cazauran et Isabelle Pantin souligne quant à elle, certes, la présence de la pastorale, mais également « l'influence de plusieurs modèles littéraires », et cite entre autres, parmi ces inspirations, *Le Roman de la rose*, *l'Énéide*, *La Divine Comédie* ou encore *Le Songe de Poliphile* (*La Mariane*, Introduction, p. XXVIII-XXIX).

1009. *Orlando furioso*, XXVIII, 4-74, p. 844-863.

1010. Certains détails sont omis afin de permettre au narrateur de se concentrer sur l'essentiel : le déroulement des événements et la description des sentiments. Ainsi, la description qu'avait donnée l'Arioste de la chaîne d'or confiée à Joconde par sa femme (XXVIII, 13 et 15-16, p. 847) est synthétisée par la formulation suivante dans *La Mariane* : « une petite croix d'or ornée de pierres précieuses », et cette mention est intégrée dans le passage adapté de l'octave 18 évoquant le départ de Joconde (f. 95 v°, p. 69).

1011. Concernant les références à Olympie et Birène (*Orlando furioso*, IX-X-XI), voir l'histoire narrée par le sieur Henry (*La Mariane*, f. 111 v°-142 r°, p. 80-100).

séparer¹⁰¹². L’auteur demeure ici fidèle à la trame dessinée par l’Arioste en maintenant la chronologie des événements et en respectant les intrigues entre les différents protagonistes¹⁰¹³ ; mais il ne suit pas pour autant celle-ci octave par octave et sait faire preuve de liberté, d’autant plus qu’il rédige en prose. Ainsi, affranchi des normes strictes de la versification, Jean d’Espinaud laisse libre cours aux dialogues, tirés de l’Arioste ou inventés de toutes pièces, ce qui lui permet d’enrichir les interactions entre les personnages. Ciorănescu, dans son *Arioste en France*, se montre sévère à l’égard de ce texte dont il critique le « mauvais goût »¹⁰¹⁴. De fait, il est exact que Jean d’Espinaud cultive les formulations tautologiques ainsi qu’une syntaxe complexe pétrie de sous-entendus, comme nous le verrons dans nos analyses. Mais, si ce style peut parfois sembler laborieux à la lecture, une fois cette difficulté dépassée, c’est une autre manière d’exprimer les sentiments qui apparaît, autrement plus complexe.

1.2. Les auteurs de romans et l’Italie

Au XVI^e siècle, le roman et la nouvelle française sont marqués par l’influence des sources italiennes allant de Boccace au Tasse – comme en témoignent les reprises des épisodes de l’Arioste étudiés dans notre corpus. C’est en particulier le cas des *Joyeuses narrations* où les signes de cette influence italienne sont remarquables. Ainsi, le recueil des *Joyeuses narrations* est essentiellement composé d’histoires d’origine italienne écrites par Boccace et le Pogge (emprunts traditionnels dans le genre de la nouvelle de cette époque), deux auteurs dont la trame narrative est aisément identifiable, comme le fait remarquer Louis Loviot¹⁰¹⁵. L’Arioste, quant à lui, constitue un emprunt original. Ce type d’ouvrage étant destiné à un large public, il est ainsi fort possible qu’en l’absence de toute mention de l’Arioste, certains lecteurs ne soupçonnent pas l’origine de la vingt-deuxième narration cependant que les lecteurs plus avisés peuvent reconnaître assez aisément l’histoire de Joconde. Si quelques éléments dans le texte sont omis, tels que la première étape à Baccano où Joconde propose à son frère de l’attendre tandis qu’il doit lui-même aller chercher la croix en or¹⁰¹⁶, la trame est conservée et la coloration italienne du texte demeure : dès l’incipit,

1012. *Orlando furioso*, V, 1-92 ; VI, 1-16, p. 97-126.

1013. Seule modification majeure dans le récit : le chevalier qui découvre la trahison ourdie contre les deux amoureux n’est pas Renaud mais le frère de Genève, Zerbin. Jean d’Espinaud semble ainsi vouloir resserrer l’intrigue autour du cadre familial qui entoure Genève.

1014. A. Ciorănescu, *L’Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 368-369.

1015. L. Loviot, *Revue des livres anciens*, op. cit., p. 303.

1016. *Orlando furioso*, XXVIII, 19, p. 848.

Astophe est toujours « Roy des Lombars »¹⁰¹⁷ tandis que Fausto est toujours romain¹⁰¹⁸ ; « Rome », la ville de Fausto et de Joconde, est par ailleurs citée à plusieurs reprises, ainsi que Pavie¹⁰¹⁹.

Au-delà du très identifiable épisode de Joconde, on retrouve également de nombreuses références à l'Italie dans *La Mariane*, notamment le récit qui précède celui de Joconde où le personnage du sieur Charles raconte les aventures d'une belle Siennoise, Lucrèce, et de deux seigneurs français¹⁰²⁰. En ce qui concerne plus spécifiquement l'inspiration ariostesque de l'auteur, on retrouve un autre récit qui tire son influence de l'*Orlando furioso* : l'histoire d'Arnolphe et de Danistée racontée par le sieur Henry est ainsi très largement inspirée de l'histoire d'Olimpie et de Birène¹⁰²¹. On repère également des palimpsestes dissimulés çà et là en tant que modèles ou du moins en tant que souvenirs de lecture. Ainsi, au livre I, de l'amant de Diane qui, en proie à une forte mélancolie amoureuse, est pris d'une crise de folie avant de mourir :

Car, comme à son retour il fut averti de cette nouvelle, il en prit telle fâcherie en son cœur qu'il en vint au désespoir, en sorte qu'à l'instant même, abandonnant la ville, il se mit comme un fol et insensé à courir à travers champs, lesquels les ayant couru par l'espace de huit jours tout entiers, sans se soucier de boire ni de manger, toujours criant, appelant sans cesse « Diane, Diane », enfin à été trouvé mort au milieu d'une prairie [...]¹⁰²²

Un tel passage n'est pas sans rappeler l'errance folle de Roland après la découverte de la trahison de Médor. L'amant de Diane s'enfuit en effet du monde civilisé et oublie, tout comme Roland, de satisfaire ses besoins vitaux. Tout comme Roland, il ne parle plus, mais s'exprime par des cris. Ce souvenir de l'Arioste passe également par d'autres détails. Ainsi, et ce avant même que ne soit fait le récit des amours de Joconde, l'auteur reprend le motif du bijou oublié. Mariane reproche en effet à Filomène de ne pas porter le bracelet qu'elle lui a offert, un bracelet que Filomène a oublié le matin même chez lui¹⁰²³. Or on retrouve ce schéma dans le chant XXVIII de l'*Orlando furioso* qui relate lui aussi l'oubli que Joconde fait, le matin de

1017. *Les Joyeuses narrations*, p. 182.

1018. Fauste est ainsi cité à plusieurs reprises comme tel : « Fauste Latin, un chevalier Romain » (*ibid.*) ; « outre la compagnie du cheualier Romain » (*ibid.*, p. 190) ; « De ce que le Roy auoit dit, sembla que le Romain en fust tres content » (*ibid.*, p. 191).

1019. « Car son frere n'auoit bougé en sa vie le pied hors de Rome » ; « Fauste se partit, & en peu de iours se trouua dans Rome » (*op. cit.*, p. 183) ; « car il est force que ie retourne dans Rome » (*ibid.*, p. 185) ; « Toutefois continuant tousiours son chemin, à la fin mena avec soy iusques dans Pauie » (*ibid.*, p. 187) ; « Ainsi déguisez cheuaucherent Italie, France, Flandres, Angleterre » (*ibid.*, p. 190).

1020. *Orlando furioso*, XXVIII, 4-74, p. 844-863.

1021. *Ibid.*, IX, X et XI ; *La Mariane*, f. 111 v°-142 v°, p. 80-100.

1022. *La Mariane*, f. 14 r°-v°, p. 12.

1023. *Ibid.*, f. 54 r°-55 r°, p. 40-41.

son départ, de la croix en or que sa femme lui avait fait promettre d'emporter en gage de son amour pour elle. Bracelet et croix en or sont ainsi chaque fois traités comme des preuves d'amour mutuel, chaque fois bafouées par l'un des deux amants. On se rappelle aussi comment, chez l'Arioste, Angélique avait utilisé le bracelet offert par Roland comme moyen de paiement auprès du berger qui l'accueillait avec Médor¹⁰²⁴. Enfin, le motif de la fontaine comme symbole de la versatilité amoureuse est également repris¹⁰²⁵.

Si ces allusions restent discrètes, c'est qu'elles sont déjà bien connues du public. Les personnages eux-mêmes s'avèrent du reste être de fervents lecteurs de l'Arioste, mettant ainsi en abyme l'influence de ce dernier. Ainsi, le sieur François, avant de commencer le récit qui concerne Joconde, se remémore ses lectures : « il me souvient avoir autrefois lu en l'Arioste [...] »¹⁰²⁶. Et, lorsqu'il introduit l'épisode de Joconde, il rappelle la popularité dont jouit l'*Orlando furioso* en cette fin du XVI^e siècle :

Histoire laquelle, bien que par aventure elle ne soit nouvelle à quelqu<es> uns de cette compagnie, ne laissera pourtant, comme j'espère, de leur agréer, étant telle que, plus elle est récitée, plus elle apporte de plaisir et contentement. Mais si, la recitant, je me retire un peu et n'use de notre style ordinaire de parler, attribuez-le à la langue italienne qui a produit cette histoire ; la beauté et la naïveté de laquelle me contraint de l'ensuivre et ne m'éloigner que le moins que je pourrai des termes qui lui sont propres et naturels.¹⁰²⁷

Dans ce petit discours qui précède son récit, le sieur François apparaît ainsi non seulement comme un bon passeur d'histoires, mais également comme un passeur de langue. En effet, dans le cadre du roman très italianisant qu'est *La Mariane*, une des qualités qui prévalent chez lui en tant que narrateur est qu'il est fidèle, voire très fidèle, à l'Arioste, dans la mesure notamment où il conserve la coloration italienne originelle du texte. Comme l'explique Nicole Cazauran :

[...] il importe qu'avant de raconter François veuille ajouter à son rôle de moraliste misogyne celui d'un traducteur charmé par son modèle : leçon certes, que l'histoire qui va suivre, mais aussi traduction donnée pour l'œuvre propre du narrateur et traduction qui voudrait n'être pas trahison.¹⁰²⁸

Venant après la traduction en français de 1544, après celle de Chappuys en 1576, ou encore après l'imitation en vers qu'en a donnée Rapin en 1572, le narrateur fait lui-même preuve

1024. *Orlando furioso*, XIX, 37, p. 544.

1025. *Ibid.*, I, 78-79 ; *La Mariane*, f. 15 v^o, p. 12 ; f. 64 r^o-v^o, p. 48.

1026. *La Mariane*, f. 92 v^o, p. 67.

1027. *Ibid.*, f. 92 v^o, f. 93 r^o, p. 67.

1028. Nicole Cazauran, « L'histoire de Iocondo traduite et commentée : de *L'Orlando furioso* à *La Mariane du Filomène* », dans *Parcours et rencontres, Mélanges Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 92.

d'une bonne connaissance de l'italien et insiste, comme l'auteur de *La Mariane* lui-même, sans lourdeur, sur le caractère italien du texte à travers notamment quelques éléments de vocabulaire italianisé¹⁰²⁹.

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

La forme même de ces récits ainsi que leurs modalités narratives au sein du matériel originel facilitent leur incorporation au matériel romanesque français. En effet, dans l'*Orlando furioso*, les épisodes de Joconde et de Genève constituent déjà des récits indépendants au sein de la trame originelle, des narrations secondes. Dans le cas de Genève, la narration de ce récit est soigneusement inscrite dans la continuité de la diégèse. En effet, Renaud, arrivé depuis peu en Écosse, apprend le sort de Genève grâce aux moines qui l'hébergent, puis rencontre Dalinde qui lui fait cette fois un récit complet de la trahison de Polinesse. L'histoire de Joconde au chant XXVIII est, quant à elle, racontée à Rodomont par un hôtelier. D'une certaine manière, en la reprenant, l'auteur de *La Mariane* poursuit cette tradition du récit rapporté puisque le récit de Joconde est raconté par le sieur François aux autres personnages. Annexes à l'intrigue principale, ces épisodes sont en effet plus faciles à extraire et à incorporer dans le matériel romanesque français. L'indépendance de ces textes vis-à-vis du récit principal tient également au fait que ces épisodes mettent en scène des protagonistes majoritairement absents du reste de la narration : situation bien commode sur le plan narratif, car il n'est dès lors nullement nécessaire de les introduire ou de les raccorder de manière cohérente au reste de l'histoire racontée par l'Arioste, leur absence ne changeant en rien le destin des personnages principaux. De fait, comme nous le verrons par la suite, là où les imitations, poétiques ou épiques, font la part belle aux lamentations des principaux protagonistes, les épisodes repris dans le cadre de la littérature prosaïque mettent plus volontiers en avant de nouveaux personnages tels que Fiamette ou Dalinde.

La diversité de tons que présente l'*Orlando furioso* fait permet en outre à celui-ci de devenir un réservoir d'histoires pour le roman et les recueils de nouvelles. Certaines histoires sont ainsi suffisamment distrayantes, comme l'histoire de Joconde, pour pouvoir être incluses aux *Joyeuses narrations*, ou suffisamment sentimentales, comme l'histoire de Genève, pour

1029. Au sujet de ces italianismes, Nicole Cazauran insiste sur la comparaison entre certains passages du texte de Rapin et celui du seigneur François. Concernant les italianismes : « On ne reconnaît guère au passage que deux italianismes évidents : *escorne* pour *scorno*, aussitôt redoublé par son équivalent français *affront* (f. 99 v°), et “en meilleure *conche*” (f. 94 v°) [...] On ne peut conclure, après examen, qu'il ait beaucoup emprunté au lexique de l'Arioste, ni même qu'il se soit appliqué à suivre au plus près l'ordre des mots ou la disposition syntaxique. » (éd. citée, p. 95-96).

pouvoir faire l'objet d'un roman comme celui de D'Espinaud. Les épisodes de l'Arioste trouvent dès lors leur place dans des publications qui mettent en avant, précisément, la promesse d'une diversité narrative. Le titre des *Joyeuses narrations* propose ainsi un recueil « Contenant choses diuerses, pour la recreation de ceux qui desirent savoir choses honnestes » ; quant à *la Mariane*, son titre annonce des récits concernant les amours de Mariane et de Filomène ainsi que d'autres histoires annexes : « Esquels sont décrits leurs amours, puis l'infidélité de l'un<e>, et les travaux de l'autre. Avec plusieurs belles histoires de l'inconstance et légèreté des femmes ». Le lecteur reçoit donc dès le titre l'assurance d'une diversité narrative et l'annonce de situations amoureuses pleines de rebondissements : ce sont finalement tous les ingrédients familiers du poème de l'Arioste – avec ses amants qui se cherchent et se poursuivent – qu'il retrouve dans ces récits.

Les Joyeuses narrations et *La Mariane* entretiennent un rapport encore assez proche de l'*Orlando furioso* dans leur mode de publication. Dans les *Joyeuses narrations*, en effet, le récit extrait de l'Arioste est inclus à un recueil de narrations brèves, tandis que, dans *La Mariane*, les épisodes de l'*Orlando furioso* sont relayés par des personnages du roman, dans des digressions qui viennent retarder le récit principal consacré aux amours de Filomène et de Mariane, tout comme les digressions de l'Arioste maintiennent l'attente du lecteur qui souhaite connaître la suite des aventures de Roland. À l'inverse, la publication des *Amours de Genievre* dans un volume propre affirme non seulement clairement l'indépendance du récit par rapport à la trame générale de l'Arioste, mais également l'émancipation du personnage de Genève qui, de personnage secondaire de l'*Orlando furioso*, se voit cette fois mis en valeur dans une publication qui lui est entièrement dédiée.

Dans tous les cas, nos trois textes apparaissent comme des vecteurs importants du renouvellement de la matière ariostesque. Cela s'explique, comme le précise Gustave Reynier dans son *Roman sentimental avant l'Astrée*, par l'inventivité de ces épisodes de désordre amoureux :

Sur ce point [le roman sentimental], comme sur tant d'autres, la rencontre de la France et de l'Italie a été féconde. L'Italie a apporté les idées et elle a fourni les modèles. À la longue tradition de notre littérature bourgeoise qui ne voit dans l'amour que ses réalités brutales ou ses conséquences comiques elle oppose une passion ardente, frémissante, dangereuse, ennoblée par l'image toujours présente de la mort. Aux monotones abstractions de nos poètes de cours féodales, à ces « Amants », à ces « Dames », si impersonnels qu'on jugeait même inutile de leur donner des noms, elle oppose son individualisme intense et profond. Elle oppose enfin à une existence étroite, diminuée, contrainte par la discipline religieuse, l'idéal d'une vie plus large, plus

complète, où tout l'être s'épanouit et se développe librement selon la nature et selon la beauté.¹⁰³⁰

Ainsi la présence de l'*Orlando furioso* sur le territoire prosaïque français ne se limite-t-elle pas à la seule citation d'épisodes, mais bien à une véritable influence sur l'esthétique des passions. En effet, les récits comme ceux de Joconde et Genève ont déjà connu une certaine fortune sous forme versifiée¹⁰³¹ ; ils vont aussi connaître des mutations significatives dans le cadre de la création en prose. Le récit de Joconde est ainsi nettement synthétisé dans les *Joyeuses narrations* qui mettent l'accent sur l'aspect cocasse des situations dans lesquelles les amants se retrouvent, tout en mettant en avant de nouvelles figures. Quant à *La Mariane* et aux *Amours de Genievre*, chacun de ces récits, à sa manière, s'attache à développer l'expression des sentiments.

Ainsi, de manière assez similaire à ce que l'on a pu observer dans la poésie amoureuse, les auteurs de prose ont hérité de leurs prédécesseurs poétiques et poursuivent leur travail d'amplification des passions, comme nous allons le voir à présent.

1030. Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 16.

1031. L'épisode de Genève avait déjà été repris par Mellin de Saint-Gelais, « Genève », et Jean-Antoine de Baïf, « Et la suyte » (*Imitations de quelques chans de l'Arioste*, éd. citée), ainsi que Claude de Taillemont : « Conte de l'infante Genièvre fig'le du Roy d'Écosse pris du furieux, e fet Francoes » (*La Tricarite*, éd. citée). L'épisode de Joconde a, quant à lui, été repris par Nicolas Rapin (*Chant XXVIII du Roland Furieux d'Arioste. Monstrant quelle assurance on doit avoir aux femmes. Traduct en François à la rigueur des Stanzas et de la Rime dans Imitation de quelques chants de l'Arioste par divers poëtes françois*, Lucas Breyer, 1572).

Chapitre 2

Le poison

Si la forme de la prose permet une certaine proximité narrative avec les épisodes originaux, les choix thématiques et stylistiques effectués par les imitateurs vont tendre quant à eux à faire évoluer la représentation de ces passions. Dans un premier temps, nous nous intéresserons ainsi au développement d'un motif : l'isotopie du regard. Ce motif déjà présent chez l'Arioste est transcendé par Jean d'Espinaud qui le place au centre de son imitation et des enjeux organisant les rapports entre les différents protagonistes. Le travail opéré sur ce motif par les imitateurs va ainsi au-delà de la simple amplification thématique : il touche plus profondément aux modes de représentation des passions. Nous verrons ensuite qu'en ce qui concerne le déroulement même des symptômes amoureux, les narrations en prose, auxquelles leur forme narrative permet une description assez proche du texte original, tendent néanmoins à en atténuer la représentation corporelle et physique. Nous nous demanderons enfin si cette atténuation ne se fait pas au profit d'un travail sur la langue qui serait d'ordre poétique, dans la lignée des procédés d'amplification déjà observés dans les traductions et dans les imitations en vers.

2.1. Là où tout commence : le regard

L'isotopie du regard dans les textes du corpus manifeste l'importance du sens de la vue dans la connaissance de l'être aimé. Si l'amant reconnaît ainsi son âme sœur lors de l'*innamoramento*, le regard peut également dévoiler l'infidélité d'une maîtresse ou, dans le cas inverse, se révéler trompeur et conduire l'amant à l'aveuglement.

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

Le premier regard est bien sûr celui de l'*innamoramento*. Dans *Les Amours de Genievre*, l'*innamoramento* de Dalinde pour le duc d'Albanie, Polinesse, est ainsi favorisé par un contexte favorable où le regard permet de définir l'aisance de Dalinde à évoluer dans le milieu courtisan, comme le montre la comparaison : « [...] le séjour de la Cour plus complice

de ses yeux qu'ennemy de ses regards »¹⁰³². Ce passage esquisse un jeu de regards galants qui prépare le coup de foudre à venir. Si, en effet, plusieurs faisceaux de regards semblent ici se croiser au sein de la cour, c'est sur Polinesse que celui de Dalinde finit par s'attarder¹⁰³³. Les yeux de Dalinde trahissent alors son sentiment naissant pour Polinesse. De la même manière, lors du retour d'Ariodant, l'expression des sentiments de Genèvre passe par son regard¹⁰³⁴.

Puis, pour l'amant chanceux, à l'*innamoramento* succède l'échange d'œillades avec l'être aimé. Le travail d'écriture autour des jeux de regards permet dès lors d'exprimer la réciprocité des sentiments entre les amants. Il en va ainsi pour Dalinde et Polinesse :

Perché egli mostrò amarmi più che molto,
io ad amar lui con tutto il con mi mossi.¹⁰³⁵

Dans la version de D'Espinaud, cet amour mutuel est ainsi retranscrit par l'affirmation que « les regards de l'un, animoiēt l'amour de l'autre »¹⁰³⁶. L'usage des pronoms distributifs « l'un... l'autre » témoigne ici de la réciprocité de ce sentiment entre les deux amants. Cette réciprocité peut par ailleurs être amplifiée et faire perdurer la présence de l'amant. Ainsi, le regard enflammé de Genèvre est tel qu'il persiste même en son absence et permet à Ariodant d'être « éternellement en sa compagnie »¹⁰³⁷.

Si le regard fait naître l'amour et le nourrit, il peut également rendre aveugle l'amant. Dans l'*Orlando furioso*, le lecteur apprend ainsi de la bouche de Dalinde que Polinesse est amoureux de Genèvre¹⁰³⁸ :

Dopo alcun dí si mostrò nuovo amante
De la bella Ginevra [...] ¹⁰³⁹

L'Arioste ne donne pas plus de détails sur le sujet : on apprend simplement que le duc d'Albanie devient amoureux d'elle. Jean d'Espinaud, au contraire, continue de travailler cette isotopie du regard et précise les effets de cet amour en décrivant un Polinesse soumis à l'« aveuglement de l'amour »¹⁰⁴⁰. Après avoir été unis grâce aux regards, voici donc les deux

1032. *Les Amours de Genievre*, f. 2 v°.

1033. *Ibid.*, f. 3 r°.

1034. *Ibid.*, f. 18 v°.

1035. *Orlando furioso*, V, 8, v. 1-2, p. 98.

1036. *Les Amours de Genievre*, f. 3 r°.

1037. *Ibid.*, f. 37 r°.

1038. *Orlando furioso*, V, 12, p. 99.

1039. *Ibid.*, V, 12, v. 1-2, p. 99.

1040. *Les Amours de Genievre*, f. 15 r°.

amants séparés par un aveuglement réciproque où le duc d'Albanie, aveuglé par son amour pour Genève, enjoint à une Dalinde tout aussi aveuglée par son amour pour Polinesse de convaincre Genève de devenir sa maîtresse. Étrange triangle amoureux, s'il en est, où deux aveugles tentent désespérément de convaincre le troisième définitivement sourd à leurs arguments.

2.1.2. Trahi par la vue : illusion et désillusion

De l'aveuglement à la supercherie il n'y a qu'un pas. Aussi le regard fait-il souvent l'objet de manipulations dans nos récits. Dans les imitations poétiques étudiées dans notre seconde partie, nous avons déjà pu analyser de quelle manière cette topique du regard halluciné et de l'illusion donnait lieu à des métaphores poétiques¹⁰⁴¹. Dans le récit en prose, l'illusion permet cette fois de mettre en scène la confusion qui se produit entre les personnages. Ainsi, chez Jean d'Espinaud, lorsqu'Ariodant est trompé par la vision de Dalinde grimée en Genève dans une apparition toute théâtrale (« Voyla Dalinda d'effect & Genievre d'apparëce qui trompe les yeux d'Ariodant »¹⁰⁴²), le regard est au centre du quiproquo :

Le tairay la partie la plus sensible de vostre douleur, pour ouïr parler vostre frere, lequel autant estonné que surpris, vous ayant suyui depuis vostre despart avec Polinesse, s'estoit arresté à vostre persuasion, en quelque lieu escarté, d'où il pouuoit neantmoins voir la tragedie de vos infortunes, & iugeant du regret qui vous pouvoit posséder, s'avance fort pres devous, où il vit que vos passions, vous portoient au tûmbeau, à la veuë de ceste spectacle : il en retira vos volonteiz, & separant vostre espée de ses desirs, vous dit qu'il ne pouvoit pas croire, q'un courage si braue eust consenti à ceste fin [...].¹⁰⁴³

En travaillant les jeux de regard dans cette scène (« voir la tragedie de vos infortunes », « il vit que vos passions », « la veuë de ceste spectacle »), l'imitateur enrichit ainsi le procédé visuel et spectaculaire qui avait déjà été mis en place par l'Arioste. Le choix du terme de « spectacle » attire l'attention sur la nature factice et artificielle de ce qui se présente au regard d'Ariodant. Par ailleurs, la scène est d'autant plus dramatique qu'elle met en place un double spectacle. En effet, tandis qu'Ariodant assiste à l'exhibition de la fausse Genève, Lurcain devient quant à lui le spectateur impuissant du désarroi de son frère¹⁰⁴⁴. Ce double regard renforce ici l'illusion mise en place par Polinesse. En effet, le regard de Lurcain, par empathie

1041. Cf. *supra*, Deuxième partie, chapitre 2.

1042. *Ibid.*, f. 63 r^o.

1043. *Ibid.*, f. 65 r^o-v^o.

1044. *Ibid.*, f. 68 r^o.

pour le désespoir d'Ariodant, va entériner la fausseté de la scène qui se joue devant les yeux de son frère.

Cependant, Jean d'Espinaud ne s'en tient pas là et prolonge cette confusion des regards. En effet, là où l'Ariodant de l'Arioste, dans sa douleur, quittait sans attendre la Cour, celui de la version française adresse une lettre à Genève dans laquelle il l'accuse de mensonge : « [...] les yeux m'ont appris que vos façons estoient plus trompeuses qu'aimables »¹⁰⁴⁵. Jouant toujours autour de la question du faux, Jean d'Espinaud passe ainsi de la représentation d'une Dalinde grimaillée en fausse Genève, à celle d'une Genève réellement considérée comme fallacieuse par son amant :

Je dois l'honneur de ceste cognoissance à mon malheur, qui me ravissant de vos mains, à la veüe de toutes les esperances que vostre reputation m'auoit promis, a gardé que mon ame ne s'est point perduë parmy vos feintises, vos yeux ne demanderont pas à mes plaintes l'explication de mes parolles, puisqu'eux-mesmes en sont les principes [...]¹⁰⁴⁶

L'isotopie du regard (« la veüe », « vos yeux ») permet ici à Jean d'Espinaud de synthétiser ce revirement de la représentation de Genève chez Ariodant, tandis que la succession des termes « esperances » et « feintises » permet d'appuyer cette inversion. Les yeux, qui étaient auparavant une promesse d'amour, deviennent dès lors la cause de la perte de l'amant.

Dans cet extrait, c'est non seulement la perception qu'Ariodant a de Genève qui est dissonante, mais également la compréhension de la situation entre les deux amants. Ignorante de la comédie jouée par Dalinde et Polinesse, Genève, lors de l'annonce du suicide d'Ariodant, continue d'entretenir le quiproquo : « Est-ce donc, pour avoir trop veu, que vous me faictes perdre la veüe de vostre bel objet »¹⁰⁴⁷. Ici l'emploi absolu de l'infinitif prépositionnel causal « pour avoir trop veu » favorise le double sens de la phrase, et ce, à l'insu de Genève. En effet, tandis que cette dernière pense évoquer la lassitude que peut éprouver son amant en sa présence, pour Ariodant et Lurcain, il est bien évidemment question ici de la scène nocturne qu'ils ont cru voir entre elle et Polinesse.

De plus, Jean d'Espinaud joue sur le polyptote entre l'infinitif du verbe « voir », le participe passé « vu », et sur le mot « vue », afin de démontrer les pouvoirs paradoxaux du regard. Ainsi, la perte de « la veüe [du] bel objet » peut avoir deux raisons chaque fois exprimées par l'emploi du verbe « voir », en emploi absolu (du fait « d'avoir trop veu ») mais également en emploi transitif, pour signifier le manque de preuves d'amour : « si c'est pour

1045. *Ibid.*, f. 70 r°.

1046. *Ibid.*, f. 70 v°.

1047. *Ibid.*, f. 75 v°.

avoir trop vu de manquemens »¹⁰⁴⁸. Dans cette formule, l'antithèse discernable entre les deux emplois de l'adverbe « trop » (adverbial et déterminant) et le sème d'excès inclus dans le mot « manquemens » permet d'exprimer la supposée (« si ») absence d'affection de Genève. La relation entre cette dernière et Ariodant est donc nettement dominée par la figure du paradoxe. En effet, Genève suppose ici que c'est son absence qui a entraîné la déception d'Ariodant, alors qu'en réalité, l'ironie de la situation tient au fait qu'Ariodant tente de se tuer pour en avoir trop vu.

La lettre d'Ariodant et la réaction de Genève à l'annonce de la mort de ce dernier donnent encore plus d'intensité au drame qui se déroule sous les yeux du lecteur. D'une part, en effet, ce passage permet à Jean d'Espinaud de travailler sur l'isotopie du regard et de souligner, de manière plus développée que l'Arioste, l'importance de la vue dans le quiproquo provoqué par la vision de la fausse Genève. Cette amplification lui permet, d'autre part, de marquer plus nettement la séparation qu'entraîne ce quiproquo entre les deux amants. En effet, si ces derniers expriment leur sentiment sur le sujet, pour autant ils ne communiquent plus. Ainsi, Genève exprime trop tard son sentiment sur la question, après l'annonce de la mort d'Ariodant¹⁰⁴⁹.

Désarmé par le regard de sa dame, trompé par une situation illusoire comme Ariodant, ou au contraire désillusionné par la vue d'une situation qui n'est que trop réelle, comme Joconde découvrant sa dame dans les bras d'un autre, l'amant, jouet passif de l'amour¹⁰⁵⁰, dépend de la vue. Or, de plus, le regard peut également devenir le révélateur de son état émotionnel, de son mal-être. Ainsi, on a vu précédemment que les larmes, grand topos de la littérature amoureuse, sont un des symptômes déjà développés par l'Arioste que reprennent amplement les imitateurs. Mais, si les imitations que nous avons précédemment étudiées tendaient à privilégier ces passages topiques, c'est de manière plus générale que les présentes imitations vont reprendre les symptômes décrits chez les personnages de l'*Orlando furioso*.

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

La forme narrative favorise une certaine proximité avec le texte-source lors de l'adaptation du texte de l'Arioste à la prose. Ainsi, lorsqu'il s'agit de décrire le déroulement de la maladie mélancolique, les auteurs de notre corpus suivent fidèlement la trame de

1048. *Ibid.*

1049. *Ibid.*, f. 75 r°-76 v°.

1050. *Orlando furioso*, XXVIII, 20-23, p. 848-849.

l'Arioste, tandis que, simultanément, la liberté formelle qu'autorise la prose leur permet de broder à partir de cette trame.

2.2.1. La proximité avec le texte original

Cette proximité entre le texte italien et celui de ses imitateurs français est manifeste dans la structure générale des trois œuvres étudiées ici. En effet, nos trois auteurs respectent le déroulement des intrigues telles qu'elles sont racontées par l'Arioste.

On peut étudier cette proximité dans le cadre de scènes spécifiques telles que celle où Joconde découvre la trahison de sa femme. Chez l'Arioste, le héros est saisi d'une intense jalousie qui le pousse à un désir de vengeance et de meurtre, cependant que l'amour va retenir son bras :

S'attonito restasse e malcontento,
meglio è pensarlo e farne fede altrui,
ch'esserne mai per far l'esperimento
che con suo gran dolor ne fe' costui.
Da lo sdegno assalito, ebbe talento
di trar la spada e uccidergli ambedui :
ma da l'amor che porta, al suo dispetto,
all'ingrata moglier, gli fu interdetto.¹⁰⁵¹

Cette tension entre le sentiment amoureux (« da l'amor che porta ») et le désir de vengeance (« lo sdegno assalito [...] di trar la spada ») est reproduit dans les versions françaises en prose du texte. C'est le cas dans *La Mariane* :

S'il demeura ébahi et mal content, il est meilleur de le penser et en faire foi par autrui que soi-même l'éprouver, comme fit cestui-ci avec son extrême douleur. Qui l'émeut en sorte qu'il fut en branle de leur passer à tous deux l'épée au travers la poitrine ; mais l'amour qu'il portait malgré lui à son ingrate et déloyale épouse le lui défendit et l'empêcha de ce faire.¹⁰⁵²

De même, l'auteur des *Joyeuses narrations*, bien que son récit soit beaucoup plus bref, demeure fidèle au passage :

1051. *Ibid.*, XXVIII, 22, v. 5-6, p. 849.

1052. *La Mariane*, f. 96 r^o-v^o, p. 70.

S'il demoura estonné & mal content, il ne faut point demander, tellement qu'il eut envie de tirer son espee, & les tuer tous deux : mais pour l'amour que maugré soy il porte à sa femme ingrate, luy fut interdit [...]¹⁰⁵³

La proximité entre les textes est tout d'abord lexicale. Les deux textes français traduisent ainsi avec fidélité l'état initial de Joconde : l'adjectif « malcontento » est ainsi traduit dans nos deux extraits par le calque de l'italien « mal content ». Cependant, au-delà du lexique, les deux auteurs reprennent surtout le mouvement majeur de ce passage. On remarque ainsi la reprise de l'interrogative indirecte détachée en prolepse (« S'attonito restasse e malcontento » chez l'Arioste, puis dans *les Joyeuses narrations* « S'il demoura estonné & mal content », et dans *La Marianne* « S'il demeura ébahi et mal content »), une tournure qui met en évidence l'étonnement du personnage. Par ailleurs, dans les quatre derniers vers, la rupture entre les deux réactions antagonistes de Joconde est marquée chez les deux auteurs par l'emploi de l'équivalent littéral français « mais » de la conjonction de coordination italienne adversative « ma ». En effet, chez l'Arioste, alors que la douleur de Joconde monte progressivement, dans les six premiers vers, jusqu'au désir de meurtre, l'usage de l'adversatif « ma » enclenche la chute des deux derniers vers indiquant le revirement qui se fait dans l'esprit de Joconde. Nos deux auteurs français, en reprenant la construction syntaxique de l'Arioste, conservent ainsi cet effet de suspens.

Les deux imitateurs français divergent cependant entre eux sur un point. Là où les *Joyeuses narrations* tendent à se concentrer sur l'action en cours, au point d'omettre les deux vers à tournure généralisante chez l'Arioste (« meglio è pensarlo e farne fede altrui, / ch'esserne mai per far l'esperimento »), le texte de *La Mariane* insiste surtout sur les mécanismes qui déclenchent le désir de vengeance chez le protagoniste : « Qui l'émeut en sorte qu'il fut en branle de leur passer à tous deux l'épée au travers la poitrine ». En effet, la construction syntaxique de la phrase illustre ici de manière explicite l'essence même de l'émotion au sens premier du terme : « mettre en mouvement »¹⁰⁵⁴. Cette recherche passe tout d'abord par la présence du verbe « émouvoir », conjugué à la troisième personne du singulier du présent, puis par sa remotivation par le groupe verbal « fut en branle de » dont le sens est beaucoup plus fort que le « ebbe talento » de l'Arioste. Ce groupe verbal apparaît comme la paraphrase amplifiée d'« émouvoir » car il insiste sur le sens concret de ce verbe. Joconde est en effet mis en scène comme se mettant littéralement « en branle », en mouvement, à la vue de la trahison de sa dame.

Le déroulement des symptômes décrits dans l'*Orlando furioso* est donc bien respecté,

1053. *Les Joyeuses narrations*, p. 185-186.

1054. Alain Rey, *Dictionnaire histoire de la langue française*, Paris, Le Robert, 1999, p. 1221.

tandis que certains choix syntaxiques et sémantiques permettent de réélaborer et de souligner certains mouvements de la passion. C'est pourquoi il nous faut approfondir : au-delà du développement de l'intrigue, qu'en est-il de la représentation même de ces passions ?

2.2.2. Une présentation encore physiologique de la douleur amoureuse ?

Dans *La Mariane*, la description de la douleur amoureuse est encore physiologique, bien qu'elle tende à l'hyperbolisation, voire à la dépersonnalisation des sentiments. Ainsi, de la même manière que la « mise en branle » de Joconde, précédemment étudiée, rend tangible l'émotion qui le met littéralement en mouvement, la persistance de la dimension physiologique dans la description des émotions permet de conserver le caractère concret de la représentation. On le constate par exemple dans la reprise de ce passage de l'Arioste mettant en scène la douleur de la femme de Joconde :

Che pensandovi sol, da la radice
Sveller si sente il cor nel lato manco.¹⁰⁵⁵

Dans ce passage, l'Arioste décrit de quelle manière la femme de Joconde sent son cœur (« il cor ») arraché de sa poitrine par le biais de la synecdoque « lato manco », littéralement le « côté gauche », sous-entendant la partie de la poitrine où réside le cœur. Cet aspect corporel de la douleur amoureuse est particulièrement bien rendu dans *La Mariane* : « elle se sentait arracher le cœur de son ventre »¹⁰⁵⁶ – le siège du cœur, et donc des émotions, est ici désigné par le terme « ventre » qui, dans la langue française du XVI^e siècle, peut désigner par extension la poitrine¹⁰⁵⁷. L'emploi du déterminant possessif « son » insiste quant à lui sur l'idée d'un arrachement à soi, rendant ainsi concrète la douleur physique. Comme chez l'Arioste, l'imitateur conserve donc ici une représentation physiologique de la douleur. C'est encore le cas lorsqu'il évoque la perte d'appétit et le manque de sommeil du personnage : « che gustar cibo, e chiuder possa ciglia »¹⁰⁵⁸, « la perte du boire et du manger »¹⁰⁵⁹. Cette évocation subit cependant des modifications notables au sein du texte français. En effet, l'auteur de *La Mariane* modifie ici les symptômes développés dans l'*Orlando furioso*, en remplaçant la perte du sommeil par celle du désir de boire. Par cette substitution, il construit

1055. *Orlando furioso*, XXVIII, 13, v. 1-2, p. 846.

1056. *La Mariane*, f. 95 r^o, p. 69.

1057. Dictionnaire Huguet en ligne, article « Ventre ».

1058. *Orlando furioso*, XXVIII, 14, v. 6, p. 847.

1059. *La Mariane*, f. 95 r^o, p. 69.

ici un binôme cohérent de termes complémentaires relevant de l'isotopie alimentaire, ce qui insiste sur l'incapacité du malade à ingérer des aliments aussi bien liquides que solides. La substantivation des verbes à l'infinitif permet en outre de recentrer l'évocation sur le procès en puissance et de rendre ainsi absolue l'impossibilité pour la dame amoureuse de se sustenter. En recentrant la description sur une problématique alimentaire cohérente, l'auteur fait ainsi le choix d'accentuer un symptôme en particulier.

Dans d'autres cas, en revanche, il apparaît que l'amplification conduit plutôt à une décorporalisation de cette souffrance. On peut observer ce phénomène dans la reprise qui est faite du passage mettant en scène le chagrin de la femme de Joconde à l'annonce du départ de son mari :

La notte a lato, e'l di la moglie intorno,
con gli occhi ad or ad or pregni di pianto,
gli dice che non sa come patire
potrà tal lontananza, e non morire [...]¹⁰⁶⁰

Dans l'imitation qu'il fait de ce passage, l'auteur de *La Mariane* reproduit fidèlement les différents symptômes que sont les larmes (« pregni di pianto ») et la douleur amoureuse qui conduit à la mort (« non sa come patire [...] e non morire ») :

[...] sa femme nuit et jour lui était à l'entour, sans cesse lui disant, avec un monde de pleurs et de larmes, qu'elle ne savait pas comment elle pourrait porter sans mourir son absence.¹⁰⁶¹

En effet, la notion hyperbolique de mort, invoquée comme la seule issue au chagrin amoureux, est ici reprise : l'infinitif coordonné « non morire » présent chez l'Arioste est à l'origine d'une formulation plus concentrée en français avec l'emploi de l'infinitif prépositionnel « sans mourir ». Cette expression exagérée des sentiments va cependant encore plus loin chez notre auteur français. En effet, ce dernier recentre tout d'abord l'évocation sur le vide laissé par l'être aimé, en faisant le choix du terme « absence » pour traduire la « lontananza » de l'Arioste. Or ce terme italien peut référer à « l'absence », mais aussi à « l'éloignement », ce qui, dans cette acception, fait précisément référence à une spécificité de l'intrigue – puisqu'il est question du départ de Joconde pour une destination lointaine¹⁰⁶². La version française explicite ainsi de manière plus abrupte, et du point de vue du personnage

1060. *Orlando furioso*, XXVIII, 12, v. 5-8, p. 846.

1061. *La Mariane*, f. 94 v°, p. 69.

1062. La traduction de 1544 traduit d'ailleurs « lontananza » par « esloignement », éd. citée, f. 145 v°.

féminin, le vide laissé par l'absence de l'être aimé.

Cependant, par-delà l'aspect personnel et intime de la situation présentée dans cet épisode, la métaphore hyperbolique d'« un monde de pleurs et de larmes » participe à une forme de dépersonnalisation, du moins par rapport au texte original. Chez l'Arioste, en effet, ce sont les yeux qui sont représentés remplis de larmes, d'une manière qui souligne la matérialité de l'expression passionnée ; mais ici, la métaphore hyperbolique du « monde » prive en quelque sorte les larmes de leur corporalité en exagérant les sentiments décrits, ce qui est encore renforcé par le binôme synonymique des « pleurs et de[s] larmes », qui place en tête un nom plus général et plus abstrait. On s'éloigne donc de la corporalité des larmes, au profit de leur hyperbolisation.

On assiste ainsi en quelque sorte à une hyperbolisation à contre-emploi, où l'expression exagérée mène paradoxalement à une décorporalisation des émotions. Dans le cadre des imitations en prose, cette perte de la corporalité est particulièrement remarquable dans les passages référant à la mort de l'être aimé.

2.2.3. La mort inaboutie

Nous avons vu que les imitations partielles en vers n'hésitaient pas à choisir des personnages comme Rodomont et Sacripant, que leur fureur amoureuse poursuivait jusqu'à la mort et même au-delà. Il en va tout autrement de l'évocation de la mort dans nos imitations en prose, qui deviennent plutôt un moyen pour les auteurs d'exprimer la force excessive des sentiments. Certes, cette représentation topique de la mort par anticipation de l'amant(e) en l'absence de son aimé(e) est déjà présente chez l'Arioste, notamment lorsque ce dernier évoque la détresse de la femme de Joconde :

[...] e s'al ritorno non la trova morta
esser non può se non gran maraviglia.¹⁰⁶³

Dans le texte italien, le caractère inéluctable de la mort de la maîtresse est exprimé par une formule à tournure négative exceptive exprimant la surprise. Ce passage est retranscrit dans *La Mariane* : « [...] s'il ne la trouvait morte à son retour, ce serait grande merveille »¹⁰⁶⁴, ainsi que dans les *Joyeuses narrations* : « [...] si au retour il ne la trouve morte, ce sera bien grande

1063. *Orlando furioso*, XXVIII, 14, v. 3-4, p. 847.

1064. *La Mariane*, f. 95 r°, p. 69.

merveille »¹⁰⁶⁵. Si, comme on l'a vu, les deux versions françaises reproduisent ici la tournure emphatique produite par l'antéposition de la subordonnée hypothétique (« e s'al ritorno non la trova morta »), l'expression de l'étonnement est néanmoins quelque peu édulcorée par le renversement de la tournure négative italienne à une tournure affirmative en français. Cette tournure est d'ailleurs plus ou moins appuyée selon les versions : l'auteur de *La Mariane* se contente d'évoquer une « grande merveille », tandis que celui des *Joyeuses narrations* rehausse l'expression par l'adverbe intensif « bien ».

En tout cas, la mort de la maîtresse abandonnée apparaît ici comme une évidence et est donnée comme un gage de ses sentiments amoureux. La violence de ceux-ci est de surcroît manifestée, dès le poème de l'Arioste, par une puissante manifestation physique où la dame semble perdre la vie dans les bras de son amant :

[...] al suo Iocondo par ch'in braccio muora
la moglie, che n'ha tosto la star senza.¹⁰⁶⁶

Alors que dans la version originale, la mort est désignée de manière directe (« in braccio muora »), l'auteur de *La Mariane* transpose ainsi ce passage : « Car alors elle se montra tellement outrée de douleur qu'il semblait qu'elle dut rendre l'âme ès bras de son époux »¹⁰⁶⁷. Ici, la périphrase « rendre l'âme » exprime de manière détournée la mort par anticipation de la dame.

Fidèles à première vue au matériel original, les imitateurs respectent ainsi le déroulement des symptômes amoureux tels qu'ils sont narrés chez l'Arioste. Leur description fait cependant l'objet de modifications non négligeables. Celles-ci portent d'abord sur certains motifs, comme la topique de la vue, qui fait l'objet d'une extension narrative notable dans le texte de Jean d'Espinaud, ou comme la perte d'appétit chez l'auteur de *La Mariane*. Enfin, le corps et la mort font l'objet de représentations moins concrètes à la faveur d'une expression plus exagérée, mais aussi plus abstraite, des sentiments. On retrouve ce travail d'amplification dans plusieurs passages en prose où il tend à enrichir et à exacerber la représentation des passions, ce que nous nous proposons d'étudier à présent.

1065. *Les Joyeuses narrations*, p. 184.

1066. *Orlando furioso*, XXVIII, 17, v. 3-4, p. 847.

1067. *La Mariane*, f. 95 r°, p. 69.

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

Ces imitations en prose procèdent, dans la continuité des imitations en vers, à des amplifications aussi bien lexicales – par le biais de binômes synonymiques – que syntaxiques – par le biais de structures généralement intensifiantes – ou encore métaphoriques.

2.3.1. Les binômes synonymiques

L'auteur de *La Mariane* n'hésite pas à augmenter le texte, en ayant recours aux binômes synonymiques ou explicatifs. Appliqué tout spécialement aux adjectifs, ce procédé permet tout d'abord de qualifier les personnages. On en relève ainsi un usage intéressant pour caractériser les femmes déloyales. Alors que la femme infidèle est qualifiée d'« ingrata » dans l'*Orlando furioso*, l'auteur de *La Mariane* redouble cette disqualification à l'encontre du genre féminin en général. Il en est ainsi lorsque Joconde découvre la tromperie de sa femme. Alors que l'Arioste écrit « all'ingrata moglier, gli fu interdetto »¹⁰⁶⁸, l'auteur de *La Mariane* ajoute à l'adjectif « ingrate » celui de « déloyale » : « [...] à son ingrate et déloyable épouse [...] »¹⁰⁶⁹. Il insiste ainsi sur l'infidélité de l'épouse. Puis, lorsque le texte passe de l'exemple particulier au général en étendant le qualificatif à l'ensemble du sexe féminin, ce groupe désigné chez l'Arioste par l'adjectif substantivé « ingrata »¹⁰⁷⁰ devient sous la plume de l'auteur français celui des « Ingrates et perfides »¹⁰⁷¹, par redoublement synonymique du même procédé de substantivation. Cette disqualification s'étend également jusqu'à l'amour lui-même. Dans ce même passage, en effet, « questo ribaldo Amore »¹⁰⁷², comme le décrit l'Arioste, est désigné comme « ce méchant et traître amour »¹⁰⁷³. Le procédé d'insistance est le même que précédemment : à l'idée de trahison s'ajoute la cruauté du sentiment.

Le recours à deux termes sémantiquement négatifs permet également d'amplifier une transformation physique, comme c'est le cas avec la description qui est faite de Joconde. Le procédé de la description par adjectifs coordonnés est d'ailleurs déjà utilisé par l'Arioste pour évoquer la beauté physique de Joconde, lorsque celui-ci est décrit comme « grasso e rubicondo », une caractérisation qui est traduite littéralement par le binôme « gras et rubicond »¹⁰⁷⁴ dans *La Mariane*. Cependant, l'auteur français développe bien davantage le

1068. *Orlando furioso*, XXVIII, 22, v. 8, p. 849.

1069. *La Mariane*, f. 96 r^o-v^o, p. 70.

1070. *Orlando furioso*, XXVIII, 45, v. 5, p. 855.

1071. *La Mariane*, f. 101 r^o, p. 73.

1072. *Orlando furioso*, XXVIII, 23, v. 1, p. 849.

1073. *La Mariane*, f. 96 v^o, p. 70.

1074. *Ibid.*, f. 100 r^o, p. 72.

procédé afin de montrer dans un premier temps la beauté du personnage puis, par la suite, le dépérissement de celle-ci sous l'effet de la douleur. Ainsi, à partir de l'évocation de cette beauté par l'Arioste, « *che dianzi era sí bella* »¹⁰⁷⁵, l'auteur de *La Mariane* non seulement décrit la beauté du visage de Joconde, mais insiste également sur la finesse et la douceur de ses traits : « [...] cette face, qui était auparavant si belle et délicate »¹⁰⁷⁶.

À partir de là, les binômes synonymiques apportent des détails notables sur la dégénérescence physique de Joconde, comme l'indique dans le tableau suivant la comparaison entre l'italien et le français des notations descriptives physiques de Joconde dans les octaves 27 à 29 du chant XXVIII :

Épisodes	<i>Orlando furioso</i>	<i>La Mariane du Filomène</i>
Chant XXVIII, octave 27, vers 2	« nel viso scarno » (p. 850)	« les joues maigres et décharnées » (f. 97 r°, p. 70)
Chant XXVIII, octave 27, vers 8	« tosto » (p. 850)	« flétri et fané » (f. 97 v°, p. 70)
Chant XXVIII, octave 28, vers 6	« il piú brutto » (p. 851)	« le plus laid et difforme » (f. 97 v°, p. 71)
Chant XXVIII, octave 29, vers 4	« a pena vivo » (p. 851)	« plus mort que vif » (f. 98 r°, p. 71)

Les binômes synonymiques apportent en effet des détails et des nuances aux descriptions de l'Arioste. Ainsi la maigreur du jeune homme est-elle décrite de manière exagérée, au point qu'il semble presque ne plus avoir de chair et paraît se décomposer sous les yeux du lecteur. Plusieurs caractérisations montrent également que Joconde n'est plus que l'ombre du parangon de beauté qu'il fut autrefois, comme y insiste l'emploi des deux adjectifs « flétri et fané », qui renvoient à la métaphore de la fleur dépossédée de sa beauté. Quant à l'adjectif « difforme », il oppose morphologiquement le nouveau physique de Joconde aux qualités habituelles de la beauté idéale que sont l'harmonie et la symétrie. En plus d'exprimer la laideur, en effet, cet adjectif, par son préfixe privatif, donne à voir un corps en train de perdre sa substance vitale, comme le suggéraient déjà l'adjectif « décharné », également dérivé, et les adjectifs métaphoriques « flétri et fané ». Le groupe adjectival « a pena vivo » est quant à lui amplifié et exagéré par l'auteur de *La Mariane* grâce à la présence des deux adjectifs antonymes dans la structure comparative « plus mort que vif », qui viennent couronner cette description dépréciative.

Les binômes synonymiques utilisés ici permettent donc d'accentuer les évolutions

1075. *Orlando furioso*, XXVIII, 26, v. 7, p. 850.

1076. *La Mariane*, f. 97 r°, p. 70.

physiques de Joconde par l'hyperbolisation, voire la métaphorisation de ces changements. Plus généralement, la création d'images poétiques au sein de ces binômes participe d'un travail stylistique plus vaste de la part des auteurs en prose, qui vise à tirer les textes vers une veine plus lyrique.

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

Comme on a pu le voir précédemment¹⁰⁷⁷, la plasticité du texte de l'Arioste et son caractère fondamentalement poétique, non seulement dans sa forme versifiée mais également dans les métaphores qu'il comporte, ont favorisé son adaptation dans les formes poétiques françaises. Ainsi, dans les imitations en vers, l'épisode de Genève avait déjà livré son potentiel poétique. Or on observe une continuité dans le traitement des sentiments entre les imitations en vers et les récits de nos prosateurs qui montre que quoiqu'ils écrivent en prose, nos auteurs élaborent eux aussi poétiquement les extraits tirés de l'Arioste, en développant de nombreuses métaphores. En effet, comme le remarque Pascale Mounier, « [...] la dichotomie établie entre la "Poésie" en vers et les "Romans" en prose s'estompe dans les années 1580, alors que *poésie* prend le sens aristotélicien de "création poétique" »¹⁰⁷⁸. Ainsi, c'est de manière assez naturelle que nos deux auteurs, en partant des images poétiques présentes dans l'*Orlando furioso*, poursuivent la recherche esthétique déjà entamée par les poètes imitateurs de l'Arioste, notamment par l'usage et l'amplification des métaphores. En reproduisant ainsi certains effets stylistiques qu'avaient déjà exacerbés les imitations en vers, les auteurs français rendent l'expression des sentiments bien plus hyperbolique qu'elle ne l'est chez l'Arioste.

L'exagération lyrique

Non seulement la description physique est enrichie, mais, comme chez Jean d'Espinaud, le comportement de l'amant est aussi retravaillé sur le plan poétique. On trouve ainsi chez l'auteur de la *Mariane* plusieurs formulations tautologiques telles que : « ils ne vivent plus que pour rendre leur vie immortelle par l'immortalité de leur amour »¹⁰⁷⁹. La notion d'éternité apparaît ici de manière redondante à travers les figures de dérivation, dans la reprise dérivative du verbe « vivre » par le substantif « vie » et de l'adjectif attribut « immortelle » sous la forme du nom commun « immortalité », un effet d'insistance accusé

1077. Voir *supra*, Deuxième partie.

1078. Pascale Mounier, *Le Roman humaniste : un genre novateur français (1532-1564)*, Paris, Champion, 2007, p. 95.

1079. *Les Amours de Genievre*, f. 3 r°.

par le tour restrictif et le chiasme lexical (« vie » / « immortelle » / « immortalité » / « amour ») qui souligne le caractère absolu de l'amour. L'exagération mise en œuvre dans l'écriture de Jean d'Espinaud par les figures de répétition contribue ainsi à amplifier les sentiments des personnages.

Dans le même ordre d'idées, l'emploi du déterminant numéral « mille » entraîne une amplification du sentiment amoureux. Ce procédé emphatique, courant dans la poésie amoureuse de la Renaissance, était déjà présent chez l'Arioste dans l'épisode de Genève, lorsque Dalinde décrivait la perfidie de Polinesse :

[...] ancor che li suo' inganni discoperti
esser doveanmi a mille segni certi.¹⁰⁸⁰

Il était du reste présent dans l'ensemble de l'*Orlando furioso* comme dans ce passage tiré des plaintes de Bradamante :

Suggiunse a queste altre parole molte,
piene d'amor, di fede e di conforto,
da ritornarlo in vita mille volte,
se stato mille volte fosse morto.¹⁰⁸¹

Dans ce passage, la répétition de l'adjectif numéral permet de décupler l'effet du discours de Bradamante. Or ce procédé de la numération hyperbolique est repris, voire démultiplié, par Jean d'Espinaud. Ainsi, dans ses *Amours de Genievre et d'Ariodant*, lorsque Ariodant et Genève échangent de manière grandiloquente leurs vœux : « mille désirs », « mille prétentions », « mille gloires »¹⁰⁸², « mille morts »¹⁰⁸³. Les sentiments des personnages en deviennent très fortement hyperboliques, comme dans cette description de Genève émue par les déclarations de son amant : « elle s'imaginait milles belles parolles, chacune de ces parolles représentoit mille desirs, chacun de ses desirs, portoient mille flammes, & chacune de ses flammes brusloient mille cœurs [...] »¹⁰⁸⁴. Dans ce passage, l'énumération des termes « paroles » puis « desirs », « flammes » et enfin « cœur », repris en anadiplose, illustre la réaction en chaîne provoquée les déclarations de l'amant. Ou plutôt, devrions-nous dire, « les réactions en chaîne » puisqu'ici, en associant l'anadiplose à l'emploi anaphorique du numéral

1080. *Orlando furioso*, V, 11, v. 7-8, p. 99.

1081. *Ibid.*, LXIV, 67, v. 1-4, p. 1337.

1082. *Les Amours de Genievre*, f. 30 v°.

1083. *Ibid.*, f. 31 v°.

1084. *Ibid.*, f. 37 r°-f. 37 v°.

« mille », l’auteur ouvre sur plusieurs ramifications à l’intérieur même de la multiplicité des paroles et des émotions suscitées par ces paroles. À travers une syntaxe qui fait tendre l’expression amoureuse vers l’infini, Jean d’Espinaud décrit ainsi l’émotion qui submerge alors Genève. Cette exagération va de pair avec l’emphase dont l’auteur use tout au long de son récit.

Ce procédé stylistique est cependant spécifique à Jean d’Espinaud. En revanche, on peut observer un usage des métaphores poétiques liées au feu qui est commun à ce dernier et à l’auteur de *La Mariane*.

La métaphore des flammes : du brasier maîtrisé à l’incendie

Déjà présent dans l’*Orlando furioso* puis dans les imitations poétiques de celui-ci, le motif topique du feu comme métaphore de la passion est travaillé aussi bien par l’auteur de *La Mariane* que par la suite par Jean d’Espinaud. Toutefois, non contents de reprendre un procédé existant dans le texte-source, et d’ailleurs stéréotypé, nos auteurs ont tendance à ajouter à leurs adaptations des métaphores référant au feu, y compris dans des passages où celles-ci étaient absentes de leur source, d’une manière qui contribue à élever la prose vers une dimension plus lyrique.

Lorsque c’est un feu bien maîtrisé qui est invoqué, la métaphore du feu permet tout d’abord d’exprimer les effets de l’amour et de mettre en garde contre ces derniers. Le départ de Joconde et d’Astolphe est ainsi l’occasion pour l’auteur de *La Mariane* d’amplifier en ces termes le texte de l’Arioste, notamment dans cet extrait qui invite l’amant à voyager afin de guérir de sa mélancolie amoureuse :

La lunga assenza, il veder vari luoghi,
praticare altre femine di fuore,
parche sovente disacerbi e sfoghi
de l’amorose passioni il core.¹⁰⁸⁵

L’auteur de *La Mariane* fait ici le choix de traduire ce passage en vers, en dissociant cette portion du texte de la forme prosaïque, ce qui lui permet de souligner la valeur de maxime du passage :

Car une longue absence, aller en divers lieux,

1085. *Orlando furioso*, XXVIII, 47, v. 1-4, p. 856.

Femmes étranges voir, les hanter curieux,
Est ce qui peut éteindre et chasser de notre âme
D'Amour la passion, le poison et la flamme.¹⁰⁸⁶

L'usage de l'alexandrin et l'emploi d'un langage pétrarquisant lui permettent en outre de démontrer son talent non seulement à broder autour du modèle italien, mais également à en tirer des images significatives. Cet apport du vers favorise dès lors la mise en valeur de la métaphore de la flamme, qui constitue un ajout propre de l'adaptateur. Ainsi l'ajout, dans le dernier hémistiche, du binôme « le poison et la flamme » permet-il de mettre l'accent sur l'aspect destructeur de l'amour. Cette métaphore est par ailleurs annoncée par le sémantisme du verbe « éteindre » qui se substitue au verbe italien « disacerbare » (« adoucir ») et est soulignée par le remplacement du terme « core » (« cœur ») par celui d'« âme », dans la rime suffisante avec le terme « flamme ». L'auteur de *La Mariane* fait ainsi preuve d'un véritable souci d'élaboration poétique, d'autant mieux mis en valeur qu'il se déploie dans la forme d'un quatrain¹⁰⁸⁷.

Ce travail poétique est cependant également à l'œuvre dans la narration, comme c'est le cas chez Jean d'Espinaud qui utilise lui aussi la métaphore des flammes pour mettre en scène la mort d'Ariodant, ainsi relatée par l'Arioste :

[...] che s'era in mare sumerso Ariodante
di volontaria sua libera morte,
non per colpa di borea o di levante.¹⁰⁸⁸

Dans ce passage, l'Arioste insiste avant tout sur le suicide d'Ariodant en désignant son acte d'abord de manière peu explicite (« di volontaria sua »), puis par l'euphémisme (« non per colpa di borea o di levante »). Pour l'auteur français, en revanche, il s'agit de décrire, dans ce geste désespéré, un personnage au paroxysme de la passion :

[...] se trouvant fort proche de la mer, se resolt d'y esteindre les flammes de son amour, & les feux de ses desespoirs.¹⁰⁸⁹

L'auteur ne se contente pas ici d'ajouter la métaphore de la flamme, mais il l'amplifie jusqu'à

1086. *La Mariane*, f. 101 v°, p. 73.

1087. Il est par ailleurs intéressant de noter que l'on retrouve à plusieurs reprises sur l'ensemble de la *Mariane* ce type de maximes poétiques décrivant les spécificités, pour ne pas dire les affres, du désir amoureux (cf. *La Mariane*, éd. citée, f. 75 v°, p. 56 ; f. 179 v°, p. 126 ; f. 202 r°, p. 142).

1088. *Orlando furioso*, V, 57, v. 4-6, p. 111.

1089. J. d'Espinaud, *Les Amours de Genievre*, f. 74 r°.

celle de l'incendie qu'il est nécessaire d'éteindre par l'action contraire de l'eau de la mer. Par-delà l'antithèse stéréotypée du feu et de l'eau, du sec et du liquide qui se rencontre de façon topique dans la littérature lyrique et notamment pétrarquiste, cette métaphorisation permet de formuler de manière euphémique la mort imminente d'Ariodant. La métaphore réfère par ailleurs de façon cohérente aux circonstances du suicide d'Ariodant, car c'est bien en se jetant dans l'eau qu'il souhaite se donner la mort.

La métaphore poétique permet ainsi de redonner un souffle lyrique à une situation cruelle, comme celle du suicide d'Ariodant. Mais bien plus, elle rend aussi plus lyriques des personnages qui sont prosaïques chez l'Arioste comme c'est le cas par exemple de Fiamette.

Bien évidemment, le sémantisme du prénom Fiamette incitait déjà l'Arioste à la métaphore. L'usage qu'en faisait l'auteur italien était cependant assez grivois puisqu'il lui servait à décrire les rapports sexuels qu'entretenait la jeune Fiamette avec Joconde et Astolphe :

[...] come a vicenda i mantici che danno,
or l'uno or l'altro, fiato alla fornace.¹⁰⁹⁰

L'auteur de *La Mariane* reprend ici ce passage : « [...] ni plus ni moins que soufflets de la forge qui, de leur vent alternatif, allument et enflamment le brasier »¹⁰⁹¹. Cependant, les ajouts qu'il fait mettent en évidence une recherche poétique plus poussée de sa part. Ainsi, tout en conservant la métaphore du soufflet de la forge, il remplace celle du fourneau par celle du « brasier ». Le feu concentré et constant laisse ainsi place à un débordement débridé de flammes, renforcé par le binôme synonymique des verbes « allument et enflamment », tandis que l'image du « vent alternatif » sous-entend une énergie aérienne venant raviver perpétuellement ce feu.

De plus, si dans cet exemple l'auteur amplifie une métaphore du feu qui était déjà présente chez l'Arioste, il emploie également cette métaphore dans des passages où elle est absente du texte-source. C'est ainsi qu'il continue de la travailler lors des retrouvailles entre Fiamette et le Grec. L'Arioste écrivait :

Ben s'adocchiâr, ma non ne fêr sembiente,
ch'esser notato ognun di lor temette : [...]¹⁰⁹²

1090. *Orlando furioso*, XXVIII, 54, v. 3-4, p. 858.

1091. *La Mariane*, f. 103 r°, p. 74.

1092. *Orlando furioso*, XXVII, 56, v. 6-7, p. 858.

Mais, là où l'échange de regards chez l'Arioste ne tient qu'en deux vers, l'auteur français choisit de prolonger l'échange amoureux :

Sitôt qu'ils se virent, ce feu d'amour, qui n'était encore éteint en leur poitrine, commença à jeter quelques flammèches. Qui fut cause que d'entrée ils s'œilladèrent, toutefois avec discrétion, de peur que quelqu'un s'en aperçût et qu'ils demeurassent découverts.¹⁰⁹³

Ainsi, dans le texte français, les échanges de regards non seulement se prolongent mais aussi s'intensifient grâce à la métaphore filée qui met en évidence, par l'embrasement, la renaissance du sentiment amoureux entre les deux jeunes gens. De la flamme cachée sous la cendre, évoquée par la négation du participe adjectivé « éteint », le texte fait progresser le sentiment vers les « flammèches », qui sont déjà la promesse d'un amour plus ardent. De la sorte, et dans la mesure où il reçoit le même traitement stylistique que Genève et Ariodant, le couple prosaïque formé par Fiamette et le Grec accède à un statut lyrique. Ainsi, dans ce passage, l'insertion de métaphores nouvelles vient enrichir le texte en dotant les personnages d'un caractère poétique nouveau.

Cette métaphore du feu est si présente qu'elle peut même aller jusqu'à se substituer à une autre, comme on le constate par exemple dans *Les Amours de Genièvre et Ariodante* de Jean d'Espinaud. Ce dernier remplace ainsi la comparaison des passions humaines aux comportements du règne animal, utilisée par l'Arioste au début du chant V¹⁰⁹⁴, par la métaphore du feu et des flammes :

[...] nous pouvons donc dire que les étincelles de ce feu ne sont pas moins violentes qu'un torrent débordé qui ravage insolemment une campagne, que c'est un feu qui estouffe les plus belles actions [...]¹⁰⁹⁵

Jean d'Espinaud développe ainsi la peinture des ravages de l'amour à travers l'antithèse répertoriée, et récurrente dans son texte, des métaphores du feu et de l'eau. Ici, la puissance des feux de la passion est mise en parallèle avec celle de l'eau par le biais d'une hypotypose mettant en scène une campagne ravagée par un torrent. Cette comparaison hyperbolique permet ainsi d'apprécier le pouvoir destructeur de l'amour, exprimé dans la complétive assertive, et définitoire, au présent gnomique « C'est un feu qui estouffe les plus belles actions ».

1093. *La Mariane*, f. 103 r°- f. 103 v°, p. 75.

1094. *Orlando furioso*, V, 1-2, p. 97.

1095. *Les Amours de Genièvre*, f. 1 v°.

On voit donc bien ici de quelle manière les imitateurs de l'Arioste en prose se focalisent sur un motif présent dans leur source, l'amplifient, et ce, parfois, au détriment d'autres figures développées par l'auteur italien. De plus, outre l'emploi et l'amplification de métaphores déjà présentes dans le texte italien, il se trouve aussi des cas où la reprise d'un élément narratif devient prétexte à métaphorisation. Il en est ainsi du motif des fontaines de la forêt des Ardennes dans *La Mariane*.

Des fontaines d'amour rêvées

Le motif des fontaines de la forêt d'Ardennes provient de la littérature épique et apparaît notamment dans *Les Quatre fils Aymon*. Il devient par la suite un élément narratif dans l'*Orlando innamorato* de Boiardo puis dans l'*Orlando furioso*¹⁰⁹⁶. Décrites à la fin du chant I de l'*Orlando furioso*, les fontaines influencent les sentiments amoureux de quiconque vient y boire :

E questo hanno causato due fontane
che di diverso effetto hanno liquore,
ambe in Ardenna e non sono lontane :
d'amoroso disio l'una empie il core ;
chi bee de l'altra, senza amor rimane,
e volge tutto in ghiaccio il primo ardore.
Rinaldo gustò d'una, e amor lo strugge;
Angelica de l'altra, e l'odia e fugge.¹⁰⁹⁷

Chez l'Arioste, ces fontaines ont d'abord un rôle narratif. En effet, en modifiant les sentiments des personnages, elles influent sur leurs motivations et dès lors sur la trame narrative. Sur un plan plus général, elles permettent également d'illustrer le motif de l'inconstance amoureuse. L'auteur de *La Mariane* en reprend fidèlement les caractéristiques dans un passage du livre III. Filomène vient alors de s'éveiller d'un rêve désagréable et regrette que celui-ci n'ait pas dépeint une réconciliation amoureuse avec Mariane :

Le songe aussi n'est qu'une chose vaine et illusoire, c'est pourquoi je ne m'y veux arrêter, ains croire que quelque autre chose m'en a débuté. Mais quelle ? Certes ne me la

1096. Comme le rappelle l'édition critique de *La Mariane du Filomène*, « La forêt des Ardennes fut rendue célèbre par l'épopée des *Quatre fils Aymon* où figure Renaud. Dans l'*Orlando furioso*, I, 78, Renaud et Angélique ont bu à deux fontaines merveilleuses : l'une fait oublier l'amour, l'autre l'inspire. L'Arioste se souvient ici de Boiardo, *Orlando innamorato*, I, 3, st. 33-5, et II, 15, strophes 26-7 » (*La Mariane*, p. 48, note 3).

1097. *Orlando furioso*, I, 78, p. 25.

saurais-je songer, si ce n'est que le Ciel, jaloux de mon contentement, ne m'ait suscité ce désastre et méchef. Ou bien qu'il y ait en ce pays quelque fontaine laquelle, ayant cette malédiction inconnue et secrète à chacun (comme il s'en est jadis trouvé ès Ardennes), de convertir un amour en haine, ait en vous amorti (ayant, de hasard et malencontre, bu de son eau, sans connaître le venin qu'elle porte quant et elle) non seulement cette flamme qui vous brûlait de mon amour, ains encore vous ait dégoûtée de moi, tellement que m'ayez à présent plus à haine et dédain que chose du monde.¹⁰⁹⁸

Les caractéristiques de la fontaine évoquée sont ici très similaires à celles de la fontaine qui est décrite chez l'Arioste. La fontaine se trouve dans la forêt des Ardennes, peut changer l'amour en haine mais également produire l'effet inverse et, tout comme chez l'Arioste, les amoureux vont y boire sans connaître les pouvoirs de cette source magique. Cependant, dans *La Mariane*, les fontaines ne constituent plus un élément narratif, mais bien un souvenir littéraire par le biais duquel Filomène tente d'expliquer le désamour de Mariane. Ainsi la valeur virtualisante du subjonctif « qu'il y ait », qui sous-entend la notion de possibilité, souligne la dimension hypothétique de cette fontaine d'amour rêvée. Cette référence littéraire à l'Arioste se confirme par ailleurs dans la suite du texte lorsque Filomène exprime son désir de se venger de Mariane :

Je ferais en sorte que plus tu ne pourrais nuire à âme vivante. Car, en me vengeant de l'outrage que tu m'as fait, je la troublerais et gênerais si bien qu'il ne prendrait désormais envie à personne d'en boire et goûter.¹⁰⁹⁹

En effet, l'outrage à la nature ici décrit n'est pas sans rappeler celui de Roland détruisant le *locus amoenus* où Angélique et Médor se sont aimés au chant XXIII¹¹⁰⁰, et prend de nouveau la forme hypothétique d'un énoncé au conditionnel à valeur d'irréel. Ainsi, dans *La Mariane*, cette évocation des fontaines se réoriente avant tout vers une valeur allusive permettant d'enrichir le monologue plaintif du protagoniste.

Dans *La Mariane*, en effet, la fontaine est moins présente comme objet magique nécessaire à la narration que comme métaphore poétique de l'aspect changeant de l'amour. Elle est de ce fait utilisée comme illustration du motif de l'inconstance amoureuse. Ainsi, lorsque Diane achève son récit, Filomène, auditeur des mésaventures de la jeune fille, conclut en ces termes : « A ce que je vois, mademoiselle, votre mal et le mien fluent et découlent d'une même source et fontaine, à savoir de l'amour »¹¹⁰¹. Dans cette formule, ne demeure plus, chez l'auteur de *La Mariane*, que la valeur métaphorique de cette fontaine.

1098. *La Mariane*, f. 64 r^o-v^o, p. 48.

1099. *Ibid.*, f. 64 v^o-65 r^o, p. 49.

1100. *Orlando furioso*, XXIII, 134-136, p. 697.

1101. *La Mariane*, f. 15 v^o, p. 12.

Il apparaît donc que les imitations en prose de l'Arioste conservent globalement la description du processus de la maladie amoureuse, mais en font évoluer les modes de représentation. Concernant cette mutation, nous notons deux tendances divergentes. D'une part, on constate une perte dans la représentation corporelle et concrète des passions. Celles-ci sont moins extrêmes que dans le texte italien et la mort y est atténuée, sinon gommée. D'autre part, l'amplification des motifs présents chez l'Arioste permet à la fois, sur le plan narratif, de mieux approfondir les rapports entre les personnages, par le développement de l'isotopie du regard, et, sur le plan stylistique, de mettre en œuvre une écriture poétique au sein de la prose, par la métaphore du feu et l'allusion aux fontaines. Cette expansion du langage poétique, de même que le traitement de moins en moins corporel des passions, va créer un espace propice à un traitement plus psychologique du sentiment amoureux.

Chapitre 3

Vers un développement plus psychologique des passions

La mélancolie amoureuse prend du temps. C'est ainsi que les trois auteurs de notre corpus vont tirer parti de la prose pour donner plus d'espace à l'expression de tels sentiments. Cela est en partie dû au fait que la prose, en faisant le choix d'épisodes secondaires tels que celui de Joconde ou de Genève, remet à l'honneur des personnages de second plan et a ainsi l'occasion de déployer plus de diversité dans la représentation des sentiments ; le développement des états d'âme de ces personnages lui permet également d'accéder à une analyse d'une plus grande profondeur psychologique. Ce point constituera le premier temps de notre chapitre où nous étudierons le traitement accordé au personnage secondaire. Puis, nous verrons le rôle prépondérant que joue la prise de parole dans ces imitations en prose et de quelle manière elle permet aux adaptateurs de donner plus de voix à ces figures secondaires mais aussi, de manière plus générale, aux amants malheureux. Enfin, nous constaterons l'émergence d'une autre voix, celle du narrateur qui, à travers ses interventions, apporte d'autres détails sur les sentiments des personnages.

3.1. La reconsidération des personnages secondaires

Comme on a pu le voir à propos de la métaphore des flammes qui illustre la passion entre Fiamette et le Grec¹¹⁰², les affres de l'amour ne sont pas laissées aux seules grandes figures du texte-source et les sentiments des personnages secondaires sont aussi valorisés par le recours aux métaphores poétiques. En effet, tandis que les imitations partielles en vers font la part belle à Roland et à ses grandes scènes de folie, ainsi qu'aux monologues déchirants de Bradamante, en revanche, c'est plutôt une revalorisation des personnages secondaires de l'*Orlando furioso* qui se produit dans les récits en prose ici étudiés. Ainsi, alors que chez nos trois auteurs on peut constater une mise en scène particulière de ses personnages et des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, Jean d'Espinaud aura la particularité de prendre le temps de laisser se dévoiler petit à petit les sentiments de ses protagonistes. De la

1102. Voir *supra*, Quatrième partie, chapitre 2.

sorte, ces auteurs ouvrent les personnages secondaires à une complexité nouvelle dans leur définition et dans les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Avant d'envisager la revalorisation des émotions des personnages secondaires à l'échelle individuelle telle qu'elle est exploitée spécifiquement par Jean d'Espinaud, c'est désormais à la complexité qui naît de l'interaction entre personnages que nous nous attacherons ici, en envisageant la mise en scène qui est faite du couple dans l'ensemble de notre corpus.

3.1.1. Les amants réconciliés ?

Le sentiment amoureux ne se conçoit pas seulement à l'échelle de l'individu, mais également comme une émotion réciproque. Il en est ainsi dans l'épisode de Joconde tel qu'il est repris dans les *Joyeuses narrations*, où le couple formé par Fiamette et le Grec est nettement revalorisé. L'auteur français fait, en effet, le choix de les nommer en fonction de leur situation amoureuse. Outre l'aspect pratique que revêt cette désignation, celle-ci les consacre également comme amants en clarifiant leurs rapports au sein de la narration : « Il greco » est d'abord rebaptisé « l'amoureux », puis « le gallant »¹¹⁰³ dans une désignation qui à la fois souligne son implication dans une intrigue affective et participe à une forme d'ironie de la part de l'auteur, dans la mesure où le terme « galant » s'applique alors plus volontiers aux classes nobles (dont Joconde et Astolphe font précisément partie) qu'à un domestique comme le « Grec »¹¹⁰⁴.

Le déterminant possessif « son » dans le groupe nominal « son amoureuse »¹¹⁰⁵ qui désigne Fiamette atteste quant à lui le rapport de réciprocité qui existe entre les deux amants. Dans le cadre d'une narration qui développe peu la description des sentiments, la gestion qui est faite de ces deux personnages met ainsi en évidence l'importance du sentiment amoureux et son influence sur les personnages. De même, l'auteur de *La Mariane* valorise la complicité entre les deux jeunes gens par l'ajout de trois vers sentencieux en octosyllabes :

Qu'il n'y a rien si difficile
Qu'à deux amants qui sont d'accord
Amour ne rende très facile.¹¹⁰⁶

1103. *Les Joyeuses narrations*, p. 193-194.

1104. Voir Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du 16^e siècle*, Paris, Classiques Garnier Numériques, 2004 [en ligne], article « Gallant » : « Beau, remarquable, supérieur [...], de bonne compagnie [...] élégant, bien vêtu ».

1105. *Les Joyeuses narrations*, p. 193.

1106. *La Mariane*, f. 105 r^o-v^o, p. 76.

Le présent de vérité générale donne une valeur universelle à cette maxime et par la même occasion érige en exemple universel le couple formé par Fiamette et le Grec, désignés ensemble par le nom générique d'« amants », lui-même souligné par l'écho dérivationnel que lui rend la mention de la figure allégorisée d'Amour dans le vers qui suit. Ce couple devient ainsi le parangon de la complicité amoureuse. Ces vers permettent également d'achever l'histoire de Fiamette et du Grec sur un mode galant.

Inversement, la mise en scène du couple souligne parfois les antagonismes existant entre deux amants. Il en est ainsi pour le duo que Dalinde forme avec Polinesse, un couple qui, chez l'Arioste, apparaissait déjà comme déséquilibré entre l'amour de la première et la perfidie du second. Jean d'Espinaud choisit précisément d'insister sur cette opposition des sentiments. Ainsi, lorsque Polinesse décide de conquérir Genève, il se sert de l'emprise qu'il exerce sur Dalinde afin d'obtenir son aide dans cette entreprise. Ce pouvoir de Polinesse, déjà explicite dans le texte italien (« Vedi s'in me venuto era arrogante, / s'imperio nel moi cor s'aveva assunto »¹¹⁰⁷), est décrit de manière plus complexe chez Jean d'Espinaud qui évoque, dans son imitation, la servitude volontaire de Dalinde : « il se sert de son autorité, ou pour dire mieux de la puissance qu'elle luy a donné »¹¹⁰⁸. Ce pouvoir de Polinesse sur Dalinde ne lui est pas naturel ou social, il est un don que lui a fait sa maîtresse et constitue à ce titre un exemple du pouvoir hiérarchique qui peut s'exercer entre deux amants.

3.1.2. Des personnages qui sortent de l'ombre

Nous allons voir à présent la spécificité présente chez Jean d'Espinaud qui ne redéfinit pas seulement les relations que les personnages entretiennent entre eux, mais également les émotions des personnages eux-mêmes, à l'échelle individuelle.

Polinesse

Pour commencer, Jean d'Espinaud reprend les principales caractéristiques de Polinesse. Présenté comme profondément perfide et menteur chez l'Arioste, le personnage apparaît également comme tel chez l'imitateur. Ses motivations ainsi que sa trajectoire dans le récit restent également identiques à celles qu'avait exposées le poète ferrarois : il manipule Dalinde afin de conquérir Genève. Cependant, si les intentions et les décisions de Polinesse apparaissaient claires et précises dans le récit de l'Arioste, Jean d'Espinaud fait, pour sa part,

1107. *Orlando furioso*, V, 12, v. 5-6, p. 99.

1108. *Les Amours de Genievre*, f. 17 r°.

état de dilemmes chez le personnage. Ainsi, lorsque ce dernier tombe amoureux de Genève, l'auteur français, dans un passage de son invention, décrit le vacillement de Polinesse entre l'amour qu'il éprouve pour celle-ci et ses sentiments pour Dalinde :

Son esprit donc combattu diverssement, ne sçait à qui resister : il fait disputer sa nouvelle opinion avec le souvenir de sa Dalinde, qui allarmée de son soupçon ne veut plus empescher l'ennuy de posseder son ame.¹¹⁰⁹

En effet, l'omniscience du narrateur dans le récit français permet un développement plus complet et plus complexe de l'analyse des affects, à l'inverse de ce qui se produit dans la version de l'Arioste où seul le point de vue de Dalinde était exposé¹¹¹⁰. Polinesse est ainsi décrit tout à la fois comme un manipulateur et comme un homme amoureux en proie au doute. Ses sentiments sont développés, ce qui n'était pas le cas dans le récit de l'Arioste. Dans ce passage, le point de vue de Dalinde, rejeté dans la relative, est subordonné à la description des pensées de Polinesse. Le portrait psychologique de ce dernier est en revanche développé à travers deux instances en position sujet : le syntagme nominal « son esprit » ainsi que le pronom personnel « il ». Le dilemme affectif qu'il ressent est quant à lui développé dans un jeu d'antithèses : tout d'abord avec l'antithèse verbale entre « combattre » et « resister » au sein d'une métaphore guerrière topique où l'amant, pris dans la confusion de ses sentiments nouveaux (« combattu diversement »), se retrouve dans un état de vulnérabilité (« ne sçait à qui resister »), dans le choix qu'il doit faire entre Dalinde et Genève ; et ensuite à propos de ce choix même, que souligne une autre antithèse, nominale cette fois, entre la « nouvelle opinion » (constituée par ses sentiments pour Genève) et « le souvenir de sa Dalinde ». Polinesse apparaît dès lors bien plus complexe dans la version française du récit.

Dalinde

Plus radicalement encore, dans la version de Jean d'Espinaud, Dalinde est dépossédée du rôle de narratrice qu'elle détenait dans l'*Orlando furioso* afin d'être enrichie en tant que personnage. L'omniscience du narrateur ouvre en effet l'accès à une plus large exploration du spectre des affects de la jeune suivante. Ainsi, alors que l'évocation des détails de sa romance avec Polinesse reste somme toute assez pudique dans l'*Orlando furioso*, la description de ses sentiments est beaucoup plus développée sous la plume de Jean d'Espinaud. Même si l'on sait déjà par la lecture de l'Arioste que Dalinde est bien plus éprise que Polinesse, il est visible que d'Espinaud s'attache à décrire avec plus de précision la passion de la jeune femme.

1109. *Les Amours de Genievre*, f. 15 v°.

1110. *Orlando furioso*, V, 12, p. 99.

L'analyse du personnage gagne notamment en précision du fait que Dalinde devient chez d'Espinaud un personnage beaucoup moins passif que chez l'Arioste. On le constate lors des scènes où le duc d'Albanie lui demande son aide dans son entreprise pour posséder Genève¹¹¹¹. Chez l'Arioste, Dalinde se laisse aisément convaincre :

Io, ch'era tutta a satisfargli intenta,
né seppi o vòlsi contradirgli mai [...] ¹¹¹²

Dans cet extrait, Dalinde apparaît nettement comme soumise et muette face au désir de Polinesse comme l'atteste, dans le second vers cité, la formulation négative renforcée par l'adverbe « mai » (« jamais ») qui nie chez elle toute capacité ou volonté (« né seppi o vòlsi ») de s'opposer à son amant. Chez Jean d'Espinaud, c'est l'inverse qui se produit, puisque les sentiments de Dalinde sont déployés à travers un long échange avec Polinesse où elle répond point par point aux arguments de ce dernier¹¹¹³. Et si elle finit cependant par céder, c'est avec beaucoup plus de force que chez l'Arioste, comme on le constate dans cet extrait au discours direct, tiré de l'échange en question :

[...] rendant l'envie que j'ay de vous plaire, & vostre desir esgallement contens, je satisferay à ce que mon humeur & mon amour contrarient entierement. Et pour monstrier aux ames, que le Ciel aura fait naistre souz ce mesme astre, que les choses les plus difficiles, sont les plus aysées à mon courage : je veux que l'exemple de ma résolution, serve de miroir à celles de mon sexe, à fin qu'elles jugent par mes effects que rien n'est mal aisé, en contentant le sujet qu'on ayme. ¹¹¹⁴

Là où chez l'Arioste, la concision du texte laissait en quelque sorte entendre l'évidence de la soumission de Dalinde, cet assujettissement à l'être aimé fait l'objet d'une réflexion bien plus approfondie chez Jean d'Espinaud. Par ailleurs, si Dalinde demeure dévouée à Polinesse, comme elle l'était chez l'Arioste, cette loyauté est la marque d'un caractère exemplaire dans le texte français : « je veux que l'exemple de ma résolution, serve de miroir à celles de mon sexe ». Ainsi, dans la construction à la fois antithétique et hyperbolique « que les choses les plus difficiles, sont les plus aysées à mon courage », Dalinde démontre la force de ses sentiments envers son amant à travers l'abnégation dont elle fait preuve. Elle justifie d'ailleurs l'ampleur de son sacrifice dans la formulation finale au présent gnomique : « rien n'est mal aisé, en contentant le sujet qu'on ayme ».

1111. *Ibid.*, V, 14, p. 99.

1112. *Orlando furioso*, V, 15, p. 100.

1113. *Les Amours de Genievre*, f. 17 r°-25 v°.

1114. *Ibid.*, f. 25 r°.

Un autre moyen essentiel de donner plus de complexité aux sentiments des personnages est le dialogue. C'est ainsi que, dans ces textes, le développement psychologique des personnages passe non seulement par leur revalorisation au sein de la narration, mais également par les dialogues, qui prennent dans le cadre de la prose une ampleur tout à fait nouvelle.

3.2. Fragments d'un dialogue amoureux

Les enjeux qui tournent autour de la prise de parole prennent en effet une grande importance dans les textes en prose. Outre le développement des affects, les échanges galants entre les personnages, que ce soit par la discussion ou par un échange abondant de lettres, éclairent les rapports affectifs des personnages ainsi que l'évolution de leur relation, voire, parfois, l'aspect réversible du sentiment amoureux. Chez Jean d'Espinaud, en particulier, les dialogues sont très présents, au point d'envahir la trame narrative et de devenir plus importants que les événements eux-mêmes. En intégrant ces dialogues, absents en grande partie de chez l'Arioste, Jean d'Espinaud fait ici passer le récit d'une fonction diégétique à une fonction mimétique permettant, comme l'explique Luce Guillerm, d'ancrer la situation fictive de cet épisode dans le réel et de donner ainsi plus de corps et de crédibilité aux échanges amoureux¹¹¹⁵. Ces dialogues permettent également de singulariser les rencontres amoureuses et de leur donner plus d'ampleur en les prolongeant. Désormais, non seulement les amants se rencontrent, mais ils prennent le temps d'exprimer leurs sentiments. Enfin, ces dialogues constituent une pause dans la narration et offrent ainsi l'occasion de faire le point sur les sentiments des personnages, d'en développer une analyse psychologique plus approfondie.

3.2.1. Des amants choisis

L'importance accordée ou non à un dialogue traduit avant tout l'importance que l'auteur accorde à un personnage ou à un couple déjà présent dans le récit de l'Arioste. Ainsi, dans *La Mariane*, on remarque, lors du départ de Joconde, que l'auteur français accorde beaucoup moins d'importance que sa source à la relation existant entre Joconde et sa femme. Dans cette scène extraite du chant XXVIII de l'Arioste, alors que l'épouse de Joconde se

1115. L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, op. cit., p. 220-222.

désolé du départ de celui-ci, Joconde, en bon époux, tente de consoler sa bien-aimée¹¹¹⁶. Chez l'Arioste, Joconde exprime également sa douleur personnelle et la peine qu'il ressent de s'éloigner d'elle :

che pensadovi sol, da la radice
sveller si sente il cor nel lato manco.
« Deh, vita mia, non piagnere (le dice
Iocondo, e seco piagne egli non manco) ;
cosí mi sia questo camin felice,
come tornar vo' fra duo mesi almanco :
né mi faria passar d'un giorno il segno,
se mi donasse il re mezzo il suo regno.¹¹¹⁷

Dans le texte italien, l'émotion de Joconde est sensible non seulement à travers les larmes qu'il verse au vers 4, mais surtout à travers la retranscription au discours direct des paroles qu'il partage avec son aimée. L'exclamation « Deh » en tête du vers 3, ainsi que la métaphore « vita mia » pour désigner la femme, souligne l'affection de Joconde pour elle, tandis que la tournure hypothétique des deux derniers vers permet d'insister de manière émouvante sur sa promesse de retour. L'auteur de *La Mariane* est en revanche beaucoup plus bref et abrupt. Joconde promet simplement de revenir au bout de deux mois :

À laquelle donnant seulement atteinte de la pensée, elle se sentait arracher le cœur de son ventre. Et bien que Gioconde, pour l'apaiser, lui promît de retourner à elle dans deux mois au plus tard [...]¹¹¹⁸

En mettant en scène un mari déjà en proie à la mélancolie avant son départ, l'Arioste préparait la scène de trahison qui devait avoir lieu quelques octaves plus loin, lorsque Joconde retrouverait sa dame dans les bras d'un jeune homme de sa cour. La tristesse de Joconde allait alors *crescendo*, de l'abattement causé par son départ jusqu'à sa mélancolie aiguë provoquée par cette trahison. Mais en choisissant de ne pas s'attarder sur ce passage et en le transposant en discours narrativisé, dans une simple subordonnée concessive de surcroît, l'auteur de *La Mariane* donne moins d'importance au couple formé par Joconde et sa femme afin d'aller directement à la trame générale constituée par la double trahison vécue par Joconde et Astolphe. Il va, en somme, à l'essentiel.

À l'inverse, l'instauration de dialogues permet de rendre plus crédible et concret le

1116. *Orlando furioso*, XXVIII, 13, p. 846-847.

1117. *Ibid.*, XXVIII, 13, p. 846-847.

1118. *La Mariane*, f. 94 v^o-95 r^o, p. 69.

couple mis en valeur au sein du récit. C'est ainsi que les auteurs en prose mettent volontiers en scène et surtout en dialogue la séduction entre les amants.

3.2.2. La séduction

Le moment de la séduction apparaît comme un moment privilégié pour la rhétorique amoureuse. Il s'agit en effet pour l'amant de s'attirer les faveurs de l'être aimé. La séduction n'intervient d'ailleurs pas nécessairement au début de la relation, et il est parfois nécessaire de reconquérir un cœur déjà aimé. Ainsi en est-il pour le jeune Grec qui tente de reconquérir Fiamette. L'auteur de *La Mariane* s'applique ainsi particulièrement à faire évoluer le discours de ce personnage. Ainsi, lorsque Fiamette lui explique sa situation, le jeune homme exprime dans un premier temps son désespoir et dévoile ses sentiments dans un discours très fidèle au texte de l'Arioste, qui était déjà au discours direct :

Quando sperai che'l tempo, ohimè ! Venisse
(il Greco le dicea) di viver teco,
Fiammetta, anima mea, tu te ne vai,
e non son più di rivederti mai.¹¹¹⁹

Hélas, Fiamette, mon âme, lors que j'espérais vivre avec toi, je te perds, car tu t'en vas et ne me laisses aucune espérance de te revoir jamais.¹¹²⁰

L'interjection « ohimé ! », traduite par « Hélas », met en valeur l'aspect plaintif du discours du jeune Grec. La version française accentue l'aspect définitif de la séparation des deux amants, non seulement en conservant la formulation négative du vers 8, mais également en employant le déterminant indéfini « aucune » et l'adverbe « jamais ». Dans la suite du discours du jeune Grec, si le contenu du propos demeure sensiblement le même que chez l'Arioste, l'auteur de *La Mariane* développe nettement le discours du jeune homme :

Fannosi i dolci miei disegni amari,
poi che sei d'altri, e tentori ti scosti.¹¹²¹

1119. *Orlando furioso*, XXVIII, 57, v. 5-8, p. 859.

1120. *La Mariane*, f. 103 v°, p. 75.

1121. *Orlando furioso*, XXVIII, 58, p. 859.

Adieu donc, mes doux amours. Adieu, mes douces pensées. Adieu donc, mes desseins. Desseins <qui>, je prévois, me seront désormais aussi aigres et amers qu'ils m'ont été jusques à cette heure gracieux et plaisants.¹¹²²

L'anaphore de l'« Adieu » constitue ainsi un ajout significatif de l'auteur de *La Mariane*, qui accentue le caractère pathétique de la plainte. De plus, la translation en français de « dolci » et « amari » par les binômes synonymiques « gracieux et plaisants » et « aigres et amers » accentue l'antithèse déjà posée dans le texte italien entre la douceur des amours passées et la cruauté de la séparation présente. On retrouve cet usage du binôme synonymique, en marge du discours direct, dans la description qui est faite de l'état émotionnel du Grec : les deux verbes coordonnés de l'Arioste, « Piange il Greco e sospira »¹¹²³, sont repris dans *La Mariane* par les deux participes « pleurant et soupirant »¹¹²⁴ dont la valeur aspectuelle accentue encore l'aspect duratif de la plainte et des pleurs. Le désespoir du jeune homme paraît dès lors beaucoup plus intense que dans la version italienne.

Suite aux lamentations plaintives du Grec, la scène aboutit finalement à une réconciliation amoureuse avec Fiamette que restituent des échanges d'apostrophes métaphoriques et hypocoristiques émises d'abord par le Grec (« mon âme » et « mon cœur »), puis par Fiamette (« ma vie »), et qui traduisent la réciprocité amoureuse entre les deux jeunes gens¹¹²⁵. Or, si l'apostrophe « mon âme » est bien la traduction littérale de l'apostrophe « anima mea » de l'Arioste (« Fiammetta, anima mia, tu te ne vai »¹¹²⁶), en revanche les autres apostrophes sont, elles, un ajout de l'auteur de *La Mariane*. Ici, c'est donc le développement de l'expression des sentiments qui permet à la séduction d'aboutir.

Chez Jean d'Espinaud, ce sont les dialogues ainsi que les missives insérées dans le récit qui permettent d'aborder la séduction entre Dalinde et Polinesse au début, puis dans la suite de leur relation. Là où l'Arioste sous-entendait bien la relation charnelle qui s'installait entre les deux amants¹¹²⁷, Jean d'Espinaud développe de manière plus approfondie les prémisses de cette relation par l'insertion de dialogues où il s'agit pour l'amant de faire céder sa maîtresse tant désirée.

Dans sa rhétorique, Polinesse opte ainsi pour la posture de l'amant suppliant. Il réclame à Dalinde un « témoignage » de son amour et ne souhaite plus « languir parmy des craintes, des froideurs & des esperances »¹¹²⁸. S'il se met, à ce moment du texte, en position

1122. *La Mariane*, f. 103 v°, p. 75.

1123. *Orlando furioso*, XXVIII, 59, v. 3, p. 859.

1124. *La Mariane*, f. 104 r°, p. 75.

1125. *Ibid.*

1126. *Orlando furioso*, XXVIII, 57, v. 7, p. 859.

1127. *Ibid.*, V, 9-11, p. 98-99.

1128. *Les Amours de Genievre*, f. 5 r°.

d'infériorité par rapport à Dalinde, ce n'est que pour mieux lui asséner des reproches : « vous n'aymez que l'opiniõ de vous voir aymée, ou vous en aymez l'effect »¹¹²⁹. Le polyptote sur le verbe « aimer » sert ainsi à souligner la vanité prétendue de la maîtresse, puisqu'il ne s'agit pas ici, aux dires de Polinesse, d'aimer une personne mais d'aimer de manière tautologique l'amour même ainsi que ses effets.

La rhétorique orale de Polinesse trouve son aboutissement dans la rhétorique épistolaire de Dalinde qui finit par succomber aux avances du Duc dans une lettre particulièrement explicite. Cependant, même à ce moment de l'échange amoureux, on ne saurait dire qu'elle cède aisément, puisqu'elle revient sur son hésitation avant de suggérer qu'elle est sur le point de succomber (« ma creance, complice de vos desirs, desrobant une excuse dans vos passions »¹¹³⁰), et ce n'est que progressivement qu'elle se montre de plus en plus résolue (« mes désirs qui secondent vos envies en impatience »¹¹³¹), pour finalement signer sa lettre par la formule topique « vostre servante Dalinde »¹¹³² qui entérine son statut de maîtresse auprès de Polinesse.

On assiste ainsi chez les deux écrivains à deux prolongements différents de la rhétorique amoureuse. Chez l'auteur de *La Mariane*, en effet, celui-ci tient à l'amplification de la plainte d'un des personnages afin d'en souligner les accents pathétiques. Chez d'Espinaud, il se manifeste dans plusieurs passages de son imitation. Les ajouts de lettres et de dialogues entre Dalinde et Polinesse permettent ainsi de développer et de complexifier les rapports entre les deux amants en mettant notamment en avant la rhétorique manipulatrice du Duc. C'est précisément celle-ci que nous allons étudier à présent.

3.2.3. La manipulation

Cette rhétorique du cœur qu'est la séduction peut aussi être employée à des fins de manipulation, ce que D'Espinaud va explorer tout particulièrement. Ainsi, tandis que chez l'Arioste, l'emprise de Polinesse sur Dalinde était évoquée de façon plutôt abrupte, chez Jean d'Espinaud, elle est suggérée de façon plus subtile et permet de mettre en avant la parole manipulatrice du duc d'Albanie dans le cadre d'une joute verbale entre les deux amants. Dalinde en fait les frais lorsque son amant, Polinesse, utilise le langage comme véritable arme de persuasion. Si l'Arioste présentait déjà Polinesse comme un personnage perfide, Jean

1129. *Ibid.*

1130. *Ibid.*, f. 10 r°.

1131. *Ibid.*, f. 10 v°.

1132. *Ibid.*

d’Espinaud révèle quant à lui toute la dimension manipulatrice du personnage. Pour ce faire, l’auteur français développe la romance entre les deux amants et plus particulièrement l’épisode où le duc essaie de convaincre Dalinde de participer à son projet de posséder Genève. L’Arioste écrivait :

Mi persuade, se per opra mia
potesse al suo signor genero farsi
(che veder posso che se n’alzeria
a quando presso al re possa uomo alzarsi),
che me n’avria bon merto, e non saria
mai tanto beneficio per scordarsi ;
e ch’alla moglie e ch’ad ogn’altro inante
mi porrebbe egli in sempre essermi amante.¹¹³³

Chez l’Arioste, il s’agit d’un discours rapporté puisque Dalinde raconte à Renaud les propos de Polinesse. Jean d’Espinaud réactualise cette octave en faisant parler Polinesse au discours direct et la développe considérablement en allongeant l’échange entre Polinesse et Dalinde sur plusieurs pages¹¹³⁴. Ces modifications du texte permettent ainsi de mettre en avant la rhétorique manipulatrice de Polinesse qui, dans un premier temps, laisse présager à sa maîtresse que le nouveau statut social qu’il va acquérir par son union avec Genève lui sera également favorable :

Il faut pour le bien de mon contentement, & pour l’acquisition d’une nouvelle gloire, qui vous sera plus avantageuse que supportable, que vous souffriez l’apparence du changement de nos amours [...]¹¹³⁵

avant de se servir de l’amour même de sa maîtresse afin de la pousser à agir : « [...] hé bien, appelez vostre courage pour second en une si juste querelle »¹¹³⁶.

La résistance que tente d’opposer Dalinde à son argumentaire est quant à elle mise en avant par les apostrophes péjoratives qu’elle adresse à Polinesse, telles que « Ingrat »¹¹³⁷ ou encore « meschant »¹¹³⁸. Ces apostrophes ne sont d’ailleurs pas sans ambiguïté, comme dans la réplique « Non, mon cruel »¹¹³⁹, qui exprime bien les sentiments contradictoires de Dalinde pour le duc. En effet, malgré la négation qui exprime un refus catégorique dans un premier

1133. *Orlando furioso*, V, 14, p. 99.

1134. *Les Amours de Genievre*, f. 17 v°-25 v°.

1135. *Ibid.*, f. 17 v°-r°.

1136. *Ibid.*, f. 19 r°.

1137. *Ibid.*

1138. *Ibid.*, f. 19 v°.

1139. *Ibid.*, f. 20 r°.

temps, l'apostrophe « mon cruel » laisse déjà pressentir le fait qu'elle va céder, puisque le déterminant possessif « mon » inverse la valeur péjorative de l'adjectif substantivé « cruel », qui exprime un reproche, par ailleurs topique dans la rhétorique amoureuse, en traduisant l'attachement que Dalinde conserve pour lui.

Révéléateur des sentiments des personnages, le dialogue permet ainsi tantôt d'unir les amants, tantôt de montrer leur antagonismes. Un autre procédé d'expression des émotions est le monologue. En effet, tandis que la présence de l'amant provoque le dialogue qui favorise le développement des sentiments des personnages, l'absence de l'être aimé est également, d'une autre manière, prétexte à l'épanchement individuel.

3.2.4. Le monologue comme preuve d'amour

Le goût pour la plainte, tout d'abord, n'est pas sans lien avec le goût pour l'introspection. Le monologue apparaît ainsi comme un moment privilégié où l'amant malheureux peut prendre le temps d'analyser sa situation amoureuse ainsi que ses sentiments. C'est le cas par exemple chez Jean d'Espinaud, chez qui Genève, venant d'apprendre le suicide de son amant, déplore sa perte dans un monologue qui exprime ses regrets :

[...] ha ! pardonnez moy Ariodant, vos passions ont esté trop violentes, la moindre demonstration que vos desirs m'en eussent monstré, j'auroy deffendu à mes yeux l'usage de ceste frequentation, pour plaire à vostre humeur : mais quoy, i'ay plustost sceu la mort, que la naissance de vos volonte, vous auez iugé mon ame indigne de ceste cognoissance, où si elle est arrivée à mes sens, ça esté souz le regne de vostre mort, plustost que de mes esperances.¹¹⁴⁰

Dans ce monologue, Genève oppose deux réalités irréconciliables : d'une part, le passé où elle doutait sans cesse de l'amour d'Ariodant alors que ce dernier l'aimait et, d'autre part, le présent où, consciente de cet amour, elle perd définitivement l'objet de son bonheur avec la mort d'Ariodant. Cette opposition est rendue à travers l'antithèse temporelle entre les verbes conjugués au passé composé (« vos passions ont esté », « vous auez iugé mon ame »), qui soulignent l'échec de cette passion manquée, et le subjonctif plus-que-parfait (« vos desirs m'en eussent monstré ») qui traduit ici, à l'irréel, la volonté vaine de rejouer cette histoire. L'opposition entre la « mort » et la « naissance », puis entre la « mort » et les « esperances » accentue de manière tragique cette tension entre passé et présent en donnant le sentiment d'un amour avorté. Les images sont fortes, et malgré la résolution heureuse que connaîtra

1140. *Ibid.*, f. 76 r^o-v^o.

finalement l'épisode, tout, ici, suppose le caractère irrémédiable de la situation amoureuse de Genève.

En mettant de la sorte la parole au centre de la narration, les auteurs permettent ainsi l'approfondissement des sentiments éprouvés par les personnages. Cette analyse des émotions est par ailleurs étayée par la présence explicite du narrateur qui, lui aussi, fait entendre sa voix.

3.3. Les interventions narratoriales

En effet, celui qui est le plus à même de commenter les dialogues et plus encore les sentiments des personnages, c'est bien entendu le narrateur lui-même. Ainsi, en réaffirmant sa posture démiurgique, il rend sa présence plus explicite au sein du texte. Cela lui permet d'interagir avec ses personnages et par là de corroborer la description de leurs sentiments au sein du texte.

3.3.1. L'auteur à sa dame

Si les amants chez Jean d'Espinaud sont si bavards, c'est peut-être parce que lui-même aime à dialoguer avec la femme aimée. En effet, sa dédicace *A Mademoiselle Marseillie d'Altovittis, baronne de Castellane* se fait sur le modèle d'un discours amoureux laissant supposer un rapport galant entre l'auteur et sa dédicataire. L'auteur fait non seulement l'éloge de sa beauté (« je supplieray leurs traits de me deffendre des attraits de l'envie »¹¹⁴¹), mais également de sa vertu : « Je parle à vous, qui estes tout ce qu'une belle ame peut estre [...] vos belles facons paroissent surtout ce qui est de galant au monde »¹¹⁴². Certes, cette adresse est assez topique ; néanmoins, il est intéressant qu'elle se fasse sur un mode galant qui annonce à sa manière les dialogues amoureux à venir entre les personnages. C'est ainsi qu'au-delà de la dédicace, les interventions narratoriales prennent, chez Jean d'Espinaud, mais aussi chez l'auteur de *La Mariane*, une place significative.

1141. *Ibid.*, f. a5 r°.

1142. *Ibid.*, f. a2 v°.

3.3.2. Le narrateur en tant que démiurge

Dans un premier temps, la présence de la voix du narrateur permet de revaloriser son statut démiurgique au sein du récit. C'est ainsi que Jean d'Espinaud dévoile ses personnages de manière quasi théâtrale, par le recours au présentatif : « Voyla Dalinde »¹¹⁴³. À ce moment précis, cette déclaration peut être comprise de deux manières : tout d'abord, à l'instar d'une didascalie, la formule indique au narrataire l'arrivée d'un nouveau personnage ; ici, le narrateur s'adresse également directement à Genève afin de lui annoncer l'arrivée de Dalinde, et, par là même, une nouvelle menace. Ainsi, cette présence explicite du narrateur est d'autant plus intéressante qu'au-delà de l'affirmation de son rôle démiurgique au sein de la narration, elle lui permet d'interagir avec ses personnages. En effet, le narrateur n'hésite pas à s'adresser directement aux protagonistes de la fiction afin de leur faire savoir leur destin. Ainsi lorsqu'il annonce à Dalinde ses malheurs futurs, par le biais de prises à partie : « Vous le sçauerez Dalinde », puis plus loin « serez contraincte pour plaire à c'este esprit desespéré, de commettre un acte indigne de vos yeux »¹¹⁴⁴. Cette adresse prophétique, au futur prédictif, amorce un compte à rebours dans le texte, non seulement pour le narrataire, mais également pour le personnage dont il est ainsi suggéré qu'il se voit avancer de manière inexorable vers son destin. De la même manière encore, le narrateur annonce à Genève les épreuves à venir, et leur résolution : « on vous vient accuser, mais vostre innocence [...] esclairera l'ame de l'accusateur »¹¹⁴⁵. Ici, le contraste entre le présent (« on vous vient accuser ») et le futur prédictif (« esclairera ») exhibe la maîtrise du narrateur sur la temporalité et le destin de ses personnages.

Chez Jean d'Espinaud, cette posture n'est en outre pas dénuée d'empathie, comme on peut le constater lorsque le narrateur s'adresse directement à la suivante de Genève : « pardonnez moy Dalinde »¹¹⁴⁶, ou plus loin, « excusez moy Dalinde »¹¹⁴⁷. Ainsi, tout en ménageant un effet de suspense, le narrateur suggère par l'emploi de ces formules de politesse une certaine proximité avec ses personnages, et même une forme d'empathie à leur égard. C'est en particulier ce que montre son souci de ménager leur sensibilité par des formules d'excuse :

1143. *Ibid.*, f. 38 r°.

1144. *Ibid.*, f. 2 r°.

1145. *Ibid.*, f. 77 r°.

1146. *Ibid.*, f. 2 r°.

1147. *Ibid.*, f. 4 r°.

[...] je ne veux pas faire ceste injure à vostre courage, de croire que vous n'avez de la resistance autant qu'il aura de l'effronterie : mais les sermons d'une ame que nous adorons, sont les arrests du Ciel qui ne se peuvent eviter.¹¹⁴⁸

Dans ce passage, cette compassion de l'auteur envers son personnage est cependant à double tranchant. Le destin de Dalinde apparaît en effet comme d'autant plus injuste que, dans un premier temps, le narrateur met ainsi en avant les qualités de la suivante, pour mieux basculer ensuite vers la fatalité de son destin annoncée par le conjonction adversative, pivot de la phrase, « mais », puis par la formule au présent gnomique qui explicite le caractère inéluctable de ses souffrances.

Cette posture démiurgique se manifeste également dans *La Mariane*. Ainsi, lorsque le narrateur décrit les symptômes ressentis par Joconde, la question rhétorique qu'il pose, « Que dirais-je davantage ? »¹¹⁴⁹, avant de poursuivre sa description, produit un effet d'attente et ménage un effet de suspens.

Ainsi, le narrateur, présent de manière explicite, non seulement réaffirme sa posture démiurgique, mais instaure également une proximité, voire une complicité, au sein de la narration, avec les protagonistes de celle-ci.

3.3.3. Le narrateur confident

C'est essentiellement chez Jean d'Espinaud que l'on trouve cette posture compatissante du narrateur. Celle-ci est tout d'abord favorisée par la présence formelle des interventions du narrateur qui encadrent les plaintes amoureuses des personnages. En effet, parfois, le narrateur introduit la parole des protagonistes :

[...] il me semble que j'entends les justes regrets de Genievre [...] Mais quoy ! Genievre, que vous servent ses desespoirs, on ne vous croira point.¹¹⁵⁰

Dans ce passage, la présence du verbe « sembler » et du verbe « entendre » conjugué à la première personne du singulier du présent actualise la situation du narrateur et le situe sur le même plan que ses personnages. Le narrateur peut également intervenir dans le cadre de la conclusion d'un discours comme c'est le cas par exemple à la fin du monologue de Genève :

1148. *Ibid.*, f. 4 r^o-v^o.

1149. *La Mariane*, f. 97 r^o, p. 70.

1150. *Les Amours de Genievre*, f. 84 r^o-v^o.

Estes vous tant en peine, belle ame affligée, de sçavoir l'explication de ses dernières parolles, donnez la gesne à vos robes, ou faictes revivre ses yeux, demandez les à vostre malheur, & à son infortune, peut-estre le sçavez vous¹¹⁵¹

Ici, la présence du narrateur est explicitée par le biais d'une formulation interrogative à la seconde personne.

Outre cette présence formelle, cette proximité est mise en valeur dans le cadre d'une mise en scène plus appuyée du narrateur au sein de la fiction. Cela passe, chez Jean d'Espinaud, par un effet d'oralisation de la parole permettant d'exprimer la familiarité entre le narrateur et le personnage. En témoignent des interjections comme le conatif « hé ! » qui précède l'ordre « entrez je vous supplie » qu'il donne à Polinesse¹¹⁵². De même, lorsque le narrateur s'adresse à Dalinde : « Ha Dalinde, si mes regrets estoient capables [...] d'adoucir vostre malheur »¹¹⁵³, l'interjection expressive « Ha » ainsi que les déterminants possessifs de la première personne du singulier (« mes ») et de la seconde personne du pluriel (« vostre ») permettent d'impliquer de manière empathique le narrateur auprès de son personnage. On peut du reste noter dans ce passage que le caractère démiurgique de l'auteur n'est jamais très loin. Le système hypothétique (« si mes regrets estoient capables [...] d'adoucir vostre malheur... »), à l'irréel, témoigne ainsi d'une certaine hypocrisie de la part du narrateur qui, bien qu'il ait la main sur son récit, se dit démuni face au destin de Dalinde. À ces marques évidentes d'oralité s'ajoute la mise en scène presque encombrante de sa présence fictive : « mais peut-estre la crainte que je n'entre avec vous, vous arreste : hà ! Non »¹¹⁵⁴. Dans ce passage où Polinesse s'apprête à pénétrer dans la chambre de Dalinde, la présence omnisciente du narrateur y est si explicite qu'elle semble presque pouvoir gêner la volonté du personnage. En réalité, bien entendu, elle n'est pas effective, et permet avant tout de souligner l'hésitation de Polinesse.

De telles mises en scène, en affirmant la posture de confident du narrateur, facilitent les interventions de ce dernier et confèrent une forme de naturel à ses commentaires. Cette posture de confident lui permet également de développer son omniscience dans le psychisme des personnages. Ainsi, c'est avec une aisance remarquable qu'il passe de l'intériorité de l'un à celle de l'autre, comme le montre, par exemple, son intervention évoquant tour à tour les sentiments ressentis par Lurcain, puis par Ariodant et enfin par Genève suite à la supercherie

1151. *Ibid.*, f. 76 r°-77 v°.

1152. *Ibid.*, f. 14 r°.

1153. *Ibid.*, f. 16 v°.

1154. *Ibid.*, f. 14 r°.

mise en place par Polinesse et Dalinde :

Ha ! Lurcain, vos parolles font paroistre à ce coup, que vostre ame n'a jamais esté possedée d'une douleur pareille à celle de vostre frere : vous voulez qu'il oublie plustost son mal qu'il ne la ressentit¹¹⁵⁵, & sans luy permettre de souspirer, vous en voudriez estouffer vous mesmes la cause : la difference de vostre liberté à sa prison, de vos plaisirs à ses peines, le licencie à toute espece de regret, & congediant mille plaintes de sa bouche, lui permet de demander encores au souvenir de Genievre, si sa repentance à point secrètement donné des vœux à son offence : que si cela est, ses afflictions seront moins violentes, & ses regrets moins durables : mais non, Ariodant, ce mesme aveuglement qui vous a trompé sur la gallerie, anime encore vos plaintes, vous vous estes abusé : celle que vous croyez qui vous manque d'amour, est aux mesmes peines que vous estes, ne sçachant point vos desseins, & estant estonée de vostre longue absence s'en veut esclaircir par un page, qu'elle vous envoie avec ses parolles.¹¹⁵⁶

Ici, le narrateur ne se contente pas de jouer les simples commentateurs : il met en relation les sentiments des différents protagonistes et par là même met en relief le quiproquo qui est en train de se jouer entre les personnages. Ainsi, la différence d'expérience entre Ariodant et son frère Lurcain, qui n'a jamais connu le sentiment amoureux, explique l'incompréhension de ce dernier face aux transports passionnés de son frère. Cette divergence de condition entre les deux frères est notamment rendue par l'opposition entre « liberté » et « prison », « plaisirs » et « peines ». De même, l'aveuglement d'Ariodant, trompé par la supercherie de Polinesse et Dalinde, l'empêche de percevoir et de recevoir l'affection de Genève à ce moment de l'intrigue. C'est ce qui apparaît dans la formulation chiasmatique « celle que vous croyez qui vous manque d'amour, est aux mesmes peines que vous estes », qui déconstruit l'illusion par l'imbrication des relatives, avant de mettre en parallèle, par la structure comparative, la croyance d'Ariodant (le « manque d'amour » de Genève) avec la situation réelle (les « mesmes peines » ressenties par elle).

De manière plus positive, il arrive que le narrateur joue les entremetteurs afin d'améliorer la situation affective des personnages. Il procède par exemple ainsi afin de réunir les différents protagonistes de la *Genievre*. C'est ainsi qu'après la longue et laborieuse cour de Polinesse auprès de Dalinde, le narrateur enjoint vivement à son personnage de jouir de la chair plutôt que de continuer à discuter : « Treve Polinesse, de ses belles parolles »¹¹⁵⁷. Ce conseil lapidaire, donné dans une phrase averbale, se poursuit en injonction (« entrez ie vous supplie »), accompagnée d'une monstration persuasive jouant, par le présentatif et la relative prédicative, sur les effets de présence : « la voila qui vous tend la main »¹¹⁵⁸. Cette posture

1155. Orthographié « ressenti » dans le texte original. Nous corrigeons ici.

1156. *Ibid.*, f. 67 r°- 68 r°.

1157. *Ibid.*, f. 13 v°.

1158. *Ibid.*, f. 14 r°.

d'entremetteur synthétise bien le double rôle joué par le narrateur. En effet, d'une part, en influant sur les rapports entre les personnages, il manifeste son pouvoir sur ces derniers ; et d'autre part, sa proximité avec eux lui permet de s'adresser directement à eux et de commenter ainsi avec autorité leur déboires amoureux.

Il arrive aussi, enfin, que le narrateur interpelle directement le personnage afin de lui prodiguer des paroles de réconfort et des conseils. C'est ainsi qu'il prend la parole pour consoler Genève : « Mais quoy ? Belle Princesse, consolez vous »¹¹⁵⁹. L'injonction « consolez-vous » engage ainsi le personnage à prendre courage en vue des épreuves à venir tandis que l'adjectif antéposé « belle » témoigne une fois de plus, par une marque d'affection, de la proximité entre le narrateur et le personnage.

Ainsi, non seulement la mise en valeur de nouvelles figures d'amants malheureux apporte de la diversité à la peinture des sentiments, mais les discours jouent un rôle primordial dans le développement de la description psychologique des personnages. D'abord en tant que discours des personnages eux-mêmes : les dialogues entre les amants permettent de développer et d'approfondir les rapports sentimentaux, tantôt pour souligner l'affection tendre existant entre les amants (pour Fiamette et le Grec), tantôt pour accentuer au contraire les manipulations et les effets néfastes de l'amour (pour Dalinde et Polinesse). Mais les discours interviennent aussi sur un autre plan, à travers l'émergence de la voix du narrateur. Ses interventions, outre le fait qu'elles mettent en avant sa posture démiurgique, lui fournissent l'occasion d'entretenir une proximité fictive avec les personnages, voire de manifester une forme d'empathie à leur égard, qui peut aller jusqu'à la dispensation de paroles de consolation et de conseils. Cette dimension nouvelle des imitations en prose est importante, car elle témoigne d'une orientation plus générale. En effet, à la différence de la majorité des imitations que nous avons étudiées en vers, il ne s'agit pas seulement, dans le cadre de la prose, d'insister sur les plaintes et les souffrances des amants malheureux, mais également de guérir ces derniers.

1159. *Ibid.*, f. 77 r^o.

Chapitre 4

Une littérature antidote

Nous l'avons vu, la prose permet d'analyser de manière plus introspective les affects des personnages. Or, dans ce cadre, ce n'est pas seulement la douleur, comme nous venons de le voir, qui est développée, mais également le processus de guérison, comme nous allons le voir à présent. Certes, certaines pièces en vers évoquaient déjà la guérison et le dénouement heureux de la passion amoureuse : ainsi du « Renaud » de Louis d'Orléans, ou encore de « La Genève » de Mellin de Saint-Gelais et de Baïf. Néanmoins, dans le cadre de la prose, la notion de guérison prend une plus grande ampleur, et ce à différents niveaux du dispositif diégétique. La narration s'attache en effet à représenter non seulement les méthodes de guérison au sein du récit, mais également un autre facteur nécessaire au rétablissement de l'âme amoureuse, qui est, au niveau de l'expérience de lecture ou d'écoute du récit des malheurs d'autrui, la fraternité des cœurs unis par des expériences partagées. C'est ainsi que les personnages vont, d'une part, tisser des liens autour d'expériences amoureuses malheureuses communes, mais aussi, d'autre part, se faire les narrateurs d'histoires amoureuses qui vont, dès lors, elles-mêmes devenir des remèdes à l'amour passionné. C'est particulièrement le cas dans *La Mariane*.

4.1. Représentations des processus de guérison

4.1.1. Les distractions

Comment guérir une âme mélancolique ? Depuis l'Antiquité, les manuels qui traitent de la mélancolie amoureuse tentent de répondre à cette question. Afin d'évoquer ce point, nous citerons des textes médicaux du XVI^e siècle et du XVII^e siècle et plus particulièrement Robert Burton qui traite de la guérison et rassemble dans son ouvrage *Anatomie de la Mélancolie* des connaissances issues du XVI^e siècle. Parmi les différentes méthodes proposées contre la mélancolie amoureuse, figurent ainsi en première place les divertissements tels que le jeu ou encore la musique :

Nombreux et divers sont les moyens prescrits par les philosophes et médecins afin de redonner la joie à un cœur attristé, de faire diversion des soucis et méditations obsédantes qui font tant souffrir dans cette maladie. Mais selon moi, aucun n'est aussi immédiat, aussi efficace, et aussi approprié qu'un verre de bon vin, de la gaieté, de la musique, et une joyeuse compagnie.¹¹⁶⁰

Robert Burton vante ainsi les mérites de l'art de la muse Euterpe et des autres distractions. Ces remèdes, selon lui, comptent parmi les plus puissants. Il insiste particulièrement sur les bénéfices de la musique à propos de laquelle il ajoute : « Elle a des effets même sur l'âme la plus éteinte, la plus sévère, la plus triste [...] »¹¹⁶¹. Pourtant, cet art qui « apaise les plus grands chagrins »¹¹⁶² semble sans effet sur Joconde, et ce dès l'Arioste :

Langue Iocondo, che'l pensier malvagio
c'ha de la ria moglier, sempra lo rode :
né'l veder giochi, né musici udire,
dramma del suo dolor può minuire.¹¹⁶³

La double négation du vers 7 ainsi que le jeu sur l'unité de mesure au vers 8 insiste ainsi sur l'inefficacité des divertissements tentés contre la mélancolie de Joconde.

Ce passage est d'abord repris dans la nouvelle tirée des *Joyeuses narrations* :

[...] mais Joconde languist, car la mauuaise pensee qu'il ha de sa mechante femme, le ronge & pour ieux ou ébattemens, ne luy peut diminuer vne dragme de sa douleur.¹¹⁶⁴

Dans cette description, l'auteur fait le choix de désigner les plaisirs de la cour sous le terme générique d'« ébattemens », en lieu et place du terme de « Musiciens » présent dans la traduction de 1544¹¹⁶⁵, ce qui met l'accent plutôt sur la notion même de divertissement que sur la nature de celui-ci ; c'est en effet le sens originel du verbe « esbattre », qui signifie « divertir, distraire »¹¹⁶⁶. Par ailleurs, le terme d'« esbattement » comprend également le sens de « plaisir que l'on prend à s'ébattre »¹¹⁶⁷. Ainsi, ce terme, associé par coordination aux

1160. R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, [1638], *op. cit.*, Partie II. Section 2. Membre 6, subdivision 3, p. 247.

1161. *Ibid.*, p. 247.

1162. *Ibid.*, p. 248.

1163. *Orlando furioso*, XXVIII, 31, v. 5-8, p. 851-852.

1164. *Les Joyeuses narrations*, p. 187-188.

1165. « [...] mais Ioconde languist, car la mauuaise pensée, qu'il a de sa meschante femme, tousjours le ronge, & pour veoir jeux, & ouyr Musiciens ne luy peult diminuer une dragme de sa douleur. » (*Roland Furieux*, 1544, f. 146 v°).

1166. E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du 16ème siècle*, éd. citée, [en ligne], article « Esbattre ».

1167. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, article « Esbattement ».

« jeux » qui dénotent également une activité, peut sous-entendre une posture active de la part de l'amant. C'est donc ici plutôt l'activité qui est mise en valeur contre la passivité de l'amant qui se languit.

L'auteur de *La Mariane* est quant à lui bien plus prolixe lorsqu'il s'agit d'évoquer cet épisode. C'est, en effet, avec insistance qu'il souligne l'insuffisance des spectacles :

Mais le pauvre Gioconde ne laissait pourtant de languir misérable, rongé au dedans d'un ver éclos en son âme, par la continuelle pensée qu'il avait de la perfidie de son ingrate épouse. Tellement qu'il n'y avait jeu, musique, ni son d'instrument qui lui pût diminuer une seule drachme de son mal.¹¹⁶⁸

À la suite des deux distractions déjà énoncées par l'Arioste, le « jeu » et la « musique » (« giochi » et « musici », v. 7), l'auteur français ajoute en effet le groupe coordonné « ni son d'instrument » : celui-ci confirme l'impuissance des arts face à la mélancolie de Joconde et, en tant qu'il est coordonné au terme générique « musique », crée un effet de restriction sémantique, renforcé par la consécutive en tête de phrase « tellement que », qui isole le personnage dans le silence.

L'action sera néanmoins sans effet sur le malheureux Joconde. Cette réaction négative face aux distractions qui lui sont présentées entre ainsi en adéquation avec ce que Jacques Ferrand dira au début du XVII^e siècle des amants malheureux :

L'Amant s'abstiendra de la lecture des livres lassifs, comme sont les amours des Poètes, les chansons impudiques, les jeux des Basteleurs, Comédiens & Farceurs [...] Car telles singeries & paroles lassives, remettant la volupté en memoire, sont suffisantes pour esmouvoir un Anaxagoras, & pour faire sortir le plus devot Hermite des deserts de l'Arabie : comme on collige de Gal. au chap. dernier, du liv. 6. des part. malad.¹¹⁶⁹

Jacques Ferrand (1575-1623) évoque ici la puissance des Arts qui viseraient à l'amusement du malade. Loin de détourner celui-ci de sa tristesse, ils ne feraient en réalité qu'empirer sa mélancolie en lui rappelant les jours heureux qui étaient précisément plus propices aux plaisirs et aux amusements. Citant Platon, Robert Burton exprime également ses réticences à l'encontre de la musique – ou du moins de certaines musiques qui sont considérées comme particulièrement nocives aux âmes amoureuses :

Ce qui est acceptable et même recommandé pour la plupart des gens l'est encore plus pour le mélancolique, mais seulement si sa maladie n'a pas pour origine cela même, si le malade n'est pas un *innamorato* frivole, un oisif fantasque, perdu dans ses

1168. *La Mariane*, f. 98 r^o-v^o, p. 71.

1169. Jacques Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique*, Toulouse, J. et R. Colomiez, 1610, p. 128-129.

pensées toute la journée, qui passe son temps à composer des gigue, des sonnets, des madrigaux, à la gloire de sa maîtresse. Dans de tels cas, la musique est très dangereuse, comme un coup d'éperon à un cheval sauvage qui galopera jusqu'à devenir aveugle ou à perdre le souffle [...] Platon interdit la musique et le vin aux jeunes gens car ils sont presque tous amoureux.¹¹⁷⁰

C'est un divertissement d'une autre nature, plus cru, qui finit par remettre à Joconde dans son état premier, inscrit dans son nom par l'onomastique : « giocondo », autrement dit Joyeux. Il assiste en effet aux ébats de la femme d'Astolphe avec un nain, spectacle gaulois qui, en le divertissant, va lui permettre de relativiser son cocuage. C'était, d'ailleurs, déjà le cas chez l'Arioste :

[...] che se bene in obbrobrio era caduto,
era almen certo di non v'esser solo.¹¹⁷¹

Ce spectacle joue le rôle d'élément déclencheur chez le personnage. Joconde, spectateur auparavant passif, mais à présent réjoui, va devenir actif et devenir l'acteur de sa propre guérison. En effet, suivant l'exemple des réjouissances des corps du nain et de la femme d'Astolphe, le rétablissement de Joconde va passer par la pratique de l'acte charnel.

4.1.2. La récompense charnelle

« *Que les jeunes gens rencontrent les jeunes filles* »¹¹⁷²

Quel meilleur divertissement pour l'amant esseulé que la compagnie des femmes ? En effet, les textes portant sur la mélancolie amoureuse préconisent la fréquentation du beau sexe. Dans la première moitié du XVI^e siècle, le médecin italien Girolamo Fracastoro (Fracastor), dans sa *Syphilis, sive morbus Gallicus* (1530), recommande ainsi « Que les jeunes gens rencontrent les jeunes filles »¹¹⁷³. Robert Burton, au début du XVII^e siècle, lorsqu'il évoque la gaieté et la « joyeuse compagnie », ne contredit pas ce conseil pour remédier à la mélancolie :

1170. R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, op. cit., Partie II. Section 2. Membre 6, subdivision 3. *La musique : un remède*, p. 251-252. Robert Burton fait ici référence à Platon, *Lois*, III [671-674].

1171. *Orlando furioso*, XXVIII, 43, v. 3-4, p. 855.

1172. Girolamo Fracastoro, *Syphilis, sive morbus Gallicus*, 2, 111-112, cité dans R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, op. cit., p. 259.

1173. *Ibid.*

La beauté à elle seule est un remède souverain contre la peur, la peine, et toutes les attaques de mélancolie ; c'est un charme, un festin en soi [...] Les meilleurs moyens pour chasser la peine et procurer du plaisir sont de douces fragrances, un bon repas, toucher, goûter, embrasser, chanter, danser, faire du sport, jouer et, par-dessus tout, des beautés exquises [...] qui charment l'œil et l'esprit : rencontrer ou apercevoir une belle femme, ou bien être en sa compagnie.¹¹⁷⁴

On trouve déjà chez l'Arioste, plus précisément dans l'épisode concernant Joconde et Astolphe, cette incitation à fréquenter le beau sexe afin de guérir du mal d'amour. Le tableau suivant permet de suivre le développement de cette idée dans le texte-source et dans ses adaptations :

Épisode	<i>Orlando furioso</i>	<i>Le Joyeuses narrations</i>	<i>La Mariane</i>
XXVIII, 45 (vers 5-8)	Lasciàn (disse Iocondo) queste ingrante, e proviam se son l'altre così molli : facciàn de le lor femine ad altrui quel ch'altri de le nostre han fatto a nui. (p. 855)	Laissons (dit Iocōde) ses ingrantes, & éprouuons si les autres sont aussi molles, & aux autres faisons leur ce de leurs femmes, qu'on a fait des nostres. (p. 190)	-Laissons, dit Gioconde, ces ingrantes et perfides, et faisons preuve et essai si toutes les autres sont les mêmes : aussi molles et fragiles. Faisons aux autres de leurs femmes, ce que l'on nous a fait des nôtres. (f. 101 r° ; p. 73)
XXVIII, 46	Ambi gioveni siamo, e di bellezza, che facilmente non troviamo pari. Qual femina sarà che n'usi asprezza, se contra i brutti ancor non han ripari ? Se beltà non varrà né giovinezza, varranne almen l'aver con noi danari. Non vo' che torni, che non abbi prima di mille moglie altrui la spoglia opima. (p. 855-856)	Nous sommes tous deux ieunes, & de telle beauté, que facilement nous trouuerons noz semblables. Donc quelle femme fera le contraire de nostre vouloir : si elles ne se peuuent deffendre contre les laids & contrefaits, & si beauté ny vaut & ieunesse, au moins nous les aurons pour argent.	Nous sommes tous deux jeunes, et de telle beauté que difficilement pourrions-nous trouver nos semblables. Quelle femme y aura-il qui nous repousse et refuse, si elles reçoivent et admettent, mais poursuivent et requièrent, les plus vils et idiots. Si jeunesse et beauté ne nous servent de rien, au moins l'avoir avec nous chevance nous apportera quelque commodité et profit. Bref, en quelque sorte que ce soit, je ne veux pas que retournions sans avoir joui des embrassements de plus d'une milliasse. (f. 101 r°-v° ; p. 73)
XXVIII, 47, vers 1-4	La lunga assenza, il veder vari luoghi, praticare altre femine di		Car une longue absence, aller en divers lieux, Femmes étranges voir, les

1174. R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, op. cit., p. 255. Un peu plus loin, pourtant, Burton recommande également des divertissements plus chastes : « Je recommande les divertissements honnêtes et chastes, les spectacles, les pièces de théâtre, les jeux » (op. cit., p. 259).

	fuore, parche sovente disacerbi e sfoghi de l'amorose passioni il core. (p. 856)		hanter curieux, Est ce qui peut éteindre et chasser de notre âme D'Amour la passion, le poison et la flamme. (f. 101 v°, p. 73.)
--	--	--	---

Dans un premier temps, les imitateurs reproduisent de manière fidèle l'injonction de Joconde à combattre le mal par le mal en jouissant des femmes d'autrui. Cependant, on peut remarquer que la conclusion du discours de Joconde sous forme de conseil aphoristique ne fait pas l'objet du même traitement dans les deux textes français. Ainsi, dans *Les Joyeuses narrations*, les quatre derniers vers de l'Arioste ne sont pas repris par le narrateur qui écrit sans transition au départ des deux nouveaux compagnons :

Le Roy louë l'aduis de Joconde, & en peu de temps, avec deux escuyers seulement
(outre la compagnie du cheualier Romain) se mettent en voye.¹¹⁷⁵

C'est sans doute dans un souci d'efficacité narrative que l'auteur de la nouvelle a décidé de supprimer ces quelques vers peut-être encombrants à ses yeux dans la dynamique de la narration. À l'inverse, l'auteur de *La Mariane* les conserve et appuie même sur leur valeur de maxime. En effet, il fait le choix formel de conserver la formulation en vers qui permet de détacher typographiquement les vers du reste du discours de Joconde. Ainsi mis en valeur, les vers prennent une valeur plus solennelle. De plus, la formulation au présent de vérité générale confère une valeur omnitemporelle au propos, lui attribuant un caractère universel. Dès lors, le texte littéraire ne fait pas seulement le récit du mal mélancolique, mais fait également office d'ordonnance au sens où il prodigue des conseils à l'amant malheureux.

Prenant au mot ces conseils médicaux, Joconde et Astolphe, dans la suite de leurs aventures, vont jouir de la compagnie de nombreuses femmes afin de guérir de leur mélancolie, au détriment de quelques maris malheureux. Néanmoins, outre cette fréquentation du beau sexe qui se caractérise surtout par la diversité et la quantité des rencontres, une autre médication peut parvenir à sauver efficacement l'amant. C'est, bien évidemment, la jouissance de la seule et unique : la femme aimée elle-même.

Guérir le mal par le mal

Selon un poncif de la guérison amoureuse, c'est l'objet du désir lui-même, qui cause tant de douleur à l'amant, qui devient la médication nécessaire à son rétablissement. Ainsi, au

1175. *Les Joyeuses narrations*, p. 190.

chapitre XXI de son traité, intitulé « La guérison de l'Amour, & de la Melancholie Erotique » (1610), Jacques Ferrand insiste sur la nécessité de jouir de la femme aimée afin de guérir. Il rapporte notamment l'anecdote suivante :

L'oracle d'Apollon, un jour consulté par Diogenes, s'il y avait remède pour guérir son fils forcené d'amour ; répondit qu'il luy donnast la jouyssance de celle que son fils aimoit. [...] Mais non seulement la jouyssance de la chose aimée guerit l'amour extreme, mais aussi la seule puissance d'en pouvoir jouir [...] ¹¹⁷⁶

Dans *La Mariane*, le héros évoque ainsi, au début du second livre, son mal amoureux ¹¹⁷⁷ et les divers remèdes qui pourraient l'aider à guérir ; c'est l'objet de son amour, Mariane, qui est nettement désignée comme étant la seule à pouvoir le mener à la guérison, à travers la négation exceptive : « Il n'y a que ma seule Mariane qui me puisse ce bien, elle seule me peut servir de ce doux vent de Zéphire que requiert ma chaleur et qui seule la peut attiédir [...] » ¹¹⁷⁸. De même, dans l'épisode de Joconde, les amants, de manière assez classique dans ce type de récit, sont motivés par le seul but d'accéder à la femme aimée afin de guérir de leur maladie amoureuse. Ainsi, chez l'Arioste, le jeune Grec supplie-t-il en ces termes la jeune Fiamette de se donner à lui :

Vuommi (dice) lasciar così morire ?
Con le tuo braccia i fianchi almenni cinge,
lasciami disfogar tanto desire ;
ch'inzan che tu parta, ogni momento
che teco io stia mi fa morire contento. ¹¹⁷⁹

L'auteur de *La Mariane* insiste sur ce passage :

Me veux-tu donc, dit-il, ainsi laisser mourir à crédit. Au moins, mon cœur, jette tes bras, je t'en prie, à mon col, et me laisse un peu étancher ma soif et adoucir l'ardeur qui va me consommant. Car pendant que tu séjournes ici, le moindre moment que je demeurerai avec toi me peut rendre heureux et content. ¹¹⁸⁰

Les arguments demeurent les mêmes que ceux qui étaient exposés chez l'Arioste, mais l'expression de la passion est une fois de plus redoublée. Ainsi, le groupe verbal « disfogar tanto desire » est repris par l'auteur de *La Mariane* d'une façon qui détaille le processus

1176. J. Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour*, op. cit., p. 148-149.

1177. *La Mariane*, p. 34.

1178. *Ibid.*, f. 45 r°-v°, p. 34.

1179. *Orlando furioso*, XXVIII, 59, v. 4-8, p. 859.

1180. *La Mariane*, f. 104 r°, p. 75.

évoqué par l'Arioste : « étancher ma soif et adoucir l'ardeur qui va me consommant ». L'ardeur doit en effet s'adoucir une fois la soif étanchée. Par ailleurs, la métaphore de la soif esquisse une image plus concrète, et en même temps poétique, du désir à éteindre.

Cependant, plus encore que la jouissance de l'être aimé, c'est l'amour réciproque qui permet la guérison. Ainsi, après que le personnage a gagné sa nuit d'amour avec Fiamette, leur union finit par se conclure le lendemain par une promesse de mariage. Il en va de même pour Polinesse qui insiste auprès de Dalinde afin qu'elle lui donne son amour, avant d'adresser plus tard la même requête à Genève lorsqu'il en tombe amoureux. L'argument du remède à la maladie d'amour est cette fois employé à des fins stratégiques : feignant de vouloir guérir de son amour pour Genève, Polinesse demande à Dalinde de revêtir les vêtements de celle-ci afin qu'il puisse la rejoindre et assouvir avec elle son désir érotique. Dans cet épisode, s'il s'agit avant tout pour Polinesse de piéger Ariodant, il y a là aussi usage d'un remède possible contre la maladie d'amour. L'illusion d'avoir pour une nuit Genève à ses côtés doit ainsi calmer les ardeurs de Polinesse. Or cette question de l'illusion semble bien être présente dans la littérature médicale. Jacques Ferrand (1575-1623) rapporte ainsi le cas d'un Égyptien qui, en ayant simplement fait le rêve de posséder la courtisane Théognide, était parvenu à guérir de ses ardeurs¹¹⁸¹. Les deux procédés sont certes différents, mais il s'agit bien, toujours, de guérir de l'amour par le biais d'une mise en scène illusoire, que celle-ci soit rêvée ou performée dans une mise en scène concrète.

Outre le divertissement et l'assouvissement de la passion charnelle, il faut également prendre en compte, dans le cadre de la guérison, l'importance d'un contexte affectif amical favorable.

4.2. La fraternité des cœurs

4.2.1 « *Un joyeux compagnon vaut mieux que n'importe quelle musique* »

Parmi les différents types de remèdes à la mélancolie, les traités sur la mélancolie insistent sur l'importance de la présence d'une assemblée gaie et enjouée dans le processus de guérison. Ainsi, dans la subdivision de son traité dédiée à la « Gaieté et joyeuse compagnie,

1181. « De pareille presque façon assouvit ses amours un Egyptien envers la Courtisane Theognide, laquelle ne vouloit interiner les requestes de ce jouvenceau, qui l'aimoit esperduement, sans une somme excessive d'argent : dont il arriva que ce languissant Amant songea une nuict, qu'il tenoit sa Dame entre ses bras à sa discretion ; il ne fut pas si tost esveillé, qu'il sentit l'ardeur qui l'alloit consumant, totalement refroidie, & dès ceste heure ne rechercha plus sa tant desirée [...] » (J. Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour*, op. cit., p. 149).

beaux objets, remèdes », Robert Burton indique-t-il que « La musique ne peut être séparée de la gaieté et de la joyeuse compagnie, les deux étant absolument nécessaires dans le traitement de la maladie qui nous préoccupe »¹¹⁸². Cette compagnie, sans laquelle tout autre divertissement demeure sans secours, car « un joyeux compagnon vaut mieux que n'importe quelle musique »¹¹⁸³, va devenir essentielle dans la guérison de Joconde, aussi bien chez l'Arioste que chez ses adaptateurs qui représentent Joconde parcourant les villes en compagnie d'Astolphe puis de Fiamette, et se livrant à des divertissements gaillards et joyeux qui deviendront les meilleurs remèdes à son mal d'amour.

Le compagnon de Joconde n'est pas choisi au hasard : un sort commun les unit, comme le souligne d'ailleurs le titre de la vingt-deuxième narration des *Joyeuses narrations* : « D'un Roy, & d'un Cheualier Romain, deceuz par vn mesme moyen, lesquelz trouuerent leurs femmes en adultere, à savoir l'une avec vn nain, qui sembloit vn monstre défigure, & l'autre avec vn ieune Iouuēceau [...] ». De même, dans *La Mariane*, Filomène est rejointe au tout début du roman par une compagne d'infortune : Diane¹¹⁸⁴. Dans les deux cas, de cette expérience commune naît une complicité et, de là, une guérison partagée. Pour Joconde et Astolphe, celle-ci passe, comme nous l'avons vu, par une convalescence faite de divertissements joyeux et gaillards ; et pour Filomène et Diane, par le partage de leurs expériences communes, comme nous le verrons tout à l'heure. En effet, au-delà du duo consolateur, cette concordance des mélancolies amoureuses s'étend à une communauté plus vaste, comme on le constate non seulement dans *La Mariane*, mais aussi chez l'ensemble de nos auteurs.

4.2.2. L'extension à une communauté galante

Une telle communauté est tout d'abord impliquée comme destinataire dans le titre des *Joyeuses narrations* où le public visé est désigné par la relative « ceux qui desirent savoir choses honnestes ». En effet, l'adjectif « honnestes », qui qualifie les « choses » dont le lecteur doit faire l'apprentissage au sein du récit, inclut également un sens mondain¹¹⁸⁵ : l'adjectif qualifie ainsi l'« honnête homme » (expression elle-même attestée en 1538¹¹⁸⁶), celui

1182. R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, op. cit., p. 253, Partie II. Section 2. Membre 6, subdivision 4.

1183. *Ibid.*, p. 253.

1184. *La Mariane*, f. 4 v°.

1185. Marine Gaullin, Julie Monsterlet, « Éléments sur les *Joyeuses Narrations* », dans *Les Publics de la facétie (XVI^e-XVII^e siècles)*, journée d'étude organisée par le projet Facéties (Sorbonne Université, Labex, OBVIL, 1^{er} juillet 2017).

1186. cf. CNTRL, article « Honnête ».

« qui se conforme à la probité, qui est « civil »¹¹⁸⁷. C'est une orientation analogue que confirme par ailleurs Frank Lestringant pour les contes et discours bigarrés lorsqu'il cite comme publics de ces recueils « l'honnête homme et le courtisan, la dame et le mondain [qui] y trouvent de quoi nourrir la conversation, qui est devenue, depuis Baldassare Castiglione, un art de vivre »¹¹⁸⁸.

Dans *La Mariane*, le héros rencontre quant à lui, au cours de l'intrigue, une « compagnie de jeunes hommes et damoiselles »¹¹⁸⁹ qui deviendront ses « amis très affectionnés »¹¹⁹⁰ et dont les récits vont le distraire et contribuer à sa guérison. L'auteur met ici en scène une sociabilité nourrie par les récits. Aux passions représentées dans la narration principale – les amours de Mariane et du protagoniste – sont ainsi censées s'inclure et se succéder d'autres passions : celles des auditeurs du récit, qui le commentent et le prolongent par d'autres histoires. Ainsi, le récit de Joconde, raconté par le sieur François, provoque-t-il une vive réaction chez ses auditeurs. Ce sont leurs émotions qui vont, de là, alimenter les débats entre deux parties nettement différenciées de l'auditoire, car les auditeurs masculins apprécient l'histoire, tandis que l'auditoire féminin en est plutôt fâché¹¹⁹¹. Il est dit en effet que les femmes en rougissent de honte et en éprouvent « déplaisir et ennui », car le récit les choque par ses « paroles un peu trop libres et licentieuses »¹¹⁹². L'auteur de *La Mariane* fait ainsi le choix de représenter dans la diégèse une communauté mondaine devisant sur les récits.

Cet aspect mondain se retrouve dans le langage employé par le narrateur de *La Mariane*, qui tend vers un style élégant et galant, y compris dans les épisodes les plus impudiques. Ainsi la ruse scabreuse jouée par Fiamette et le Grec se conclut-elle par cette maxime, déjà citée :

Qu'il n'y a rien si difficile
Qu'à deux amants qui sont d'accord
Amour ne rende très facile.¹¹⁹³

1187. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, article « Honeste ».

1188. Frank Lestringant, « Bigarrures », dans *Contes et discours bigarrés*, dir. Marie-Claire Thomine, en coll. avec Nicolas Kiès, *Cahiers V.-L. Saulnier*, n° 28, 2011, p. 13.

1189. *La Mariane*, f. 66 r°, p. 49.

1190. *Ibid.*, f. 66 v°, p. 50.

1191. On trouve ce système des devisants chez Boccace dans son *Décaméron* (1349-1353) puis chez Marguerite de Navarre dans son *Heptaméron* (1559) qui rapportait déjà les propos critiques des devisants après chaque nouvelle, comme le souligne Marcel Tetel («L'Heptaméron : première nouvelle et fonction des devisants », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, dir. Lionello Sozzi, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 449-458).

1192. *La Mariane*, f. 107 v°, p. 77.

1193. *Ibid.*, f. 105 r°-v°, p. 76.

Nicole Cazauran commente ainsi ce passage :

Entre une péripétie qui se suffisait à elle-même, avec son jeu de quiproquos, de quolibets obscènes et cette ironique moralité, pas de rapport nécessaire, mais bien, jointe à la misogynie supposée du conteur, la recherche d'un badinage quasi mondain, dont le lecteur se fait complice.¹¹⁹⁴

Cette maxime versifiée permet en effet d'alléger l'épisode scabreux en proposant une pause élégante dans l'épisode raconté. Le ton donné à ce passage du texte est ainsi à l'image de ce lectorat galant qui apparaît avec le retour du roman sentimental, et qui est ici représenté par la communauté qui entoure Filomène et Diane.

Quant à Jean d'Espinaud, il semblerait que l'on puisse précisément identifier chez ses lecteurs la présence d'une communauté galante. En effet, celui-ci donne des indices quant au lectorat auquel il destine son texte. Il s'agit, d'après sa dédicace, d'un public féminin et de condition sociale plutôt aisée, au goût raffiné. Ainsi, dans son épître à Mademoiselle Marseillie d'Altovittis, il qualifie cette dernière de « galante » : « vos belles façons paraissent sur tout ce qui est de galant au monde »¹¹⁹⁵. Dans son adresse « Au Lecteur », il désigne explicitement cette galanterie comme spécifiquement française : « la galanterie de la France »¹¹⁹⁶. Comme le fait remarquer Gustave Reynier, le développement du roman sentimental au tournant des XVI^e et XVII^e siècles est en effet lié « au progrès de l'esprit de société et du prestige des femmes », ce qui explique leur représentation au sein de notre corpus. L'émergence du roman sentimental est par ailleurs liée à l'introduction de règles de civilité et de bienséance qui contribuent à définir une nouvelle façon de sentir et de penser. Leur influence transparaît, de fait, dans le comportement des personnages¹¹⁹⁷. C'est ainsi que Jean d'Espinaud développe une comparaison entre Mademoiselle Marseillie d'Altovittis et Genève :

[Genève] vient pleine de majesté offrir ses amours à vostre bell' ame : [...] & creu[ser] au premier recit de sa fortune qu'il ne luy manquait que le nom de Marseillie, pour vous ressembler : je l'asseurai qu'elle rencontreroit l'image de sa grandeur sur vostre front, l'exemple de ses victoires dans vos regards, & le patron de la bien-seance, parmy vos actions.¹¹⁹⁸

Si cet éloge de sa dédicataire, par la comparaison avec un personnage vertueux, a quelque chose de convenu, ce parallèle n'en présente pas moins l'intérêt d'introduire la galanterie elle-

1194. N. Cazauran, « L'histoire de Iocondo traduite et commentée... », art. cité, p. 97.

1195. J. d'Espinaud, *Genievre et Ariodant, A mademoiselle de Marseillie*, f. a2.

1196. *Ibid.*, « Au lecteur ».

1197. G. Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, op. cit., p. 7.

1198. *Les Amours de Genievre*, « A mademoiselle de Marseillie », f. a3 r^o-v^o.

même, qui est présente dans l'œuvre à travers des protagonistes tels que Genève. On retrouve ainsi la « galanterie » au sein de l'intrigue, où l'auteur français enrichit l'épisode de l'Arioste de longues conversations amoureuses et d'échanges épistolaires qui permettent, précisément, d'amener ce raffinement galant.

De plus, par-delà sa représentation sociale, cette communauté est également représentée à travers sa posture narrative. Or, c'est précisément autour de l'échange de récits que cette communauté va se construire.

4.2.3. L'injonction au récit

Au-delà du divertissement partagé, c'est le récit qui va souder cette communauté des cœurs. En effet, que ce soit au sein de la diégèse avec la communauté de jeunes gens qui accompagnent Filomène, ou dans le public désigné dans les paratextes des *Joyeuses narrations* et de *Genievre*, cette communauté compte parmi ses divertissements majeurs les échanges mondains, alimentés par des récits. Dès lors, dans ce cadre mondain, c'est de manière assez naturelle que ces récits interviennent. C'est particulièrement le cas dans *La Mariane* où l'amitié entre Filomène et Diane se scelle autour du récit d'un malheur amoureux commun :

Je vous confesse, mademoiselle, qu'à la vérité il est malaisé que deux personnes affligées se puissent donner grande consolation, mais aussi est-ce chose sûre qu'une douleur qu'elle qu'elle soit se va tempérant par le récit d'icelle. Pour ce ne taisons, je vous prie, notre accident l'un à l'autre, si tant est que, de votre côté, il vous soit loisible de le faire, afin que chacun de nous deux par la connaissance de la disgrâce de l'autre, apprenne à supporter la sienne avec plus de constance et vertu.¹¹⁹⁹

Outre le fait que l'échange de leurs histoires respectives permet, dans l'ordre de l'intrigue, de faire naître une complicité entre Diane et Filomène, ce dernier le présente également comme un moyen de consoler la douleur amoureuse. Il insiste ainsi dans son discours sur la vocation curative du récit : « une douleur quelle qu'elle soit se va tempérant par le récit d'icelle. » Il précise, par ailleurs, que l'audition même du récit de ces passions permet d'accéder à la raison puisqu'elle permettrait de résister avec « constance et vertu »

On retrouve ce même type d'injonction au récit lorsque Filomène rencontre ses amis au Livre III¹²⁰⁰. Ce sont cette fois ses amis qui exhortent le personnage à parler :

1199. *La Mariane*, f. 6 v°, p. 6.

1200. *Ibid.*, f. 66 r°, p. 49.

« Hé quoi, monsieur Filomène, avez-vous honte de vos plus grands amis, ou bien vous défiez-vous en sorte d'eux que vous doutiez qu'ils soient pour augmenter votre affliction, non pour vous y apporter tout aide et secours ? Vos plaintes, certes, nous ont bien pu apprendre que l'amour seul vous travaille et tourmente, mais en quelle sorte et comment, non ; si ce n'est qu'avez été abandonné de quelq'une qui vous ait autrefois bien aimé. Que s'il vous plaisait de tant nous favoriser que nous le faire entendre, il n'y a aucun de nous qui ne recherchât volontiers tous les moyens possibles pour y remédier et pourvoir. »¹²⁰¹

À partir de cette rencontre, le récit pour remédier au mal d'amour va se développer, dans *La Mariane*, à travers des voix plurielles. Ainsi les compagnons de Filomène vont-ils s'employer à la narration et à ses vertus curatives, vertus confirmées notamment par le sieur François qui perçoit explicitement dans ces textes « une médecine »¹²⁰². C'est là une recommandation que ne pourrait démentir Robert Burton qui, dans son *Anatomie de la Mélancolie*, souligne l'importance des « discours agréables, des plaisanteries, des élucubrations, de joyeux contes » qui sont, selon lui, de puissants remèdes à la mélancolie¹²⁰³.

De cette fraternité des cœurs va donc naître une communauté de devisants qui—sur le modèle de Boccace et de son *Décaméron*—s'échangent leurs histoires, et s'en guérissent simultanément, par le moyen des récits amoureux. L'intérêt de ce dispositif va au-delà de la réorchestration des récits de l'Arioste et même d'une topique sur les remèdes à l'amour. En effet, en mettant en scène la guérison des passions aussi bien dans le cadre de reprises d'épisodes de l'Arioste qu'au sein du récit-cadre, les adaptateurs amènent progressivement à réfléchir sur la fonction même de ces récits, et plus particulièrement sur leurs fonctions à la fois divertissantes et curatives.

1201. *Ibid.*, f. 66 v°, p. 49-50.

1202. « Néanmoins j'espère que, comme la médecine, reçue avec plus de déplaisir et de peine des uns que des autres, ne laisse de profiter à tous également, voire par aventure davantage à ceux qui l'auront prise avec plus de difficulté, ainsi ces histoires que nous avons ici à mettre en avant, bien qu'elles ne soient reçues d'un chacun de nous d'un même front et visage, ne laisseront pourtant de nous servir à tous d'une même leçon et conséquemment pour nous rendre désormais plus sages et avisés ». *Ibid.*, f. 92 r°-v°, p. 66. Ce passage est analysé *infra*.

1203. R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, op. cit., Partie II. Section 2. Membre 6, subdivision 4, p. 254.

4.3. Des officines de papier : le récit comme remède à la mélancolie

4.3.1. Des récits divertissants

La diversité produit le divertissement

À l'instar de la diversité des divertissements éprouvés par Astolphe et Joconde, la variété des récits va permettre le divertissement de l'esprit, première étape vers la guérison amoureuse. Cette diversité, déjà programmatique dans *Les Joyeuses narrations*, le sera également bien plus tard dans *La Mariane*. En effet, dans le cadre de leur stratégie éditoriale, ces ouvrages font, dès leur titre, la promesse d'une variété de narrations. Les *Joyeuses narrations* se targuent ainsi de contenir « choses diuerses », et le titre de *La Mariane* est tout à fait programmatique à ce sujet : *La Mariane du Filomene, contenant cinq Livres : Esquels sont décrits leurs amours, puis l'infidélité de l'un<e>, et les travaux de l'autre. Avec plusieurs belles histoires de l'inconstance et légèreté des femmes*¹²⁰⁴. La diversité narrative est donc annoncée, d'une part, au sein du récit concernant le protagoniste Filomène et ses amours inconstantes avec Mariane, qui évoluent de « l'amour » vers « l'infidélité », et d'autre part, dans l'ajout (« avec »), ou plus exactement l'inclusion, de « plusieurs histoires » concernant la frivolité des femmes, dont l'histoire de Joconde fait partie. Il faut en outre noter qu'au sein du récit long de *La Mariane*, cette diversité narrative est à la fois temporelle, géographique et générique. Elle se manifeste dans la structure temporelle du récit, au sens où elle passe par le découpage de celui-ci en journées ainsi que par les allées et venues qui se font entre le passé de Filomène et de Mariane et le présent ; elle est également géographique, du fait de la variété des lieux visités, d'une part, par les protagonistes et d'autre part évoqués dans les récits secondaires¹²⁰⁵ ; et elle est enfin générique, au sens où le texte navigue entre récit allégorique, récit pastoral, récit sentimental et histoire tragique, comme nous l'avons déjà souligné en introduction de cette partie¹²⁰⁶.

C'est dans ce cadre que l'épisode de Joconde est intégré. Non content de mettre en

1204. *La Mariane*, p. 1.

1205. Au début du second livre, Filomène rejoint Diane chez elle afin de lui raconter la suite de son histoire, tandis qu'au début du troisième livre, il la retrouve dans la prairie où ils se sont rencontrés la première fois. Dans les récits secondaires, sont concernés non seulement l'Italie de l'histoire de Joconde, mais également l'Écosse, l'Angleterre, la Frise, le Danemark et le Portugal traversés par les personnages du récit raconté par le sieur Henry au livre III, f. 112r°-142 v°, p. 80-100.

1206. Voir *supra*, Quatrième partie, chapitre 1.1.

scène les divertissements de ses deux protagonistes – Joconde et Astolphe –, le récit lui-même est objet de divertissement, au sens où il participe à la diversité des deux ouvrages de notre corpus. Le phénomène se produit assez tôt dans le siècle, puisque les *Joyeuses narrations* l'intègrent déjà parmi les différentes nouvelles du recueil. Cet épisode continue à faire partie du paysage littéraire au début du XVII^e siècle, comme en témoignent les propos du sieur François dans *La Mariane*, qui souligne ainsi la notoriété du passage :

Histoire laquelle, bien que par aventure elle ne soit nouvelle à quelqu<es> uns de cette compagnie, ne laissera pourtant, comme j'espère, de leur agréer, étant telle que, plus elle est récitée, plus elle apporte de plaisir et contentement.¹²⁰⁷

Ainsi ce morceau choisi chez l'Arioste fait-il partie des récits non seulement connus, mais réclamés du public, puisque sa répétition, loin d'ennuyer l'auditeur, est censée l'égayer. La présence de cet épisode dans ce florilège de récits divers que constituent les *Joyeuses narrations* ou parmi les récits secondaires racontés dans *La Mariane* permet ici d'interroger la place de l'Arioste au sein du paysage littéraire français. En effet, intégré dans une culture commune, il fait désormais partie d'un répertoire plus vaste d'histoires dont se délectent les milieux mondains. C'est ce que donne précisément à voir le texte de *La Mariane* lorsque le récit met en scène les amis de Filomène et leur joute cordiale de nouvelles sur le thème de l'inconstance des femmes¹²⁰⁸.

De l'utilité de la gaieté

Cette variété des histoires est d'autant plus divertissante qu'elle s'accompagne de gaieté dans le ton de la narration. En effet, à l'instar du héros éponyme au nom si significatif – Joconde –, les récits doivent être joyeux. Dès leur titre, *Les Joyeuses narrations advenues en nostre temps* donnent le ton par l'adjectif épithète « Joyeuses » qui souligne la légèreté et la gaieté du propos. Ce ton est en accord avec le genre de la nouvelle au XVI^e siècle, dont l'un des objectifs est de créer un récit plaisant¹²⁰⁹. C'est ce qu'indique nettement l'avis au lecteur du recueil :

1207. *La Mariane*, f. 93 r^o, p. 67.

1208. *Ibid.*

1209. Ainsi Roger Dubuis, évoquant les avatars médiévaux de la nouvelle, rappelle que ces « récit[s] bref[s] d'une aventure » s'opposaient déjà au récit « grief et pesant » (Roger Dubuis, « Le mot "nouvelle" au Moyen Âge : de la nébuleuse au terme générique », dans *La Nouvelle, Définitions, Transformations*, dir. Bernard Alluin et François Suard, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 16-17). De même, Anne Boutet, dans sa thèse, rappelle que la nouvelle au XVI^e siècle est définie comme un divertissement « souvent joyeux » (*Les recueils français de nouvelles du XVI^e siècle, laboratoires des romans comiques*, thèse, dir. Marie-Luce Demonet, Université de Tours, thèse soutenue en mars 2016, p. 356).

Amy Lecteur, qui cherche réiouyr
Ton esprit las, & fâché de travail.
Prens ce Traité, lis-le, pour mains ouyr,
Et de plusieurs les faits en bon recueil :
Peut estre que ne trouueras le pareil
Entre cinq cens, qui aux viuans mieux duit,
Car d'enseigner ie n'ay veu le pareil
Pour mal fuyr, & bien estre conduit.¹²¹⁰

Dans ces vers, l'ambition éditoriale des *Joyeuses narrations* est des plus explicites. Le texte se présente en effet comme une source de réjouissance pour le lecteur – qu'il doit « réjouyr » – autant que d'édification morale – « Pour mal fuyr, & bien estre conduit ». Dans ce cadre, le choix d'inclure l'épisode de Joconde, c'est-à-dire un récit aux tonalités gauloises qui constitue une joyeuse parenthèse dans l'univers épique de l'*Orlando furioso*, s'accorde avec le ton joyeux qui sied à l'ensemble. De même, dans *La Mariane*, le sieur Henri rattache le récit de l'Arioste à « ces contes facétieux »¹²¹¹.

Cependant, si l'on s'intéresse à présent à la réception de ce récit au sein de son auditoire fictif, il faut avouer qu'il est accueilli de manière mitigée dans *La Mariane* : si Charles et Henry ont plaisir à l'entendre, il n'en va pas de même pour les dames de la compagnie. Ainsi, la question de l'intérêt de ces récits va se poser de manière effective dans l'espace même du récit, en suscitant un débat entre deux écoles. Du côté des femmes, Marguerite, se faisant la voix des dames, reproche au récit tiré de l'Arioste d'une part sa misogynie, et d'autre part son invraisemblance. Ce n'est, dit-elle, qu'une « fable inventée »,

Laquelle, outre qu'elle est avantageuse en paroles, a si peu d'apparence de vérité qu'elle ne peut être reçue que pour fable inventée, je crois, par quelque médisant et surtout capital ennemi de notre sexe [...].¹²¹²

Argument qui revient à condamner *de facto* l'efficacité de ces « contes fabuleux et nouvelles controuvées »¹²¹³ auprès de ses auditeurs comme l'atteste cette question rhétorique des plus ironiques : « Mais quoi ? Quel fruit plus doux et gracieux peut-on espérer et attendre d'une telle plante et racine ? »¹²¹⁴.

À l'argument de Marguerite, qui érige la véracité d'un récit en gage de son efficacité, le sieur Henri réplique par un autre argument, celui de l'agrément. Selon lui, le récit agréable

1210. *Les Joyeuses narrations*, « Au lecteur ».

1211. *La Mariane*, f. 111 r°, p. 80.

1212. *Ibid.*, f. 108 r°, p. 78.

1213. *Ibid.*

1214. *Ibid.*, f. 108 v°, p. 78.

a plusieurs vertus¹²¹⁵. Tout d'abord, raisonnant par syllogisme, le sieur Henry avance l'idée selon laquelle, si le récit a été conté de manière agréable, il ne peut qu'être véridique. En effet, un fond honnête ne peut être exprimé que de manière honnête. Ensuite, une autre qualité du récit tient à sa tonalité comique : un conte « facétieux » a l'avantage de distraire son public. Enfin, le ton et le dénouement comiques de l'histoire, car Astolphe et Joconde ne tuent pas leurs femmes comme ce pourrait être le cas dans les histoires tragiques, font du récit qui les met en scène un récit civil et humain. Le caractère comique de ce texte a, selon le sieur Henry, un effet bénéfique sur l'auditoire, dans la mesure où il peut le « divertir et distraire »¹²¹⁶.

De fait, au sein même de ce récit de l'épisode de Joconde, l'effet de ce type de récit est observable, confirmant l'argument défendu par les hommes du groupe sur l'efficacité d'un récit distrayant et joyeux. En effet, il ressort de ce récit que, alors que Joconde et Astolphe se laissent aller à la colère, en s'accusant l'un l'autre d'avoir joui de Fiamette durant toute la nuit sans la partager, Fiamette achève, sans s'en douter, la guérison des deux personnages, et les éloigne de cette autre passion qu'est la jalousie, en leur faisant le récit du tour dont ils ont été victimes. À la fois spectateurs et marionnettes dans le cadre de la ruse mise en place par la jeune femme et son amant, Joconde et Astolphe deviennent bientôt les auditeurs joyeux et bon public de la farce dont ils ont été les dupes. En écoutant ce récit, les deux amis se laissent aller à un rire salvateur qui a littéralement un effet de purgation chez eux puisqu'ils pleurent de rire. C'est déjà le cas chez l'Arioste : « pianger gli occhi »¹²¹⁷. Mais cette fonction purificatrice et médicale des larmes est encore plus explicite dans *La Mariane* où l'expression « les yeux leur distillaient »¹²¹⁸ met en valeur, à travers l'emploi du verbe métaphorique « distiller », la coction et les effets chimiques à l'œuvre dans le corps. Les larmes dues au rire ont ainsi un effet purgatif qui libère le corps des tensions provoquées par la colère. Leurs effets sur le corps sont d'ailleurs tangibles. Dans les *Joyeuses narrations*, déjà, cet effort est si important que les deux compères « cuyderent creuer de rire ». Dans *La Mariane*, le rire, sans être aussi intense, provoque une douleur chez les personnages qui rient ainsi si fort « que la poitrine leur en faisait mal »¹²¹⁹.

Mise en abyme des effets bénéfiques du récit amoureux au sein d'un objet littéraire qui est lui-même porteur d'histoires exemplaires, l'aspect récréatif du récit se mue donc ici en solution salvatrice pour les passions des personnages. Servant d'exutoire, il les décharge de l'importante charge émotionnelle qui est liée aux passions amoureuses de toute sorte, que ce

1215. *Ibid.*, p. 79.

1216. *La Mariane*, f. 111 r°, p. 80.

1217. *Orlando furioso*, XXVIII, 72, v. 2, p. 863.

1218. *La Mariane*, f. 107 r°, p. 77.

1219. *Ibid.*, f. 106 v°, p. 77.

soit la colère, la mélancolie ou encore la jalousie. On peut supposer en outre que cet exemple de personnages d'auditeurs qui guérissent en écoutant des récits amoureux est contagieux, et met également en abyme la relation que le narrateur entend établir avec son narrataire.

L'aspect divertissant du texte constitue ainsi une des conditions premières de son efficacité comme remède à la mélancolie. Il permet de détourner l'amant malheureux de sa tristesse. Par ailleurs, l'aspect réflexif qu'il met en scène lui permet de se hausser au rang d'histoire exemplaire. Les imitations de l'Arioste se font ainsi à la fois remède curatif et remède préventif pour l'amant.

4.3.2. Prévenir plutôt que guérir : le texte comme remède préventif

Des histoires devenues exemplaires

Outre leurs aspects récréatifs, en effet, plusieurs éléments présents dans les textes, nous permettent de considérer ces histoires comme des récits exemplaires. Miroir réflexif projeté sur les passions, elles permettent de refléter et d'apporter une réflexion sur celles-ci. Cette image du miroir est ainsi invoquée par le sieur François :

C'est pourquoi je ne fais aucun doute que le sujet que nous avons maintenant à traiter, étant reçu des uns avec patience, il ne soit des autres mal volontiers accueilli, représentant, ains faisant voir et connaître comme au travers d'un miroir, le naturel inconstant et volage de leur sexe.¹²²⁰

Ainsi, le récit devrait servir de miroir tendu à l'humaine faiblesse. Cette image du miroir sera significativement réitérée dans le cadre du débat concernant le récit sur Joconde, où le sieur Henry défendra la qualité du récit comme « miroir tant excellent »¹²²¹. Ainsi, en faisant office de miroir du réel, le récit permettrait-il une réflexion plus générale sur l'amour. L'impuissance face à l'amour, impuissance bien humaine, ne serait que le reflet d'une expérience universelle. Aussi la peinture de cette faiblesse serait-elle l'occasion pour le narrateur de faire une pause dans la narration afin de tenir un propos plus général sur l'amour.

Cette réflexion était déjà présente dans l'*Orlando furioso*, où l'Arioste introduisait l'épisode de Genève par une réflexion sur l'amour et y établissait notamment une distinction entre le règne animal et l'humanité, avant de faire le récit des mésaventures du personnage.

1220. *La Mariane*, f. 92 r°, p. 66.

1221. *Ibid.*, f. 109 v°, p. 79.

Selon le poète, comme on l'a déjà rappelé, il n'y a pas de violence si grande que celle qui existe entre l'homme et la femme, et même au sein du règne animal, les bêtes les plus féroces ne se font pas la guerre avec tant de violence¹²²². Jean d'Espinaud, en imitant ce passage, reprend ce procédé consistant à passer d'un discours général sur l'amour à son illustration par un récit particulier. C'est donc par une réflexion générale sur l'amour qu'il introduit son récit :

Parmy les effects les plus desesperes de l'amour, je n'en treuve point de tant desnaturé que celui qu'il faille (comme il se voit souvent) que nous traïssant nous mesmes, nous allions rechercher par la perte de nos vies (& quelques fois de nos reputations) de quoy contenter les desirs ou bon ou mauvais de la chose aymée [...]¹²²³

Ici, il s'agit de présenter non seulement les conséquences personnelles (la trahison de soi, voire la mort) et sociales (la perte de la réputation) que l'amour peut entraîner, mais aussi l'universalité de ces effets, comme l'atteste l'usage du présent de vérité générale ainsi que l'insertion généralisante entre parenthèses « (comme il se voit souvent) ». L'affirmation péremptoire que développe la suite du texte, « c'est une émotion qui trouble nos sens & pervertit l'ordre de la nature »¹²²⁴, vient quant à elle appuyer sur l'aspect absolu et négatif de l'amour. Cette réflexion est bientôt illustrée par l'exemple particulier de l'épisode de Genève. La transition vers le récit se fait par le biais d'une apostrophe du narrateur à un des personnages : « Vous le sçauvez Dalinde, qui trompant vos vœux, serez contraincte pour plaire à cest esprit desesperé de commettre un acte indigne de vos yeux [...] »¹²²⁵. Par ce procédé d'interpellation qui lui est cher, comme on l'a vu, Jean d'Espinaud fait passer son propos du général au particulier de manière encore plus étroite que chez l'Arioste. En effet, alors que les propos de l'Arioste s'enchaînaient sur le récit enchâssé de Dalinde racontant son histoire à Renaud¹²²⁶, ici, par l'interpellation directe de Dalinde et le tutoiement, le narrateur rapproche son lecteur de manière encore plus intime du drame à venir.

Présenter des récits particuliers afin d'illustrer les méfaits de l'amour, ce pourrait bien être aussi l'ambition de *La Mariane* qui, dès son titre, se donne comme un texte exemplaire sur l'inconstance des femmes, en annonçant notamment « plusieurs belles histoires de l'inconstance et légèreté des femmes ». Dans le groupe nominal « plusieurs belles histoires », le pluriel ainsi que l'indéfini « plusieurs » permettent de mettre en avant la diversité, que nous avons déjà étudiée précédemment, présente dans le recueil. Par ailleurs, l'emploi de l'adjectif évaluatif « belles » restreint de manière qualitative ces histoires et souligne l'aspect sélectif du

1222. *Orlando furioso*, V, 1, p. 96.

1223. *Les Amours de Genievre*, f. 1 r^o-v^o.

1224. *Ibid.*, f. 1 v^o.

1225. *Ibid.*, f. 2 r^o.

1226. *Orlando furioso*, V, 5, p. 97.

récit : seules seront racontées les histoires les plus représentatives du désespoir amoureux. Leur qualité sera par ailleurs attestée par leurs auditeurs mêmes. Ainsi, lorsque Filomène raconte son histoire d'amour à Diane, cette dernière lui déclare :

« Certes, je n'ouïs onc parler [...] de dame plus passionnée que cette-ci, et crois que, quand l'on voudrait rechercher toutes les histoires, tant anciennes que modernes, l'on n'y pourrait rencontrer de semblable ». ¹²²⁷

Cette réflexion met en abyme le principe même du roman, qui est de mettre plusieurs récits amoureux en parallèle à celui de Filomène. N'apparaissent ainsi dans ce recueil que les histoires dignes d'être comparées à celle de Filomène, à commencer par le récit ariostesque qui nous intéresse le plus particulièrement, celui de Joconde.

Des personnages exemplaires

Ces histoires paraissent elles-mêmes portées par des personnages exemplaires. Sur ce point, l'*Orlando furioso* ne manque pas d'exemples que reprennent ses imitateurs. On retrouve bien sûr chez eux les exemples positifs, au sujet desquels les narrateurs ne tarissent pas d'éloges. Ainsi, dans *Les Amours de Genievre et d'Ariodant*, Jean d'Espinaud vante-t-il les mérites d'Ariodant et de Genève en célébrant leurs qualités nobles ¹²²⁸. Plus encore que son amant, c'est Genève, figure bénéfique opposable à la déraison qui mène aux passions, qu'il met à l'honneur. En tant que personnage principal, et qui plus est vertueux, il compare, de manière assez traditionnelle, la belle princesse d'Écosse à la dédicataire du texte dans sa dédicace *A Mademoiselle Marseillie d'Altovittis* :

Genievre, qui n'a pas moins de courage que de grandeur, vient obliger sa fortune à vostre merite, & parce que par la conformité, les âmes se recognoissent, elle vient pleine de majesté offrir ses amours à vostre bell'ame [...] ¹²²⁹

Jean d'Espinaud ajoute même « [...] il ne luy manquoit que le nom de Marseillie, pour vous ressembler [...] » ¹²³⁰. La figure de la dédicataire finit même par se confondre avec celle de l'héroïne de l'Arioste : « [...] elle rencontreroit l'image de sa grandeur sur vostre front, l'exemple de ses victoires dans vos regards, & le patron de la bien-seance parmy vos actions. » Cette ressemblance avec Genève est réitérée un peu plus loin : « vostre bell'ame,

1227. *La Mariane*, f. 37 v^o-r^o, p. 28.

1228. *Les Amours de Genievre*, f. 32 v^o.

1229. *Ibid.*, « A Mademoiselle Marseillie d'Altovittis », f. A3 r^o.

1230. *Ibid.*, f. A3 v^o.

qui est tant uniquement attachée à la sienne [...] »¹²³¹. Dans cette communion textuelle, les deux femmes apparaissent donc comme deux sœurs en vertu, et le parallèle qui est fait entre elles deux fournit ainsi au lecteur un double exemple de vertu, à la fois réel et fictionnel. Ainsi, par-delà le caractère quelque peu conventionnel de cette comparaison de la dédicataire à un des personnages, le choix du personnage de Genève dans cette dédicace participe non seulement à la louange de la dédicataire, mais également à la cristallisation du caractère du personnage en tant que figure de femme vertueuse.

Le récit comme enseignement

Le texte exemplaire a pour vocation d'être suivi. Il doit donner au lecteur le modèle à suivre pour devenir à son tour exemplaire. S'il représente certains défauts, c'est précisément pour que ceux-ci soient corrigés, comme l'explique le sieur Henry à l'issue du récit du sieur François « [...] afin que, nous corrigeant, devenions tels que nous nous pensons être »¹²³².

Dès lors, devant corriger les déboires dus aux passions amoureuses, les imitations tirées de l'Arioste fonctionnent comme des mises en garde où les narrateurs prétendent prédire les malheurs à venir du pauvre amant. Pour cela, nous devons, une fois de plus, nous pencher sur un élément du sous-titre, riche en informations, de *La Mariane* : « Esquels sont décrits leurs amours, puis l'infidélité de l'un<e>, et les travaux de l'autre plusieurs belles histoires de l'inconstance et légèreté des femmes ». Il est assurément une promesse de passions et de rebondissements ; mais n'a-t-il pas aussi valeur de mise en garde ? Il insiste en effet sur le danger représenté par les femmes et plus particulièrement sur leur « infidélité », leur « inconstance » et leur « légèreté » d'où ne découle que souffrance (« travaux ») pour l'homme. Une telle mise en garde paraît en outre multipliée par le nombre d'histoires d'amants malheureux qui sont relatées dans l'ouvrage. Ainsi, avant de faire le récit des malheurs amoureux de Joconde, le sieur Charles raconte-t-il une histoire illustrant l'inconstance féminine et rappelle-t-il que ce comportement féminin « se peut aisément vérifier par un million d'histoires »¹²³³ – ce à quoi les femmes du groupe s'opposent bien évidemment avec énergie.

De même, le discours prédictif du narrateur que nous avons étudié précédemment chez Jean d'Espinaud paraît aller en ce sens¹²³⁴. En développant un discours prédictif spécifique, à propos d'un personnage en particulier, le narrateur souligne en effet le fait que la folie

1231. *Ibid.*, f. A4.

1232. *La Mariane*, f. 109 r°, p. 79.

1233. *Ibid.*, f. 88 r°, p. 64.

1234. Voir *supra*, Quatrième partie, chapitre 3.3.2.

amoureuse mène à la perte de raison et au désordre. Au début du récit, il prédit ainsi son destin à Dalinde dans une apostrophe au futur : « Dalinde [vous] serez contraincte pour plaire à c'este esprit desesperé, de commettre un acte indigne de vos yeux [...] j'en donne le tort aux desreiglées façons de vostre amour, de qui la licence vous portera presque à la fin, & de votre réputation & de votre vie »¹²³⁵.

Or, s'il est bien souvent trop tard pour les personnages amoureux mis en scène dans les imitations, en revanche, cette représentation de leurs déboires pourrait avoir vocation à prévenir le lecteur des dangers de la passion amoureuse. Présentés comme des récits exemplaires, les épisodes tirés de l'Arioste pourraient dès lors avoir une valeur d'enseignement. C'est d'ailleurs dans cet esprit que les *Joyeuses narrations* se présentent à leur lectorat dans l'avis au lecteur déjà cité :

Prens ce Traité, lis-le, pour mains ouyr,
Et de plusieurs les faits en bon recueil :
Peut estre que ne trouueras le pareil
Entre cinq cens, qui aux viuans mieux duit,
Car d'enseigner ie n'ay veu le pareil
Pour mal fuyr, & bien estre conduit.¹²³⁶

Dans cette injonction faite au lecteur, c'est la diversité des récits (« mains ouyr, / Et de plusieurs ») ainsi que la qualité de l'œuvre « en bon recueil » qui sont censées donner leur valeur aux leçons développés dans les textes. Il doit en résulter un enseignement dont les effets bénéfiques sont détaillés par l'antithèse du « mal » et du « bien » (ici adverbial) : « Pour mal fuyr, & bien estre conduit ». Ainsi les histoires contées par les narrateurs et personnages doivent-elles rendre auditeurs et lecteurs plus sages et plus avisés.

Or c'est précisément dans les imitations en prose que cette valeur d'enseignement semble prendre la plus grande ampleur. Dans *Les Joyeuses narrations*, l'épisode de Joconde est inclus dans un ensemble qui, comme nous avons pu le constater, pourrait bien mettre en avant une intention didactique. En effet, le sieur François y introduit l'histoire de Joconde d'une manière bien différente de celle de l'Arioste. Dans les trois premières octaves du chant XXVIII, introductives de l'épisode, l'Arioste laissait le choix à son lecteur de passer outre l'épisode concernant Joconde :

Passi, chi vuol, tre carte o quattro, senza

1235. *Les Amours de Genievre*, f. 2 r^o.

1236. *Les Joyeuses narrations*, « Au Lecteur ».

leggerne verso, e chi pur legger vuole,
gli dia quella medesima credenza
che si suol dare a finzioni e a fole.¹²³⁷

Il définissait par-là cet épisode comme secondaire à l'égard de la narration dans laquelle il était enchâssé : son absence n'empêcherait aucunement la compréhension de la diégèse principale¹²³⁸. De plus, l'auteur italien incitait lui-même à relativiser la crédibilité de ce récit dont il soulignait la misogynie, et finissait par en remettre en cause la véracité au terme du récit¹²³⁹. Ce sont là les arguments que reprennent, comme nous l'avons vu, les demoiselles de *La Mariane*, Marguerite en tête, dans un débat concernant les liens entre véracité et efficacité des récits. Cependant, par rapport au début du chant XXVIII l'*Orlando furioso*, *La Mariane* propose un autre point de vue, celui du sieur Henry, qui, à l'argument des jeunes femmes, oppose celui de l'agrément : en effet, souligne-t-il, un récit faux, mais agréable peut tout aussi bien opérer une bonne médecine de l'âme. L'insertion de cet épisode parmi les autres récits de *La Mariane* va ainsi contribuer à faire évoluer son statut. C'est ce que confirment les propos du sieur François qui introduisent le récit, dont il est le narrateur, par une réflexion sur les bénéfices de la fiction :

Néanmoins, j'espère que, comme la médecine, reçue avec plus de déplaisir et de peine des uns que des autres, ne laisse de profiter à tous également, voire par aventure davantage à ceux qui l'auront prise avec plus de difficulté, ainsi ces histoires que nous avons ici à mettre en avant, bien qu'elles ne soient reçues d'un chacun de nous d'un même front et visage, ne laisseront pourtant de nous servir à tous d'une même leçon et conséquemment pour nous rendre désormais plus sages et avisés.¹²⁴⁰

Le récit prétend ainsi devenir ici médecine universelle, profitant à tous, y compris à l'auditeur en désaccord avec les propos tenus, à savoir ici les dames du groupe. Le narrateur second ne laisse donc plus le choix de laisser ce récit de côté, comme le faisait l'Arioste, mais il l'impose et se fait même, en plus de narrateur, apothicaire, en continuant de filer la comparaison entre fiction et médecine :

Qui fait encore que, pour les servir de plus en plus et leur profiter davantage (vraie marque de mon zèle et amour), je me suis proposé me gouverner envers elles comme le bon apothicaire à l'endroit du malade ; lequel, connaissant son humeur, curieux de sa

1237. *Ibid.*, v. 1-4, p. 843.

1238. « Lasciate questo canto che senza esso / può star l'istoria, e non sarà men chiara. » (*Ibid.*, XXVIII, 2, v. 1-2, p. 843).

1239. « [...] Assai cose udimo dire, / che veritade in sé non hanno alcuna : / e ben di queste è la tua favola una. » (*Orlando furioso*, XXVIII, 76, v. 6-8, p. 864).

1240. *La Mariane*, f. 91 v°- f. 92 v°, p. 66.

santé, lui apprête médecine propre et convenable à icelles, laquelle est d'autant plus forte et puissante que plus il est difficile à émouvoir.¹²⁴¹

Ainsi le narrateur, médecin de l'âme, soignerait-il son patient-lecteur par le biais de récits qui sont autant de cas d'école évoquant les dangers liés aux liaisons amoureuses.

Si les imitations en prose reprennent de manière fidèle la mise en scène de la guérison telle qu'elle est développée chez l'Arioste, nous avons donc également pu constater que ces mêmes textes pouvaient avoir vocation à servir de supports à l'enseignement du lecteur et à prévenir ainsi le mal. En effet, aussi bien les *Joyeuses narrations* que *La Mariane* ou encore *La Genevre* de Jean d'Espinaud présentent le récit comme propice à l'enseignement moral. Dès lors, et à l'aune de cette ambition, l'interprétation de ces épisodes tirés de l'Arioste évolue. Si la réflexion sur la passion amoureuse était déjà mise en avant au cœur de certains épisodes de l'Arioste, comme celui de Genève, les imitateurs auront désormais tendance à accentuer cet aspect réflexif, voire didactique, du récit, et à l'appliquer de manière encore plus affirmée. C'est notamment le cas de l'épisode de Joconde relaté dans *La Mariane*, ou encore du récit de Jean d'Espinaud, où la figure de Genève se dote d'une dimension exemplaire.

Les imitations en prose des épisodes de l'*Orlando furioso* témoignent ainsi d'une double tendance des prosateurs dans leur traitement du matériau originel. Dans un premier temps, nous avons pu constater une similarité entre le traitement qu'ils en font et celui que nous avons pu analyser dans les imitations en vers, où la réécriture d'épisodes participe au renouvellement du traitement poétique des passions, comme l'attestent notamment les procédés d'amplification liés à des métaphores topiques. Parallèlement à cela, cependant, la prose est porteuse de procédés nouveaux qui ont pu faire évoluer le traitement des passions dans la littérature des XVI^e et XVII^e siècles. En effet, l'intérêt des imitations en prose ne réside pas tant dans la modification de la narration que dans le développement des sentiments des personnages. L'intérêt porté à des personnages secondaires (tels que Fiamette) permet ainsi de diversifier les portraits amoureux au sein des imitations. De ce fait, la prose n'est pas seulement présente dans la seule forme textuelle, mais elle inclut aussi un certain prosaïsme dans le traitement qui est fait des passions, notamment dans la mesure où elle fait passer au premier plan des personnages secondaires et prosaïques chez l'Arioste, mais ressentis comme révélateurs d'un quotidien et d'une expérience concrète – et moins extraordinaire – des passions.

1241. *Ibid.*, f. 92 r^o, p. 67.

Par ailleurs, la forme étendue et linéaire de la prose par rapport au vers permet le développement du dialogue (notamment chez Jean d'Espinaud) et de la mise en scène des relations amoureuses. L'intégration de ces dialogues, absents chez l'Arioste, non seulement concourt à la vraisemblance des récits, mais apporte plus de profondeur à l'analyse psychologique des personnages. Cette tendance à l'approfondissement psychologique est en outre renforcée par les interventions du narrateur. Celles-ci, très nombreuses en particulier chez Jean d'Espinaud, permettent d'analyser par d'autres biais, tels que les interactions ou commentaires narratoriels, les sentiments des personnages. C'est ainsi que ces imitations amorcent également les genres à venir. L'imitation de l'histoire de Joconde dans *La Mariane* permet par exemple d'enrichir le matériel romanesque en faisant entrer cet épisode dans ce que l'on appellera un peu plus tard le genre du roman sentimental. Enfin, l'étude de ces textes en prose nous a permis de constater que les récits de l'Arioste, une fois passés sous la plume des imitateurs français, n'avaient pas seulement la valeur de représentations des passions, mais prétendaient aussi faire œuvre de médecine en dispensant un enseignement. En cela, ces récits prouvent que le récit plaisant, en permettant la récréation de l'esprit mélancolique, a également le pouvoir de le rétablir, de le recréer.

