



l'Arioste et le Tasse en France

au xvi^e siècle

L'Arioste et le Tasse
en France au XVI^e siècle

Cahiers V. L. Saulnier

- Le Pamphlet en France au XVI^e siècle, *Cahiers Saulnier n° 1*, 148 pages, 1983.
- Traditions polémiques, *Cahiers Saulnier n° 2*, 136 pages, 1985.
- Étienne Dolet (1509-1546), *Cahiers Saulnier n° 3*, 128 pages, 1986.
- Divination et controverse religieuse en France au XVI^e siècle, *Cahiers Saulnier n° 4*, 160 pages, 1987.
- Henri Estienne, *Cahiers Saulnier n° 5*, 174 pages, 1988.
- Le Livre et l'image en France au XVI^e siècle, *Cahiers Saulnier n° 6*, épuisé.
- La Méditation en prose à la Renaissance, *Cahiers Saulnier n° 7*, 124 pages, 1990.
- Étienne Pasquier et ses *Recherches de la France*, *Cahiers Saulnier n° 8*, 162 pages, 1991.
- Nouveaux destins des vieux récits de la Renaissance aux Lumières, *Cahiers Saulnier n° 9*, 158 pages, 1992.
- Musique et humanisme à la Renaissance, *Cahiers Saulnier n° 10*, 168 pages, 1993.
- Blaise de Vigenère, poète et mythographe au temps de Henri III, *Cahiers Saulnier n° 11*, 224 pages, 1994.
- Amour sacré, amour mondain ; poésie 1574-1610, *Cahiers Saulnier n° 12*, 152 pages, 1995.
- Béroalde de Verville (1556-1626), *Cahiers Saulnier n° 13*, 232 pages, 1996.
- Grands rhétoriciens, *Cahiers Saulnier n° 14*, 192 pages, 1997.
- Prophètes et prophéties, *Cahiers Saulnier n° 15*, 256 pages, 1998.
- Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II, *Cahiers Saulnier n° 16*, 292 pages, 1999.
- Les *Amadis* en France au XVI^e siècle, *Cahiers Saulnier n° 17*, 224 pages, 2000.
- L'Épistolaire au XVI^e siècle, *Cahiers Saulnier n° 18*, 256 pages, 2001.
- L'Histoire en marge de l'histoire à la Renaissance, *Cahiers Saulnier n° 19*, 224 pages, 2002.

Cahiers V. L. Saulnier

20

Centre V. L. Saulnier
Université de Paris-Sorbonne

L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle

*Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du livre*

ÉDITIONS



RUE D'ULM

CENTRE V. L. SAULNIER

Fondateur : Robert Aulotte †

Conseil de direction

Directeur : Frank Lestringant

Bureau : Claude Blum
Mireille Huchon
Geneviève Guilleminot-Chrétien
Madeleine Lazard
André Tournon

Membres honoraires : Nicole Cazauran
Jeanne Veyrin-Forrer

Illustration de couverture :

Dosso Dossi, *Melissa*, v. 1515-1516, huile sur toile. Rome, galerie Borghèse.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

© Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2003
45, rue d'Ulm – 75230 Paris cedex 05
www.pressens.fr

ISBN 978-2-7288-3921-6
ISSN 0760-4513

SOMMAIRE

Avant-propos, par Rosanna GORRIS-CAMOS	7
L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français, par Jean BALSAMO.	11
La réception de l' <i>Orlando furioso</i> dans l'édition musicale française après 1550, par Nicoletta GUIDOBALDI	27
Annexe	36
L'Arioste et Rabelais face au roman, par Béatrice PÉRIGOT	39
Traditions discursives et réception partielle : le <i>Roland furieux</i> de l'Arioste dans <i>L'Olive</i> de Du Bellay, par Klaus W. HEMPFER . .	53
Traductions et imitations françaises de l' <i>Orlando furioso</i> (1544-1580) : étude comparative, par Jean VIGNES	75
Annexe	91
Bibliographie	94
Le théâtre de l'Arioste en France : <i>I Suppositi</i> , par Mariangela MIOTTI	99
Les <i>Satires</i> de l'Arioste et leur diffusion confidentielle en France, par Chiara LASTRAIOLI	119
Voleter et sauteler, ou aller à tire d'aile ? Présences du Tasse et de l'Arioste dans le tracé de l'écriture montaignienne, par Daniela BOCCASSINI.	141
L'Arioste, le Tasse, Montaigne : carrefours historiques et littéraires, par Concetta CAVALLINI	159
Annexe	168
De l'Arioste au Tasse : les muses italiennes de Jean de Boyssières, par Denis BJAÏ	171
Le projet épique de Nicolas de Montreux : entre l'Arioste et le Tasse, par Bruno MÉNIEL	187
Sur le chemin du Tasse : la fidélité du traducteur selon Vigenère, Baudoin et Vion Dalibray, par Françoise GRAZIANI	203

L'Aminta « habillé à la françoise » : les traductions françaises
de l'*Aminta* au XVI^e siècle, par Daniela MAURI 217

La *Lettera dalla Francia* du Tasse, par Antonio CORSARO 233

Le *Messaggiero* du Tasse dans la traduction de Jean Baudoin (1632),
par Daniel MÉNAGER 245

Conclusions, par Rosanna GORRIS-CAMOS 257

Bibliographie établie par Rosanna GORRIS-CAMOS, avec la collaboration
de Daniela MAURI, Mariangela MIOTTI et Chiara LASTRAIOLI 275

Index des noms propres 285

AVANT-PROPOS

La journée d'étude du 7 mars 2002 a porté sur un sujet très ambitieux et très vaste : la réception française de deux auteurs italiens parmi les plus importants ayant rayonné dans l'Europe entière, Ludovico Ariosto et Torquato Tasso.

Le propos de ce colloque n'a pas été de retracer la fortune immense des « deux lumières d'Italie », thème passionnant qui a déjà fait l'objet de travaux importants comme ceux d'Alexandre Cioranescu, de Chandler B. Beall et de Joyce C. Simpson, mais de démontrer que ces travaux pionniers, désormais datés, nécessitent une remise à jour et surtout une approche scientifique qui prenne en compte les instruments nouveaux de la critique et de la théorie littéraires. Le discours sur la traduction et l'imitation a bien évolué dans les dernières décennies du ^{xx}e siècle et les critiques disposent d'études théoriques qui leur ouvrent des perspectives d'analyse différentes, bien plus attentives à l'aspect rhétorique, stylistique et poétique de l'ouvrage concerné. En effet, si les recherches pionnières de Cioranescu (1939) et de ses successeurs restent fondamentales, leurs jugements critiques, très sévères, envers les productions françaises, traductions ou imitations, sont souvent décevants. Les ouvrages des traducteurs et imitateurs ne sont étudiés que par rapport à une sorte de modèle de perfection inégalable : l'archétype italien. Aucune lecture en sympathie, ou presque, de ces ouvrages français considérés seulement comme de pâles imitations, des trahisons des chefs-d'œuvre italiens. Or, grâce à l'évolution des études sur la traduction et aux nouvelles recherches sur des personnalités trop longtemps délaissées par la critique – en premier lieu ce « grand démon du savoir » et grand traducteur que fut Blaise de Vigenère (objet d'un précédent colloque Saulnier) –, des traductions comme la *Hierusalem* de Vigenère ou encore le *Roland furieux* lyonnais, édité par Des Gouttes, sont désormais tenues pour des chefs-d'œuvre oubliés de la prose du ^{xvi}e siècle.

La réflexion sur les différentes manières de traduire ou d'imiter un texte s'accompagne ici d'une attention nouvelle accordée aux conditions socio-politiques qu'ont connues les auteurs-traducteurs et les éditeurs italianisants. Les auteurs de ce volume n'ont pas seulement étudié, par une analyse comparative des différentes traductions, les objectifs esthétiques divers et souvent contradictoires des imitateurs de l'Arioste ou du Tasse, mais ils ont aussi examiné d'autres aspects de la réception, notamment les enjeux politiques, socio-anthropologiques et éditoriaux des traductions ou des

« imitations » des deux œuvres. Le rôle joué par des libraires comme L'Angelier est par exemple fondamental pour comprendre la réception française du Tasse et d'autres auteurs italiens susceptibles de plaire à la clientèle des libraires du Palais. Le rôle de médiateurs joué par des princes italiens « transplantés » en France, pour des raisons politiques, voire dynastiques, comme Hippolyte d'Este et Louis de Gonzague Nevers, est tout aussi essentiel pour connaître le destin français des deux grandes œuvres ferraraises.

Outre la curiosité que suscitent encore l'*Orlando furioso* et *La Gerusalemme liberata* – des traductions ne cessent de paraître en France –, le présent ouvrage prend en compte la multiplicité de genres considérés, à tort ou à raison, comme mineurs, mais pratiqués avec grand succès au XVI^e siècle par les deux poètes de la cour ferraraise : le théâtre avec les représentations ferraraises des comédies de l'Arioste et de l'*Aminta* du Tasse ; les *Satire* de l'Arioste, dont la diffusion confidentielle ou « réservée » a été ici parcourue, preuves textuelles à l'appui ; les *Dialoghi* du Tasse, et surtout le splendide *Messaggero*, ainsi que ses ouvrages théoriques qui intéressèrent les traducteurs du début du XVII^e siècle, dont l'un des plus actifs fut Jean Baudoin, le seul qui ait traduit des extraits des *Discours de l'art poétique*.

Une attention particulière est également réservée à Michel de Montaigne, autre lecteur du « poète au cachot, débraillé, maladif ». Une étude tout à fait justifiée, à cause de la « passion » que Montaigne éprouva pour les deux auteurs, comme en témoigne l'intertexte des *Essais*, mais aussi parce que l'intérêt porté par le grand Bordelais et le cercle érudit autour de Millanges au *Rinaldo*, à l'*Aminta* et à la *Gerusalemme*, fut immédiat et se répandit de Bordeaux à Paris. Montaigne fut l'un des premiers, sinon le premier, à citer la *Gerusalemme* et l'*Aminta* que de Brach et Du Vignau traduisaient autour de lui et que, ailleurs, d'Avost et Boyssières imitaient, rêvant d'acclimater l'épopée en France. Du Tasse, Montaigne connaissait également la fameuse *Lettera dalla Francia*, qui a récemment fait l'objet d'études systématiques et qui est ici analysée.

L'ensemble de ce recueil rend ainsi compte du progrès des études dans la réception française des deux auteurs ferrarais et témoigne de leur succès inépuisable – dont d'autres facettes restent à découvrir – qui, par ses « effets » culturels, esthétiques, historiques, voire anthropologiques, dépasse les frontières de la littérature pour atteindre la musique, le ballet, la peinture, la tapisserie. À travers les héros et les héroïnes de l'*Orlando* et de la *Gerusalemme*, ainsi que leurs avatars innombrables, leurs travestissements infinis, leurs réincarnations, ce sont les rêves d'une société éblouissante de beauté, la société de cour ferraraise, qui viennent nourrir d'autres rêves, poétiques et existentiels, ceux d'une époque qui, éprise d'unité, se fragmente et se transforme en mille tentations, en sentiments, en *furore* et en *affetti*, en

« vie » : *non di morte sei tu, ma di vivaci/spirti albergo ov'è riposto Amore*, dit le Tasse dans l'un des chants de la *Gerusalemme* les plus chers à Montaigne et aux Français. La fureur de Roland, insaisissable Protée, et l'*hybris* ou le charme de ses frères et sœurs de papier essaient dans tous les arts et se perpétuent dans une série de splendides re-naissances.

Rosanna Gorris-Camos

Note de l'éditeur :

La suppression des mots en capitales et des barres obliques dans les descriptions bibliographiques des ouvrages cités en note relève d'un choix de l'éditeur et non des auteurs.

L'ARIOSTE ET LE TASSE

Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français

Jean Balsamo

La réception française de l'Arioste et du Tasse est connue et a été l'objet d'études plus ou moins anciennes bien documentées¹. On pourra toujours compléter celles-ci sur des points de détail, on pourra aussi aborder la question d'un autre biais, en cherchant à distinguer dans cette réception les parts respectives des éditions en langue originale et des traductions, ou à mettre en évidence la dialectique qui les lie. Les lettrés des académies italiennes ont souvent tracé le *paragone* (« comparaison ») entre les deux poètes. Ce *paragone* classique pourrait être repris et approfondi dans la perspective d'une histoire du livre, laquelle ferait apparaître des hiérarchies et des systèmes de valeurs différents de ceux liés aux seuls effets littéraires, qu'elle contribuerait ainsi à éclairer. Une telle étude du reste ne devrait pas se limiter au XVI^e siècle, mais se poursuivre sur la longue durée, l'*Orlando* comme la *Gerusalemme* et l'*Aminta* ne cessant d'être édités en France, en langue originale ou en traduction, jusqu'à l'époque romantique.

Des textes italiens en France

L'*Orlando furioso*, commencé vers 1504, fut publié en 1516, en une édition de quarante chants, puis en 1532, en une édition définitive revue et augmentée par le poète². Il fut souvent réédité ou réimprimé, à la mesure de son succès, devenant un des fleurons des libraires vénitiens³. En France, l'œuvre eut une diffusion relativement tardive, après 1540 seulement. Sa préhistoire éditoriale demanderait à être étudiée, mais en l'absence d'une enquête systématique sur les éditions anciennes conservées dans les bibliothèques françaises, analogue à celle que nous avons faite pour Pétrarque⁴,

¹ Cf. A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, 2 t., Paris, Presses modernes, 1939; C. B. Beall, *La Fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon Press, 1942; J. C. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Nizet, 1962; voir également nos *Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992, *passim*.

² Cf. C. Fahy, *L'Orlando furioso del 1532. Profilo di un'edizione*, Milan, Vita e pensiero, 1989.

³ Cf. G. Agnelli et G. Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologne, Zanichelli, 1932.

⁴ J. Balsamo, « Quelques remarques sur les collections anciennes de Pétrarque conservées en France », in *Pétrarque en Europe (XIV^e-XX^e siècle)*, actes de colloque (Turin-Chambéry, 1995), Paris, Honoré Champion, 2001, p. 87-97.

la diffusion des premières éditions italiennes de l'*Orlando* en France est encore mal connue. Les résultats de cette enquête seraient probablement décevants, comme sont fragmentaires les données que nous possédons sur la présence de l'ensemble des éditions italiennes dans les bibliothèques privées du XVI^e siècle. Nous savons que François I^{er} reçut en hommage l'édition du *romanzo* imprimée à Ferrare par Giovanni Mazzochi en 1516, et cet exemplaire, dont la première page est ornée d'une initiale à *bianchi girari* et des armes de France, jadis conservé dans la librairie royale de Blois, est connu⁵. Il ne semble pas en revanche que le roi ait possédé un exemplaire de l'édition italienne dans sa bibliothèque personnelle, où figurait l'*Orlando innamorato*⁶. Or c'est à son fils, le dauphin, que le libraire vénitien Giolito, d'origine piémontaise, dédia l'édition qu'il fit paraître en 1542, en rappelant qu'il était « *antichissimo e devotissimo servitore della christianissima Maestà* ». On peut supposer que des exemplaires de dédicace avaient été envoyés en France. Quant aux exemplaires de l'édition de 1532 qui sont conservés à Chantilly, ils ont été acquis à l'étranger, au XIX^e siècle ; ils mettent en évidence les intérêts du collectionnisme de l'époque plus que les goûts littéraires⁷. Les trois exemplaires d'autres éditions italiennes conservés à Besançon proviennent du cardinal Granvelle et sortent du contexte français⁸.

Rien donc ne permet d'affirmer précisément par quelles éditions le *romanzo* de l'Arioste a pu être connu en France avant la première traduction, par quels canaux et pour quels lecteurs, ni dans quelle mesure il a véritablement été diffusé. Les quelques mentions de l'*Orlando* qu'on lira par la suite, même allusives, seront d'autant plus intéressantes que peu d'exemplaires ont été recensés⁹. Montaigne lut l'Arioste dans sa jeunesse, mais on ne possède pas son exemplaire, non plus que celui que possédait Desportes, qui en adapta plusieurs chants¹⁰. On retrouve le titre dans les inventaires de Pontus de Tyard, en compagnie du *Goffredo*, ce dernier titre étant estimé

⁵ BNF, Rés. Yd. 242. La reliure primitive, en velours violet, a été refaite. Voir U. Baurmeister, « D'Amboise à Fontainebleau : les imprimés italiens dans les collections royales aux XV^e et XVI^e siècles », dans *Passer les monts. Français en Italie, l'Italie en France (1494-1525)*, actes de colloque (Paris-Reims, 1995), Paris, Honoré Champion/Florence, Cadmo, 1998, p. 361-386 et ill. 5.

⁶ Cf. T. Kimball Brooker, « Bindings Commissioned for Francis I's "Italian library" with Horizontal Spine Titles Dating from the Late 1530s to 1540 », *Bulletin du bibliophile*, 1997, 1, p. 33-91.

⁷ Cf. C. Fahy, *L'Orlando...*, *op. cit.*, p. 20-21.

⁸ Éditions de 1536 (Venise, Giolito da Trino), 1556 (Lyon, Rouillé), 1570 (Venise, Valgrisi); cf. M. Discours, « La bibliothèque d'un cardinal de la Renaissance », dans *Les Granvelle et l'Italie au XVI^e siècle. Le mécénat d'une famille*, Besançon, 1996, p. 53.

⁹ Cf. R. Doucet, *Les Bibliothèques parisiennes au XVI^e siècle*, Paris, Picard, 1956, p. 52.

¹⁰ Cf. I. de Conihout, « Du nouveau sur la bibliothèque de Desportes », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 120-160.

près de trois fois plus que le premier¹¹. Les deux textes figurent enfin dans l'inventaire Nicolas Colin, le secrétaire des cardinaux de Guise, à Reims, dans une édition vénitienne de l'*Orlando*, et dans celle de Ferrare pour la *Jérusalem*¹². Mais nous avons montré ailleurs combien cette bibliothèque de travail, exceptionnelle par sa richesse et sa part italianisante, était peu exemplaire des bibliothèques françaises, de même que la fameuse *Bibliotheca Thuana*, dont le catalogue mentionne cinq éditions italiennes publiées entre 1549 et 1600, les plus anciennes ayant été acquises probablement après le premier séjour de De Thou en Italie¹³.

L'*Orlando* fut traduit en français et publié en 1543. Il fut ensuite édité en France dans sa langue originale en 1556, chez Sébastien Honorat, à Lyon, en deux éditions successives, in-8° et in-4°, celle-ci ayant pu bénéficier d'un tirage plus important¹⁴. Ces éditions, élégantes mais d'une très médiocre qualité philologique, proposant un texte altéré, furent supplantées par de nouvelles éditions, au format de poche, publiées par Guillaume Rouillé, dans le cadre d'une politique éditoriale fondée en partie sur la diffusion de textes littéraires en langue vernaculaire et la concurrence avec les libraires vénitiens auprès desquels il avait été formé¹⁵. Dès 1550, à des fins commerciales, visant un marché où les libraires lyonnais étaient encore bien implantés, Rouillé commença par donner la version espagnole du texte, due à Jeronimo de Urrea, que Giolito publia la même année à Venise. Il fit imprimer le texte italien en 1556-1557¹⁶. L'édition en deux parties, présentant trente et seize chants et les *Cinque canti*, était précédée d'une épître de dédicace à Mme de Termes, Marguerite de Saluces-Cardé, datée du 5 mai, dans laquelle Rouillé rappelait son souci de fournir les « *persone studiose che si diletano di volgere i libri* » en beaux livres bien imprimés en petit format. Sur le conseil de Gabriele Symeoni, qui avait pu jouer un certain rôle dans l'établissement de l'édition, il liait ce livre d'armes et d'amours à la personne de la dédicataire et à son époux, le futur maréchal de Termes, donnant une des clefs du succès mondain et aristocratique du roman en France. L'*Orlando* fut réimprimé en 1561 « *con gli argomenti e*

¹¹ Cf. S. F. Baridon, *Inventaire de la bibliothèque de Pontus de Tyard*, Genève, Droz, 1950, p. 40.

¹² H. Jadart, *Inventaire du mobilier et de la bibliothèque de Nicolas Colin*, Arcis-sur-Aube, 1892.

¹³ *Catalogus Bibliothecae Thuanae*, Paris, 1679, t. II, p. 302. Il faut lire « 1579 » pour « 1519 », si l'édition décrite est bien celle illustrée par Porro.

¹⁴ N. Bingen, *Le Maître italien (1510-1660)*, Bruxelles, Van Balberghe, 1987, p. 270-271 ; R. Mortimer, *Harvard College Library Catalogue, I : French 16th Century Books*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1964, p. 49-50, n° 37.

¹⁵ Sur la politique éditoriale de Rouillé et l'enjeu de ses éditions en italien, voir notre étude « L'italianisme lyonnais et l'illustration de la langue française », dans *L'illustration de la langue française*, actes de colloque (Lyon, 2000), à paraître.

¹⁶ Éditions décrites par N. Bingen, *Le Maître...*, *op. cit.*, p. 270-278.

correttioni di M. Giovanni Ruscelli », puis en 1569 (avec une autre émission datée de 1570) et en 1579 (avec une autre émission en 1580). Ces éditions étaient destinées au marché italien et italianisant de Lyon, de la péninsule et du reste de l'Europe, en concurrence avec les éditions de Giolito de' Ferrari. Mme Bingen recense vingt-six exemplaires de l'édition Honorat conservés à l'étranger, principalement en Italie, contre treize en France et trente-huit pour les éditions Rouillé contre dix-huit. On connaît l'exemplaire de l'*Orlando* édité par Honorat au chiffre de Catherine de Médicis¹⁷, ainsi que des exemplaires en reliures françaises précieuses¹⁸, mais il convient aussi de distinguer le collectionnisme et la bibliophilie plus tardifs, les acquisitions parfois liées au voyage en Italie et la circulation des livres. Un bel exemplaire, récemment vendu, de l'édition Rouillé de 1570¹⁹, relié au XVIII^e siècle, porte certes la marque de Pierre Rainssant (1640-1689), garde des médailles du Roy, mais présente aussi une signature antérieure, d'origine italienne. Jacopo Corbinelli avait lui-même copieusement annoté son exemplaire de l'édition Honorat²⁰. À l'inverse, en France même continuaient d'arriver des éditions italiennes. Malherbe encore, au début du XVII^e siècle, annotait l'*Orlando* dans une édition vénitienne, la même que celle de son ami Peiresc²¹. Jean Colbert, l'oncle du futur ministre de Louis XIV, notait en 1606, en italien, dans son propre exemplaire de l'édition Valgrisi de 1580, qu'il l'avait reçu de son oncle Colbert de Villacerf qui lui-même l'avait payé 5 livres 15, mais qu'il l'estimait à plus de 10²², mettant ainsi en évidence un très précoce souci de collectionneur heureux d'une bonne affaire. En 1621, l'inventaire du fonds des époux L'Angelier, libraires au Palais, mentionnait deux exemplaires de l'*Orlando furioso* « en boys », à 5 sols chacun, et deux autres des *Bellezze del furioso*, au format in-4°, à 4 sols²³.

¹⁷ Cité par R. Mortimer in *French...*, *op. cit.*, n° 37 ; ancienne collection Robert Hoe.

¹⁸ L'exemplaire de l'édition Rouillé de 1570 conservé à la bibliothèque Mazarine (22058*) est recouvert d'une fine reliure en maroquin brun à décor « à la fanfare » et aux tranches ciselées. Il porte une signature « Amadeus Benallius » et un ex-dono tardif d'Eusèbe Renaudot à la bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés (1720).

¹⁹ Cf. vente Drouot du 21 décembre 2001, n° 7.

²⁰ *Catalogo della libreria Floncel o sia de' libri italiani del fù Signor Alberto-Francesco Floncel*, Paris, Cressonnier, 1774, n° 3016.

²¹ Venise, Valgrisi, 1603 ; cf. A. Marcu, « Un Arioste annoté par Malherbe », in *Mélanges Charles Droubet*, Bucarest, 1940, p. 227-244 ; C. Rizza, *Peiresc e l'Italia*, Turin, Giappichelli Ed., 1965, p. 298.

²² Bibliothèque Mazarine (10953A).

²³ Cf. J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain. Un couple de marchands-libraires au Palais (1574-1620)*, Genève, Droz, 2002, p. 515 et 502.

La réception française de l'œuvre du Tasse est d'autant plus remarquable, dans le contexte de l'italianisme à la Renaissance, qu'elle fut immédiate, contemporaine de la réception de l'œuvre en Italie même, et qu'elle concernait un auteur vivant. Mais là encore une stricte périodisation est nécessaire. Tout d'abord, la portée du séjour du Tasse en France a été réestimée, et l'on n'accorde plus foi à la légende d'un Tasse fêté à la cour et s'entretenant du poème épique avec Ronsard²⁴. En revanche, le poète avait fréquenté Corbinelli durant les semaines qu'il avait passées à Paris.

La *Gerusalemme* connut des débuts pour le moins contrastés : une première diffusion faite sans l'aveu de son auteur sous la forme d'une édition en seize chants publiée par Celio Malaspina sous le titre de *Goffredo* (à Venise, en 1580, puis vingt chants en 1581), puis une édition intégrale qui imposa le titre de *Liberata*, procurée par Angelo Ingegneri (Casalmaggiore, février 1581), en fait postérieure à l'édition de Manfredi (Parme, Viotti, 1581). Un proche du poète, Febo Bonnà, surveilla le texte de l'édition donnée à Ferrare chez Baldini, en juin et juillet 1581, se servant pour la seconde édition du manuscrit Gonzague, avant l'édition « définitive », publiée par Scipion Gonzague en 1584 à Mantoue. Dès le 3 mars 1581, Pinelli pouvait ainsi annoncer à Dupuy que le « *Gottifredo del Tasso* » était en cours d'impression à Ferrare, et il promettait de faire parvenir un exemplaire à son correspondant²⁵. Mais ce ne fut qu'en septembre 1584 que Dupuy accusa réception du paquet contenant la « *Gierusalemme liberata del Tasso* », à un moment où d'autres (Montaigne, Pierre de Brach, Jérôme d'Avost, Alphonse Delbene) avaient déjà lu et cité le poème, attestant une diffusion certaine et précoce – mais sur laquelle toutefois nous manquons de données statistiques – des éditions italiennes, auxquelles on rattachera l'édition publiée en 1581, à Lyon, par le libraire Marsillij – un petit volume médiocrement imprimé, simple contrefaçon de l'édition Ingegneri de Casalmaggiore²⁶.

Il n'y eut pas d'édition en italien de l'œuvre imprimée en France avant celle publiée par l'Imprimerie royale en 1644, qui venait couronner un demi-siècle de lectures et d'imitation. Comme pour l'*Orlando*, la publication en France du texte italien de *La Gerusalemme liberata* vint après celle de la traduction. Mais à l'inverse du *romanzo* de l'Arioste, le texte italien et la traduction semblent avoir été originellement liés en France dans un projet

²⁴ Cf. G. Maugain, « Les prétendues relations du Tasse et de Ronsard », *Revue de littérature comparée*, 4, 1924, p. 429-444, et M. Belotti, « Il viaggio in Francia del 1570-1571 di Torquato Tasso », *Studi tassiani*, 21, 1971, p. 63-84.

²⁵ G. V. Pinelli et C. Dupuy, *Une correspondance entre deux humanistes*, éd. A. M. Raugé, Florence, Olschki, 2001, p. 306.

²⁶ Cf. N. Bingen, *Le Maître...*, *op. cit.*, n° 649, qui recense cinq exemplaires.

éditorial cohérent et avoir répondu à la demande des lecteurs mêmes. Le libraire Abel L'Angelier l'indiquait avec précision :

Après avoir imprimé ce brave poëme en prose françoise, de la traduction d'un des plus excellens personnages de nostre temps, Il m'a semblé necessaire (tant pour la gravité et beauté des Vers inimitables de l'Autheur, que pour le desir que je voy que nos François ont de le veoir en sa langue Italienne) de le mettre sur la presse ; ce que j'ay fait nom (*sic*) suyvant l'exemplaire par cy-devant imprimé : mais sur une nouvelle coppie du tout changée et reveue par l'Autheur envoyé (*sic*) de Rome, vous le recevrez s'il vous plaist d'aussy bonne volonté comme j'ay pris peine toute ma vie, vous faire part de ce que j'ay trouvé de plus rare pour estre mis en lumiere, esperant en peu de jours vous faire voir quelque (*sic*) Chants de ce mesme Poëme Italiens et François, vers pour vers l'un devant l'autre²⁷.

L'Angelier confondait en fait la *Liberata* et la *Conquistata*, l'ancienne et la nouvelle version du poème, la dernière ayant été revue par le poète, qui poussait jusqu'à leur terme son souci de perfection, sa recherche d'un sublime chrétien, ses scrupules de poète conscient de son art et de catholique inquiet. L'édition parisienne était la réimpression dans le format in-12 de l'édition publiée à Rome par Guglielmo Facciotti en 1593. S'agissait-il d'une contrefaçon ou L'Angelier avait-il obtenu l'accord de son confrère romain ? L'impression était soignée et, sans aller jusqu'à suivre un acte qui mentionne « une copie nouvelement venue de Rome, et envoyée par l'Autheur » et qui reprend en fait l'indication donnée par L'Angelier, comme nous avons d'autres témoignages sur les liens qui unissaient le libraire parisien, les libraires romains et le milieu Aldobrandini, nous pouvons penser que l'affaire était honnête, voire même qu'elle avait été favorisée par des intermédiaires qui avaient peut-être tout intérêt à faire connaître en France ce grand poème catholique, au point de faire de L'Angelier un complice des ultramontains. Cette édition fut l'objet de poursuites et fut condamnée par le parlement de Paris par un arrêt du 1^{er} septembre 1595 : le texte italien contenait « propos contraires à l'auctorité du Roy », en l'occurrence des vers traçant un sombre tableau de la monarchie française, courant à la ruine, et que seule la paternelle sollicitude du pape pouvait sauver. Le libraire ne fit pas les corrections exigées par la cour, et les exemplaires connus, qui peut-être étaient déjà vendus au moment de l'arrêt du Parlement, portent tous les vers incriminés²⁸. En 1621, plus de trente exemplaires étaient en stock chez le libraire.

²⁷ T. Tasso, « Avis au lecteur », in *Di Gerusalemme conquistata*, Paris, L'Angelier, 1595 ; voir J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier...*, *op. cit.*, n° 263 (cinquante exemplaires recensés).

²⁸ Texte de l'arrêt dans *Preuves des Libertez de l'Église gallicane*, éd. J. et P. Dupuy, s.l.n.n., 1639, t. II, p. 59-60, reproduit dans J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier...*, *op. cit.*, p. 458-459, acte CCV.

Livres de cour et succès publics

Guillaume Rouillé ne publia pas de traduction française de l'*Orlando furioso*. Pour lui, la traduction et le texte original n'étaient pas liés d'un point de vue éditorial, mais appartenaient à des domaines éditoriaux différents et ressortissaient à des initiatives contraires. Les textes originaux restaient, dans les années 1550, l'affaire des libraires lyonnais, alors que les traductions étaient plus fréquemment celle des libraires parisiens du Palais. La véritable réception française du *romanzo* de l'Arioste passa donc en premier lieu par sa traduction, imprimée à Lyon par Sulpice Sabon pour Jean Thellusson, une version établie sur l'édition vénitienne de 1532, avec des « sens allegoriques sur chasque chant » pris de l'édition Dolce (Venise, Giolito, 1542). Le texte fut publié en français plus de dix ans avant d'être édité en langue originale. Sa version, en prose, éditée par Jean Des Gouttes, a été attribuée à Jehan Martin, seul ou en collaboration avec Denis Sauvage, une attribution qui n'est pas entièrement convaincante et qui demanderait à être vérifiée par une comparaison stylistique minutieuse. L'intervention d'un autre italianisant, Jacques Vincent, qui traduira l'*Orlando innamorato* de Boiardo en 1549, demanderait elle aussi à être prise en compte. Mais si la question de l'identité du traducteur reste en suspens, les étapes de l'édition originale sont maintenant bien établies²⁹. La traduction est dédiée au cardinal d'Este, archevêque de Lyon depuis 1538, et plus qu'un simple patronage, on pourrait voir là le résultat d'une véritable commande, réalisée par les soins d'un excellent imprimeur et d'un libraire réduit au rang d'intermédiaire technique³⁰. Il s'agissait à la fois d'un geste princier et d'un geste de courtisan : en faisant publier en France le poème dynastique qui célébrait sa propre famille, le prélat manifestait sa propre gloire ; en encourageant une traduction française, il offrait un splendide présent à la langue royale et un nouvel argument à son apologie, mais était loin de prétendre diffuser, contrairement à ce que l'on écrit trop souvent, un chef-d'œuvre de la littérature italienne, que la dédicace de Giolito avait du reste déjà mis sous le patronage des Valois. Publié aux frais du cardinal, le volume servait aussi les intérêts des libraires de Lyon, dans le cadre d'une rivalité avec les

²⁹ Cf. M. M. Fontaine, « Jean Martin traducteur », in *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, Sedes, 1988, p. 109-122 ; R. Cooper, « Le roman à Lyon sous François I^{er} : Symphorien Champier et Jean Des Gouttes », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento*, actes de colloque (Gargnano, 1993), Bari, Schena, 1996, p. 109-128, et surtout R. Gorris, « “Non è lontano a scoprirsì il porto” : Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la ville des Este », in *Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et d'Henri II*, Paris, PENS, « Cahiers V. L. Saulnier », n° 16, 1999, p. 43-83.

³⁰ Sur Thellusson, marchand libraire dont le *Roland* est le seul livre connu, voir H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, t. I, p. 422-423.

libraires parisiens. Cette version de l'*Orlando* suivait en effet l'édition du premier livre d'*Amadis*, traduit par Herberay des Essars et publié en 1540 : le poème « au lecteur » qui figure sur la page de titre, dont l'encadrement est imité de celui de l'édition italienne de 1532, confirme cette rivalité ; il revendique à la fois la supériorité de la version française de l'*Orlando* sur *Amadis* et affirme son statut d'œuvre originale, « avilissant toute traduction ». La traduction éditée par Des Gouttes et le livre à la gloire du cardinal suscitèrent en retour la réponse des libraires parisiens et la publication d'une autre traduction de l'italien, répondant à une commande royale, le *Décameron* de Boccace, le « plus beau et estimé livre Toscan », traduit par Antoine Le Maçon et publié en 1545 chez Étienne Roffet³¹.

La traduction de l'*Orlando* connut rapidement un succès public, échappant aux conditions auliques et lyonnaises de sa naissance. Rédigée en prose, en forme de roman, elle pouvait entrer dans une collection romanesque : l'exemplaire de la bibliothèque municipale de Caen est relié avec la version de *Roland l'amoureux* (Paris, V. Gaultherot et E. Groulleau, 1549-1550)³² ; celui de Harvard, avec le *Songe de Poliphile* (Paris, 1546) et *Gérard d'Euphrate* (Paris, 1549), dans une reliure au chiffre I. H.³³ On retrouve également un exemplaire de l'édition originale de 1544 dans une série de douze ouvrages reliés en cinq volumes pour un amateur des années 1560, réunissant les deux *Roland*, celui de l'Arioste et celui de Boiardo, accompagnés des principaux textes romanesques édités entre 1542 et 1561 et des plus beaux livres illustrés de l'époque³⁴. Une collection analogue enfin, comprenant le *Roland* de 1544 et la série des *Palmerin*, *Primaléon*, *Amadis* des années 1550, a été rassemblée à Padoue par le syndic des étudiants de la nation allemande³⁵. La présence, dans cette série homogène par son format et sa présentation, de livres imprimés à Lyon et d'autres imprimés à Paris rappelle que la concurrence entre les libraires des deux villes était vive, qu'ils produisaient des éditions rivales mais également complémentaires, et que cette rivalité ne comptait pas pour le lecteur, qui pensait

³¹ Voir notre étude « Le *Décameron* à la cour de François I^{er} », *Op. cit.*, *revue de littérature française et comparée*, 7, 1996, p. 231-239.

³² Caen, bibliothèque municipale (réserve C. 257).

³³ Cf. R. Mortimer, *French...*, *op. cit.*, n° 36.

³⁴ Catalogue de la librairie Pierre Bérès, 49 [1950], n° 217 et reproduction des reliures. La collection comprend, outre *Roland furieux* et *Roland l'Amoureux*, le *Philocope* de Boccace (Paris, Groulleau, 1542), *Gérard d'Euphrate* (*ibid.*, 1549), *Primaléon de Grèce* (*ibid.*, 1550), *Don Florès de Grèce* (*ibid.*, 1552), *Palmerin d'Olive* (*ibid.*, 1553), *L'Histoire palladienne de Claude Colet* (*ibid.*, 1555), *L'Histoire aethiopique d'Héliodore* (*ibid.*, 1559), *Tristan de Léonois* (Paris, Veuve Maurice de La Porte, 1554), le *Songe de Poliphile* (Paris, Kerver, 1561) et *Palmerin d'Angleterre* (Lyon, Th. Payen, 1553).

³⁵ Je remercie Anna Bettoni qui m'a signalé l'existence de cette collection qu'elle a étudiée dans sa communication à la journée d'étude *Lire à la Renaissance* (Reims, févr. 2002, actes à paraître).

plutôt à en profiter. Elle rappelle aussi quel rôle initiatique a joué le *Roland* dans la constitution d'un genre romanesque héroïque en France, au sein duquel il restait *primus inter pares*.

La traduction de l'*Orlando* fut plusieurs fois réimprimée en format courant, passant, dès 1545, de Lyon aux libraires du Palais, qui la publièrent régulièrement jusqu'en 1571, alors qu'inversement le *Décameron* de Le Maçon devenait un best-seller des libraires lyonnais. C'est sans doute dans le but de se réapproprier l'édition du *Roland furieux*, qu'Honorat chargea Gabriel Chappuys de procéder, en 1576, à la mise à jour de la version vieillie de Des Gouttes³⁶. Cette mise à jour, du reste sommaire et peu soignée, bien qu'elle proposât en prime la traduction des *Cinque canti*, correspondait à un phénomène plus général d'actualisation des œuvres. Elle prolongea cette version pour une génération et fut encore publiée à Lyon et à Rouen, à un moment où l'œuvre était bien diffusée mais où elle ne suscitait plus le même intérêt pour les libraires parisiens. Ce n'est sans doute pas un hasard si L'Angelier ne la reprit pas dans son catalogue « italianisant » des années 1574-1588, et s'il ne commanda pas une nouvelle version de l'*Orlando*. Celle-ci paraîtra ailleurs, en 1615, par les soins du polygraphe François de Rosset. En témoignage du succès de longue durée de ce *Roland furieux* en français, on mentionnera l'exemplaire que possédait, en 1655, Frédéric de Foix, comte de Gurson, à la mère duquel Montaigne, lui-même lecteur de l'Arioste, avait dédié son chapitre *De l'Institution des enfants*³⁷.

La situation fut différente pour la *Gerusalemme*. La réception française de l'œuvre s'effectua dès 1581, par la diffusion des éditions italiennes : les traductions de Vigenère et de Jean Du Vignau, publiées toutes deux en 1595, venaient assez tardivement couronner une première réputation française du poète et achever tout un travail préparatoire de lectures et de traductions. Avant 1584, Bartolomeo Delbene, le poète italien de la cour, avait diffusé la légende du poète ferrarais devenu fou par amour, mais il n'avait pas mentionné le grand poème. En revanche, on ne saurait surestimer le rôle de Montaigne, qui introduisit littéralement l'œuvre du Tasse dans la littérature française, en quasi-simultanéité avec la diffusion des éditions italiennes. Sa rencontre avec le Tasse, évoquée dans l'édition de 1582 des *Essais* (II, 12), mais auquel le *Journal de voyage* ne fait pas référence, organisée à des fins diplomatiques par la cour de Ferrare, n'a sans doute pris un sens littéraire et philosophique pour Montaigne qu'après sa lecture des

³⁶ Sur Chappuys, voir notre étude « Traduire de l'italien. Ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fin du XVI^e siècle », in D. de Courcelles (éd.), *Traduire et adapter à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, « Études et rencontres », 2, 1998, p. 88-98.

³⁷ Cf. L. Gardeau, « La bibliothèque du marquis de Trans et de son petit-fils Frédéric de Foix », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 4^e série, n° 20, 1970, p. 58.

œuvres du poète italien au cours de son séjour en Italie. Elle a été l'objet d'une conception plus tardive, permise et justifiée par la fortune que connaissait déjà le Tasse et la diffusion d'un portrait littéraire du génie mélancolique, que Du Verdier reprendra dans sa *Prosopographie*. En revanche, l'intérêt de Montaigne pour le *Rinaldo*, dont on conserve l'exemplaire³⁸, pour l'*Aminta* et surtout pour la *Gerusalemme* fut réel. Montaigne fut en tout cas le premier auteur français à citer, dès 1582, des extraits des deux œuvres majeures³⁹. Ce fut lui en outre qui introduisit l'œuvre du poète italien auprès de ses amis bordelais et qui, vraisemblablement, transmet le texte italien de l'*Aminta* à Pierre de Brach. Ce dernier le traduisit en imputant aux termes un lyrisme assez rustique, pour le publier, avec une imitation de l'Arioste, chez Millanges en 1584. Dans son avis au lecteur, le libraire bordelais souhaitait que le traducteur poursuive son œuvre « et mette fin à un haut et grand ouvrage, en nous faisant veoir Françoise la *Gierusalemme liberata* de Torqua. Tasso comme j'en ay veu quelque échantillon de luy ». De Brach n'allait jamais achever cette traduction, établie sur le texte d'une édition italienne de 1581 ; il la considérait comme un exercice poétique sur un texte original « scabreux et serré », et ce n'est qu'en 1596, profitant de son séjour à Paris, qu'il publia chez L'Angelier cet essai, une version de quatre chants, avec le texte italien pour le chant XII⁴⁰.

En même temps qu'à la *Gerusalemme*, les dames de la cour et les lettrés français avaient porté leur attention à l'*Aminta*, la fameuse pastorale représentée en juillet 1573 à Ferrare par la compagnie des Gelosi, « *ultimo frutto perfetto del classicismo* » selon Carducci, chef-d'œuvre de la littérature de cour, dont le texte fut imprimé en 1580 à Crémone, par Draconi, puis à Venise à l'adresse d'Alde. Le texte italien, établi sur celui de l'édition aldine, fut publié à Paris chez L'Angelier en 1584, par Ferrante Guisoni, l'agent des ducs de Mantoue. Cette publication accompagnait chez le libraire deux autres pièces italiennes jouées par les Confidenti⁴¹. Si l'on en croit le texte très incertain d'une lettre de la reine Marguerite à Henri de Navarre, la pièce du Tasse aurait pu être représentée une première fois en France

³⁸ Venise, F. de' Franceschi, 1570 ; cf. J.-M. Chatelain, « Le Tasse dans la librairie de Montaigne : sur un exemplaire inconnu du *Rinaldo* », *Bulletin du bibliophile*, 1999, 1, p. 125-128.

³⁹ Pour une analyse détaillée de ces citations, voir notre étude « Montaigne et le "saut" du Tasse », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 54/4, oct.-déc. 2001, p. 389-407.

⁴⁰ J. Dawkins, « Quatre chants de la *Hierusalem* de Torquato Tasso par P. de Brach », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 24/4, 1971, p. 289-300 ; Dawkins émet l'hypothèse que de Brach aurait suivi le texte de l'édition de la *Gerusalemme* publiée à Parme chez Viotti en 1581. Voir J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier...*, *op. cit.*, n° 278.

⁴¹ T. Tasso, *Aminta, favola boscareccia*, Paris, L'Angelier, 1584 ; J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier...*, *op. cit.*, n° 127. La correspondance diplomatique (1575-1593) de Guisoni est conservée à Modène (E.XV.3, buste 657-663).

en 1581, à Bagnères-de-Bigorre, par une troupe italienne non identifiée⁴². L'*Aminta* semble avoir ainsi bénéficié en France d'un double patronage, celui de la reine Marguerite et celui des Gonzague-Nevers. La traduction de Pierre de Brach, publiée en 1584 par Millanges et diffusée à Paris par L'Angelier, était dédiée à Marguerite, en mémoire peut-être des représentations à la cour de Navarre. La même année, si l'on en croit une indication de La Croix du Maine, Henriette de Clèves, duchesse de Nevers, s'exerçait à traduire la pièce⁴³. Une traduction en prose vit le jour en 1587, toujours chez L'Angelier et dans la même présentation, publiée sous le nom de Guillaume Belliard, un des secrétaires de la duchesse, qui auparavant avait été au service de Marguerite de Valois⁴⁴.

Toutes ces initiatives convergèrent presque simultanément à Paris, chez L'Angelier, qui fit de la réception du Tasse une véritable et bonne affaire éditoriale, en relation avec ses confrères romains, attentif aux nouveautés capables de séduire la clientèle de la cour et du Palais. Le libraire fit des choix décisifs : après avoir assuré la diffusion de l'*Aminta*, il publia en mars 1595 la traduction en prose de la *Gerusalemme*, due à Vigenère⁴⁵, le protégé des Gonzague, qu'il fit suivre de l'édition de la *Conquistata* et, en 1596, des fragments de traduction en vers par Pierre de Brach. La traduction de Vigenère, publiée au même moment que l'édition posthume des *Essais*, marquait pour le libraire la reprise de l'activité éditoriale après les troubles de la Ligue et le siège de Paris. L'Angelier accorda aux deux volumes le même soin dans le choix de l'imprimeur – l'atelier de Léger Delas dans les deux cas – et de la présentation : un beau volume in-4° dans le cas de la *Hiérusalem*, orné du portrait du Tasse sur la page de titre, gravé

⁴² « Je n'espargne ni les violons ni les comediens à ce facheux logis pour le rendre agreable ; ils joueront hier la Tragedie d'Esfigenie extremement bien ; et demain je les ferai jouer dans un fort beau pré où il y a des arbres lieu fort propre amainte (*sic*) », lettre publiée par Guessard dans *Revue rétrospective*, 1, 1838, p. 98-99 ; cf. P. Lauzun, *Itinéraire raisonné de Marguerite de Valois en Gascogne*, 1902, p. 177 ; L. Zilli, « L'italianisme à la cour parisienne de Marguerite de Valois », in *Marguerite de France reine de Navarre et son temps*, actes de colloque (Agen, 1991), Agen, Centre Matteo Bandello, 1992, p. 243, note 23. Cf. I. Cremona, *L'Influence de l'Aminta sur la pastorale dramatique française*, Paris, Vrin, 1977.

⁴³ F. de La Croix du Maine, *La Bibliothèque française*, Paris, L'Angelier, 1584, p. 487 et f. 3A^v.

⁴⁴ T. Tasso, *Aminte*, Paris, L'Angelier, 1587 ; J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier...*, op. cit., n° 182. Sur Belliard, voir J. P. Barbier, *Ma bibliothèque poétique*, Genève, Droz, 1998, t. IV, p. 127-129 ; en 1578, Belliard dédiait à la reine de Navarre plusieurs traductions de l'italien, dont l'épisode d'Olympe de l'Arioste, comme l'avait fait Pierre de Brach en 1584.

⁴⁵ Cf. R. Gorris, *Alla corte del Principe. Traduzione, romanzo, alchimia, scienza e politica tra Italia e Francia nel Rinascimento*, « Annali dell'università di Ferrara », nouv. série, section VI, vol. IX, n° 1, Ferrare, Presses universitaires, 1997, en part. chap. II : « Tradurre *La Gerusalemme liberata* alla corte di Lodovico Gonzaga-Nevers », p. 47-139.

par Thomas de Leu d'après celui de l'édition romaine. Le volume connut une diffusion rapide, en France mais aussi en Angleterre⁴⁶. Le succès de l'œuvre est attesté dès 1598 par une contrefaçon due à l'imprimeur lyonnais Jean Veyrat, publiée en Avignon par Gabriel La Grange, qui avait déjà piraté les *Essais*. L'Angelier conclut en octobre 1598 un accord amiable avec Veyrat, et fit saisir neuf cents exemplaires, aux dépens de son confrère⁴⁷. Il n'est pas impossible que l'édition in-8° que L'Angelier publia en 1599 soit la simple remise en vente des exemplaires saisis de l'édition Veyrat.

L'Angelier eut à lutter sur un autre front. En juillet 1595, quelques mois après la traduction de Vigenère, son confrère, concurrent et futur associé Mathieu Guillemot publiait, en compagnie de Nicolas Gilles, *La Délivrance de Hiérusalem*, une autre traduction intégrale, en vers, due à Jean Du Vignau, sieur de Vuarmon, un bourgeois de Bordeaux assez mal connu⁴⁸. Il n'y avait pas de véritable concurrence entre les deux versions, différentes par leur choix littéraire (la prose et le vers), comme par l'enjeu éditorial qu'elles représentaient (un important volume in-4°, contre un modeste in-12 ; une dédicace politique au prince de Conti par Guillemot, sur laquelle Agrippa d'Aubigné allait exercer ses sarcasmes⁴⁹, et une dédicace mondaine à Louise de Lorraine-Guise par Vigenère, la définissant une véritable « instance féminine » des lettres françaises). Cette distinction avait peut-être été voulue par L'Angelier, chez qui pourtant au même moment confluaient les auteurs bordelais (Montaigne, Sponde, Florimond de Raemon, de Brach). Tout en favorisant son ami Vigenère et en suivant la logique de son propre catalogue, L'Angelier anticipait ainsi lucidement sur l'évolution des lettres françaises ; il contribuait à infléchir la lecture de la *Hiérusalem* en termes romanesques aux dépens des expérimentations poétiques, même s'il publiait les fragments de Pierre de Brach. La mort de Vigenère, en 1596, interdit *de facto* d'exploiter la *Hiérusalem* après l'expiration du privilège. L'Angelier fut ainsi conduit à se désaisir du titre, qui allait être publié en 1610 par Antoine du Brueil ; mais il continua à l'exploiter indirectement à travers des « produits dérivés », les suites romanesques dont il lança la mode avec *Les Amours d'Armide* de Pierre Joulet⁵⁰.

⁴⁶ Il est mentionné dès 1596 dans l'inventaire de M. Le Douz ; cf. W. Boucher, « Montaigne et Anthony Bacon : la *familia* et la fonction des lettres », in *Montaigne Studies*, 13, 2001, p. 272.

⁴⁷ J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier...*, *op. cit.*, p. 463, document CCXL.

⁴⁸ Sur Du Vignau, voir notre article « Montaigne... », art. cité ; sur Guillemot, voir *Abel L'Angelier...*, *op. cit.*, p. 60-62.

⁴⁹ A. d'Aubigné, *Confession catholique du sieur de Sancy*, in *Œuvres*, éd. H. Weber, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 575.

⁵⁰ Sur ces suites, voir R. Gorris, *Alla corte del Principe*, *op. cit.*, p. 121-139.

Des œuvres séminales

La renommée française du Tasse avait précédé la traduction française de la *Gerusalemme*. Elle suscita en outre une double dynamique, littéraire et éditoriale, dont les deux termes ne se confondaient pas, les initiatives littéraires et poétiques ne correspondant pas toujours à des projets éditoriaux aboutis. C'est ainsi que parurent des éditions d'œuvres secondaires du Tasse, d'autres traductions, des imitations romanesques et des suites, qui se combinèrent parfois avec celles du *Roland*, et des adaptations variées. Dès 1584, L'Angelier publiait en effet le *Dialogue de la Noblesse*, traduit du *Forno ovvero della nobiltà* par Antoine Le Fèvre de La Boderie⁵¹. La traduction de l'*Aminta* par Belliard suscita d'autres versions au cours de la décennie suivante, en particulier par Pierre Le Loyer (Tours, Mettayer, 1591), de même que l'édition et la traduction d'autres pastorales italiennes, procurées par les mêmes traducteurs et les mêmes libraires, celles d'Ongaro et de Guarini, étroitement associées à celle du Tasse. De nombreuses œuvres furent publiées en France qui bénéficièrent de l'intérêt suscité par le nom même du poète ferrarais, comme la tragédie *Gismonda*, publiée sous le nom du Tasse par Bernardino Lombardi (Paris, P. Chevillot, 1587) ou les *Lagrima di Christo*, jointes aux *Larmes de saint Pierre* de Malherbe dans un recueil collectif, les *Fleurs des plus excellents poètes de ce temps* (Paris, Bonfons, 1599). L'ambassadeur de Venise auprès d'Henri IV, le bibliophile Pietro Duodo, apporta avec lui son exemplaire des *Rime e Prose*, qu'il fit relier à Paris par le relieur royal⁵². La fameuse *Lettera nella quale paragona l'Italia alla Francia*, publiée dans ce même recueil, était connue de Montaigne, qui l'alléguait à plusieurs reprises dans les *Essais*, et d'Antoine de Laval, qui en réfutait les conclusions dans ses *Desseins* (1605).

La *Hiérusalem* par Du Vignau, qu'il est assez tentant de rattacher sinon à l'initiative de Montaigne, du moins à une origine bordelaise commune, impliquant Montaigne et Millanges lors d'un concours poétique où Pierre de Brach avait aussi pris part, répondait à l'ambition de créer une épopée en français, à laquelle, dès 1584, Jean de Boyssières et Jérôme d'Avost avaient déjà apporté des contributions inabouties, imitées ou traduites du Tasse; elle doit être lue dans ce contexte limité, comme une autre expérience poétique. Cette traduction, riche en beaux vers et en réussites de détail, offrait une réponse très cohérente au problème de la traduction poétique et proposait une épopée française achevée. De ce point de vue, elle

⁵¹ J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier...*, *op. cit.*, n° 128.

⁵² T. Tasso, *Rime e Prose*, Ferrare, G. Vasalini et V. Baldini, 1589-1590 : deux volumes reliés en maroquin rouge à décor de répétition, aux armes de Pietro Duodo (1554-1611); reliure attribuée à « l'atelier de la seconde palmette », vente Otto Schäfer, I, New York, 8 déc. 1994, n° 177 (reproduction).

est injustement négligée. Elle n'eut guère de succès au moment où triomphait le roman, de même que la traduction de Nicolas de Bonnières, restée manuscrite et inachevée⁵³. La version de Vigenère fut en revanche doublement décisive : renouvelant une matière romanesque qui s'épuisait alors dans les suites des *Amadis*, elle fit connaître la *Jérusalem* au plus grand nombre de lecteurs et surtout de lectrices, contribuant définitivement à sa réception en termes de romanesque ou de galanterie. Cette version, complétée des suites de Joulet et de Corbin, fut en effet l'objet de nombreuses imitations ou adaptations en prose qui sélectionnaient les épisodes correspondant au goût français, alexandrin et mignard. Elle donna aussi, sans contradiction, des sujets nouveaux au genre dramatique, avec les tragédies *Clorinde* et *Sophronie* d'Aymar de Veins (P. du Brueil, 1599).

Dans le cas du *Roland*, la réception romanesque de la version en prose par Des Gouttes, qui s'était imposée auprès des lecteurs, n'épuisa pas les virtualités littéraires du texte italien en vers. Celui-ci continua, en toute indépendance ou au contraire en réaction contre la version en prose, à susciter des imitations et des traductions partielles, comme celle de Jean Fornier, dédiée au duc de Guise et publiée chez Vascosan en 1555, ou *L'Arioste françoise* de Jean de Boyssières, publié en 1580, probablement à compte d'auteur. Le texte en vers sera l'occasion de tout un débat théorique sur la nature même du poème épique et sur l'art propre à l'Arioste. Dès 1549, Du Bellay imita dans une dizaine de sonnets de l'*Olive* quelques extraits de l'*Orlando*. Le poème italien fut rapidement l'objet d'une fragmentation en épisodes lyriques, essentiellement des plaintes, dans le cadre de recueils poétiques en français. Les plus ambitieux de ces exercices poétiques, généralement assez brefs, dont Cioranescu donne la liste, furent publiés séparément et, dans un cas – les fameuses *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, réunies en 1572 par Lucas Breyer, auxquelles s'ajoutait le *Chant XXIII* du Roland furieux par Rapin –, représentaient un enjeu commercial pour les libraires⁵⁴. Le succès du *Roland* n'entraîna pas d'intérêt pour d'autres aspects du poète, sinon marginaux ou confidentiels, qui appartiennent à l'ordre de la lecture privée (Remi Belleau possédait un exemplaire des *Satire*⁵⁵, tout comme Pierre Tamisier⁵⁶) ou de l'exercice

⁵³ *La Delivrance de Hierusalem par Godefroy de Bouillon. Traduite de l'Italien par le sieur Nicolas Alexandre de Bonnières* [avant le 14 mai 1610]; manuscrit sur papier, in-4°, 162 feuillets; vente du 16 juin 1995, n° 13. Cette traduction n'est pas citée par Simpson.

⁵⁴ Outre A. Cioranescu, « Les *Imitations* de l'Arioste de Philippe Desportes », in *Mélanges de l'École roumaine*, 12, 1934, p. 1-83, voir R. Gorris, « "Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage" : Desportes et les *Imitations* de l'Arioste », dans *Philippe Desportes...*, *op. cit.*, p. 173-212.

⁵⁵ Cf. M. Connat, « Mort et testament de Remi Belleau », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 6, 1945, p. 328-356.

littéraire individuel (ainsi l'imitation des mêmes satires par Vauquelin), plus qu'à celui des enjeux éditoriaux. On mentionnera seulement la comédie des *Suppositi*, dont Jacques Bourgeois donna une première version en 1545, et Jean-Pierre de Mesmes une édition bilingue destinée à l'enseignement de la langue italienne⁵⁷. En revanche, la traduction du *romanzo* entraîna celle d'œuvres analogues d'autres auteurs : l'Arétin dans le volume Breyer, la suite due à Giambattista Pescatore traduite par Chappuys, mais aussi, dès 1549-1550, Boiardo avec l'*Orlando innamorato*, traduit par Jacques Vincent, plusieurs fois réédité par L'Angelier et associés au cours de la décennie 1570, avant d'être, comme le *Furioso*, traduit une nouvelle fois par Rosset dans les premières années du siècle suivant⁵⁸.

Les deux œuvres italiennes furent adaptées selon les mêmes clefs romanesques, et parfois lyriques, sous forme de fragments. Elles connurent une même adaptation figurée, à la fin du siècle, et leur richesse en images constituait une des raisons de leur succès. Si la première version du *Roland furieux* n'était illustrée que d'un modeste bois gravé, les éditions italiennes de Rouillé, qui comportent une suite de vignettes, et celles de Sébastien Honorat, ornées de quarante-six bois en tête de chaque chant, copiant ceux de l'édition Giolito de 1542⁵⁹, offraient des images qui demanderaient à être étudiées en tant qu'objet éditorial particulier et pour leur force d'invention littéraire. La plus belle édition ancienne est assurément celle de Ruscelli, publiée en 1584 chez Francesco de' Franceschi, illustrée de quarante-six planches gravées par Girolamo Porro ; on en connaît un bel exemplaire aux armes de Méry de Vic, seigneur d'Ermenonville, un des négociateurs de l'édit de Nantes⁶⁰. Reprenant ce modèle, la version de Rosset, au début du XVII^e siècle, est ornée d'une suite de dix-sept gravures en taille-douce par Léonard Gaultier et correspond à une nouvelle forme de livre offerte à l'engouement des lecteurs par les libraires du Palais, suivant les suggestions de L'Angelier. À l'inverse, les premières éditions italiennes du Tasse n'étaient pas illustrées, jusqu'à l'édition génoise de 1590, et surtout celle de 1617, illustrée de gravures de Giacomo Franco et Agostino

⁵⁶ Édition de Venise, 1563, conservée à la bibliothèque municipale de Troyes, ainsi qu'un exemplaire de *La Lena* portant sa signature.

⁵⁷ J. Bourgeois, *Comédie très élégante en laquelle sont contenus les amours d'Érostrate et de Polymneste*, [Paris, D. Janot, 1545] éd. M. Miotti, in *Théâtre français de la Renaissance. La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^{re} série, vol. VI : 1541-1554, Florence, Olschki/Paris, PUF, 1994, p. 229-340.

⁵⁸ Cf. M. Spaziani, « L'*Orlando innamorato* in Francia : traduzioni e riduzioni », in *Francesi in Italia e Italiani in Francia*, Rome, Ed. di Storia e Letteratura, 1961, p. 13-49.

⁵⁹ R. Brun, *Le Livre illustré français de la Renaissance*, Paris, Picard, 1969, p. 114 ; R. Mortimer, *French... op. cit.*, n° 37.

⁶⁰ R. Mortimer, *Harvard College Library Catalogue*, II : *Italian 16th Century Books*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1974, n° 30.

Carracci d'après des dessins de Castello. De Thou en possédait un exemplaire. Les deux traductions françaises, celle de Du Vignau et celle de Vigenère, ne comportaient, pour l'une, qu'un titre-frontispice gravé par Thomas de Leu, et pour l'autre, que des portraits gravés par le même artiste. Il faudra attendre la version de Jean Baudouin, en 1626, avec les figures de Michel Lasne, puis les illustrations de François Chauveau en 1671, pour avoir une mise en images globale de la *Jérusalem*.

Les lecteurs français et les artistes de l'époque d'Henri IV trouvaient toutefois dans le texte nu conjugué à d'autres références un pouvoir d'évocation, une *vis admonitionis* assez forte pour créer leurs propres images : Ambroise Dubois peignit pour le cabinet de la reine à Fontainebleau entre 1601 et 1606 huit grands tableaux représentant des épisodes de l'histoire de *Tancredé et Clorinde* tirés de la *Jérusalem* ou de ses suites françaises⁶¹, qui s'ajoutaient dans les demeures royales à d'autres tableaux tirés des *Amours de Théagène et Chariclée* et de la *Franciade*⁶². Le cabinet de la reine au Louvre est par exemple décoré de tableaux de Guillaume Dumée⁶³. On pourrait également citer l'*Angélique et Médor* de Toussaint du Breuil (Paris, Louvre), qui érotise le texte d'origine⁶⁴, et la suite de douze tableaux peints par un artiste français anonyme, vers 1620, pour le château d'Effiat, représentant des scènes du *Roland*⁶⁵. Ces figures constituaient les formes les plus élaborées de l'imaginaire héroïque et amoureux de la cour de France⁶⁶, dont les tableaux de Poussin, *Armide découvrant Renaud endormi* et *Tancredé et Herminie*⁶⁷, peints à Rome avant 1630, allaient offrir les chefs-d'œuvre, à leur manière aussi « avilissant toute traduction ».

⁶¹ J. C. Simpson, *Le Tasse et la littérature...*, *op. cit.*, p. 62 et hors texte (*Clorinde et Argante devant Aladin*); catalogue de l'exposition *L'École de Fontainebleau*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1972, p. 83, n° 84 (*Le Baptême de Clorinde*); catalogue de l'exposition *De Niccolò dell'Abate à Nicolas Poussin : aux sources du classicisme (1550-1650)*, Meaux, Musée Bossuet, s.d., p. 68-71 (*L'Assaut de Jérusalem*; *Le Baptême de Clorinde*).

⁶² Cf. D. Cordelier, « Dubreuil, peintre de la *Franciade* de Ronsard au Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye », *Revue du Louvre*, 35/5-6, 1985, p. 357-378.

⁶³ J. C. Simpson, *Le Tasse et la littérature...*, *op. cit.*, p. 63; un dessin (*Clorinde demandant la grâce d'Olinde et de Sophronie*) est conservé à l'École nationale supérieure des beaux-arts.

⁶⁴ *De Niccolò dell'Abate...*, *op. cit.*, p. 62-65, n° 6.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 85-86, n° 16-17.

⁶⁶ Sur les cycles picturaux adaptés de la *Jérusalem*, voir le catalogue de l'exposition *Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, Rome, Académie de France, 2000.

⁶⁷ Londres, Dulwich Picture Gallery, et Léningrad, Ermitage; cf. A. Mérot, *Poussin*, Paris, Hazan, 1990, p. 287, n° 193 et n° 196.

LA RÉCEPTION DE L'ORLANDO FURIOSO DANS L'ÉDITION MUSICALE FRANÇAISE APRÈS 1550

Nicoletta Guidobaldi

Dans la longue histoire de la fortune de l'Arioste, la réception musicale de ses textes, et notamment du *Roland furieux*, constitue un chapitre important dont les implications vont bien au-delà des limites strictement musicales. Dès l'époque de sa conception, ce poème attira des musiciens provenant des horizons les plus divers, des *cantimpanca* qui en chantèrent des stances avant même la parution de l'édition définitive de 1532, aux polyphonistes les plus raffinés de l'époque, qui contribuèrent à sa diffusion par des mises en musique, ainsi que par l'affirmation de traditions exécutives particulières¹. En France aussi, l'imaginaire ariostesque non seulement suscita nombre de réélaborations littéraires et figuratives, mais il servit de sujet à des cartels, à des mascarades, et notamment à certains des ballets de cour tant prisés par les derniers Valois. Ces ballets, caractérisés par leur combinaison de musique et d'action chorégraphique, donnent une expression scénique aux éléments fantastiques et magiques du *Roland* – notamment la folie de Roland et l'histoire d'Alcine². En outre, dès la moitié du XVI^e siècle, des poèmes imités de l'Arioste – entre autres par Mellin de Saint-Gelais, Ronsard et Desportes – sont mis en musique et parfois même imprimés avant la parution du texte poétique³. C'est dans ce contexte que sont publiées des compositions de stances en italien, phénomène très limité du point de vue quantitatif, mais qui nous permet d'éclairer une facette ultérieure, et tout à fait particulière, de la réception multiforme de l'Arioste dans la France du XVI^e siècle.

¹ Cf. M. A. Balsano (éd.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Florence, Olschki, « Quaderni della società italiana di musicologia », n° 5, 1981.

² Cf. A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, 2 t., Paris, Presses modernes, 1939, en part. t. I, p. 382-396; la fortune musicale du *Roland furieux* se poursuit encore à la fin du XVII^e siècle et jusqu'en plein XVIII^e siècle, où des personnages comme Alcine et Roland sont les héros éponymes des tragédies lyriques de Lully et Camppra, ainsi que d'autres opéras ultérieurs.

³ C'est le cas, entre autres, de *La Terre naguère glacée* de Philippe Desportes, publiée dans le second livre des *Amours de Diane* en 1573, mais dont la version musicale avait déjà paru dans le recueil de La Grotte publié en 1569 chez Le Roy & Ballard. Sur cette œuvre ainsi que, de manière plus large, sur les mises en musique de poèmes français inspirés de modèles italiens, voir J. Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago-Londres, Chicago University Press, 2000, chap. v (« Dialogues with Italy »), p. 255-332.

La fortune extraordinaire que rencontra le *Roland furieux* auprès des musiciens de la Renaissance est étroitement liée à l'histoire du madrigal italien et à sa diffusion en Europe, notamment à travers ses éditions italiennes et « nordiques »⁴. Cette rapide appropriation du *Roland furieux* par les compositeurs, parallèle à celle du *Chansonnier* de Pétrarque, est attestée par les livres imprimés à partir des années 1540 et coïncide essentiellement avec l'affirmation du madrigal italien⁵. Malgré la phase de contraction que constitue la décennie 1580-1590, sans doute en rapport avec le fabuleux succès, au même moment, de *La Jérusalem délivrée* et surtout des *Rimes* du Tasse⁶, la fortune musicale de l'Arioste se poursuit encore, dans des recueils collectifs ainsi que dans des volumes monographiques, jusqu'au début du XVII^e siècle⁷. Certains des épisodes préférés des musiciens – le désespoir d'Angélique, les lamentations d'Olympe, de Roland et de Bradamante, la folie de Roland – peuvent donner lieu à des cycles musicaux, et même à des volumes intégralement consacrés au *Roland furieux*, comme le monumental cycle en trois livres et quatre-vingt-dix stances mis en musique par Jacquet Berchem et dédié à Alphonse II d'Este⁸.

⁴ Cf. P. Fabbri (éd.), *Il Madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologne, Il Mulino, 1988. Pour un panorama des stratégies éditoriales dans l'Italie du XVI^e siècle, voir Angelo Pompilio, « Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento », in L. Bianconi et R. Bossa (éd.), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Florence, Olschki, 1983, p. 61-77. Sur la diffusion européenne du madrigal, outre les références fournies dans P. Fabbri (éd.), *Il Madrigale...*, *op. cit.*, sur le rôle des éditions d'Anvers – où quatre-vingt-cinq volumes de madrigaux italiens furent publiés de 1555 à 1620 –, voir G. R. Hoekstra, « The reception and cultivation of the italian madrigal in Antwerp and the low countries (1550-1620) », *Musica Disciplina*, 48, 1994, p. 125-187.

⁵ Pour une vision d'ensemble de la problématique, voir L. Bianconi, « Il Cinquecento e il Seicento », in A. A. Rosa (éd.), *Letteratura italiana*, vol. VI : *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Turin, Einaudi, 1986, p. 319-356; pour une approche littéraire du madrigal au XVI^e siècle, voir aussi A. Martini, « Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento », *Lettere italiane*, 33, 1981, p. 529-548.

⁶ A. Vassalli, « Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi », in M. A. Balsano et T. Walker (éd.), *Il Tasso, la musica, i musicisti*, Florence, Olschki, 1988, p. 45-90; voir aussi L. Bianconi, « I fasti musicali del Tasso nei secoli XVI e XVII », in A. Buzzoni (éd.), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Bologne, Nuova Alfa Ed., 1985, p. 143-150.

⁷ Sur les tendances dominantes dans les choix poétiques des madrigalistes, avec des graphiques représentant les livres de musique contenant des vers de Pétrarque, Guarini, le Tasse, Arioste, Chiabrera, Sannazzaro, Bembo et autres publiés de 1520 à 1660, voir L. Bianconi, « Il Cinquecento... », art. cité, p. 327-336.

⁸ *Ibid.*, p. 332. Pour la liste chronologique des mises en musique tirées du *Roland furieux*, voir la contribution « historique » d'A. Einstein, « *Orlando furioso* and *La Gerusalemme liberata* as set to music during the 16th and 17th centuries », *Notes*, 8, 1950/1951, p. 623-630, à remplacer désormais par M. A. Balsano et J. Haar, « L'Ariosto in musica », in *L'Ariosto, la musica...*, *op. cit.*, p. 47-88. Ces deux auteurs, dont le travail remarquable a été indispensable à la présente étude, répertorient (suivant l'ordre du poème) les stances mises en musique dans les livres imprimés dans l'Europe entière de 1500 à 1700.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que des compositeurs francophones, dans le cadre de la production madrigalesque, aient publié en Italie des musiques sur des textes tirés du *Roland furieux* et, dans une moindre mesure, des *Rimes*; en revanche, la publication en France de stances en italien, dans un cadre globalement dominé par la chanson française, mérite une attention particulière. En effet, ces quelques recueils, recensés parmi l'ensemble des publications musicales parues en France au XVI^e siècle⁹, témoignent d'un phénomène intéressant dans sa marginalité, riche en enseignements sur la circulation musicale et poétique des stances de l'Arioste, mais aussi, plus généralement, sur la diffusion en France de la culture musicale italienne.

L'observation des mises en musique des stances de l'Arioste imprimées en France nous permet de retracer des stratégies de musiciens italiens, mais aussi, souvent au même moment, de compositeurs ou de commanditaires français attirés par des modèles italiens : c'est le cas notamment des imprimeurs de musique qui accordent une place de choix à la culture italienne dans leur politique éditoriale¹⁰. Ce n'est pas un hasard si ces quelques livres sortent des imprimeries lyonnaises, traditionnellement tournées vers l'Italie¹¹, et des ateliers d'Adrien Le Roy et Robert Ballard, ces imprimeurs-musiciens qui dominent le marché éditorial musical de la seconde moitié du XVI^e siècle tout en jouant un rôle primordial dans l'importation en France de répertoires musicaux italiens¹². Si, sur l'ensemble de la production musicale profane publiée par Le Roy & Ballard, le rapport quantitatif entre chansons françaises et textes italiens reste toujours écrasant en faveur de la langue française¹³, il est indiscutable que les deux éditeurs associés ont accordé à la culture musicale italienne une place beaucoup plus

⁹ Pour l'inventaire de ces recueils, voir *infra*, annexe p. 36-37.

¹⁰ Pour la liste des textes italiens mis en musique dans les éditions musicales parues en France de 1530 à 1600, voir J. Brooks, *Courtly Song...*, *op. cit.*, p. 259-265.

¹¹ L'imprimeur de musique lyonnais Jacques Moderne était très lié à des compositeurs florentins actifs à Lyon. Sur son rôle dans la diffusion du madrigal italien en France dans la première moitié du XVI^e siècle, voir J. Haar et I. Fenlon, « The diffusion of the early madrigal », in *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 70-86, en part. p. 80-81 ; voir aussi S. F. Pogue, *Jacques Moderne : Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, Genève, Droz, 1969. Pour la liste des éditions musicales imprimées à Lyon au XVI^e siècle, voir F. Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 307-310 (« Appendix V : Music printed in Lyons »).

¹² Cf. F. Lesure et G. Thibault (éd.), *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Société française de musicologie, 1955.

¹³ Pour des listes comparatives des auteurs et des livres de chansons ainsi que des textes italiens mis en musique dans les publications de Le Roy & Ballard, voir H. M. Brown, « *Ut musica poesis* : music and poetry in France in the late sixteenth century », *Early Music History*, 13, 1994, p. 1-63, en part. p. 55-63.

importante que celle que leur réservaient, pendant la première moitié du siècle, les publications d'Attaignant¹⁴.

C'est à Paris, chez ces « imprimeurs du roy », que paraît en 1559 le premier recueil contenant des versions musicales des stances de l'Arioste. Il s'agit du *Premier livre de chansons tant françoises qu'italiennes* de Pierre Cléreau, un musicien cultivé qui accompagna peut-être Charles de Lorraine lors de son voyage en Italie et qui eut, en tout cas, des liaisons directes avec des musiciens soit italiens soit « italianisés », tels Ferrabosco et Arcadelt¹⁵. La même année, et toujours chez Le Roy & Ballard, Cléreau publia son *Dixiesme livre de chansons tant françoises qu'italiennes* à quatre voix¹⁶, dédié au marquis d'Elbeuf et contenant également des madrigaux sur des textes de Bembo et de Tansillo¹⁷. Le petit volume de 1559, dont il ne subsiste aujourd'hui qu'une seule voix – le *concordant* –, contient vingt-trois chansons françaises (dont sept sur des textes de Ronsard, deux sur Baïf et une sur un poème de Louis des Masures) et cinq madrigaux italiens¹⁸. Une nouvelle édition, dont il ne reste qu'un seul exemplaire incomplet, paraît en 1566, toujours chez Le Roy & Ballard, avec quelques modifications de contenu et un nouveau titre, emblématique de ses orientations culturelles de l'auteur : *Premier livre d'odes de Ronsard mis en musique à trois parties*¹⁹. Cette fois,

¹⁴ L'impact de la musique italienne dans la production de d'Attaignant se limite à quelques madrigaux isolés publiés dans des recueils collectifs, et aux quelques mises en musique inspirées de modèles italiens tentées par Sermisy ou Janequin : cf. D. Heartz, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music. A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969. Pour un regard d'ensemble sur les publications italiennes des éditeurs français dans la première moitié du siècle, voir *id.*, « *Les goûts réunis, or the world of madrigal and the chanson confronted* », in J. Haar (éd.), *Chanson and Madrigal (1480-1530). Studies in Comparison and Contrast*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1964, p. 88-138.

¹⁵ Sur la place de Cléreau dans le cadre des rapports avec l'Italie et des choix éditoriaux de Le Roy & Ballard, voir J. Brooks, *Courtly Song...*, *op. cit.*, chap. v (« Dialogues with Italy »), p. 255-315, en part. p. 266-268 ; voir aussi F. Dobbins, article « Pierre Cléreau », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001.

¹⁶ Pour la description bibliographique de ce volume, réimprimé encore à plusieurs reprises, voir E. Vovel, A. Einstein, F. Lesure et C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700* (NV), 3 vol., Pomezia, Staderini/Genève, Minkoff, 1977, 588 ; et F. Lesure et G. Thibault, *Bibliographie...*, *op. cit.*, 61 ; cf. l'édition moderne de la version de 1564 dans J. A. Bernstein, *Pierre Cléreau*, New York-Londres, Garland Publishing, « The Sixteenth-Century Chanson », n° 7, 1988.

¹⁷ F. Lesure, « Le musicien Pierre Cléreau et ses sources poétiques », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 16, 1954, p. 366-70.

¹⁸ Cf. annexe, p. 36.

¹⁹ Cf. F. Dobbins, « Les madrigalistes français et la Pléiade », in J.-M. Vaccaro (éd.), *La Chanson à la Renaissance*, actes du 20^e colloque d'études humanistes (CESR, juill. 1977), Tours, Van de Velde, 1981, p. 157-171, en part. p. 161-162, et J. Brooks, *Courtly Song...*, *op. cit.*, p. 280 sq. Au sujet de l'impact des poèmes de Ronsard sur la composition musicale en France, avec une liste des mises en musique publiées de 1550 à 1560, voir H. M. Brown, « *Ut musica poesis...* », art. cité, p. 33-41 ; voir aussi J. Brooks, « Ronsard, the lyric sonnet and the late sixteenth-century chanson », *Early Music History*, 13, 1994, p. 65-84.

les textes de l'Arioste sont réduits au nombre de deux et placés à la fin du recueil²⁰, tandis que dans l'édition ultérieure de 1575 – qui contient aussi des textes de Baïf, de Rémy Belleau et de Pontus de Tyard, en plus de réélaborations de chansons d'autres musiciens – les textes italiens ont complètement disparu²¹.

En ce qui concerne les compositions de Cléreau, il est possible que le choix de l'Arioste – comme celui de Bembo et de Tansillo –, puis l'abandon des textes italiens correspondent aux étapes successives d'un même parcours, celui d'un musicien à la recherche d'un lien direct avec les sources de l'Antiquité. Si le choix de l'Arioste, dans une première phase, peut s'interpréter comme une appropriation des modèles « antiques » par le biais de la Renaissance italienne (considérée comme l'héritière directe de la Grèce, à travers Rome), la phase suivante reflète un passage à de nouveaux modèles qui permettent à Cléreau – notamment à travers les *Odes* de Ronsard – d'établir un lien direct entre l'Antiquité et la France, laquelle se voit désormais identifiée, sans besoin de médiation, à la Rome d'Auguste²².

Un autre volume contenant des textes de l'Arioste paraît chez Le Roy & Ballard en 1584 : il s'agit de la *Continuation des meslanges* de Roland de Lassus, l'un des protagonistes de la scène musicale internationale du XVI^e siècle²³. Ce volume, contenant des chansons à quatre, cinq, six et dix voix, des *villanelles* et des madrigaux à quatre et cinq voix, sera réédité, sans modifications importantes, en 1596 et en 1597²⁴. Comme l'indique son titre, impliquant un florilège des styles et des formes les plus significatives de l'époque, ce recueil complète idéalement la série des « meslanges » publiés par Le Roy & Ballard dans les années précédentes²⁵, tout en affichant un intérêt pour la production italienne qui est caractéristique des choix de ces imprimeurs et de leurs commanditaires dans ces dernières années du siècle²⁶. La publication de madrigaux sur des stances de l'Arioste témoigne en outre du goût personnel d'Adrien Le Roy : celui-ci, connu principalement pour ses qualités

²⁰ Cf. annexe, p. 36.

²¹ Cf. F. Lesure et G. Thibault, *Bibliographie...*, *op. cit.*, 185 ; voir aussi M. Cauchie, « Les chansons à trois voix de Pierre Cléreau », *Revue de musicologie*, 8, 1927, p. 77-85, et l'édition moderne par J. A. Bernstein, « Pierre Clereau », art. cité, avec la liste détaillée des sources musicales et poétiques utilisées dans ce recueil, p. XIV.

²² J. Brooks, « Italy, the ancient world and the french musical inheritance : Arcadelt and Cléreau in the service of the Guises », *Journal of the Royal Musical Association*, 121, 1996, p. 147-190 ; cf. aussi *id.*, *Courtly Song...*, *op. cit.*, p. 266 sq.

²³ Cf. F. Lesure et G. Thibault, *Bibliographie...*, *op. cit.*, p. 14-16.

²⁴ Cf. annexe, p. 37.

²⁵ Sur l'importance de ces « meslanges » dans l'histoire musicale de la seconde moitié du XVI^e siècle, voir H. M. Brown, « *Ut musica poesis...* », art. cité, p. 26-28.

²⁶ Cf. J. Brooks, *Courtly Song...*, *op. cit.*, chap. v.

de luthiste, compose à son tour des madrigaux dont certains, réunis par Pietro Paolo Quarteri, sont publiés à Rome en 1591 avec une dédicace à Alphonse II d'Este²⁷.

En parallèle avec les publications musicales de Le Roy & Ballard, des madrigaux italiens contenant des stances de l'Arioste sont publiés à Lyon²⁸. En 1567, l'éditeur protestant Antonio Cercia publie le *Primo libro di madrigali a quattro voci* de Giovanni Antonio Di Majo²⁹, compositeur d'origine napolitaine connu uniquement à travers ce volume, et dont la présence est attestée à Lyon jusqu'en 1570³⁰. Le *Primo libro di madrigali a cinque voci* de Regolo Vecoli, originaire de Lucques et lui aussi résident à Lyon dans ces mêmes années, sort chez Clemente Baudin avec une dédicace au gentilhomme lucquois Lorenzo Buonvisi³¹. Vecoli, qui s'installe ensuite à Paris, dédie à Caterina Burlamacchi son *Secondo libro di madrigali a cinque voci*, publié en 1586 chez Le Roy & Ballard, en expliquant dans sa préface qu'il est parti de Lyon pour fuir « *quegli infortuni che affliggono* » cette ville³². Un an plus tard, Vecoli publie, toujours chez Le Roy & Ballard, son *Primo libro di madrigali a sei voci*, qui contient vingt-et-un madrigaux, dont un sur une stance de l'Arioste, et le dédie au noble Sebastiano Zammetti, bien introduit dans l'entourage italien de la cour³³.

Malgré son volume réduit, ce petit *corpus* de mises en musique ariostesques nous permet des considérations générales sur les choix poétiques effectués par les musiciens et les éditeurs dans la préparation de leurs recueils, ainsi que sur la diffusion des stances du *Roland furieux* en France à travers les réseaux spécifiques de l'édition musicale. Si l'on s'en tient à un premier regard d'ensemble, il paraît clair que le choix des stances publiées dans ces recueils ne répond pas à un intérêt de type littéraire, comme en témoigne notamment l'ordre de présentation au sein de ces volumes. En effet, les quatre stances rassemblées dans la section finale du recueil de Cléreau de 1559, par exemple, ne respectent pas du tout leur emplacement dans le poème, alors

²⁷ Dans ce recueil de « *madrigali a cinque voci* », principalement sur des textes de Pétrarque, on trouve aussi une version musicale des vers de l'Arioste : *Ma di che debbo lamentarmi, abi lassa* (O.F., XXXII, 21); cf. NV, 1510.

²⁸ Sur la publication de musiques italiennes à Lyon, voir L. Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 155-157; voir aussi F. Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*, chap. IV (« Music copied and printed in Lyons »), p. 134-172.

²⁹ Cf. annexe, p. 37.

³⁰ Cf. L. Guillo, *Les Éditions...*, op. cit., p. 128-131 et 156, et F. Dobbins, *Music in Renaissance...*, op. cit., p. 206.

³¹ Cf. annexe, p. 37; voir aussi L. Guillo, *Les Éditions...*, op. cit., p. 344-345, et F. Dobbins, *Music in Renaissance...*, op. cit., p. 207.

³² Cf. NV, 2843; F. Lesure et G. Thibault, *Bibliographie...*, op. cit., 282.

³³ Cf. annexe, p. 37.

qu'il aurait été très facile de les présenter dans le bon ordre, en modifiant légèrement leur disposition aux pages 17 et 19. Dans les recueils de Lassus, certains vers de la trente-deuxième stance du *Roland furieux* sont même mis en musique dans un ordre inversé, de manière à ce que la section initiale de la stance XXXII, 18, « *Dunque fia ver* », soit mise en musique comme « *secunda pars* » de la stance XXXII, 23 : « *Deh perché voglio anco di me dolermi ?* »

S'il n'est pas possible d'identifier avec précision les sources textuelles utilisées pour ces mises en musique, il est certain que non seulement les auteurs italiens, mais encore Cléreau et Lassus avaient accès aux sources les plus diverses, manuscrites ou publiées en Italie, y compris les nombreuses versions abrégées et réélaborées à travers lesquelles le poème circula largement sous la forme de petits livres économiques³⁴, sans oublier, bien sûr, les textes des versions musicales préexistantes. Si, à titre d'exemple, on compare les stances choisies par Cléreau et par Lassus avec leurs versions musicales antérieures, on peut retracer certains des parcours suivis par les stances de l'Arioste lors de leur diffusion entre la France et l'Italie dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Il s'agit de chemins poétiques et musicaux multiples, souvent superposés, et non nécessairement dépendants des circuits littéraires de haut niveau³⁵.

Deux des stances retenues par Cléreau – « *Non bisogna allegare per farmi fede* » (XVIII, 130) et « *Promesso gli ho, non già per osservargli* » (XXI, 43) – n'ont jamais été mises en musique par d'autres compositeurs. Soit c'est lui-même qui les a choisies, soit un intermédiaire lui a fourni ces stances – même pas identifiées dans le recueil comme provenant de l'Arioste – à partir de versions copiées à la main qui devaient circuler couramment à cette époque. Toutes les autres stances avaient déjà été mises en musique dans des éditions préexistantes, au moins une fois (comme « *Di qua, di là van le noiose piume* »), ou plusieurs fois dans la majorité des cas ; elles étaient normalement destinées à faire l'objet de reprises musicales ultérieures, parfois jusqu'en plein XVII^e siècle³⁶. La série des éditions précédentes, en majorité

³⁴ Sur la diffusion de stances de l'Arioste dans des versions réélaborées – comme les *Stanze trasmutate dell'Ariosto di Leonardo il Furlano* imprimées en 1545 – ainsi que sur leur utilisation de la part des musiciens, voir J. Haar, « Arie per cantar stanze ariostesche », in *L'Ariosto, la musica...*, *op. cit.*, p. 34-35.

³⁵ Pour une approche critique de la circulation de la poésie mise en musique aux XVI^e et XVII^e siècles, voir L. Bianconi, *Il Cinquecento...*, *op. cit.*, en part. p. 336-343 (« Scelte poetiche : congiunture e modalità ») ; pour une étude de cas, centrée sur la production de Giovan Battista Strozzi, voir L. Bianconi et A. Vassalli, « Circolazione letteraria e circolazione musicale del madrigale : il caso G. B. Strozzi », in P. Fabbri (éd.), *Il Madrigale...*, *op. cit.*, p. 123-138.

³⁶ Cf. M. A. Balsano et J. Haar, « L'Ariosto in musica », art. cité.

des livres de madrigaux, nous permet de mesurer la haute estime en laquelle étaient tenues certaines stances chez les musiciens du XVI^e siècle³⁷. On remarque aussi la récurrence de certains choix opérés dans les éditions italiennes, comme ceux du volume de Paolo Ragazzo, du *Capriccio* de Jacquet Berchem, ou du *Primo libro di madrigali a tre voci* de Claudio Merulo, qui contiennent tous des stances ensuite mises en musique par Lassus³⁸. Il est tout à fait vraisemblable que certains de ces recueils aient directement influencé les choix des musiciens postérieurs, par leur large diffusion – on pense en particulier aux différentes anthologies publiées à Rome et à Venise et souvent rééditées à Lyon –, ainsi que par l'autorité de leurs auteurs.

Il convient enfin de s'arrêter sur la stance conclusive du recueil de Cléreau : « *Ruggier, qual sempre fui tal esser voglio* ». Tout d'abord, cette stance, sur laquelle débute la célèbre lamentation de Bradamante, présente la particularité d'avoir déjà inspiré de nombreuses imitations et réélaborations littéraires³⁹, et d'avoir donné lieu à de multiples mises en musique. Outre dans plusieurs livres de madrigaux publiés à Venise et à Rome, cette stance se trouve même dans le *Libro de musica intitulado Silva de Sirenas*, un recueil de compositions pour chant et *vibuela* d'Enriques Valderrabano, publié en 1547 à Valladolid⁴⁰. Nous ne savons pas si, pour sa réalisation musicale, Cléreau s'est inspiré de ces versions antérieures, mais il est tout à fait probable qu'il connaissait aussi cette stance à travers ses versions orales, chantées et improvisées dans l'Europe entière, sur des formules mélodiques

³⁷ Parmi les stances mises en musique par Cléreau, « *Pensier (dicea)* », par exemple, avait déjà paru dans deux livres imprimés à Venise, respectivement par Marc Antonio Di Majo (1551) et par Pietro Havente (1556), ainsi que dans une anthologie – le *Secondo libro delle Muse* – imprimée à Rome en 1558. « *Deb, dove senza me* », à son tour, avait été mis en musique dans les livres publiés à Venise en 1547 par Bernardino Lupacchino et Francesco Bifetto, et en 1548 par Gian Domenico Mortoretta; cf. M. A. Balsano et J. Haar, « *L'Ariosto in musica* », art. cité.

³⁸ Le *Capriccio* de Berchem (Venise, 1561) et le *Primo libro di madrigali a quattro* de Ragazzo (Venise, 1564) contiennent, respectivement, des mises en musique de « *Deb, perché voglio anco di me dolermi?* » et « *Di qua, di là, van le noiose piume* », et de « *Dunque fia ver* » et « *Deb, perché voglio anco di me dolermi?* » ; dans le recueil de Merulo (Venise, 1580) on trouve : « *Dunque fia ver* », « *Deb, perché voglio anco di me dolermi?* » et « *Come la notte ogni fiammella è viva* ».

³⁹ Pour les différentes imitations inspirées de cette stance, qui donna lieu également à des ouvrages tels *Les Regretz de Bradamante* de Guillaume du Peyrat, ainsi qu'à une floraison de compositions lyriques (Du Bellay, Ronsard et Mellin de Saint-Gelais entre autres) sur le thème de l'inébranlable constance amoureuse, voir A. Cioranescu, *L'Arioste...*, op. cit., t. I.

⁴⁰ Cf. M. A. Balsano et J. Haar, « *L'Ariosto in musica* », art. cité, p. 74-75 ; cette stance avait déjà été mise en musique, notamment dans les livres de madrigaux à quatre de Vincenzo Ruffo (Venise, 1545), de Francesco Bifetto et Gabriele Martinengo (Venise, 1548), de Tutto-vale Menon (Ferrare, 1548) et Francesco della Viola (Venise, 1550), et dans l'anthologie *Primo libro delle Muse* publiée à Rome par Antonio Barré en 1555.

qui remontent à l'art des premiers *improvisatori*⁴¹. Ce n'est pas un hasard si dans sa mise en musique – dont malheureusement il ne reste qu'une seule voix – on repère justement ces éléments musicaux communs à différentes compositions reliées à des stances de l'Arioste, et notamment à celle que, selon James Haar, on peut appeler « *aria del Ruggiero* »⁴². La diffusion en France de ces *arie* et leur association avec le poème de l'Arioste semblent attestées par des sources diverses, et notamment par des recueils instrumentaux, comme la tablature de guitare anonyme intitulée *Chant d'Orlande*⁴³. On peut également citer une annotation inscrite sur des manuscrits préparés pour la cour de France, qui permet de mettre en rapport direct un poème de Mellin de Saint-Gelais, *Pour m'ésloigner et changer de contrée* – qui n'est autre que la réélaboration de la stance de l'Arioste –, avec un type particulier d'intonation musicale : « Ceci, pris de l'Arioste, est pour réciter sur le luth ou guiterre avec le chant qu'on appelle *Romanesca*... »⁴⁴.

Dans ce contexte, la mise en musique de Cléreau, qui nous fournit un témoignage précieux de la propagation de cette *aria*, attire notre attention sur le rôle d'une telle dimension musicale dans la transmission des modèles poétiques de l'Italie à la France. Se dégage ainsi un réseau de diffusion des textes ariostesques à travers des traditions non écrites, difficiles à explorer, mais d'une importance capitale pour replacer certains éléments du succès du *Roland furieux* dans cette phase centrale de la Renaissance française.

⁴¹ Sur les *arie* destinées à la mise en musique des stances d'Arioste, sujet abordé à plusieurs reprises par James Haar, voir J. Haar, « Arie per cantar... », art. cité, p. 31-46 ; voir aussi *id.*, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance (1350-1600)*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1986, chap. IV (« *Improvisatori* and their relationship to sixteenth-century music »), p. 76-99, en part. p. 97-99.

⁴² Pour l'analyse des attestations de l'*aria del Ruggiero*, y compris la version de Cléreau, voir J. Haar, « Arie per cantar... », art. cité, p. 31-46.

⁴³ Cf. D. Hertz, « Parisian music publishing under Henry II : a propos of four recently discovered guitar books », *The Musical Quarterly*, 44, 1960, p. 462-492.

⁴⁴ Cf. J. Brooks, *Courtly Song...*, *op. cit.*, p. 220-223, et, pour d'autres considérations sur l'usage français de chanter de vers tirés d'Arioste, chap. V.

ANNEXE

Inventaire des livres de musique contenant des mises en musique de stances du *Roland furieux* publiés après 1550 en France

Les livres sont cités dans l'ordre chronologique de publication. Les stances du *Roland furieux* qu'ils contiennent sont données dans l'ordre de présentation du volume : le numéro de page du recueil musical est suivi des *incipit* des vers et de leur identification (numéro du chant en chiffres romains et de la stance en chiffres arabes)⁴⁵.

Viennent ensuite les références aux répertoires bibliographiques dans lesquels on trouvera des descriptifs plus détaillés. Ces répertoires sont abrégés comme suit :

Guillo = Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991 ;

Lesure-Thibault = François Lesure et Geneviève Thibault (éd.), *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Société française de musicologie, 1955 ;

NV = E. Vovel, A. Einstein, F. Lesure et C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 vol., Pomezia, Staderini/Genève, Minkoff, 1977 ;

RISM/B = F. Lesure (éd.), *Recueils imprimés (XVI-XVII^e siècles)*, répertoire international des sources musicales, série B/I, 1, Munich-Duisburg, G. Henle Verlag, 1960.

Pierre CLEREAU, *Premier livre de chansons tant françoises qu'italiennes nouvellement composées à trois parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1559.

Contient 23 chansons françaises et 5 madrigaux italiens :

p. 1 : *Pensier, dicea, che 'l cor m'agghiacci et ardi* (I, 41) ;

p. 17 : *Non bisogna allegar, per farmi fede* (XVIII, 130) ;

p. 17 : *Promesso gli ho, non già per osservargli* (XXI, 43) ;

p. 19 : *Deb, dove senza me, dolce mia vita* (VIII, 76) ;

p. 19 : *Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio* (XLIV, 61).

Cf. Lesure-Thibault, 56 ; NV, 586.

Pierre CLEREAU, *Premier livre d'odes de Ronsard mis en musique à troys parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1566.

Contient 23 chansons françaises (?)⁴⁶ et 2 madrigaux italiens :

p. 17 : *Promesso gli ho, non già per osservargli* (XXI, 43) ;

p. 17 v° : *Non bisogna allegar, per farmi fede* (XVIII, 130).

Cf. Lesure-Thibault, 116 ; NV, 587.

⁴⁵ L. Ariosto, *Orlando furioso*, S. Debenedetti et C. Segre (éd.), Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1960.

⁴⁶ L'exemplaire est incomplet, mais selon F. Lesure et G. Thibault (cf. p. 124), il est fort probable que les textes français soient les mêmes que dans l'édition de 1559.

Giovanni Antonio DI MAJO, *Il Primo Libro di madrigali a quattro voci*, Lyon, Antonio Cercia, 1567.

Contient 22 madrigaux, dont :

p. 6 : *Gravi pen' in amor* (XVI, 1).

Cf. Guillo, 81 ; NV, 820.

Regolo VECOLI, *Il Primo Libro di madrigali a cinque voci*, dédié à Lorenzo Buonvisi, Lyon, Clemente Baudin, 1577.

Contient 20 madrigaux, dont :

p. 5 : *Come la notte ogni fiammella è viva* (XLV, 37).

Cf. Guillo, 89 ; NV, 2842.

Roland DE LASSUS, *Continuation du Mellange d'Orlande de Lassus. À 3, 4, 5, 6 et dix parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1584.

Contient 23 chansons (à 4, 5, et 10 voix), 6 villanelles et 19 madrigaux (à 4 et 5 voix), dont :

p. 13 : *Come la notte ogni fiammella è viva* (XLV, 37) ;

p. 16 : *Deh, perché voglio anco di me dolermi ?* (XXXII, 23) ;

p. 16 : *Dunque fia ver, dicea, che mi convegna* (seconda parte) (XXXII, 18) ;

p. 18 : *Di qua, di là van le noiose piume* (XXXII, 13).

Cf. Lesure-Thibault, 268 ; NV, 1469.

Pietro VECOLI, *Il Primo Libro di madrigali a sei voci*, dédié à Sebastiano Zammetti, Paris, Adriano Le Roy et Roberto Ballard, 1587.

Contient 21 madrigaux, dont :

p. 13 : *Cantan fra' rami gl'augelletti vaghi* (XXXIV, 50).

Cf. Lesure-Thibault, 294 ; NV, 2841.

Roland DE LASSUS, *Continuation du Mellange d'Orlande de Lassus. À 3, 4, 5, 6 et dix parties*, Paris, Le Roy & veuve Ballard, 1596.

Le contenu est le même que celui du livre de R. de Lassus cité ci-dessus.

Lesure-Thibault, 312 ; NV, 1470.

Roland DE LASSUS, *Continuation du Mellange d'Orlande de Lassus. À 3, 4, 5, 6 et dix parties*, Paris, Le Roy & veuve Ballard, 1597.

Le contenu est le même que celui du livre de R. de Lassus édité en 1584 et cité ci-dessus.

Lesure-Thibault, 317 ; NV, 1471.

L'ARIOSTE ET RABELAIS FACE AU ROMAN

Béatrice Périgot

J'ai tenté de montrer ailleurs¹ que Rabelais, dans le *Pantagruel* et le *Gargantua*, met en œuvre une série de clins d'œil au *Roland furieux* et en particulier que Pantagruel, dans son combat contre Loup-Garou, fait preuve d'une brutalité tout à fait comparable à celle du Roland de l'Arioste quand il devient fou. J'ai également essayé d'analyser comment Rabelais se rapproche du modèle épique de l'Arioste. Je voudrais ici revenir sur ce point en proposant, plutôt qu'une filiation entre Rabelais et l'Arioste, un certain cousinage dans leur manière de traiter le récit.

Nous savons que Rabelais cite le *Roland furieux* dans son prologue du *Pantagruel* et qu'il feint de se situer dans cette lignée héroïque à laquelle appartient aussi l'Arioste. Les ressemblances textuelles ne sont cependant pas très nombreuses. On peut par exemple comparer le passage du chant II du *Roland* où Charlemagne se prémunit contre l'invasion du roi d'Afrique, Agramante, en renforçant les murailles de Paris², au chapitre XV de *Pantagruel* où Panurge tourne en dérision ces murailles. On peut aussi évoquer la pluie diluvienne envoyée par Dieu pour noyer les infidèles qui assiègent Paris au chant VIII³, pluie semblable au « déluge urinal » du chapitre XXVIII de *Pantagruel*⁴, qui permet d'obtenir la défaite des Dipsodes – par ailleurs assimilés à des infidèles puisque leur chef crie « Mahon » quand il combat –, ou au même « déluge urinal » (les termes sont répétés) de la jument au chapitre XXXVI de *Gargantua*⁵. De même, la façon dont Pantagruel et ses compagnons réussissent à battre six cent soixante chevaliers rappelle la façon dont Renaud, entouré de compagnons rencontrés en cours de route, attaque les assiégeants de Paris et en fait un massacre au chant XXXI.

¹ Voir ma communication dans *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, sous la dir. de F. Greiner et J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002.

² Nous nous référons pour l'Arioste à l'édition bilingue *Orlando furioso/Roland furieux*, traduction par Michel Orcel, Paris, Le Seuil, 2000. Les renvois au texte indiquent le chant, suivi de la strophe et des vers concernés ; il s'agit ici du chant II, 24-25. Après avoir hésité, nous avons préféré placer dans les notes l'original italien et dans le texte la traduction, pour faciliter la comparaison des deux auteurs, mais nous avons conscience que la traduction, malgré sa qualité, fait perdre une dimension du texte au lecteur.

³ *Roland furieux*, VIII, 69-70.

⁴ Nous utilisons pour Rabelais l'édition de M. Huchon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994 ; pour le chap. XXVIII de *Pantagruel*, cf. p. 315.

⁵ *Gargantua*, chap. XXXVI, p. 100.

On est plus étonné de rencontrer des similitudes entre le Sarrasin Rodomont et frère Jean, qui, une fois vainqueurs, ont la même hargne à poursuivre les ennemis jusqu'au dernier. Rodomont, en effet, au chant XVI du *Roland furieux*, sème la terreur dans Paris :

On le voit tailler l'un qu'il désassemble,
Trancher de haut en bas l'autre tout juste ;
Et de tant qu'il occit et blesse et chasse,
Il n'en est pas un seul qui fasse face⁶.

Et frère Jean, dans *Gargantua* :

Puis le grand gualot courut après, tant qu'il atrapa les derniers et les abbas-toit comme seille, frappant à tort et à travers⁷.

L'Arioste nous dit que pour le Sarrasin « La religion est inutile au prêtre⁸ », inutile à le sauver de la mort. Or, frère Jean n'éprouve pas plus de pitié puisqu'il affirme, en découvrant qu'il vient de tuer un prêtre :

Ceulx-cy ne sont que prebstres, ce n'est qu'un commencement de moyne, par saint Jean je suis moyne parfait ; je vous en tueray comme de mousches⁹ !

Et quand l'Arioste dit de Rodomont :

Il ne regarde serf ou bien seigneur,
Pas plus justes n'épargne que pécheurs¹⁰,

frère Jean, chez Rabelais, fait de même :

Iceulx ainsi atendens soubz les noiers, ce pendent le moyne poursuivait, chocquant tous ceulx qu'il rencontroit sans de nully avoir mercy¹¹.

Les horribles descriptions de corps mutilés se ressemblent dans les deux œuvres. Mais il convient de chercher du côté de l'enchevêtrement des actions du *Roland furieux* celles qui se rattachent à la geste héroïque. Il y a bien une action épique chez l'Arioste, mais celle-ci finit par paraître secondaire au regard des aventures amoureuses. On pourrait dire de la même façon que dans *Gargantua* comme dans *Pantagruel* la justification héroïque par la guerre n'est finalement pas centrale dans la définition du héros. Chez

⁶ *Orlando furioso*, XVI, 22, 5-8 : *L'un tagliare a traverso se gli vede, / Dal capo all'anche un altro fender giusto : / E di tanti ch'uccide, fere e caccia, / Non se gli vede alcun segnare in faccia.*

⁷ *Gargantua*, chap. XLIII, p. 118.

⁸ *Orlando furioso*, XVI, 25, 1 : *Religion non giova al sacerdote.*

⁹ *Gargantua*, chap. XLIII, p. 117.

¹⁰ *Orlando furioso*, XVI, 24, 7-8 : *Non riguarda ne al servo ne al signore, / Ne al giusto ha più pietà ch'al peccatore.*

¹¹ *Gargantua*, chap. XLIII, p. 118.

l'Arioste, cette action épique semble cependant toujours traitée au premier abord avec un indéniable respect de la grandeur des combattants et de leurs exploits. Si bien que dans les cas que nous avons cités, mis à part celui de Rodomont et de frère Jean, fort semblables, l'épisode apparaît chez Rabelais comme un gauchissement burlesque par rapport à l'épisode tel qu'il est traité par l'Arioste.

En outre, à l'exception de quelques éléments, on ne peut, sans forcer le texte, trouver de ressemblances textuelles fortes entre les deux œuvres. Contrairement à d'autres œuvres du XVI^e siècle, qui, comme les *Regrets* par exemple, évoquent à maintes reprises les personnages de Roland ou de Roger pour donner au texte une teinte héroïque en même temps que lyrique, *Pantagruel* et *Gargantua*, qui abondent en allusions, ne font que d'infimes évocations, me semble-t-il, à l'Arioste ou à son œuvre, si ce n'est dans le prologue du *Pantagruel*. Il est vrai qu'au moment où paraissent *Pantagruel* et même *Gargantua*, le *Roland furieux* n'a pas encore en France la notoriété qui sera la sienne au milieu du siècle.

Mais il ne faut pas s'arrêter aux simples imitations formelles. Si j'ai tenté un rapprochement entre le *Roland furieux* de l'Arioste et l'œuvre de Rabelais, c'est surtout sous un angle structurel. Car on retrouve chez nos deux auteurs les mêmes sources et la même filiation : d'une part, l'épopée antique, avec d'innombrables allusions à l'*Iliade*, à l'*Odyssée* et à l'*Énéide*, d'autre part, la chanson de geste et le roman courtois, sans bien sûr oublier le *Roland amoureux* de Boiardo. Les critiques qui ont tenté de faire le point sur les sources de l'Arioste¹² affirment que chez lui, comme déjà chez Boiardo, le moule est fondamentalement celui de la « matière de France », des légendes carolingiennes, tandis que le contenu sentimental et merveilleux est celui des romans arthuriens. Chez Rabelais également on remarque cette prédominance de la chanson de geste, bien qu'ici les allusions à la vérité historique soient plus appuyées et qu'on y perçoive le désir de parodier les chroniques.

On pourrait croire, en revanche, que Rabelais n'use de la fiction chevaleresque que de façon superficielle, or ce n'est pas le cas. Sans entrer dans les coulisses du *Cinquième Livre*, on peut dire que Rabelais, qui écrit ses quatre livres à de longues années d'intervalle, tient réellement à les rattacher les uns aux autres et à créer une geste unique. *Gargantua*, écrit après *Pantagruel*, donne une ascendance à son héros, le *Tiers Livre* commence par l'épisode qui achevait la guerre contre les Dipsodes dans *Pantagruel*, et ce même *Tiers Livre*, s'il a l'air moins « chevaleresque » que les autres dans sa thématique

¹² Je me suis entre autres référée à l'ouvrage ancien, mais très précieux, d'H. Hauvette, *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1927.

du mariage de Panurge, prend pour thème structurant ce qui fait le fond des romans médiévaux (et pour cette fois plutôt des romans courtois) : la quête de la connaissance, pour laquelle les héros partent à la poursuite d'une réponse spirituelle. Cette quête spirituelle se poursuit d'ailleurs par le départ à la recherche de la Dive Bouteille qui clôt le *Tiers Livre* et justifie l'action du *Quart Livre*. Ainsi conçue, l'œuvre de Rabelais acquiert une dimension plus ample et qui la rapproche davantage de celle de l'Arioste. On peut ajouter que cette chevauchée endiablée que constitue le *Roland furieux*, où les protagonistes ne se retrouvent que pour se perdre et se rechercher dans des départs incessants, a pour équivalents les innombrables départs que contiennent les livres de Rabelais, où les personnages, s'ils parlent beaucoup, passent aussi beaucoup de leur temps sur les chemins et sur les mers.

Ce qui paraît introduire une grande différence entre les œuvres, c'est l'absence d'amour dans l'œuvre de Rabelais, alors qu'il est le ressort principal des aventures du *Roland furieux*. Mais c'est aussi la forme, car Rabelais écrit en prose. Enfin, en ce qui concerne les lecteurs potentiels de l'œuvre, on peut dire que Rabelais et l'Arioste croisent leurs intentions. L'Arioste ne s'adresse pas à ses lecteurs au début de son œuvre, mais multiplie en revanche les adresses à l'auditoire au début et à la fin des différents chants. Mario Santoro affirme que si l'Arioste ne propose pas de prologue, c'est pour cibler un public lettré, plus vaste que l'auditoire aristocratique traditionnel¹³. Rabelais, quant à lui, est célèbre pour ses prologues. Mais si celui du *Pantagruel* feint de s'adresser à un public aristocratique, le retournement de ton qui intervient à la fin montre bien que c'est aussi à un public plus étendu et bien différent de celui des cours qu'il s'adresse. En réalité, depuis longtemps, les histoires de Roland et du roi Arthur font l'objet d'adaptations en prose ou en vers et sont devenues la propriété d'un public populaire, et c'est aussi avec ce type de public que jouent nos deux auteurs. De sorte que si l'Arioste écrit en vers, il ne s'interdit pas de viser également un public de bourgeois, et si Rabelais écrit en prose, il feint toutefois de maintenir des visées aristocratiques.

Mais revenons au domaine de l'amour. Il n'est pas vrai que Rabelais n'en parle jamais, même si la tonalité est toujours particulière. Ainsi, dans *Pantagruel*, Panurge, devenu célèbre après sa joute verbale contre l'Anglais,

¹³ M. Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Naples, Liguori, 1989, p. 25-27. Il va de soi aussi que, structurellement, cette absence de prologue se justifie par le fait que l'Arioste écrit la « suite » de l'œuvre de Boiardo. Mais Sperone Speroni reproche à l'auteur de ne pas s'être adressé à ses lecteurs au début de son œuvre et de le faire ensuite à l'intérieur des chants : *I romanzi parlano non da sé ma alli uditori...* Il Boiardo fu il primo che ciò fece, perchè anche al principio del libro parla alli uditori; onde fece bene a far così di canto in canto, di libro in libro. Ma l'Ariosto che non comincia così, non fa bene a dare licenzia in fin de' canti alli uditori, che non avea prima invitati (*Opere*, Venise, 1740, p. 520).

« entreprit venir au-dessus d'une des grandes dames de la ville », expression ambiguë qui semble relever du vocabulaire militaire et rappeler les métaphores d'assaut de la poésie amoureuse. Mais Panurge, dit l'auteur,

laissant un tas de longs prologues et protestations que font ordinairement ces dolents contemplatifs amoureux de Carême, lesquels point à la chair ne touchent,

fait une déclaration très éloignée des canons courtois. Ce qui en diffère profondément, en tout cas, c'est que Panurge dévoile d'emblée son but :

Ma dame, ce serait bien fort utile à toute la république, délectable à vous, honnête à votre lignée, à moi nécessaire, que fussiez couverte de ma race¹⁴.

Inutile de préciser que les paroles de persuasion venant après des intentions aussi explicites apparaissent comme une rhétorique perfide ! Les thèmes traditionnels de la poésie d'amour sont utilisés par Panurge, comme en témoigne l'usage d'*adunata* :

Car plus tost la terre monteroit es cieux et les hauts cieux descendroient dans l'abisme, et tout ordre de nature seroit perverti qu'en si grande beauté et élégance comme la vostre y eust une goutte de fiel ni de malice.

Panurge fait aussi l'éloge de la femme, y ajoute la promesse de cadeaux, exprime les tourments de l'amant... Mais le registre est définitivement perçu comme faux et la dame ne se livre pas. C'est alors que Panurge lui concocte un tour affreux...

Dans *Gargantua*, l'amour est présent dans l'abbaye de Thélème, où, dans un contre-emploi volontaire, on retrouve des réminiscences du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris en même temps que l'atmosphère des cours occitanes. Thélème, à travers les descriptions précises que donne Rabelais sur son architecture et sur les éléments qui l'entourent, apparaît comme un château courtois idéal et les Thélémites sont représentés avec les mêmes adjectifs élogieux et les mêmes détails sur la richesse de leurs atours que les hôtes de Déduit dans le *Roman de la Rose*. L'anti-monastère que constitue l'abbaye de Thélème présente toutes les particularités de la société courtoise : excepté le mariage (introduit par Rabelais au chapitre LII pour s'opposer à la règle de chasteté obligatoire chez les moines), on y retrouve la richesse et la franchise du roman courtois ; l'inscription située sur la porte de Thélème chasse les inquisiteurs de tout poil pour mieux faire revivre une société raffinée ainsi définie :

Honneur, los, deduit,
Ceans est deduit
Par joyeux accords.

¹⁴ *Pantagruel*, chap. XXI, p. 292.

Tous sont sains au corps :
 Par ce bien leur duict
 Honneur, los, deduict¹⁵.

Quant au *Tiers Livre*, il parle bien d'amour mais c'est d'amour conjugal, et la thématique du cocuage modifie encore une fois le registre. C'est pourtant pour avoir le fin mot de l'oracle sur les amours de Panurge que nos héros vont s'embarquer pour l'aventure du *Quart Livre*, redonnant ainsi au thème central toute sa noblesse.

On constate donc qu'à chaque fois un élément, dans le traitement de l'amour, détourne la thématique et en réduit la portée. Il n'y a pas de femme chez Rabelais. On ne peut mettre sur le même plan, aussi bien en termes de contenu qu'en termes de quantité, les quelques épisodes rabelaisiens avec les incessantes aventures amoureuses des héros du *Roland furieux*. On a souvent en France une image idéalisée des héroïnes de l'Arioste et de leurs amours. Or quand on lit l'Arioste, on s'aperçoit que toutes ces malheureuses passent leur temps à tenter d'échapper, d'un bout à l'autre de la planète, à des soupirants qui les poursuivent avec des intentions très claires et très brutalement affichées.

Dès le début du *Roland furieux*, Angélique se précipite à cheval dans les bois pour échapper à Renaud et est bientôt poursuivie par le Sarrasin Ferragus. Mais c'est de Renaud qu'elle a peur quand l'Arioste la décrit ainsi :

Comme une biche, une jeune chevrete,
 Parmi les frondaisons du bois natal,
 Voit de sa mère ou la gorge ou les flancs
 Ou le sein déchirés par un guépard
 De futaie en futaie loin du cruel
 Vole et tremble de peur et de soupçon :
 À tout roncier qu'en passant elle touche,
 Elle croit être en la féroce bouche¹⁶.

On remarque ici l'opposition entre le motif du premier vers, qui semble évoquer un élément joyeux de la nature amoureuse, et la cruauté qui intervient par la suite. Tout au long de l'œuvre, ce sont de telles images de gibier ou d'animaux que l'on chasse qui surgiront pour évoquer les « amours » de l'une ou de l'autre héroïne. Angélique se trouve confrontée au désir de Rodomont comme une souris piégée entre les pattes d'un chat ; elle est terrorisée.

Le brutal Sarrasin, qui s'avancait
 Déjà vers elle avec des mots, des gestes

¹⁵ *Gargantua*, chap. LIII, p. 142.

¹⁶ *Orlando furioso*, I, 34 : *Qual pargoletta o damma o capriuola/Che tra le fronde del natio boschetto/Alla madre veduta abbia la gola/Stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto./Di selva in selva dal crudel s'invola,/E di paura triema e di sospetto :/Ad ogni sterpo che passando tocca,/Ella si crede all'empia fera in bocca.*

Privés de toute cette courtoisie
Qu'il lui avait, dès l'abord, témoignée¹⁷,

s'avère finalement plus brutal que Panurge dans sa démarche initiale. Au chant XXVII (stances 117-121), ce même roi sarrasin, désormais amoureux de Doralice, à qui il exprime la même fougue, se plaint des femmes en des termes fort injurieux :

Pourquoi n'a point voulu l'alme Nature
Que l'homme puisse naître sans ton aide ?
Ainsi que par humaine cure, on greffe
Le poirier, le sorbier et l'arbre à pommes ?
Mais elle n'agit point avec mesure,
Et même en observant comme on la nomme :
Que peut-elle sinon imperfection,
Car femme elle est comme le dit son nom¹⁸.

Certes, c'est un barbare qui parle, et le poète feint de modérer ses propos dans les stances qui suivent, mais, prenant la parole à la première personne, il finit par dire qu'il n'a jamais rencontré, lui non plus, de femme fidèle¹⁹ ! Rondibilis, au *Tiers Livre*, ne s'exprime pas différemment de Rodomont :

Quand je diz femme, je diz un sexe tant fragil, tant variable, tant muable, tant inconstant et imperfaict que Nature me semble (parlant en tout honneur et reverence) s'estre esguarée de ce bon sens par lequel elle avoit créé et formé toutes choses, quand elle a basti la femme. Et, y ayant pensé cent et cinq foys, ne sçay à quoy m'en resouldre, si non que forgeant la femme, elle a eu esgard à la sociale delectation de l'homme, et à la perpetuité de l'espece humaine plus qu'à la perfection de l'individuale muliebrité²⁰.

Dans le même épisode du *Roland furieux*, Rodomont, désespéré de ne pas retrouver Doralice, finit par demander conseil dans l'auberge où il se trouve. L'aubergiste raconte alors une histoire destinée à montrer que les femmes sont universellement trompeuses. Beaucoup d'éléments de cet épisode évoquent le *Tiers Livre* :

Et, rompant le silence, avec un air
Moins tourmenté, des manières plus douces,

¹⁷ *Ibid.*, XXIX, 13, 1-4 : (II) brutto Sarracin, che le venia/Già contra con parole e con effetti/Privi di tutta quella cortesia/Che mostrata le avea ne' primi detti.

¹⁸ *Ibid.*, XXVII, 120 : Perchè fatto non ha l'alma Natura/Che senza te potesse nascer l'uomo,/Come s'insta per umana cura/L'un sopra l'altro il pero, il sorbo e'l pomo ?/Ma quella non può far sempre a misura :/Anzi s'io vò guardar come io la nomo,/Veggio che non può far cosa perfetta,/Poi che Natura femmina vien detta.

¹⁹ *Roland furieux*, XXVII, 122-124.

²⁰ *Le Tiers Livre*, chap. XXXII, p. 453.

Il demanda aux gens présents, à l'hôte,
 Si, parmi eux, certains étaient mariés.
 Et on lui répondit que l'aubergiste
 Et tous les assistants avaient pris femme.
 Lors à chacun il demande s'il croit
 Que son épouse ait conservé sa foi²¹.

Il ne s'agit pas ici de ces consultations « scientifiques » en lesquelles Rabelais transforme les consultations de Panurge, mais la démarche est la même et on voit se déployer une conception de l'amour très voisine de celle qu'on trouve chez Rabelais. On découvre par exemple, à la stance 64 du chant XXVIII, au moment où l'aubergiste raconte l'histoire édifiante de Fiammetta, une image qui annonce la bête à deux dos rabelaisienne.

Même dans le thème de l'amour, thème structurant chez l'Arioste, un second degré est perceptible. Et une fois le doute installé sur la tonalité exacte de tel ou tel épisode, on constate que ce doute peut être élargi à d'autres motifs qu'à ceux de l'amour. Ainsi, l'étendue du front où se déroulent les combats est infinie chez l'Arioste : on se déplace de l'Angleterre à l'Afrique en quelques vers et toutes les terres connues servent de décor. On pourrait donc considérer comme un effet de dérision le fait que dans le *Gargantua* la guerre microcholine se déroule entre la Devinière et le clos de Seuillé, sur les terres mêmes de Rabelais. Or, les deux attitudes semblent être, l'une dans le grossissement, l'autre dans la réduction, des procédés semblables de décalage par rapport au modèle épique.

Prenons un exemple précis : l'épisode où Isabella est poursuivie par Rodomont. Un ermite est là pour la protéger, et, à force d'arguments très « valables », il tente de maintenir la jeune fille dans ses intentions chastes ou Rodomont dans les bornes de la décence (les vers sont ambigus). Mais Rodomont ne supporte pas longtemps ce sermon. Il conseille d'abord à l'ermite de retourner « dans son désert », « quand ça lui chante », mais sans Isabella²², puis, devant l'insistance de ce « bavard ermite²³ », il le prend par le cou, le fait tourner et le jette dans la mer.

Cet épisode peu respectueux qui reflète le souhait de dérision chez l'Arioste dévoile un autre procédé cher aussi à Rabelais, c'est-à-dire le recours, pour plus d'« exactitude » historique, à plusieurs versions sur l'issue

²¹ *Orlando furioso*, XXVIII, 134 : *Indi roppe il silenzio, e con sembianti/Più dolci un poco e viso men turbato,/Domandò all'oste e agli altri circostanti/Se d'essi alcuno avea moglie a lato./Che l'oste e che quegli altri tutti quanti/L'aveano, per risposta gli fu dato./Domanda lor quel che ciascun si crede/De la sua donna nel servargli fede.*

²² *Ibid.*, XXIX, 5, 1-4 : *Poi che l'empio pagan molto ha sofferto/Con lunga noia quel monaco audace,/E che gli ha detto invan che al suo deserto/Senza lei può tornar quando gli piace.*

²³ L'Arioste désigne ainsi l'ermite après sa mort : *Garrulo eremita* (XXIX, 8, 1-2).

de l'histoire : certains disent « qu'il se rompit sur une arête », d'autres « qu'il mourut de ne savoir nager », d'autres enfin qu'un saint descendit du ciel pour l'aider en lui tendant la main. Ce qui frappe également dans le traitement de cet épisode, c'est que l'indifférence avec laquelle Rodomont se débarrasse de cet ermite est comparable à celle dont use le narrateur qui ajoute : « de lui ne parle plus la mienne histoire²⁴ » !

On retrouve cette idée de la précision historique chez Rabelais, notamment au chapitre I de *Pantagruel*, quand le narrateur, dressant la généalogie de son héros, a recours, pour la véracité toute relative de ses dires, aux exégètes hébraïques, les « massorets », ou quand Panurge, au chapitre XXIII, explique pourquoi en France les lieues sont plus petites qu'ailleurs et se réfère sagement au moine Marotus du Lac, qui n'a jamais existé, précisant, après avoir fourni son explication fantaisiste : « les aultres mettent d'aultres raisons mais celle-là me semble la meilleure²⁵ » !

Pour revenir à l'épisode de Rodomont, on remarque que la façon dont il met fin aux discours persuasifs du « *garrulo eremita* » annonce la façon dont Pantagruel met fin aux rodomontades intellectuelles de l'écolier limousin, à qui il serre le cou jusqu'à pratiquement le tuer, pour la même raison qu'il parle trop. D'autres épisodes expriment cette parodie, comme la descente aux enfers d'Astolphe au chant XXXIV, traitée de telle façon qu'aux réminiscences de l'*Énéide* et de *La Divine Comédie*, très sérieuses, se juxtaposent des détails tout à fait triviaux. Ainsi Astolphe se vante de pouvoir faire fuir Pluton et Cerbère avec son cor (stance 6), il attache l'hippogriffe à un arbuste (« *arbuscello* », v. 2), mais l'épaisse fumée qui enveloppe les enfers lui pique le nez et les yeux et, malgré son grand courage, il pense faire marche arrière parce qu'il n'y voit rien ! Plutôt qu'au traitement de la résurrection d'Épistémon, plus franchement burlesque, il me semble que cet épisode peut être rapproché de celui où Panurge, dans le *Tiers Livre*, va consulter la Sibylle, qui est simultanément décrite comme l'antique devineresse et comme une vieille édentée en train de se préparer du potage.

Ces rapprochements entre l'Arioste et Rabelais suggèrent certaines réflexions. La dichotomie de ton qui se révèle dans leurs écrits paraît être l'indice d'une parenté. La fusion des différents genres et des différents registres pour créer un roman chevaleresque semble conduire presque obligatoirement à la parodie, et l'opposition vers/prose qui distingue nos auteurs ne représente pas forcément une opposition fondamentale, celle qui existerait entre une œuvre à visée sérieuse, celle de l'Arioste, et une œuvre à visée parodique, voire burlesque, celle de Rabelais. L'Arioste établit presque

²⁴ *Orlando furioso*, XXIX, 7, 8 : *Di lui non parla più l'istoria mia*.

²⁵ *Pantagruel*, chap. xxiii, p. 299.

autant de distance par rapport à son récit que ne le fait Rabelais. Il ne me semble pas, en revanche, que cette ironie provienne d'une volonté satirique, et ce n'est certainement pas ainsi qu'a été perçu le *Roland furieux*. On devine, derrière cette dérision, une culture populaire au nom de laquelle il est bon de se moquer des ermites, des savants, des bavards, des références obligatoires en matière de vérité ou de récit. Mais si l'on peut s'appuyer sur des analyses de Bakhtine pour comprendre la volonté d'ironie de Rabelais, on ne cerne pas bien la place que cette volonté occupe au sein d'un récit comme celui de l'Arioste. C'est ici que la confrontation de nos deux auteurs me paraît éclairante. On dirait qu'il existe une sorte de principe de genre dont usent, avec d'autres, l'Arioste et Rabelais, et qui consiste en une polyphonie énonciative presque irrépressible, par laquelle les éléments de la matière romanesque sont systématiquement minés. On emploie souvent, pour décrire ces aspects de la littérature de la Renaissance, le terme de « lucianique »²⁶. Il est probable que le recours à Lucien pour expliquer cette attitude soit pertinent. Mais ce recours risque d'isoler le phénomène, en ne le rattachant à rien d'autre qu'à une imitation qui, si elle est attestée, n'est pas pour autant expliquée. Il me semble que si certains auteurs du XVI^e siècle imitent Lucien, c'est parce qu'ils trouvent en lui un écho plus récent à leur propre désir de distance par rapport aux thèmes qu'ils abordent. Il faut donc essayer de trouver des sources plus proches.

On peut évoquer un type d'explication qui envisagerait un brassage des éléments du roman, auquel procède déjà le roman occitan entre le XIII^e et le XIV^e siècle. Jean-Charles Huchet considère que le roman occitan médiéval²⁷ est formé de deux types de romanesque : l'un, endogène, qui est le produit d'une transformation du discours lyrique, l'autre, exogène, hérité de modèles français.

Considérons d'abord cet apport « exogène » du modèle français. Les romans occitans ne sont pas très nombreux, ou, du moins, nous n'en avons conservé qu'un très petit nombre. Ils se caractérisent par une tendance à épuiser la matière de Bretagne, à la vider de son contenu. Jean-Charles Huchet va même jusqu'à écrire :

Tuer le roman arthurien ne suffit pas, il faut le vider, l'épuiser, le rendre exsangue, faire fonctionner thèmes et motifs à vide, le réduire à une pure opération narrative, à une mécanique²⁸.

²⁶ G. Savarese reconnaît, par exemple, dans son ouvrage *Il Furioso e la cultura del Rinascimento* (Rome, Bulzoni, 1984, chap. IV, p. 71 sq.) une « componente lucianea » du *Roland furieux*, qui, dit-il, « ne peut être mise en sourdine ».

²⁷ J.-C. Huchet, *Le Roman occitan médiéval*, Paris, PUF, 1991.

²⁸ *Ibid.*, p. 206.

Le *romanzo* de l'Arioste comme celui de Rabelais pourraient bien garder quelques traces de cette démarche et être le produit non seulement de la tradition romanesque d'oïl, mais de son traitement au sud de la France.

En ce qui concerne la tradition de la lyrique occitane, il est important de remarquer à quel point nos deux œuvres empruntent aux méthodes de la lyrique. Regardons-les sous un angle formel. La versification qu'utilise l'Arioste, en chants composés de stances de huit syllabes, n'est pas une forme habituelle au roman. Paul Zumthor, dans son *Essai de poétique médiévale*, définit ainsi le roman médiéval d'oïl :

Il peint des aventures merveilleuses, souvent liées par le procédé de la quête et farcies d'intrigues amoureuses ; il montre une forte tendance à expliquer les actions par leur ressort psychologique ; la cohérence de l'œuvre est assurée par des procédés de composition numérale et thématique plus que par une nécessité dramatique ; la forme, très soignée, est d'une structure excluant absolument le chant²⁹.

C'est en effet à la lyrique occitane qu'appartient le modèle en chants et en stances. D'ailleurs, quand Rabelais insère des vers dans son œuvre, ce sont souvent des stances de huit vers, qui ne se distinguent des vers de l'Arioste que par l'organisation des rimes. C'est ainsi que sont composées les « Fanfreluches antidotées », et les stances du trophée dans *Pantagruel*, tout comme l'inscription à l'entrée de Thélème, font alterner une stance de huit décasyllabes avec un autre type de stance dans la lignée des compositions complexes des *Leys d'amor*³⁰ reprises par les grands rhétoriciens.

On peut aussi évoquer les procédés d'appel au lecteur, typiques de la lyrique et passés dans le roman. On trouve chez l'Arioste, au début ou à la fin des chants, une confusion savamment entretenue et souvent ironique ou malicieuse entre auteur, narrateur et personnage. Le narrateur prend souvent part aux sentiments de ses personnages et s'identifie à eux le temps de quelques vers. De même, chez Rabelais, le narrateur, investi d'une personnalité propre, celle du franc buveur, intervient dans les deux premiers livres pour commenter l'action. Il va jusqu'à se transformer en personnage et entrer dans la bouche de Pantagruel. Mais il a aussi la manie, en tant que narrateur, de vouer aux gémonies ceux qui interprèteraient son œuvre dans un mauvais sens. Or, ce type d'imprécations rappelle la haine que le narrateur, dans le roman courtois comme dans la lyrique, manifeste à l'égard des « losengiers », ces mauvaises langues qui ruinent la réputation de l'amant.

²⁹ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, cité par J. Batany in *Approches du Roman de la Rose*, Paris, Bordas, 1973, p. 47.

³⁰ Les *Leys d'amor* sont un important texte théorique, écrit à Toulouse en 1340 et 1356, qui expose les règles de la lyrique occitane à une époque où celle-ci est déjà en déclin.

Il est vraisemblable que ces deux auteurs du sud de l'Europe aient encore à l'esprit l'amour défini par la lyrique courtoise. Mais s'y mêle, depuis déjà quelques siècles, une habitude de parodier l'attitude de l'amant, de forcer le trait de sorte que l'ambiguïté permanente de l'amant dans le domaine de la chair soit éclairci dans un sens bien concret et finalement contraire à l'esprit initial. Comme si cette ambiguïté constante entre amour charnel et amour éthéré, qui est le propre de la *fin' amor*, devait forcément évoluer vers une conception plus concrète et plus explicite. Jean Batany, lorsqu'il étudie les procédés du *Roman de la Rose*, évoque d'ailleurs – et s'en étonne – une tendance de la pensée à évoluer, à partir du XIII^e siècle, du sens symbolique vers le sens littéral³¹. Or, le *Roman de la Rose* présente justement bien des points communs avec nos deux œuvres. Outre qu'il effectue une fusion patente des motifs de la lyrique et des procédés narratifs, il constitue, par la réécriture critique à laquelle procède Jean de Meun par rapport au premier roman de Guillaume de Lorris, un précédent frappant de cette utilisation d'un second degré ironique dans la narration³². On pourrait penser que les discours du *Roman de la Rose* de Jean de Meun modèlent aussi bien la misogynie modérée de l'Arioste que celle qu'affiche Rabelais. On trouve déjà dans cette œuvre, en tout cas, les mêmes procédés qui créent cette atmosphère de chasse à courre aux amours des héros de l'Arioste ou qui réduisent l'amour, chez Rabelais, à une manifestation ludique de la sexualité. Le point commun de nos deux auteurs, dans le traitement de l'amour, n'est donc pas le fait qu'ils abordent un même « sujet », car ce sujet n'existe véritablement que chez l'Arioste, mais qu'ils abordent une thématique liée indissolublement à des procédés à la fois codifiés et déjà voués avant eux au gauchissement.

En tant que narrateurs, en outre, ils ne se privent pas d'intervenir dans le récit pour commenter l'acte d'écrire. Klaus W. Hempfer a montré que l'auto-réflexivité, c'est-à-dire « la possibilité qu'a le narré de prendre pour objet du discours non seulement l'histoire mais la narration elle-même³³ », n'était pas une invention du roman moderne, mais qu'elle était inhérente à

³¹ J. Batany, *Approches...*, *op. cit.*, p. 14.

³² On serait encore plus convaincu de cette ironie narrative si l'on avait une preuve irréfutable de l'hypothèse très séduisante de R. Dragonetti selon laquelle Guillaume de Lorris et Jean de Meun ne sont qu'un seul et même auteur, ce qui étendrait l'ironie à tout le roman : cf. R. Dragonetti, « Pygmalion ou les pièges de la fiction », in *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 89-111. Je suis personnellement tout à fait convaincue par son analyse. Voir également, sur les leures du roman occitan, *Le Gai Savoir dans la rhétorique courtoise*, Paris, Le Seuil, 1982.

³³ K. W. Hempfer, *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Naples, Liguori, 1998, p. 95 : *Con « potenziale autoreflessività del discorso narrativo » si intende la possibilità che in linea di principio ha il narrare di rendere oggetto del discorso il narrare stesso e non solo la « storia »*. (C'est nous qui traduisons la traduction italienne de L. Bocci.)

la structure narrative déjà chez l'Arioste. On pourrait effectuer la même analyse pour Rabelais. Comparons les passages suivants :

Mais avant que plus loin je le conduise,
Pour ne point me défaire de mes us,
Ma page étant remplie recto verso,
Je finis là et vais prendre repos³⁴.

Or messieurs vous avez ouy un commencement de l'histoire horricque de mon maistre et seigneur Pantagruel. Icy, je feray fin à ce premier livre. La teste me faict un peu de mal et sens bien que les registres de mon cerveau sont quelque peu brouillez de cette purée de Septembre³⁵.

Si l'on excepte la différence d'*ethos* des deux narrateurs – le second insistant sur la nécessaire inspiration qu'il puise dans la Dive Bouteille –, on trouve chez l'Arioste comme chez Rabelais le même procédé, que Hempfer décrit comme servant « à rattacher le principe de la narration à un sujet qui effectue la médiation³⁶ ».

Or, cette thématization de l'acte d'écrire est encore en relation, me semble-t-il, avec la lyrique occitane. C'est dans la lyrique que l'on trouve cette confusion constante entre un *je* qui sent et un *je* qui écrit, et elle devient encore plus subtile quand on passe du lyrisme à la narration. On en prend conscience lorsqu'on aborde un roman rédigé à la première personne, tel le *Roman de la Rose*. Là, la superposition des niveaux devient plurielle : il y a le niveau de la vie et celui du songe, puis celui du songe raconté, auquel s'ajoute la promesse d'un niveau supplémentaire, celui du plus haut sens. Ces différents niveaux, tous assumés par le *je*, entraînent une grande complexité au niveau du narrateur. Voyons, par exemple, cette succession de vers :

Fu ceste fontaine clamee
La fontaine d'amors par droit,
Dont plusor ont en maint endroit
Parlé en romanz et en livre :
Mes james n'orrez mieus descrivre
La verite de la matiere
Quant j'auré espont le mistere.
Ades me plot a demorer,
À la fontaine remirer³⁷

³⁴ *Orlando furioso*, XXXIII, 128, 5-8 : *Ma prima che più inanzi io lo conduca, / Per non mi dipartir dal mio costume, / Poi che da tutti i lati ho pieno il foglio, / Finire il canto e riposar mi voglio.*

³⁵ *Pantagruel*, chap. XXXIV, p. 336.

³⁶ K. W. Hempfer, *Testi...*, op. cit., p. 99.

³⁷ G. de Lorris, *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel, Paris, Hachette, « Livre de Poche/Lettres Gothiques », 1992, v. 1593-1601.

Ici se manifeste la thématique de la référence aux autorités dont nous avons parlé, la promesse d'un plus haut sens, mais aussi la superposition d'un *je* qui interprète le mystère et d'un *je* qui, dans un passé donné par le narrateur comme étant celui du rêve et confondu par le lecteur avec celui de la fiction, a vécu ce mystère sans tout à fait le comprendre. Mais on est ici dans la partie « sérieuse » de l'œuvre. Dans la suite de Jean de Meun, on finit par se trouver dans un récit privé d'auteur, parce que la chronologie en est si complexe que son premier auteur est mort quand l'autre n'est pas encore né³⁸.

C'est à ce type de littérature que les procédés de nos deux auteurs renvoient inconsciemment, comme si la lyrique devenue objet de récit puis mêlée à la geste héroïque devenait le lieu d'une polyphonie grinçante, les divers niveaux de sens finissant par créer une distance ironique dans le traitement de n'importe quel thème.

Tous ces points de jonction me permettent d'affirmer que l'Arioste et Rabelais entretiennent des rapports de cousinage réels. Sans doute Rabelais apparaît-il comme plus burlesque que l'Arioste. Mais cette comparaison, ramenée à de justes proportions, permet de montrer comment, dans la littérature narrative du XVI^e siècle, un discours ironique ou parodique est composé de différents niveaux. Ceux-ci n'introduisent pas pour autant une intention ouvertement satirique. L'attitude de nos auteurs me paraît être celle d'une distance systématique non pas à l'égard des réalités qu'ils décrivent, mais à l'égard de toute une série de situations narratives perçues comme des *topoi*. Cette ironie a sans doute des sources idéologiques – la volonté de remettre en cause un ordre du monde hérité d'un Moyen Âge théocentrique –, mais elle semble surtout naître de l'héritage formel qui est celui du roman. Le roman ne naît pas seulement de la narration épique, mais aussi d'un discours lyrique qui engendre un *je* complexe. Le narrateur n'est pas, à sa naissance, omniscient et hétérodiégétique ; il est au contraire omniprésent dans la narration, diffus et complexe, réflexif comme l'amoureux lyrique et décidé à mêler constamment les différents niveaux qu'il met en œuvre. Le narrateur est, en fin de compte, à la fois le médiateur de cette polyphonie et le centre des phénomènes ironiques que nous avons tenté d'approcher.

³⁸ *Ibid.*, v. 10530 sq.

TRADITIONS DISCURSIVES ET RÉCEPTION PARTIELLE

Le *Roland furieux* de l'Arioste dans *L'Olive* de Du Bellay

Klaus W. Hempfer

De l'état actuel des recherches

C'est un fait notoire depuis Henri Chamard que *L'Olive* de Joachim Du Bellay est constituée dans une large mesure de références intertextuelles à Pétrarque et à l'Arioste¹. En ce qui concerne l'Arioste, ce ne sont pas seulement les *Rime* qui ont une certaine importance et qui, à vrai dire, ne constituent ni un *canzoniere*, ni, dans leur totalité, des réalisations du discours pétrarquiste². Ce sont aussi et surtout les références intertextuelles au *Roland furieux*, dont la multiple refonctionnalisation parodique du discours pétrarquiste vient d'être soulignée dans des travaux récents³, qui sont significatifs. La première question qui se pose alors est la suivante : Comment peut-on se référer simultanément au *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*) de Pétrarque et à la poésie d'un Arioste qui pluralise et parodie le discours amoureux propre à Pétrarque, et tout cela dans un recueil qu'on qualifie généralement de « pétrarquiste » ? Il en résulte en second lieu un problème de la théorie des genres : comment les fragments d'un genre narratif – et il ne peut s'agir que de ceux-ci, pour des raisons faciles à concevoir – peuvent-ils entrer dans un recueil lyrique et en déterminer la lecture intertextuelle ?

¹ Voir à ce sujet l'avant-propos d'H. Chamard dans Joachim Du Bellay, *Œuvres poétiques*, vol. I : *L'Olive, L'Anterotique, XIII Sonnetz de l'Honneste Amour*, éd. H. Chamard [1904], 2^e édition mise à jour et complétée (avec appendice, bibliographie, glossaire, index) par Y. Bellenger, Paris, Nizet, 1989. En outre, certains textes publiés dans l'anthologie de Giolito en 1545-1547 jouent un rôle central, sur lequel nous reviendrons.

² Voir notre article « Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel. Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard) », in *Modelle des literarischen Strukturwandels*, éd. M. Titzmann, Tübingen, Niemeyer, 1991, p. 7-43, en part. p. 22 ; trad. italienne dans notre ouvrage *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Naples, Liguori, 1998, p. 177-225, en part. p. 197 sq.

³ Cf. M. C. Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel Furioso*, Pise, Nistri-Lischi, 1990, et notre article « Petrarkismus und romanzo. Realisation und Refunktionalisierung des petrarkistischen Diskurses im Orlando furioso », in *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, actes du colloque de l'Université libre de Berlin (23-27 oct. 1991), sous la dir. de K. W. Hempfer et G. Regn, Stuttgart, Steiner, 1993, p. 187-223 ; trad. italienne dans notre ouvrage *Testi e contesti, op. cit.*, p. 227-269.

Je n'ai pas l'intention de rouvrir pour la nième fois le vaste débat autour de la notion d'intertextualité. Au contraire, j'en présuppose une notion restreinte, déjà justifiée ailleurs⁴, qui vise les rapports entre des textes isolés concrets, comme par exemple entre le *Roland furieux* et certains poèmes de *L'Olive*, et qui s'oppose à la notion de « référence systémique », c'est-à-dire le rapport entre des textes isolés et des « systèmes » ayant différents degrés d'abstraction, comme par exemple la référence du *Roland furieux* aux conventions du genre épique ou, plus généralement, aux conditions fondamentales constitutives du discours narratif. En outre, je présuppose, comme je l'ai également souligné dans des travaux antérieurs⁵, que les recherches intertextuelles se distinguent essentiellement des recherches de sources et d'influence, et que la nouvelle notion dénomme donc également un nouveau procédé et un nouvel objectif de connaissance et ne se contente pas de transvaser le « vieux vin » dans un nouveau fût. Tandis que la notion de « source » désigne un rapport génétique entre deux textes ou plus dans le cadre d'une esthétique de la production, et que la recherche traditionnelle des sources se contente habituellement de la « découverte » de la (ou des) source(s), la notion d'intertextualité exprime une relation communicative et sémiotique dans le cadre d'une esthétique de l'œuvre. Elle met l'accent sur le fait que l'hypertexte est lu de façon différentielle à l'égard d'autres textes appelés « hypotextes »⁶, et que son potentiel sémiotique global se constitue seulement grâce à cette lecture différentielle. Si les recherches intertextuelles ne relèvent donc plus d'un rapport génétique mais d'un rapport structurel entre des textes, la connaissance des hypotextes, potentiellement significatifs pour l'hypertexte, en est une condition nécessairement indispensable. Dans cet ordre d'idées, la recherche positiviste des sources, effectuée avec une méticulosité et une érudition des plus stupéfiantes, acquiert une nouvelle et importante fonction, car elle dispense en grande partie les recherches intertextuelles de la tâche extrêmement pénible de rassembler les rapports potentiellement significatifs et elle met à disposition une base matérielle suffisante pour que les recherches intertextuelles puissent y apposer de nouvelles questions. Lors de ce processus de ré-interprétation des « sources », il faut bien évidemment vérifier la validité de celles-ci, dans la mesure où l'hypothèse selon laquelle les références intertextuelles constituent des relations communico-sémiotiques significatives présuppose leur reconnaissance, c'est-à-dire les références intertextuelles doivent être marquées de telle sorte qu'elles puissent être reconnues comme telles

⁴ Cf. « Intertextualität... », art. cité, en part. p. 14 sq.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 19 sq.

⁶ En ce qui concerne les notions d'« hypotexte » et d'« hypertexte », voir G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 11.

par un lecteur « cultivé »⁷, puisque c'est la condition *sine qua non* permettant une lecture différentielle de deux textes ou plus, ceci étant constitutif de l'intertextualité.

Les sources potentiellement significatives pour *L'Olive* de Joachim Du Bellay et tout spécialement les références au *Roland furieux* sont censées être largement répertoriées depuis Vianey⁸ et Chamard⁹ jusqu'à Caldarini¹⁰ et Schwaderer¹¹ en passant par Cameron¹² et Cioranescu¹³ et sont intégrées dans les éditions critiques de Caldarini¹⁴ et dans l'actualisation de l'édition de Chamard établie par Yvonne Bellenger¹⁵. C'est d'ailleurs précisément l'œuvre standard de Cioranescu sur la réception de l'Arioste en France qui peut montrer ce que la recherche des sources et de l'influence n'est pas capable de faire. Ainsi, le chapitre sur la réception du *Roland furieux* dans la poésie lyrique du XVI^e siècle se contente de rassembler des passages cités de la poésie de l'époque et paraphrasés de façon plus ou moins détaillée, qui présentent des parallèles plus ou moins convaincants avec certains passages du *Roland furieux*. Le classement s'effectue par ce que Cioranescu appelle des « thèmes », comme par exemple les catalogues de beauté pour Alcine et Olympe, les *lamenti* de Roland, la relation entre Roger et Bradamante, etc. Cioranescu considère ces « thèmes » tout simplement comme « lyriques »¹⁶ et escamote ainsi *a priori* le problème des interférences qui peuvent résulter des différences existant entre des genres et des modes d'écriture spécifiques. C'est l'argumentation implicite, selon laquelle les passages concernés du *romanzo* doivent être considérés comme « lyriques » parce

⁷ Pour la problématique de « signalisation », voir U. Broich, « Formen der Markierung von Intertextualität », in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, sous la dir. d'U. Broich et M. Pfister avec la collaboration de B. Schulte-Middelich, Tübingen, Niemeyer, 1985, p. 31-47, et J. Helbig, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg, Winter, 1996.

⁸ Cf. J. Vianey, « L'Arioste et la Pléiade », *Bulletin italien*, n° 1/23, 1901, p. 295-317, et *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Montpellier-Paris, Coulet, 1909, en part. p. 85 sq.

⁹ Chamard rassemble dans son édition de *L'Olive* de 1904 toutes les sources « acceptées » jusqu'à E. Caldarini, « Nuove fonti italiane dell'Olive », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 27, 1965, p. 395-434.

¹⁰ Cf. E. Caldarini, « Nuove fonti... », art. cité.

¹¹ Cf. R. Schwaderer, *Das Verhältnis des Lyrikers Joachim Du Bellay zu seinen Vorbildern. Probleme der « imitatio »*, Würzburg, 1968, p. 40-173.

¹² Cf. A. Cameron, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on Ronsard and His Group*, Baltimore, Johns Hopkins, 1930.

¹³ Cf. A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, 2 t., Paris, Presses modernes, 1939, t. I, p. 202-267.

¹⁴ Cf. J. Du Bellay, *L'Olive*, texte établi avec notes et introduction par E. Caldarini, Genève, Droz, 1974.

¹⁵ Cf. *id.*, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 151-214 (« Appendice »).

¹⁶ Voir par exemple A. Cioranescu, *L'Arioste...*, *op. cit.*, t. I, p. 223 sq., p. 232 et *passim*.

qu'ils parlent d'amour et parce qu'ils ont été eux-mêmes inclus dans un texte lyrique¹⁷, qui est à la base d'un tel procédé. L'« analyse » des références qui suit se limite en substance à des estimations anachroniques qui dévoilent une incompréhension fondamentale des conditions de production littéraire préromantiques¹⁸. Vu positivement, il en résulte que la grande « sincérité » de l'Arioste, avec son mélange d'idéalisme et de sensualisme¹⁹, correspond mieux à l'« esprit français » que l'idéalisme rigoureux provenant de Pétrarque²⁰.

Par rapport à des études plus anciennes, le répertoire des sources ne s'élargit de façon importante qu'avec Caldarini (1965) qui réexamine, à la suite de Vianey, les deux volumes de l'anthologie de la poésie lyrique italienne éditée par Giolito à Venise, et qui complète les trente textes déjà connus de Du Bellay – se référant entièrement ou en partie à l'anthologie – avec dix-huit autres ; ce qui conduit l'auteur à l'appréciation finale « *che tali antologie costituiscono la principale fonte d'ispirazione a cui Du Bellay ha attinto per la composizione dell'Olive*²¹ ». Tandis que pour Caldarini il s'agit avant tout de commenter de la manière la plus approfondie possible les sources de Du Bellay et de les rendre plausibles en mettant en évidence des analogies, sans examiner pour autant systématiquement sa technique d'*imitatio*, Schwaderer (1968), quant à lui, s'intéresse plus exactement au « rapport qui existe entre Du Bellay et ses modèles », et le sous-titre de son étude renvoie explicitement au « *Problem der "imitatio"* ». Les résultats de son travail sont néanmoins assez décevants, étant donné que l'auteur se contente de comparer d'une manière isolée et immanente des textes de Du Bellay séparés de leur contexte avec leurs sources respectives, qu'il se retranche constamment derrière des évaluations peu concluantes (« *mit großem Geschick gestaltet* », « *in eleganter und gestraffter Form* », « *etwas künstlich angefügte Schlußpointe mit ihrer konventionellen Thematik des Liebesschmerzes* », « *mit großem Geschick für die richtige Verteilung der Schwerpunkte und die notwendige Konzentration auf die Hauptmotive* », etc.²²) ou bien qu'il a recours à des

¹⁷ Cf. *ibid.*, p. 265-267.

¹⁸ Cf. *ibid.*, p. 241 concernant la lettre de Bradamante à Roger tiré du chant XLIV du *Roland furieux* que Du Bellay reprend même dans trois sonnets : « Pour un lecteur moderne, ces images sembleront aussi banales que possibles ; mais la poésie de cette époque accepte difficilement une image ou une idée qui ne soit pas banale » (*sic*). Pour un exemple de l'esthétique romantique de l'expression dans sa forme la plus naïve, voir « Les serments d'amour sont sur toutes les lèvres ; leur banalité devrait être traduite par des images d'emprunt, car il est rare de trouver une expression naturelle pour des sentiments que l'on n'éprouve pas. » (I, 243 sq.).

¹⁹ *Ibid.*, p. 203.

²⁰ *Ibid.*, p. 267.

²¹ E. Caldarini, « Nuove fonti... », art. cité, p. 433.

²² Toutes ces citations sont extraites de R. Schwaderer, *Das Verhältnis...*, *op. cit.*, p. 172 sq.

banalités, comme par exemple « *das völlig verschiedene Weltbild* », pour expliquer des différences²³. Tout d'abord, Schwaderer n'a pas l'air de bien se rendre compte que des textes sont constitués par des traditions discursives différentes – c'est-à-dire, dans notre contexte, par des possibilités différentes de parler d'amour – et que chaque passage respectif ainsi que sa réécriture ne reçoit sa propre signification que compte tenu des traditions discursives dont il est issu et dans lesquelles il est nouvellement inséré. En conséquence, il ne remarque même pas le véritable trait d'esprit que représente la référence à « *La verginella è simile alla rosa* » de l'Arioste dans un *canzoniere* à dominante pétrarquiste²⁴.

Des études plus récentes soulèvent un problème analogue. En effectuant un dépouillement purement statistique concernant la fréquence de l'emploi de « *dolce* »/« doux » chez Pétrarque et Du Bellay, Blanc (1994) en arrive par exemple à la surprenante conclusion que c'est justement la *dolcezza* pétrarquiste qui parle dans les *Regrets*, étant donné que le terme « doux », ou plutôt « douceur », y est utilisé particulièrement souvent. Et la raison de cette trouvaille est la suivante :

Car si la *douceur* parle dans cette poésie [sc. des *Regrets*], dans la mélodie même de sa musique italienne, c'est que Du Bellay enfin est devenu italien lui-même, par son séjour, par son écoute et par son exil²⁵.

Ici, la « critique différentielle » annoncée par le titre ne débouche pas seulement sur un biographisme traditionnel, mais on se demande même si l'auteur a vraiment lu les recueils ou s'il s'est seulement contenté des concordances, car après tout, la satire concernant la situation à Rome, où Du Bellay, comme chacun sait, ne s'est jamais vraiment senti « chez lui », constitue la partie principale des *Regrets*²⁶. La contribution de Gisela Febel (1993), dotée également d'un titre hautement exigeant, est tout aussi décevante. Dans une succession de citations tirées de la littérature secondaire à la façon d'un *centone*, Febel réitère avant tout la thèse fort malheureuse de Ley pour qui l'introduction de la satire dans *Les Regrets* – à la différence de ce que Du Bellay a fait dans *L'Olive* – signifie un « tournant aristotélicien », et ceci « à cause d'une approche plus précise de la

²³ *Ibid.*, p. 160.

²⁴ À ce sujet, voir plus bas p. 68 *sq.*

²⁵ P. Blanc, « Les raisins verts du pétrarquisme. Sur la douceur et sur son cheminement de Pétrarque à Du Bellay. Essai de critique différentielle », in *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, textes recueillis et publiés par J. Balsamo, Paris, Champion, 1994, p. 225-237, en part. p. 237.

²⁶ Voir la répartition des *Regrets* dans une partie élégiaque (1-49), une satirique (50-156) et une encomiastique (157-191) dans Y. Bellenger (éd.), *Du Bellay : ses « Regrets » qu'il fit dans Rome. Étude et documentation*, Paris, Nizet, 1975, p. 44 *sq.*

réalité »²⁷. Si l'on fait abstraction du fait que la récente théorie de la satire a, au contraire, mis en relief le caractère amimétique de cette manière d'écrire²⁸, et que la théorie de la *mimesis* aristotélicienne se base sur tout autre chose que sur une « *Realitätsnähe* »²⁹, il est particulièrement étonnant que, malgré le titre, les « rencontres intertextuelles » ne soient analysées à aucun endroit. À leur place se trouvent réunis des renseignements plus ou moins exacts sur la réception de Platon et d'Aristote au XVI^e siècle, alors que l'étude magistrale de la poétique publiée par Weinberg est précisément ignorée, étude qui aurait pu servir à corriger des opinions déjà anciennes sur la connaissance de la *Poétique* d'Aristote avant le milieu du XVI^e siècle³⁰.

Face à des « critiques différentielles » peu pertinentes et des « rencontres intertextuelles » qui n'ont pas lieu, la recherche positiviste des sources – recherche peu appréciée – a l'avantage inestimable qu'on peut s'y fier, avantage dont jusqu'à présent on n'a pas su profiter suffisamment. C'est pourquoi j'essaierai, en m'appuyant sur les références au *Roland furieux* dans *L'Olive*, de faire fructifier les résultats de la recherche des sources pour une analyse intertextuelle, tout en présentant concrètement la différence de méthode, seulement esquissée jusqu'ici, entre les deux approches.

²⁷ G. Febel, « Du Bellay zwischen Petrarca und Aristoteles : eine subversive Poetik durch intertextuelle Begegnungen ? », in *Romanistische Komparatistik. Begegnungen der Texte. Literatur im Vergleich*, sous la dir. d'H.-J. Lüsebrink et H. T. Siepe, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Lang, 1993, p. 17-31, en part. p. 25 (avec renvoi à Klaus Ley, *Neuplatonische Poetik und nationale Wirklichkeit. Die Überwindung des Petrarkismus im Werk Du Bellays*, Heidelberg, Winter, 1975, p. 151) et p. 30.

²⁸ Voir déjà notre ouvrage *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*, Munich, Fink, 1972, en part. p. 30 *sq.*, p. 84 *sq.* et p. 157 *sq.*, et plus récemment A. Mahler, *Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire. Texttheorie, Epistemologie, Gattungspoetik*, Munich, Fink, 1992, en part. p. 47 *sq.*

²⁹ Cf. A. Kablitz, « Dichtung und Wahrheit. Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento », in *Ritterepik der Renaissance*, actes du colloque germano-italien (Berlin, 30 mars-2 avr. 1987), sous la dir. de K. W. Hempfer, Stuttgart, Steiner, 1989, p. 77-122, en part. p. 79 *sq.*

³⁰ Comme B. Weinberg a pu le démontrer, la *Poétique* d'Aristote ne joue pratiquement aucun rôle, malgré la traduction de Valla de 1498 en latin et la première édition du texte grec de 1508, jusqu'à la moitié du XVI^e siècle. La nouvelle réception qui devait être décisive commence seulement avec les cours de Lombardi et de Maggi au début des années 1540, avec le commentaire de Robortello de 1548 et celui de Lombardi et Maggi en 1550. Cf. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vol., Chicago, University of Chicago Press, 1961, rééd. 1974, vol. I, p. 349 *sq.* On ne peut donc pas avancer avec certitude que Du Bellay connaissait la *Poétique* d'Aristote lorsqu'il composa *Les Regrets*. Si tel était le cas, il est peu probable qu'il y ait rencontré quelque chose concernant l'établissement d'un cycle de sonnets élégiaque, satirique et encomiastique.

Dé-contextualisation/re-contextualisation

Au premier abord, il n'est pas surprenant que les plaintes amoureuses, proférées au discours direct par différents protagonistes du *Roland furieux*, aient le profil requis pour être intégrées dans un *canzoniere* pétrarquiste. Car à côté de certaines structures du recueil dans son ensemble, l'expression des *contrari affetti*, à la base de la dominance d'un amour douloureux, est considérée comme le constituant central du discours pétrarquiste³¹. Ce sont certains *lamenti* de Roland et de Bradamante qui, dans la poésie lyrique française du XVI^e siècle, font particulièrement l'objet d'imitations³², et c'est l'occasion pour Cioranescu, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, d'attribuer la richesse de son matériel autant au mauvais goût de l'Arioste lui-même qu'à celui de ses imitateurs français. Cioranescu juge avant tout les métaphores du célèbre *lamento* (plainte) de Roland, tiré du chant XXIII, « d[un] mauvais goût accompli, qui fit cependant les délices de tout un siècle de poésie³³ ». De ces auteurs au goût douteux, Du Bellay fait aussi partie, et il « développe » deux sonnets de son *Olive* à partir de l'introduction de l'Arioste à la plainte de Roland et à partir de la plainte elle-même rapportée au discours direct :

*Di sé si maraviglia ch'abbia in testa
una fontana d'acqua sì vivace,
e come sospirar possa mai tanto;
e spesso dice a sé così nel pianto;*

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

*Questi ch'indizio fan del mio tormento,
sospir non sono, né i sospir son tali.
Quelli han triegua talora; io mai non sento*

³¹ Voir à ce sujet G. Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591/1592)*, Tübingen, Narr, 1987, en part. p. 26 sq., et notre article « Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand », in *Pluralität der Welten*, sous la dir. de W.-D. Stempel et K. Stierle, Munich, Fink, 1987, p. 253-277; trad. italienne dans *Testi e contesti*, op. cit., p. 147-176).

³² Cf. A. Cioranescu, *L'Arioste...*, op. cit., t. I, p. 223-240.

³³ *Ibid.*, p. 223.

*che 'l petto mio men la sua pena esali.
 Amor che m'arde il cor, fa questo vento,
 mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.
 Amor, con che miracolo lo fai,
 che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai ?*

*Non son, non sono io quel che paio in viso :
 quel ch'era Orlando è morto et è sotterra ;
 la sua donna ingrattissima l'ha ucciso :
 sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
 Io son lo spirto suo da lui diviso,
 ch'in questo inferno tormentandosi erra,
 acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
 esempio a chi in Amor pone speranza³⁴.*

Du Bellay se réfère à ce passage de la façon suivante :

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

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

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

C'est cete ardeur, dont mon ame ravie
 Fuyra bien tost la lumière des cieux,
 Tirant à soy et ma peine et ma vie³⁵.

Et de même :

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

Ma vie en est toutesfois soutenue,
 Lors que par eulx de l'ardeur je respire.

³⁴ Cet extrait et les suivants sont cités d'après *Orlando furioso*, éd. E. Bigi, Milan, Rusconi, 1982 ; il s'agit ici d'O.F., XXIII, 125, 5-128, 8.

³⁵ *L'Olive*, xxv.

Ma peine aussi par eulx mesmes empire,
 Veu que ma flamme en est entretenue.

Tout cela vient de l'Amour, qui enflamme
 Mon estommac d'une eternelle flamme,
 Et puis l'évente autour de luy volant.

O petit Dieu, qui terre et ciel allumes !
 Par quel miracle en feu si violent
 Tiens-tu mon cœur, et point ne le consumes³⁶ ?

Si l'on fait abstraction pour le moment de la spécificité de la situation contextuelle et de la justification de la plainte de Roland, cette dernière se révèle être de nature pétrarquiste : Du Bellay reprend de nombreux lexèmes, ainsi que des séries d'images fondamentales ou encore des syntagmes entiers ; il va même jusqu'à recourir à des rimes identiques, comme par exemple dans 126, 1-2 où deux passages de Pétrarque sont rassemblés et où, comme chez celui-ci, « *vena* » rime avec « *pena* »³⁷ ; la même chose est également valable pour la métaphore des *sospiri* pareils aux *venti*, pour la personnification d'Amour, et pour d'autres éléments³⁸. S'il est alors vrai que ce n'est pas seulement l'Arioste, mais déjà Pétrarque, qui a fait preuve de mauvais goût, il y a des indices qui montrent que Du Bellay constitue, de façon univoque, une référence intertextuelle à l'Arioste et non pas à Pétrarque : dans le premier quatrain du sonnet XXV, il transpose tout d'abord le commentaire du narrateur auctorial, impossible à réaliser dans un *canzoniere*, dans le discours du « Je » et il conserve la métaphore de la *fontana* pour les pleurs – qui n'existe pas chez Pétrarque en tant que telle, même si l'on y retrouve des passages hyperboliques semblables et des métaphores analogues³⁹ –, si bien qu'on ne peut pas vraiment considérer l'hyperbole chez l'Arioste comme l'indice d'une ironie éventuelle. En tout cas, Du Bellay ne fait pas une lecture

³⁶ *L'Olive*, XLII.

³⁷ À ce sujet, voir *Rerum vulgarium fragmenta* (RVF), CCXXX, v. 9 sq. :

*Sì profondo era e di sì larga vena
 Il pianger mio {...},*

tout comme RVF, XXIV, v. 12-14 :

*Cercate dunque fonte più tranquillo,
 ché il mio d'ogni liquor sostiene inopia,
 salvo di quel che lagrimando stillo.*

Le *Canzoniere* de Pétrarque est cité ici, et le sera par la suite, d'après F. Petrarca, *Canzoniere*, sous la dir. de M. Santagata, Milan, Mondadori, 1996.

³⁸ À ce sujet, voir notre article « Petrarkismus... », art. cité, p. 187-223, en part. p. 191 sq.

³⁹ La concordance de l'Accademia della Crusca [*Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, sous la dir. du bureau lexicographique de l'Accademia della Crusca, 2 vol., Florence, Accademia della Crusca, 1971] sert de base à cette constatation et à d'autres du même genre. Chez Pétrarque, au lieu de « *fontana* » on trouve par exemple la « *lagrimosa riva* » (xxx, 22).

ironique du commentaire du narrateur et il intègre le caractère hyperbolique de ce dernier dans celui du texte entier qui, avec « Larmes ne sont [...] », fait clairement référence à la « *Queste non son più lacrima* ». Enfin, le texte dans son ensemble s'appuie de façon très nette sur le passage de l'Arioste, grâce à la reprise d'un grand nombre de syntagmes, tels l'« humeur vitale », qui reprend mot pour mot le syntagme « *vitale umore* », non attesté chez Pétrarque, ou « Par le sentier qui meine droict aux yeux », qui correspond exactement à « *per quella via ch'agli occhi mena* », etc.

Des conclusions analogues ressortent de la strophe 127 du *Roland furieux* et du sonnet XLII de *L'Olive*. Ici aussi, le caractère hyperbolique, constitutif pour toute la plainte de Roland, est de nouveau repris, à savoir dès le premier quatrain (« Les chaulx soupirs [...] Ne sont soupirs [...] Mais [...] »); il en est de même avec la métaphore continue des *sospiri*, des *venti*, de l'Amour et du feu. Il est vrai pourtant que Du Bellay formule de façon explicite dès le début du texte l'identification des *sospiri* et des *venti* que l'Arioste, dans la strophe 127, au vers 5, ne faisait qu'implicitement⁴⁰ – peut-être parce qu'il doutait de la part de ses lecteurs de la connaissance de Pétrarque et de leur capacité à déchiffrer des métaphores complexes, alors que l'Arioste pouvait compter sur son public. Quoi qu'il en soit, il est indubitable que Du Bellay simplifie la structure sémantique du modèle en y formulant de façon explicite ce que le modèle présuppose intertextuellement et qu'il ne se contente donc pas de traduire simplement le texte de l'Arioste comme on l'a prétendu⁴¹. De même, il est certain que Du Bellay ne reformule pas la fin du *lamento* dans un sonnet de *L'Olive*. Cela tient évidemment au fait que, dans la dernière strophe (*O.F.*, XXIII, 128), la peine amoureuse conforme au pétrarquisme n'est plus thématisée en général, mais la cause profonde de cette souffrance est enfin nommée, à savoir l'infidélité de la « *donna ingrattissima* » qui délaisse « le plus grand héros du monde » pour l'amour d'un simple fantassin. De cette façon, la situation est présupposée dans le *lamento*, c'est-à-dire l'état de l'« histoire » entre Roland, Angélique et Medoro, que le public connaît depuis longtemps déjà, que même Roland, à cause du rapport du berger et de l'inscription trop visible sur l'arbre, ne peut désormais plus

⁴⁰ Cette identification est implicite dans le vers « *Amor che m'arde il cor, fa questo vento* », étant donné que le syntagme « *questo vento* » à travers la douleur qui bouleverse le cœur de l'amant (127, 4) ne peut que se référer aux « *sospiri* » nommés auparavant, mais la métaphore de l'Arioste ne devient complètement compréhensible qu'à l'arrière-plan des passages de Pétrarque, comme par exemple dans *RVF*, XVII, 2, CLXXXIX, 7 *sq.* ou CCXXXV, 9 *sq.*, où « *venti* » et « *sospiri* » sont explicitement identifiés de façon métaphorique.

⁴¹ D'après A. Cioranescu, *L'Arioste...*, *op. cit.*, le sonnet XXV n'est rien d'autre qu'« une traduction de la première partie des regrets de Roland » (I, 226), chose erronée, ne serait-ce que parce que le commentaire du narrateur est reformulé. Le sonnet XLII est aussi censé reproduire la deuxième partie « avec autant de fidélité » (*ibid.*).

ignorer, et qui en fin de compte conduit celui-ci à la folie. Ainsi, la souffrance amoureuse pétrarquiste se voit justifiée d'une manière contextuelle qui n'est plus compatible avec ce que l'on rencontre chez Pétrarque : l'inaccessibilité par principe de la femme pétrarquienne repose sur son *onestà* et sur sa *castità*⁴², tandis que chez l'Arioste, la femme nommée contre toute vérité Angélique n'est pas – voire plus – accessible pour Roland pour la simple raison qu'elle s'est donnée à un autre et qu'elle « disparaît » avec lui de l'Occident chrétien – et du texte – pour aller dans son royaume, à Catai. C'est donc justement cette partie de la plainte refunctionalisant la souffrance amoureuse pétrarquiste de manière anti-pétrarquiste que Du Bellay ne reprend pas ; à sa place, il choisit les passages qui se laissent reformuler sans difficulté comme l'expression de la souffrance amoureuse du sujet d'un *canzoniere* pétrarquiste. Cette ré-écriture sur le mode d'un pétrarquisme orthodoxe d'un passage de l'hypotexte, anti-pétrarquiste par son intégration contextuelle, fonctionne donc de telle manière que Du Bellay « extraie » deux stances de la plainte, qui, prises isolément, peuvent être comprises comme véritablement pétrarquistes.

Il est vrai que le recueil dans son ensemble, et particulièrement la deuxième édition de 1550, ne se laisse en aucun cas enfermer dans une régularisation pétrarquiste orthodoxe de ce type se basant sur une réception « par morceaux ». Les sonnets analysés jusqu'ici sont déjà tous les deux présents dans la première édition de *L'Olive* – avec les numéros XXV et XXXIX – et renvoient à une tendance à l'homogénéisation des hypotextes discursivement hétérogènes⁴³, qui, comme nous le montrerons par la suite, ne sera justement plus valable pour la deuxième édition augmentée qui passe de cinquante à cent quinze sonnets. Il est néanmoins remarquable que dans l'édition de 1550 la reprise par fragments d'un passage du *Roland furieux*, qui décontextualise complètement ce même passage, présuppose une lecture intertextuelle faisant abstraction du contexte général de l'hypotexte, parce que, s'il en était autrement, les hypertextes de Du Bellay devraient également être lus de façon ironique à l'égard du discours pétrarquiste, ce qui n'est manifestement pas le but visé.

Échange de rôles et changement de *gender*

Tout comme il utilise le dernier *lamento* de Roland exprimé au chant XXIII, Du Bellay se sert aussi du premier *lamento* de Bradamante au chant XXXII. Le Tasse a déjà fait remarquer que Bradamante se comporte

⁴² À ce sujet, voir avant tout les sonnets finaux de la *Parte Prima* (RVF, CCLX-CCLXIII).

⁴³ Cependant, dans le sonnet sur le rêve (XIV), un ton sensuel flagrant est déjà pris, qui ne se retrouve ni dans les textes correspondants de Pétrarque, ni dans ceux de Bembo.

avec Roger comme le ferait plutôt l'« *amante* » avec son « *amata* » et, même s'il critique un tel comportement, le qualifiant de violation de la *convenevolezza* des deux personnages et reprochant ainsi à l'Arioste d'avoir commis une erreur artistique, il met l'accent sur un échange de rôles qui, dans le système discursif contemporain de l'époque, n'était visiblement pas sans problème⁴⁴. Car ce n'est pas seulement sur le plan de l'histoire que Bradamante et Roger échangent leur rôle, dans la mesure où c'est Bradamante qui, au sens propre du terme, « court après » Roger jusqu'à la fin, certes heureuse, de l'histoire, bien que cette fin soit constamment repoussée ; mais c'est justement le recours à des procédés spécifiques de textualisation qui place Bradamante dans le rôle de l'amoureux pétrarquiste⁴⁵. Quoique la thèse générale de Judith Butler, selon laquelle c'est le discours qui constitue non seulement les propriétés du *gender* mais aussi celles du *sex*, soit des plus excentriques⁴⁶, sa conception paraît tout à fait valable pour les discours fictionnels, et cela non seulement parce que la fiction ne produit que ce qu'elle est, mais aussi parce que des types différents de discours engendrent des rôles de *gender* différents. Ceux-ci se réfèrent d'une manière tout à fait diverse à cette partie de l'univers discursif qui englobe, de façon historiquement variable, tous les types de discours qui, pour chaque époque, constituent ce qu'on entend par « réalité » (livres de convenances, normes juridiques, discours médical, théologie et philosophie, etc.).

Si donc, en ce qui concerne le *Roland furieux*, on peut démontrer que Bradamante, par son comportement envers Roger, rentre dans le rôle de l'amant pétrarquiste, alors le Tasse, avec sa constatation, critique un échange de rôle qui se base sur un changement de *gender* inadéquat pour le type de discours évoqué. Il existe aussi le soi-disant « pétrarquisme féminin », mais jusqu'à présent il n'y a pas eu de recherches approfondies pour savoir quelles modifications du système pétrarquiste rendraient l'échange des rôles acceptable, ou plutôt dans quelle mesure un problème de transgression serait bel et bien constitutif des « *canzonieri* » féminins⁴⁷.

⁴⁴ Voir notre ouvrage *Diskrepante Lektüren : die Orlando-furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Steiner, 1987, p. 245.

⁴⁵ Cf. « Petrarkismus... », art. cité, p. 205 sq.

⁴⁶ Voir par exemple J. Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990.

⁴⁷ Ce n'est pas non plus un hasard si Vittoria Colonna écrit un *canzoniere* à la mort de son mari, ou si Gaspara Stampa, à cause de son adaptation assez « libre » du modèle pétrarquiste, s'est attirée la réputation, même dans les recherches actuelles, d'être une courtisane. Pour un aperçu des textes existants et de leur problématique, voir E. Höfner, « Modellierungen erotischer Diskurse und Canzoniere-Form im weiblichen italienischen Petrarkismus », in *Der Petrarkistische Diskurs*, op. cit., p. 115-145. Dans sa thèse de doctorat d'État actuellement en cours, U. Schneider discute à fond des possibilités d'un pétrarquisme féminin.

Du Bellay évite la problématique en attribuant tout simplement les passages de Bradamante au locuteur masculin de son *canzoniere* et il remet en ordre le « *gender trouble* » en ayant recours à la relation codifiée depuis Pétrarque entre *amante* et *amata*. Comme c'est le cas notamment du premier *lamento* de Bradamante :

– *Dunque fia ver – dicea – che mi convegna
cercare un che mi fugge e mi s'asconde ?
Dunque debbo prezzare un che mi sdegna ?
Debbo pregar chi mai non mi risponde ?
Patirò che chi m'odia, il cor mi tegna ?
Un che sì stima sue virtù profonde,
che bisogno sarà che dal ciel scenda
immortal dea che 'l cor d'amor gli accenda ?*

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

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

*Ma di che debbo lamentarmi, ah! lassa,
fuor che del mio desire irrazionale ?
ch'alto mi leva e sì ne l'aria passa,
ch'arriva in parte ove s'abbrucia l'ale ;
poi non potendo sostener, mi lassa
dal ciel cader : né qui finisce il male ;
che le rimette, e di nuovo arde : ond'io
non ho mai fine al precipizio mio⁴⁸.*

⁴⁸ O.F., XXXII, 18-21.

Dans le texte de l'Arioste, la plainte de Bradamante comprend encore quatre autres stances qui servent essentiellement à renforcer la référence ironique à Pétrarque, mais qui, ici, ne nous intéresse pas, étant donné que Du Bellay, dans son sonnet XXXVII, ne s'appuie que sur les stances 19 et 21 :

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

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

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

Puis moy tumbé, Amour, qui ne permet
Finir mon dueil, soudain les luy remet,
Renouvelant mes cheutesernelles⁴⁹.

Tandis que chez l'Arioste le *lamento* de Bradamante débute par la constatation explicite de l'échange des rôles, faite par le Tasse, chez Du Bellay le locuteur se plaint de façon typiquement pétrarquiste de la cruauté de celle qu'il aime, qui se dérobe à lui par la fuite et qui ne veut ni écouter sa plainte ni l'exaucer. Pour cela, les quatrains du sonnet thématisent l'objet du « désir » en retraduisant Roger « *il crudel* » (cf. *O.F.*, XXXII, 19, 3) dans la « cruauté » habituelle de l'amante (XXXVII, 4) ; par contre, les tercets caractérisent – en s'appuyant désormais de façon plus restrictive sur le texte de l'Arioste (cf. stance 21) – le côté absurde de ce « désir » (XXXVII, 10) qui chez l'Arioste est présenté explicitement comme un « *desire irrazionale* » (*O.F.*, XXXII, 21, 2). L'apostrophe « *abi lassa* » que Bradamante lance à elle-même se transforme en un « ô moy sot ! » plus fort, alors que les raisons de l'échec sont communiquées de façon identique et avec les mêmes images : Bradamante, comme le locuteur de Du Bellay, se brûlent tous les deux les ailes parce qu'ils veulent « voler trop haut » et, malgré leurs « cheutesernelles » – expression qui synthétise le « *non ho mai fine al precipizio mio* » – ils ne peuvent renoncer à leur désir.

La réduction de la plainte « aberrante » de Bradamante à une plainte « normale » de l'amoureux pétrarquiste, plainte due à la cruauté de sa dame,

⁴⁹ *L'Olive*, XXXVII.

est complétée par un procédé de décontextualisation, pareil à celui qui caractérisait la référence au *lamento* de Roland : le lecteur de l'Arioste sait en effet que Bradamante se préoccupe inutilement pour Roger ou, plus exactement, qu'elle ne s'inquiète pas pour la « bonne » raison puisque celui-ci a été gravement blessé à l'occasion de son duel avec Mandricardo et n'est donc pas en mesure de tenir sa promesse de la rencontrer à Montalbano (*O.F.*, XXX, 47 *sq.*). Par le fait que le *lamento* de Bradamante est déplacé aussi du point de vue contextuel, sa structure ironique immanente est renforcée et permet au lecteur de prendre une certaine « distance ironique » par rapport à la plainte apparemment si sérieuse de Bradamante. Du Bellay n'a rien repris de tout cela, mais en même temps il utilise quelques structures syntaxiques et sémantiques qui montrent, qu'intertextuellement, il se réfère exactement à ce passage de l'Arioste. Il restera à éclaircir, à la fin de cet article, s'il voulait ainsi « corriger » le texte de l'Arioste d'une manière pleinement pétrarquiste ou simplement constituer une relation intertextuelle sans tenir compte du contexte, ou même s'il avait des intentions tout autres. On se contentera de mentionner ici qu'un échange de rôles similaire caractérise ce que Du Bellay reprend de la lettre que Bradamante écrit à Roger au chant XLIV du *Roland furieux*, dans laquelle celle-ci – à l'encontre de la volonté de ses parents qui veulent la marier à Léon, le fils de l'empereur de Constantinople – jure une fidélité indéfectible à Roger. Du Bellay se réfère à ce passage (*O.F.*, XLIV, 61-66) dans trois sonnets (XXIX, XXXV, XXXIX), dont chacun reprend deux stances du modèle et où l'indéfectibilité de l'amour du locuteur à sa dame – propre au *canzoniere* depuis Pétrarque – s'exprime au moyen du re-transfert du serment de fidélité de la dame à son amant⁵⁰.

Pluralisation des discours

À la différence des exemples discutés jusqu'à présent, on retrouve, dans la deuxième partie de *L'Olive*, qui se distingue surtout vers la fin par un potentiel d'hétérogénéité beaucoup plus grand, une référence intertextuelle qui, justement, ne « corrige » plus le modèle de façon régulièrement pétrarquiste.

⁵⁰ Voir par exemple *RVF*, CXLV ou bien le sonnet de Tebaldeo « *Io son quel che io fui* » et les indications données dans l'édition Bigi de l'Arioste, p. 1836. Que l'Arioste joue consciemment avec le changement de *gender* se laisse démontrer par le fait que la lettre de Bradamante reprend mot pour mot certaines formulations qu'il a utilisées dans son *capitolo XIII* dans lequel le locuteur est de sexe masculin. Cependant, Du Bellay ne s'appuie pas, comme pourraient le suggérer certaines comparaisons, sur ce *capitolo*, mais sur la lettre de Bradamante. Le *capitolo XIII* se trouve dans les *Opere minori*, éd. C. Segre, Milan-Naples, Ricciardi, 1954, p. 196 *sq.* ; les passages parallèles aux stances respectives de l'*O.F.*, XLII, 61-66 sont aussi dans les notes de l'édition du *Furioso* par E. Bigi, *op. cit.*

Il s'agit de la reprise, dans le sonnet XCVII, de la célèbre plainte de Sacripante du chant I du *Roland furieux*.

Chez l'Arioste, Sacripante contristé se trouve dans la forêt et, après un long silence (« *Pensoso più d'un'ora a capo basso/stette* » [I, 40, 9-10]), il se répand en lamentations comme suit :

*Se gli è amico o nemico non comprende :
tema e speranza il dubbio cuor le scuote ;
e di quella avventura il fine attende,
né pur d'un sol sospir l'aria percuote.
Il cavalliero in riva al fiume scende
sopra l'un braccio a riposar le gote ;
e in un suo gran pensier tanto penetra,
che par cangiato in insensibil pietra.*

*Pensoso più d'un'ora a capo basso
stette, Signore, il cavallier dolente ;
poi cominciò con suono afflitto e lasso
a lamentarsi sì soavemente,
ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso,
una tigre crudel fatta clemente.
Sospirando piangea, tal ch'un ruscello
parean le guancie, e 'l petto un Mongibello.*

— *Pensier — dicea — che 'l cor m'aggiacci et ardi,
e causi il duol che sempre il rode e lima,
che debbo far, poi ch'io son giunto tardi,
e ch'altri a corre il frutto è andato prima ?
A pena avuto io n'ho parole e sguardi,
et altri n'ha tutta la spoglia opima.
Se non ne tocca a me frutto né fiore,
perché affligger per lei mi vuo' più il core ?*

*La verginella è simile alle rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avvicina ;
l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina :
gioveni vaghi e donne inamorate
amano averne e seni e tempie ornate.*

*Ma non sì tosto dal materno stelo
rimossa viene e dal suo ceppo verde,
che quanto avea dagli uomini e dal cielo*

*favor, grazia e bellezza, tutto perde.
La vergine che 'l fior, di che più zelo
che de' begli occhi e de la vita aver de',
lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti
perde nel cor di tutti gli altri amanti.*

*Sia vile agli altri, e da quel solo amata
a cui di sé fece sì larga copia.
Ah, Fortuna crudel, Fortuna ingrata !
trionfan gli altri, e ne moro io d'inopia.
Dunque esser può che non mi sia più grata ?
dunque io posso lasciar mia vita propria ?
Ah, più tosto oggi manchino i dì miei,
ch'io viva più, s'amar non debbo lei⁵¹ !*

Sacripante se plaint que la virginité de sa dulcinée lui a été « dérobée » par l'un des nombreux co-prétendants – jusqu'à ce qu'Angélique en personne le détrompe, ce que le narrateur commente avec le vers « *Forse era ver, ma non però credibile* » (I, 56, 1). Dans une analyse subtile, Franz Penzenstadler a mis en relation les diverses références intertextuelles qui constituent le passage de l'Arioste et qui se rapportent à des traditions discursives hétérogènes⁵². Mon intention est seulement de démontrer que, pour comprendre le sonnet de Du Bellay de façon adéquate, il faut nécessairement comprendre que l'Arioste fait écho au système pétrarquiste d'une manière qu'on ne peut plus rapporter à ce que l'on rencontre ou qui serait possible chez Pétrarque⁵³.

Tout d'abord, le début s'avère être typiquement pétrarquiste et cela non seulement parce que l'auteur se sert de la structure de l'antithèse comme d'un mode de réalisation linguistique des *contrari affetti* et qu'il thématise explicitement la douleur, mais aussi parce que les réminiscences linguistiques entrent dans les moindres détails : citons, par exemple, la combinaison d'« *agghiacciare* » et d'« *ardere* », qui est attestée plusieurs fois chez Pétrarque⁵⁴, la fréquence du terme « *duol* », « *rodere* » qui est utilisé d'une manière métaphorique équivalente⁵⁵ et « *limare* » qui se retrouve sous une forme substantivée⁵⁶. Une rupture totale du type discursif s'amorce cependant au troisième vers. Si le début renvoie de nouveau clairement à Pétrarque

⁵¹ O.F., I, 39, 1-44, 8.

⁵² Cf. F. Penzenstadler, « Intertextuelle und intratextuelle Bezüge im *Orlando furioso* », in *Ritter-epik...*, op. cit., p. 155-184, en part. p. 169-171.

⁵³ Je reprends par la suite les quelques remarques exprimées in « Petrarkismus... », art. cité, p. 195 sq.

⁵⁴ Cf. RVF, CLII, 11 ; CLXXI, 5 ; CLXXVIII, 2.

⁵⁵ *Ibid.*, CCCLVI, 8 ; CCCLX, 69.

⁵⁶ *Ibid.*, LXV, 5 ; CCLII, 3.

(*Rerum vulgarium fragmenta*, CCLXVIII, 1 : « *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* »), la suite est tout à fait impensable dans l'univers pétrarquiste : le fait d'arriver en retard et son explication subséquente – qu'Angélique ait pu éventuellement perdre sa virginité. La souffrance amoureuse et les *contrari affetti* ont ici une cause fondamentalement différente de celle de Pétrarque et qui en conséquence ne peut, d'aucune façon sensée, s'avérer « pétrarquiste » : c'est-à-dire par le fait que Sacripante redoute qu'un autre ne l'ait devancé. En outre, une façon de penser utilitaire apparaît à la fin de la strophe 43 qui, elle aussi, s'oppose par essence à l'amour pétrarquiste, dont le caractère irréaliste – et en fin de compte irréalisable – conditionne la persistance. Si la strophe 41 renvoie, grâce à sa structure métaphorique jouant avec le double sens de *fiore* et *frutto*, à la tradition « vulgaire » et populaire des *rispetti*⁵⁷, l'argument utilitaire est étayé et amplifié dans les deux strophes suivantes par l'utilisation modifiante d'une comparaison prise dans Catulle (*Carmina*, LXII, 39-47)⁵⁸, c'est-à-dire que, à côté du discours amoureux propre à la tradition du *vulgare*, c'est surtout le discours amoureux antique avec lequel le pétrarquisme cité au début est déconstruit.

De la plainte de Sacripante, adaptée au contexte de manière complexe, Du Bellay ne reprend que la comparaison avec la rose :

Qui a peu voir la matinale rose,
D'une liqueur celeste emmiellée,
Quand sa rougeur le blanc entremeslée
Sur le naïf de sa branche repose :

Il aura veu incliner toute chose
À sa faveur : le pié ne l'a foulée,
La main encor' ne l'a point violée,
Et le troupeau aprocher d'elle n'ose.

Mais si elle est de sa tige arrachée,
De son beau teint le frescheur dessechée
Pert la faveur des hommes et des Dieux.

⁵⁷ Voir les références d'E. Bigi dans l'édition citée (note à I, 41).

⁵⁸ La comparaison originare de *flos* et *virgo* se trouve chez Catulle dans un épithalame et donc dans un contexte tout à fait différent de celui de l'Arioste. Si d'un côté la différence entre Catulle et l'Arioste repose donc là-dessus – et non pas sur la « *völlig verschiedene Weltbild (...), das den Dichter der antikisierenden, doch von christlicher Tradition geprägten Renaissance von Catull unterscheidet* » (R. Schwaderer, *Das Verhältnis...*, op. cit., p. 160), d'un autre côté, elle repose sur le fait que l'Arioste, comme le fait remarquer Schwaderer (p. 155 sq.), combine l'épithalame de Catulle avec l'élégie *De rosas nascentibus*, attribuée à Ausone, en remplaçant le terme général *flos* par *rosa* et en rappelant la topique du *carpe diem*, absente chez Catulle, quoique la comparaison avec la rose joue déjà un rôle chez Pétrarque, mais bien évidemment sans son côté « utilitariste » (voir à ce propos F. Penzenstadler, « Intertextuelle und intratextuelle Bezüge... », art. cité, p. 171).

Helas ! on veult la mienne devorer :
 Et je ne puis, que de loing, l'adorer
 Par humbles vers (sans fruit) ingenieux⁵⁹.

Tandis que le Sacripante de l'Arioste déplore tout d'abord la perte présumée de la virginité d'Angélique et qu'il peint ensuite métaphoriquement cette perte, en utilisant l'identification topique existant depuis Catulle et Ausone de la jeune fille vierge avec la fleur, ou mieux, avec la rose, le texte de Du Bellay est, quant à lui, structuré de manière complètement différente : surtout dans les deux quatrains et le premier tercet où est développée l'image de la nature, et cela, sans aucune relation métaphorique, et donc sans aucune allusion sexuelle. Cependant, l'une et l'autre sont présumées au vers 13, puisque l'on peut déduire de la constatation « on veult la mienne devorer » – au moyen d'une « *conversational implicature*⁶⁰ » – l'identification de la rose avec l'amante, ce qui rappelle la connotation sexuelle, ultérieurement accentuée dans les deux derniers vers, ne laissant au locuteur que la possibilité d'adorer de loin et de faire des vers ingénieux mais sans fruit – ce qui permet une autre « *conversational implicature* », en insinuant qu'un autre a atteint plus, ou du moins, aurait pu le faire.

Ainsi, même si la plupart des choses, qui sont prononcées ouvertement chez l'Arioste (cf. I, 41) et largement exposées dans la comparaison topique (cf. I, 42-44), restent, chez Du Bellay, au niveau de la présupposition, le fait de laisser entendre que l'amante puisse agir de la sorte est une chose inconcevable pour quelqu'un comme la Laure de Pétrarque⁶¹. Que Du Bellay ne s'appuie pas simplement sur Catulle et Ausone mais déjà sur leur imitation dans le contexte d'une parodie du pétrarquisme, peut se démontrer par des formulations spécifiques, comme par exemple la reprise d'« *alba rugiadosa* » (I, 42, 6) avec « matinale » (v. 1), d'« *inchina* » (I, 42, 7) avec « incliner » (v. 5), de « *dagli uomini e dal ciell/favor* » (I, 42, 3 *sq.*) avec « la faveur des hommes et des Dieux » (v. 11), etc. D'ailleurs, c'est précisément le renvoi irréfutable à l'Arioste – et à ses références intertextuelles – qui fait ressortir, sous la forme de l'imitation d'une imitation⁶², une tradition discursive qui,

⁵⁹ *L'Olive*, xcvi.

⁶⁰ En ce qui concerne ce terme, voir H. P. Grice, « Logic and Conversation », dans *Syntax and Semantics*, vol. III : *Speech Acts*, éd. P. Cole et J. L. Morgan, New York *et al.*, Academic Press (Harcourt Brace Jovanovich), 1975, p. 41-58.

⁶¹ Voir ci-dessus les références à la note 42. S'il est parfois question ici et là d'un désir sensuel chez Pétrarque, c'est toujours du côté du locuteur. Voir *RVF*, xxii, en part. v. 31-36, et ccxxxvii, en part. v. 31-36.

⁶² D. Javitch (« The Imitation of Imitations in *Orlando furioso* », *Renaissance Quarterly*, 38, 1985, p. 215-239) a examiné ce procédé dans le cadre du *Roland furieux* ; cependant, il s'agit naturellement d'un mode de réalisation caractéristique pour l'intertextualité dans la littérature de la Renaissance en général.

à la différence fondamentale de l'*amore onesto*⁶³ de Pétrarque se base sur une conception de l'amour décidément sensuelle et qui se manifestait dans l'Antiquité dans des genres littéraires tels que l'épithalame, l'élégie ou certains sous-genres de l'ode et, dans la poésie vulgaire, dans les *rispetti* et d'autres genres. Franz Penzenstadler a montré en détail que l'Arioste réalise son « contre-chant » de Pétrarque et du pétrarquisme exactement en ayant recours à des textes antiques ou vulgaires qui relèvent de ce discours érotique hédoniste⁶⁴. Si, d'après ce qu'on a dit, Du Bellay se rattache directement à l'Arioste, il thématise une souffrance amoureuse qui, malgré le renoncement à une parodie explicite de Pétrarque ou du pétrarquisme, renonce au discours pétrarquiste en faveur d'une autre tradition discursive, ce qu'il souligne justement en signalant de façon très claire la référence intertextuelle à cette autre tradition.

Le résultat que l'on a obtenu à partir du sonnet XCVII pourrait être étayé par une analyse des sonnets suivants qui reprennent d'abord le thème de la jalousie dans des variantes diverses (XCVIII-C), pour en arriver à une invective contre les effets négatifs de l'or (CI-CII). Si les sonnets sur la jalousie reprennent des modèles de l'anthologie de Giolito – dont la relation potentielle au pétrarquisme resterait à déterminer avec plus de précision⁶⁵ – l'invective contre l'or, qui est la cause de tous les vices et qui permet d'atteindre tous les buts, fait, quant à elle, sans équivoque référence à la poésie (amoureuse) antique⁶⁶ – tentation tout à fait inconcevable pour la Laure angélique et ses successeurs.

Il ne m'est pas possible de poursuivre ici les tendances à pluraliser le recueil dans l'édition de 1550. Mon intention était uniquement de signaler que Du Bellay ne se contente pas de reprendre simplement un passage du

⁶³ Dans la réception de Pétrarque au XVI^e siècle on rattache habituellement la conception de l'amour dans le *Canzoniere* à l'*amore onesto* – qui, à son tour, se distingue de l'*amore lascivo* du discours hédoniste et de l'*amore divino* du néoplatonisme. Voir G. Regn, *Torquato Tassos...*, *op. cit.*, en part. p. 39 sq.

⁶⁴ Cf. F. Penzenstadler, « Intertextuelle und intratextuelle Bezüge... », art. cité, p. 171.

⁶⁵ F. Penzenstadler considère que thématiser la jalousie peut être dans le fond compatible avec le système pétrarquiste et renvoie à l'*Amorum libri* XCII à XCV de Boiardo, ainsi qu'aux *Asolani* de Bembo (I, 26), mais en même temps il souligne que le contenu concret de la plainte de Sacripante n'est plus conciliable avec le pétrarquisme (*ibid.*, p. 170). Il faudrait donc vérifier la formulation spécifique du motif de la jalousie dans les textes de l'anthologie de Giolito. Chez Pétrarque, la jalousie n'apparaît que comme un affect mentionné en passant, comme par exemple dans *RVF*, cv, 69 : *Amor e Gelosia m'anno il cor tolto*.

⁶⁶ Voir les renvois à Properce et Horace dans *L'Olive*, *op. cit.*, p. 153 sq., ainsi que dans Y. Bellenger, « L'Or et l'amour dans *L'Olive* de Du Bellay (1549-1550) », in *L'Or au temps de la Renaissance : du mythe à l'économie*, sous la dir. de M. T. Jones-Davies, Paris, Centre de recherches sur la Renaissance de l'université de Paris-III-Sorbonne, 1978, p. 85-97, pour une vue d'ensemble des deux textes.

Roland furieux qui dépasse le cadre d'un recueil pétrarquiste véritable. Il me semble au contraire que le recours partiel au *Roland furieux* – recours qui peut retraduire des passages anti-pétrarquistes de l'hypotexte dans l'orthodoxie pétrarquiste, aussi bien que les utiliser pour pluraliser le discours amoureux – correspond à une réception « anthologique » de la poésie lyrique italienne. Si tant est que Du Bellay ait pu lire un recueil de poésies en tant que tel, alors il s'agit des *Rerum vulgarium fragmenta*⁶⁷ de Pétrarque ; pour le reste de la poésie italienne il se sert avant tout, comme l'a prouvé de façon convaincante la recherche des sources, des *Rime* de l'Arioste – qui ne constituent pas un *canzoniere* – et de l'anthologie de Giolito. Du Bellay crée donc son *canzoniere* essentiellement comme une *imitatio* de poésies isolées de différents auteurs. Ces poésies ne sont pas nécessairement toutes d'inspiration pétrarquiste étant donné que la poésie lyrique italienne du XVI^e siècle ne peut pas être dans sa totalité rattachée au pétrarquisme⁶⁸. Il faut ajouter à cela que le système pétrarquiste a besoin de l'ensemble d'un recueil pour que son caractère distinctif soit pleinement réalisé⁶⁹, alors que des textes isolés peuvent se révéler absolument ambigus dans leur référence au type de discours utilisé. Si d'un côté on peut être sûr du fait que Du Bellay, comme notamment aussi Ronsard, connaissait la distinction entre les différents discours amoureux⁷⁰, de l'autre, il reste à se demander dans quelle mesure la manière insolite de pluraliser le discours amoureux – dans le contexte d'un recueil conçu néanmoins comme un *canzoniere*, tel que l'est *L'Olive*⁷¹ – résulte d'une technique de l'*imitatio*, qui oppose les fragments d'un *romanzo*, tout comme certains textes isolés d'un auteur ou bien d'une anthologie, contre la cohérence d'une structure à la manière d'un *canzoniere*.

Une étude allant au-delà du *Roland furieux* et portant sur la réception fragmentaire dont se sert Du Bellay en général nécessiterait avant tout un examen plus précis des conditions de constitution, et en particulier des références discursives, de l'anthologie de Giolito, par rapport à laquelle il

⁶⁷ Les références possibles à Bembo que la recherche des sources propose sont en général si vagues qu'elles ne peuvent pas être jugées probantes, ou bien elles se rapportent à des textes isolés de l'anthologie de Giolito.

⁶⁸ Même si en se basant sur une conception peu réfléchie de « pétrarquisme » on procède souvent de la sorte. Contre cette tendance, voir notre « Probleme... », art. cité, p. 257 sq.

⁶⁹ Voir à ce sujet G. Regn, *Torquato Tassos...*, op. cit., p. 32 sq.

⁷⁰ Cf. « Probleme... », art. cité, p. 261 sq.

⁷¹ C'est ce qui ressort tout autant du « pari » avec Pétrarque, énoncé dans le sonnet introductif, que de l'utilisation de la structure de l'histoire qui est typique d'un *canzoniere* pétrarquiste et qui va de l'*innamoramento* jusqu'au *pentimento*, même si la fin du recueil, à cause de la juxtaposition d'une « deuxième » solution néoplatonicienne (CXIII) et des deux derniers sonnets, diverge totalement de la fin du recueil de Pétrarque. Voir « Intertextualität... », art. cité, p. 29 sq.

faudrait aussi et surtout se pencher sur ce que Du Bellay n'a pas repris. On pourrait y ajouter une question qui, si je ne me trompe pas, n'a pas été posée jusqu'à présent, et qui est de savoir dans quelle mesure la réception de la poésie lyrique italienne, réalisée essentiellement au moyen de l'anthologie, chez Du Bellay – et pas seulement chez lui – conditionne la structure de tous les premiers recueils du XVI^e siècle – question qui, dans le présent contexte, est encore posée, mais à laquelle il n'est plus possible de répondre.

TRADUCTIONS ET IMITATIONS FRANÇAISES
DE L'ORLANDO FURIOSO (1544-1580)
Étude comparative

Jean Vignes

Cette étude prolonge un travail maintenant achevé d'édition critique des *Poemes* de Jean-Antoine de Baïf, dont le cinquième livre comprend les « imitations » de deux épisodes célèbres du *Roland furieux* : « La Genèvre » et « Fleurdépine ». J'ai voulu m'interroger sur leur éventuelle spécificité en les replaçant dans une série, c'est-à-dire en essayant de comparer méthodiquement différentes traductions et adaptations des mêmes épisodes. Relisant les chapitres jadis consacrés à ces versions françaises par Alexandre Cioranescu¹, j'ai été frappé par le caractère succinct de ses analyses (bien compréhensible eu égard à l'ampleur de son corpus), mais surtout par leur ton maussade et peu engageant.

Cioranescu ne semble passer en revue ces textes que pour nous dissuader de les lire, ou plutôt pour nous épargner cette corvée. Il les feuillette en bougonnant comme autant de copies décevantes. Il prévient du reste son lecteur : « leur valeur se trouve réduite aux limites les plus médiocres, et les analyses qui vont suivre seront bien moins qu'une moisson de chef-d'œuvres (*sic*) ». La traduction en prose ? « Il serait inutile de lui chercher des mérites : elle n'en a pas » ; les octaves de Fornier « ne sont pas désagréables à entendre », mais sa traduction est « avortée ». En somme, « même quand nous les avons comptés parmi les meilleurs, ces poèmes n'ont pas dépassé une certaine limite de médiocrité. [...] en tous cas, [ils] ne soutiennent jamais la comparaison avec leur modèle, [...] ils sont toujours inférieurs au texte qu'ils prétendent traduire. » Ne goûtant pour sa part que ce qu'il

¹ Cf. A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, 2 t., Paris, Presses modernes, 1939, t. I, p. 75, 99 et 167-168. Cf. p. 102 : « Ni Jean Fornier ni Boyssières ne furent donc heureux dans leurs essais de traduction en vers ». Les rares compliments que s'attirent les auteurs d'« imitations », c'est-à-dire, pour Cioranescu, de réécritures d'un épisode séparé, ne sont concédés qu'à contre-cœur ou se retournent contre eux : « Taillemont est un assez fidèle traducteur, [...] même trop fidèle parfois car il se borne à reproduire la lettre du texte. Il respecte aussi la strophe de huit vers, mais il écarte la difficulté » (p. 113). « La Genèvre » de Saint-Gelais « n'est pas sans une certaine grâce » (*ibid.*), mais elle reste inachevée ; la continuation de Baïf « est plus concentrée et correspond presque vers par vers à l'original. Elle est d'ailleurs moins vivante et moins intéressante ; il est évident que l'écrivain n'est fidèle qu'à contre-cœur, et l'on sent qu'il s'en trouve gêné » (p. 114). Quant à la « Fleurdépine » de Baïf, elle « ne saurait intéresser les lecteurs, malgré tout ce qu'il y a de vivant dans son action » (p. 137).

nomme « l'imitation libre », celle du Tasse par exemple, Cioranescu arrive à la conclusion que les poètes du XVI^e siècle « comprenaient mal l'imitation » et « n'avaient certainement rien vu » des beautés de l'Arioste.

S'il est fatal qu'une traduction, aussi heureuse soit-elle, risque de décevoir le lecteur familier du texte original (*traduttore traditore...*), comment oublier qu'elle n'est justement pas faite pour ce lecteur-là, mais pour ceux qui sont moins à l'aise avec la langue source ? Au-delà de cette évidence, les jugements de valeur dépréciatifs satisfont d'autant moins qu'on mesure mieux le succès effectif de la plupart des traductions et imitations incriminées. Même si la multiplication des versions concurrentes peut être interprétée comme la preuve de l'imperfection de chacune d'elles, qui rend possibles et nécessaires de nouveaux essais, leur multiplicité montre aussi la demande pressante du public du temps, exploitée et soulignée par les éditeurs. On peut donc envisager ces textes d'une façon moins négative, se demander comment et pourquoi ils ont pu plaire, et s'interroger sur l'originalité relative de chaque tentative par rapport à ses devancières. C'est l'un des aspects décevants du travail de Cioranescu que son caractère peu différentiel : les différentes réécritures sont comparées (superficiellement) à l'original, mais jamais entre elles, si bien que leurs oppositions pourtant sensibles n'apparaissent guère ; Cioranescu en fait une sorte de parti pris : « n'ayant presque jamais à souligner leur intérêt individuel, nous avons préféré insister [...] sur les traits communs de ces diverses imitations² ».

J'adopterai la démarche inverse : il s'agira de dégager l'intérêt individuel de chaque version en s'interrogeant sur sa visée spécifique et ses traits distinctifs. Ce travail peut se faire à la lumière du paratexte quand il existe, mais rien ne remplace une étude interne, une comparaison approfondie des textes eux-mêmes, pour essayer d'apprécier de l'intérieur la démarche du traducteur, ses choix formels et stylistiques. Je m'attacherai donc à comparer plusieurs versions des mêmes stances du *Roland furieux*, tirées en l'occurrence de l'épisode de Genève (chants IV-VI), l'un des plus prisés en France au XVI^e siècle, et l'un des plus féconds en « imitations »³. Parmi ces strophes, la onzième du chant V retiendra plus particulièrement l'attention : Dalinde raconte à Renaud comment elle a été trompée par Polynesse, qui se servait d'elle pour conquérir Genève. C'est une stance qu'on peut juger quelconque, sans grande difficulté ni intérêt particulier ; j'aurais pu la choisir pour sa banalité même, ou pour son thème (l'amour de Polynesse pour Dalinde, qui s'avère une trahison, pourrait être l'image même de la traduction !), mais on verra plus loin pour quelle autre raison elle a retenu ma curiosité.

² *Ibid.*, p. 75.

L'anonyme de 1544

La première version française complète du *Roland furieux*, parue à Lyon en 1544, est la traduction anonyme en prose longtemps attribuée à Jean Martin⁴. Marie Madeleine Fontaine a émis l'hypothèse d'un travail d'équipe orchestré par Jean Des Gouttes pour l'imprimeur Sulpice Sabon et le libraire Jean Thelusson, travail auquel auraient participé Jean Martin et peut-être Denis Sauvage; Jean Balsamo penche pour Jacques Vincent; Toshinori Uetani pour Des Gouttes lui-même⁵. La dédicace de Jean Des Gouttes au cardinal de Ferrare Hippolyte II d'Este⁶, dont Rosanna Gorris a dégagé les connotations politiques⁷, est aussi une prise de position très polémique dans le débat contemporain sur la traduction. Il est probable que l'auteur songe au traité publié par Étienne Dolet trois ans plus tôt, *La maniere de bien traduire d'une langue en autre* (Lyon, Dolet, 1540). Pour Dolet, le sens de la *propriété* (spécificité idiomatique) de chaque langue interdit le mot à mot au profit d'une traduction libre, attentive à l'*intention* de l'auteur :

en traduisant, il ne se fault pas asservir jusques à là que l'on rende mot pour mot. Et si aucun le fait, cela lui procède de pauvreté et deffault d'esprit.

³ L'intérêt, durant les années 1550, pour le personnage de Genève, princesse écossaise, n'est peut-être pas sans rapport avec la présence à la cour de la jeune Marie Stuart, promise en mariage au dauphin (en 1558 elle épouse le futur François II). Plus tard, c'est l'histoire de Genève qui inspirera la tragi-comédie anonyme *La Belle Genève*, jouée à la demande de la Reine mère par plusieurs grands seigneurs et dames de la cour le 13 février 1564 à Fontainebleau : voir les quatre « Intermédies » conservés dans le *Recueil de poésies* de Brantôme (éd. É. Vaucheret, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 879-880), les deux « trophées » composés par Ronsard à cette occasion et mis en musique par Nicolas de La Grotte (Lm, XIII, p. 218-220), et surtout son épilogue « Pour la fin d'une comédie », qui tire de la pièce une leçon morale (*ibid.*, p. 212-214). Ronsard se rappelle avec nostalgie ce spectacle dans son « Élégie à la Magesté de la Roïne » : « Quand voirrons nous un autre Polinesse/Tromper Dalinde [...] ? » (*ibid.*, p. 147-148, v. 124-125, 137-138). Il prête aussi le nom de Genève à la mystérieuse inspiratrice qu'il chante pendant les années 1560. Dans son *Recueil des dames*, Brantôme se souviendra aussi à maintes reprises de l'histoire de Genève (éd. citée, p. 339, 459 et 680).

⁴ D'après une indication de La Croix du Maine, *Bibliothèque française*, éd. Rigoley de Juvigny, Paris, 1772, t. I, p. 538-539.

⁵ Sur ces questions d'attribution, voir A. Cioranescu, *L'Arioste...*, *op. cit.*, t. I, p. 77-86; M. M. Fontaine, « Jean Martin traducteur », in *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, Sedes, 1988, p. 111; R. Gorris, « “Non è lontano a discoprirsì il porto” : Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la ville des Este », in *Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et d'Henri II*, Paris, PENS, « Cahiers V. L. Saulnier », n° 16, 1999, p. 82; M. Huchon, « Jean Martin expositeur », in *ibid.*, p. 136, note 3; M. M. Fontaine, « Conclusion », in *ibid.*, p. 229-232; T. Uetani, « Jean Martin, traducteur du *Roland furieux* ? », in *Mélanges Jean Céard*, Genève, Droz, à paraître.

⁶ Le neveu du premier cardinal Hippolyte d'Este, lui-même dédicataire du *Roland furieux* de l'Arioste.

⁷ Cf. R. Gorris, « “Non è lontano...” », art. cité.

[...] Sans avoir esgard à l'ordre des mots, il s'arrestera aux sentences, et faira en sorte que l'intention de l'auteur sera exprimée. (p. 15)

Des Gouttes ne partage pas cette opinion, fût-elle, selon certains, accréditée par l'autorité d'Horace⁸ : certes, il reprend les termes de « propriété » et d'« intention » pour définir l'ambition du traducteur : « aultant proprement refigurer la *propriété* des beaulx traictz du langaige Italicque, que le Poete mesme a eu de felicité à bien exprimer toute affectueuse *intention* », mais le mot « intention » n'a plus exactement le même sens que chez Dolet, puisqu'il s'agit ici de celle des personnages mis en scène par le poète. Alors que pour Dolet, le souci de *propriété* excluait la translation mot à mot, celle-ci est ici assumée et réhabilitée comme gage de fidélité :

ledict Translateur, oultre la commune estimation de ceulx, qui sans faire difference de traduction à paraphrase, ne de paraphrase à glose, dient que tout fidèle interprete ne rendra mot pour mot, a suivi cest aultre Virgile presque tout de mot à mot : tant s'en fault qu'il ayt omis un seul traict de sa nayfve candeur.

Des Gouttes souligne du reste que l'exactitude de la traduction pourra en faire un instrument d'apprentissage du français par les Italiens et du toscan par les Français. Quant aux néologismes que Dolet proscrivait (« Que le traducteur s'abstienne totalement des mots qui sont hors l'usage commun »), Des Gouttes raille le purisme de ceux qui les condamnent et compte sur l'avenir pour les accréditer :

si celluy moins expert est encores si chatouilleux des oreilles, ou si Pedant⁹, qu'il ne veuille accepter ces suffisantes & raisonnables excuses disant comme la plupart des Grimaux font aujourd'huy, que telz vocables ne sont aucunement francoys, ledict translateur est de cest advis [...] pour contenter telles manieres de gent, que lon obtienne au{x} dessusdictz termes & vocables nouveaux, & par ce sentans plus leur saulvaige, Lettres de naturalité pour assurance : ou bien qu'ils attendent que la Posterité [...] les ait receuz ou non : Et lors que telz Censeurs graillent à leur mode.

⁸ Sur les interprétations contradictoires qu'ont suscitées les vers 133-134 de l'*Ars poetica*, sur leur rôle dans la théorie de la traduction en France au XVI^e siècle et sur les enjeux idéologiques de ce débat, voir G. P. Norton, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents*, Genève, Droz, 1984, chap. II (« *Fidus interpres* : readings and misreadings »), p. 57-100, et B. Biot, *Barthélemy Aneau*, Paris, Honoré Champion, 1996, chap. III, p. 258-264 et 288. C'est précisément en 1543 que, dans ses *Annotationes*, Glaréan rétablit le sens exact des vers d'Horace, dont le but réel était moins de condamner le mot à mot que de distinguer *imitation* et *traduction* (cf. G. P. Norton, *The Ideology...*, *op. cit.*, p. 82).

⁹ On note ici l'une des premières attestations du terme dans sa valeur d'adjectif et son acception péjorative moderne (attestée en italien depuis l'Arétin, en 1524). Le *Trésor de la langue française* date de 1560 l'apparition de la forme *pédant* déjà présente ici, et de 1561 (cf. N. Ellain, *Sonnets*) l'apparition du sens moderne (« qui fait étalage de son savoir »).

Quant au choix de la prose, il est clairement assumé et justifié : non seulement le travail de traduction en vers eût été trop long pour permettre de répondre en temps voulu à l'impatience du public, mais la prose a ses charmes propres que goûtent les lecteurs de romans – en particulier les lecteurs de l'*Amadis de Gaule*, récemment traduit avec succès par Herberay des Essarts, avec lequel le traducteur de l'Arioste entend rivaliser¹⁰ : « telles histoires [racontées en prose] (mesme [= surtout] en nostre langage) ont je ne scay quoy plus de gracieux ». Le vers a quelque chose de contraint, et en même temps les libertés qu'il prend avec l'usage courant gâtent le naturel qui sied au récit romanesque :

tesmoins en sont maintz Poëtes Provencaulx, & Picquarz, qui a cause de leur peu de grace, & rudesse de vers n'ont peu durer jusques à ce present Siecle plus heureux, ayant toutes langues [...] tousjours esté corrompues par la necessiteuse contrainte ou trop grande liberté de Poësie.

La traduction de l'octave V, 11 illustre bien les qualités vantées par cette dédicace : aucun détail du texte italien n'est omis ; rien n'est ajouté non plus, sinon ici et là un mot de liaison pour assurer une prose plus fluide ; l'ensemble ne manque ni de clarté, ni d'équilibre, et pour parler comme Dolet, l'auteur a su observer les « nombres oratoires », l'harmonieuse « copulation des mots » garantissant à la phrase son euphonie¹¹ :

Par maintz jours, & plusieurs moys l'amoureux jeu continua secrettement entre nous. Tousjours creut l'amour, & si fort m'en enflammay, que dedens je me sentoys toute de feu : & tellement en fus aveuglée, que oncques je ne comprins, qu'il faingnoit beaucoup, & aymoît peu : combien que ses tromperies me debvoient estre decouvertes par mille certains signes. (P° 17r°)

¹⁰ Les quatre livres sont édités à Paris, chez Janot, Longis et Sertenas : *Le Premier Livre de Amadis de Gaule* en 1540, *Le Second Livre* en 1541, *Le Tiers Livre* en 1542, *Le Quatriesme Livre* en 1543. La traduction éditée par Des Gouttes porte au frontispice cet avis « Au lecteur » :

Si d'Amadis la tresplaisante histoire
Vers les Francoys à eu nouvellement
Tant de faveur, de credit, & de gloire
Parce qu'elle [est] traduite doctement,
Le Furieux, qui dict si proprement
D'Armes, d'Amours et de ses passions
Surpassera, en ce totallement
Avilissant toutes traductions.

A. Freer, « *Amadis de Gaula e l'Orlando furioso in Francia (1540-1548)* », *Revue de littérature comparée*, 172, oct.-déc. 1969, p. 505-508, mentionne trois réponses à ce huitain dans les liminaires des livres VI et VII d'*Amadis* (1545-1546). Voir aussi J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992, p. 109 et 256.

¹¹ Voir sur ce point M. A. Lorgnet, *Jan Martin traducteur d'emprise*, Bologne, CLUEB, 1994, p. 124-131.

Il est difficile de faire mieux, et Gabriel Chappuys, relisant trente ans plus tard cette traduction, ne trouvera à modifier que les premiers mots (qu'il modernise en « Plusieurs jours »). À en juger par cette stance, et en dépit des erreurs relevées par Rosset et Cioranescu, Rosanna Gorris a raison de qualifier de « splendide¹² » cette traduction, dont Marie Madeleine Fontaine loue pour sa part la facilité et l'exactitude¹³. On comprend qu'elle ait connu quatre rééditions dans sa forme originelle (1545-1571) et sept autres dans sa version modernisée et augmentée par Chappuys (1576-1618), soit douze éditions au moins entre 1544 et 1618.

Jean Fornier (1555)

Le translateur de 1544 lançait toutefois une gageure implicite : il suggérerait la possibilité, en douze ou quinze ans de travail, de « représenter » le poème de l'Arioste « en vers francoys qui fussent d'aussi bonne grace, & resonance, qu'il est en son original ». C'est le labeur auquel s'attèle Jean Fornier de Montauban, un jeune poète encore inconnu, qui obtient en 1553, alors qu'il n'a que vingt-trois ans, un privilège pour publier *Le premier volume de Roland furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferraroy et maintenant mys en rime Françoisse... Avec les Argumens au commencement de chacun chant comprenans sommairement tout ce qu'y est apres amplement deduit par l'auteur, et avec les Allegories des chants à la fin d'un chacun*¹⁴. Dédié à François de Guise, époux d'Anne d'Este, le texte est imprimé en 1555 par Michel de Vascosan, et réédité la même année à Anvers en format de poche. Cioranescu concède que « ces octaves ne sont pas désagréables à entendre » et présentent même « un certain air gracieux et facile¹⁵ ».

Cette facilité apparente, d'ailleurs relative, est d'autant plus remarquable que Fornier – il le souligne lui-même – choisit en fait la difficulté : raillant gentiment dans son avis au lecteur « le traducteur de l'Arioste en prose », qui « avait la bride large, et liberté entière » (on voit que le nouveau traducteur se situe d'emblée par rapport à son devancier), il dit avoir essayé pour sa part « de traduire, d'une mesme façon de vers, les parolles &

¹² R. Gorris, « “Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage” : Desportes et les *Imitations* de l'Arioste », in *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme*, éd. J. Balsamo, Paris, Klincksieck, 2000, p. 173.

¹³ Cf. M. M. Fontaine, « Jean Martin... », art. cité, p. 115.

¹⁴ Comme celles qui se trouvent dans la traduction lyonnaise de 1544, ces interprétations allégoriques paraphrasent celles de Lodovico Dolce parues dans les éditions de Giolito (Venise, 1542) et de Baldo (Rome, 1543). En revanche, les « Argumens » paraissent originaux (voir la contribution de D. Bjaï, « De l'Arioste au Tasse : les muses italiennes de Jean de Boyssières », *infra*, p. 171 sq.).

¹⁵ A. Cioranescu, *L'Arioste...*, *op. cit.*, t. I, p. 98.

le sens de l'auteur ». L'objectif est donc triple : conserver la forme de l'octave italienne, rester aussi proche que possible du mot à mot et suivre « le sens de l'auteur », ce que Dolet appelait son « intention ». Par une sorte de surenchère, Fornier se pose donc en émule de son prédécesseur : non content de respecter les mêmes exigences (il promet lui aussi de ne rien omettre, de « faire entrer aux vers tout ce qu'estoit dit par le Poète sans corruption ou variation de son subject »), il souligne les deux contraintes formelles qui feront la *valeur ajoutée* de sa traduction :

L'une est de rendre les vers d'Arioste en stanzas Françoises, comme il est en stanzas Tuscanes : & l'autre, que je me suis baillé une loy laquelle par tout le livre j'observe, c'est que le premier et les derniers vers de toutes les stanzas sont féminins [...]. Ce que j'ay fait afin que les stanzas Françoises se puissent chanter & jouer sur les instrumens musicaux, comme les propres Tuscanes.

Ces exigences appellent plusieurs remarques. Pour ce qui concerne le mètre, le choix du décasyllabe s'imposait : « vers héroïque » par excellence, le vers « de x à xi », ainsi que l'appelle Du Bellay (cf. *Défense et Illustration...*, II, 4), a la même longueur que l'hendécasyllabe italien, dont la dixième syllabe accentuée est suivie d'une syllabe atone, comme c'est le cas en français pour un décasyllabe féminin. Fornier se rapproche au maximum de l'hendécasyllabe en privilégiant la rime féminine : cinq rimes sur huit sont féminines (*fmfmfmff'*). Il évite cependant la « stanza [...] toute féminine », parce qu'il croit, comme Ronsard, que l'alternance¹⁶ au sein de la strophe facilite la mise en musique – idée, contestable au demeurant, qui est répandue chez les poètes de l'époque¹⁷. L'avis « Au Lecteur » s'attarde sur un autre point technique rarement évoqué par les traducteurs, l'utilisation des rimes de l'original : Fornier estime qu'il se serait beaucoup facilité la tâche en traduisant « toutes les rimes que j'eusse peu rendre des mesmes d'Arioste sans observer la loy prescrite », mais qu'il en serait résulté un schéma irrégulier, et par conséquent « moins de correspondance à la mesure

¹⁶ À cet égard, l'octave de Fornier (*fmfmfmff'*) est supérieure à celle de Rapin dans le chant XXVIII du *Roland furieux* (Paris, Breyer, 1572) : *mfmfmfff'*, ou à celle, inverse, de La Boétie dans le « Chant XXXII des plaintes de Bradamant » : *fmfmfm'm'* (*Vers françois de feu Estienne de La Boétie*, Paris, F. Morel, 1571 ; voir *Poètes du XVI^e siècle*, éd. A.-M. Schmidt, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 671-676). Il est intéressant d'observer que les poètes du XVI^e siècle qui traduisent l'Arioste en stances françaises adoptent des schémas de rimes toujours différents des prédécesseurs.

¹⁷ Cf. F. Mouret, « Art poétique et musication : de l'alternance des rimes », in *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles*, éd. O. Rosenthal, Paris, Klincksieck, 1998, p. 103-113, et J. McClelland, « Measuring poetry, measuring music : from the *rhétoriciens* to the Pléiade », in *Poetry and Music in the French Renaissance*, 6^e colloque sur la Renaissance française (Cambridge, 5-7 juill. 1999), éd. J. Brooks, P. Ford et G. Jondorf, Cambridge, Clare College, « Cambridge French Colloquia », 2001, p. 17-32.

de ceux qui l'eussent chanté ». Reste que Fornier, de tous les traducteurs étudiés ici, semble le plus attentif aux rimes originales, qu'il calque en français chaque fois que c'est possible, si bien qu'elles semblent souvent le point de départ de sa traduction. L'octave V, 11 en offre un bon exemple, qui reprend à la même place que « *gioco* », « *foco* », et « *poco* », les mots « jeu », « feu » et « peu » (bien qu'ils ne donnent en français qu'une rime pauvre) :

Continué sans le donner entendre
 Fut entre nous longtemps l'amoureux jeu :
 L'amour creut tant, & tant me peult surprendre,
 Que dedans moy me senty toute feu :
 Mais aveuglee, onc je ne sceu comprendre,
 Qu'il se faignoît beaucoup, & m'aimoit peu :
 Bien que devoient ses fraudes trop couvertes,
 M'estre par mille enseignes decouvertes.

La rime du vers 5 reprend pareillement celle de l'Arioste (« *compresi* ») et celle du dernier vers vient du vers 7 original (« *discoperti* »). En somme, dans cet exemple, cinq rimes sur huit procèdent de l'original, phénomène qui garantit une certaine fidélité à la lettre du texte, et qui sera moins fréquent dans les traductions ultérieures. Bien qu'il n'en parle pas, il faut aussi souligner l'exigence de Fornier quant à la quantité des rimes : compte tenu de nos incertitudes sur la prononciation des syllabes finales à cette date, j'ai préféré la mesurer en graphèmes. D'après l'échantillon constitué par les stances 5 à 17 du chant V, la rime compte en moyenne 3,5 homographies chez l'Arioste, et 4 chez Fornier, soit une rime riche le plus souvent, pauvre très rarement ; l'exemple cité plus haut est un cas isolé. Cette accumulation de scrupules formels, qui fait de la traduction une « peineuse entreprise », excuse aux yeux de Fornier les rares libertés qu'il s'octroie : néologismes, « figures licentieuses, comme synereses, diereses, & synalephes », diversification des graphies d'un même mot. Les licences que se permet l'Arioste lui-même sont une excuse supplémentaire : traits dialectaux, « redite de la rime d'une stanze en la stanze suivant (*sic*) », irrégularités métriques (« ainsi que Simon Fornari monstre en ses declarations sus l'Arioste »¹⁸), rimes pour l'œil, etc.

Reste à savoir si la traduction de Fornier est toujours compréhensible ; j'en doute fort. Évoquant les visites nocturnes de son amant, Dalinde confesse :

[...] tant de fois vers moy fait sa venue
 Que de Genevre euz l'aise, & temps adroit,
 Qui pour le chault de coustume tenue,
 Changeoit de lict, ou bien pour l'hyver froit. (f° 57v°)

¹⁸ Cf. S. Fornari, *Apologia breve sopra tutto l'Orlando furioso*, 1549.

Moins contraint par le mètre, l'anonyme de 1544 était plus clair : « autant de foyz je le feis venir, que Genyevre m'en donna l'ayse. Pource qu'elle souloit changer de lict, ores pour le temps chault, ores pour l'hyver froid » (f° 17r°). Devant de tels passages, on admet que la traduction de Fornier, du reste abandonnée au chant XV, laissait place à de nouvelles tentatives. Et celles-ci, en effet, se multiplièrent.

Claude de Taillemont (1556)

La première tentative constitue une sorte d'énigme. Elle paraît en 1556¹⁹, en appendice au mystérieux *canzoniere* du poète lyonnais Claude de Taillemont, *La Tricarite* (Lyon, J. Temporal, 1556). Ce bijou d'érotisme sibyllin, à la manière de Maurice Scève, mais composé en douzains, s'achève sur *Quelques chants, an faveur de pluzieurs Damoëzelles*, eux-mêmes suivis de la « Complainte d'Alceste sur l'ingrate et détestable rigueur de Lydie », libre réécriture d'un extrait du chant XXXIV du *Roland furieux* (octaves 9 à 43). Le « Conte de l'Infante Genièvre, fig'le du Roy d'Ecosse pris du furieux è fet François » clôt le recueil, imprimé par Jean Temporal dans une orthographe phonétique qui rappelle un peu celle de Jacques Peletier. Les éditeurs modernes, qui ont transcrit la *Tricarite* en orthographe moderne et l'ont soigneusement annotée, ont négligé la pièce finale, se bornant à constater que ce « dernier chant n'est en fait que la traduction fidèle d'un épisode du *Roland furieux*²⁰ », et renvoyant à Cioranescu, qui n'en dit guère plus. Les liminaires qui précèdent la pièce ne sont pas fort éclairants. Le sonnet signé « I. De S. » (probablement Jean de Savyon, auteur d'un liminaire du *Discours des Champs faëz* publié par Taillemont en 1554) désigne explicitement le *Conte* comme une « tradution » (*sic*) ; son compliment associe l'Arioste et Taillemont : « du premier le beau stille je vante,/Et plus encor cette fràze savante,/Dont le second s'avare au changement ». L'accent est ainsi mis sur la recherche stylistique qui marque en effet cette version²¹. La courte dédicace « À la Reyne de Navarre », Jeanne d'Albret²², souligne pour sa part le choix formel de Taillemont : des « stances Francoezes fêtes »²³.

¹⁹ Cette traduction est donc exactement contemporaine de la première édition française du texte italien, également parue à Lyon (Sébastien Honorat, 1556).

²⁰ Éd. G. Pérouse *et al.*, p. 45.

²¹ Pourquoi Savyon prête-t-il à son ami une « Plume oraciène » ? Sans doute, à en croire la fin du sonnet, parce qu'il contribue à l'illustration de « nôtre langue » et à l'avènement d'une *translatio imperii et studii* au bénéfice de la France.

²² Et non Marguerite de Navarre comme l'écrit Cioranescu (p. 112, note 26).

²³ Les six quatrains post-liminaires intitulés « À M. D. F. Sur le conte precedent » proposent des variations épigrammatiques sur deux anagrammes (DE VERTUS IMAGE ROYAL = Marguerite de Valois ; AN GRACE MERE DE FRUIT = Marguerite de France).

Taillemont a cherché un huitain qui, tout en préservant l'alternance des rimes masculines et féminines, fasse une part encore plus large à la rime féminine, au point d'atteindre la proportion de 75 % (six vers féminins par octave). Il renonce donc à l'octave italienne sur trois rimes, et en introduit une quatrième : deux vers masculins viennent séparer trois couples de rimes plates féminines, créant ainsi un huitain symétrique *f1 f1 m f2 f2 m f3 f3*²⁴ ; la quantité moyenne des rimes, calculée d'après le même échantillon, est la même que chez Fornier.

Ce qui rend cette traduction fort étrange, et que les liminaires n'expliquent pas, c'est la façon dont elle isole le chant V du *Roland furieux*, qui pourtant ne saurait se suffire à lui-même, puisque l'histoire de Genèvre commence en réalité au chant IV et finit au chant VI. Pris isolément, ce chant V reste incompréhensible. Il faut donc supposer, soit que cette traduction ait été réalisée dans le cadre d'un projet plus large finalement abandonné (mais rien ne l'indique), soit plutôt que Taillemont écrit pour un lecteur qui connaît déjà l'histoire de Genèvre et le texte de l'Arioste. Dès lors, sa traduction fait figure d'exercice de style. Il s'agit moins de raconter une belle histoire que de proposer à un public averti une sorte de déchiffrement. Dorane Fenoaltea note que les vers amoureux de la *Tricarite* « déroutent le lecteur et l'obligent à de grands efforts », Taillemont s'écriant « de toute évidence, contre une poésie qui flatte les lecteurs avides seulement de sensations agréables²⁵ ». Ce « déchiffrement presque toujours laborieux » dont parle aussi François Lecercle²⁶, c'est bien le plaisir que propose cette traduction du chant V en « frazes savantes » et alambiquées. Inversions, suspensions de la séquence sujet-verbe-complément par diverses incises, effacement du pronom sujet, zeugmes, périphrases (cf. octave 49, où « *la luna* » devient « d'Andimion l'amie ») : autant de procédés qui, par leur récurrence, transforment la lecture en une sorte de jeu de piste, encore compliqué par la graphie phonétique inusitée. Les nombreuses coquilles de l'unique édition ne facilitent pas la lecture, mais amènent à se demander si les typographes comprenaient le texte qu'ils composaient...

L'amoureux jeu pluzieurs moes, è jornécs,
Antre nòs-deus par secrètcs menécs
Continuat : l'amòr crut, è si fort
Je m'anflamey, q'étant totç alumée,
È par tel feu de tòt point aveuglée,

²⁴ Cioranescu note que « ce système fut trouvé bon par d'autres traducteurs, jusqu'au XIX^e siècle, où Marc-Monnier l'adoptera dans son *Roland de l'Arioste raconté en vers français*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878 » (p. 113).

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 43.

Ne le conu l'amor lant, feindre fort :
Ancor q'a moy (par anseignés apertés)
Être devoêt ses fraudes decovertés²⁷.

Dans cette stance, l'une des plus aisées, outre la façon dont le premier verbe est rejeté au vers 3 loin de son sujet, on notera l'audacieux raccourci du vers 6, « l'amor lant feindre fort », où l'adjectif *lant* rend assez bien le « *poco* » italien, mais d'une façon difficilement intelligible pour qui ne connaît pas l'original.

Saint-Gelais (avant octobre 1558)

La « Traduction » – elle porte ce titre à l'origine – de Mellin de Saint-Gelais est l'exacte antithèse de celle de Taillemont. Alors que Taillemont avait publié la sienne, celle de Saint-Gelais ne paraîtra qu'après sa mort, si bien qu'on ignore sa date de composition. À moins qu'il ne s'agisse d'un vieux projet abandonné, peut-être avons-nous là les derniers vers du poète, retrouvés sur sa table à sa mort en 1558.

Taillemont avait traduit le chant V exclusivement, mais l'avait traduit en totalité. Saint-Gelais prend l'histoire de Genève à sa source, au milieu du chant IV (stance 51), en donnant au départ toutes les précisions nécessaires à l'intelligence du récit. Cioranescu écrit quelque part que les imitations du XVI^e siècle « ne sauraient être comprises si l'on ne connaît d'abord le texte du *Roland furieux*²⁸ » : autant c'est juste pour la version de Taillemont, autant c'est faux pour les « imitations » de Saint-Gelais et Baïf, qui participent de ce que Chiara Lastraioli appelle la « trahison fondamentale du poème »²⁹, sa transformation progressive en trésor d'histoires tragiques, comiques ou fabuleuses : ces histoires valant désormais pour elle-mêmes, la référence au contexte ariostesque n'est plus nécessaire. Par ailleurs, Saint-Gelais néglige les quatre premières stances du chant V, qui suspendaient la narration pour déplorer la violence des hommes envers les femmes. Mellin s'intéresse au récit proprement dit et au discours des personnages, plus qu'au discours moralisant de l'Arioste.

Sans reproduire l'octave italienne sur trois rimes, Taillemont avait du moins composé des stances de huit vers, respectant à la fois l'autonomie syntaxique des stances, la proportionnalité du texte français au modèle italien, l'agencement régulier des rimes masculines et féminines, et leur alternance au sein de chaque couplet. Saint-Gelais renonce à toutes ces

²⁷ *La Tricarite*, p. 118.

²⁸ A. Cioranescu, *L'Arioste...*, *op. cit.*, p. 168.

²⁹ C. Lastraioli, « Arioste en France au XVI^e siècle », in *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 2001. Voir aussi R. Gorris, « “Je veux chanter...” », art. cité.

contraintes : il traduit en rimes plates, sans alternance, privilégiant la « naïve » simplicité de l'expression, la clarté et la fluidité du style. Alors que le premier recherchait l'obscurité et la sophistication du style, Saint-Gelais vise la transparence et le plaisir du récit qu'il peut préciser, voire développer au besoin. Libéré de l'étroite prison du huitain, il prend ses aises : les vingt-deux dernières octaves du chant IV sont rendues en deux cent cinquante vers, soit un peu plus de onze vers par stance, sans souci de proportion : l'octave 59 est rendue en six vers, l'octave 62 développée en vingt-quatre vers, etc. Dans ces conditions, Mellin n'a pas de mal à être plus clair que ses devanciers :

*Ben s'ode il ragionar, si vede il volto,
ma dentro il petto mal giudicar possi*³⁰.

Le traducteur en prose avait bien rendu cette espèce de sentence :

On oyt bien parler, on voit bien le visaige : mais on ne peult bonnement
juger du dedans de la poitrine³¹.

Fornier et Taillemont, fidèles à la concision de l'original, sont moins clairs :

On oyt parler, & on voit le visage
Mais dans le cueur trop mal juger se peut³².

Lon oed parler, la face se voed bien,
Mais mal juger, las se peut du corage³³.

Saint-Gelais rend mieux l'idée, en quatre vers gnomiques rimant deux à deux :

Las, on voit bien des hommes le visage,
On en entend la voix et le langage,
Mais ce qu'ils ont en leur entendement
Fuit nostre veuë & nostre jugement.

L'abandon du huitain permet aussi l'allongement de la phrase et favorise un enchaînement plus souple des idées comme dans cette longue phrase qui articule librement les stances 8, 9 et 10 du chant V :

De croire en luy et d'aimer ne cessay
Tant qu'en mon lict entrer je le laissay,
Sans regarder (si peu j'estoy discrete)
Que celle chambre estoit la plus secrette

³⁰ O.F., V, 8, 2-3.

³¹ Anonyme, 1544, f° 17r°.

³² Fornier, f° 57v°.

³³ Taillemont, p. 117.

Qu'eust ma maistresse³⁴, *{fin de l'octave 8}* et où estoient encloses
 Les grans valleurs de ses plus cheres choses,
 Qui si honneste et seure la tenoit,
 Que bien souvent coucher elle y venoit :
 Et pouvoit-on entrer de mesme place
 Sur un perron decouvert en terrasse
 Sortant du mur, par où quand je vouloy
 L'avoir tout seul quant et moy, je couloy
 En temps obscur (qui aux amans s'accorde)
 Segrettement une échelle de corde, *{fin de l'octave 9}*
 Et luy faisoyz autant de fois venir
 Que le moyen m'en pouvoit advenir.

Enfin on note que Saint-Gelais, même lorsqu'il s'en tient à huit vers par octave, recompose volontiers la phrase par souci d'équilibre. C'est le cas dans la dernière stance qu'il a traduite, telle qu'on la lit dans le manuscrit de Catherine de Médicis, ignoré des éditeurs de Saint-Gelais, alors qu'il nous donne peut-être le chant du cygne de Mellin :

Bien qu'à maints tours mauvais l'eusse pu voir
 Si j'eusse esté saine et en mon pouvoir,
 Maints jours et mois entre nous à loisir
 Dura segret cet amoureux plaisir :
 Mais j'étais tant aveuglée et si prise
 Qu'oncques de moy ne peut être comprise
 L'art par laquelle il savait m'enflammer
 Et beaucoup feindre et si petit aymer. (f° 160)

Les deux premiers vers venaient en dernier chez l'Arioste ; ni la rime, ni la syntaxe n'empêchaient Saint-Gelais de les laisser à leur place, mais leur déplacement rééquilibre la phrase et facilite la lecture en dépit d'une syntaxe relativement complexe.

³⁴ Aucun des précédents traducteurs n'était parvenu à rendre clairement ce passage : « En croyant, & ayment je ne cessay, que je l'euz tiré en mon lict sans regarder, que je fusse celle entre les royales chambres, que Genyevre la belle avoit plus secrete » (1543, f° 17r°). Cf. Fornier :

Croyant, ayment, ne cessay que mal sage
 L'euz dans mon lict, sans regarder que fut,
 La chambre mienne, entre royales celle
 Que plus secrete avoit Genève belle. (f° 57v°)

Cf. Taillemont :

Parquoy croyant, è eyment tel orage
 Pouçat an fin ce Duc jusq'au Lit mien :
 Sans me prevoer des chambres être an celle
 Qi plus secrète étoet a la pucelle. (p. 117)

Jean-Antoine de Baïf (1572)

À la mort de Saint-Gelais en octobre 1558, Henri de Mesmes³⁵ confie à Baïf le soin de terminer la « Genèvre » inachevée. Le poète s'exécute « promptement » : Henri II aura le temps avant sa mort (juillet 1559) d'offrir à Diane de Poitiers un *Livre de vers* où figure, sous le titre « Traduction d'une nouvelle de l'Arioste », le texte de Saint-Gelais terminé par Baïf³⁶.

Quand il l'édite quinze ans plus tard, Baïf présente sa continuation sans grand enthousiasme : il a répondu à la commande de Mesmes plus pour lui « plaire/Que proposant quelque bel œuvre faire ». Mais cet abord modeste masque l'émulation que révèle l'étude interne de la traduction. En fait, Baïf rivalise avec son prédécesseur en essayant de proposer une version à la fois plus rigoureuse et plus accomplie formellement, sans rien perdre de la clarté et de la fluidité chères à Mellin. La traduction de Baïf revient d'abord au principe de proportionnalité : sauf exception rarissime, chaque octave est rendue en huit décasyllabes. La réécriture par Baïf des quatre derniers vers du manuscrit de Saint-Gelais illustre par ailleurs son souci de revenir à une traduction presque littérale, notamment en revenant aux rimes suggérées par l'Arioste (tout en évitant l'emploi adverbial de *petit*) :

Maints jours et mois entre nous à loisir
 Dura segret cet amoureux plaisir :
Tousjours croissant mon amoureuse flâme,
Je me senty toute en feu dedans l'âme,
Et ne conu, m'aveuglant de mon jeu,
*Qu'il feignoit prou, et qu'il aimoit bien peu*³⁷.

Cette version se veut aussi plus accomplie formellement, dans la mesure où la suite réintroduit l'alternance des rimes féminines et masculines négligée par Saint-Gelais, la rime perdant seulement en quantité, conformément aux normes de la Pléiade – la moyenne record de 4,25 homographies par rime observée chez Saint-Gelais tombe à 3,5 chez Baïf³⁸, qui retrouve ainsi exactement la moyenne observée chez l'Arioste lui-même. On perçoit là comment évoluent à l'époque les critères définissant la qualité de la rime : à la richesse quantitative s'est substituée l'alternance en genre.

Baïf réussit donc une traduction vers pour vers, sans sacrifier la clarté de l'expression. Le début de la strophe suivante en offre un bon exemple (V, 12).

³⁵ Henri de Mesmes est déjà le commanditaire et le dédicataire de la traduction de *La Comedie des Supposez* de M. Louys Arioste, par son cousin Jean-Pierre de Mesmes (Paris, 1552).

³⁶ Ce manuscrit, aujourd'hui conservé à la BNF, est celui qui sert de base à D. Stone Jr dans son édition des *Œuvres poétiques françaises* de Saint-Gelais (cf. bibliographie en annexe, p. 97).

³⁷ *Genèvre*, v. 315-322 ; c'est moi qui souligne.

³⁸ Moyennes calculées d'après la traduction des octaves IV, 68-72 et V, 5-10 par Saint-Gelais (49 couples de rimes) et la traduction des octaves V, 12-23 par Baïf (48 couples de rimes).

La version de Fornier n'était guère intelligible :

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

Baïf a peut-être sous les yeux cette traduction de Fornier, dont il reprend le premier hémistiche, mais il rend la suite plus aisée :

Bien peu apres touché d'amour nouvelle
Se montre amant de Genevre la belle :
Je ne sçay pas s'à l'heure il commença,
Ou si davant de m'aimer se lassa.

Parce qu'elle concilie le plus souvent les objectifs variés qu'elle poursuit, la version de Saint-Gelais revue et achevée par Baïf permet des lectures variées, dont témoigne la tradition éditoriale du texte. Le texte complet (1 102 décasyllabes) connaît en effet trois éditions au XVI^e siècle, dans des contextes très divers qui en modifient la portée.

Il paraît d'abord dans les *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, recueil collectif publié par Lucas Breyer au printemps 1572, réunissant des pièces de Desportes bien étudiées par Jacques Lavaud et Rosanna Gorris, « La Genève » de Saint-Gelais et Baïf, la « Fleurdépine » de Baïf, et le « Renaud » de Louis Dorléans, parfois reliés aussi avec le *Chant XXVIII de Roland furieux* traduit par Nicolas Rapin et publié par Breyer la même année.

L'année suivante, Baïf republie « La Genève » et « Fleurdépine » dans ses *Poemes*, premier tome des *Euvres en rime*, où ils occupent la place centrale. Le nom de l'Arioste n'est plus mentionné, non plus que les mots « traduction » ou « imitation », mais aucun lecteur du temps ne peut ignorer que ces épisodes où interviennent Renaud et Bradamante sont tirés du *Roland furieux*.

Enfin, le texte complet de « La Genève » est inséré dans *L'Arioste fran-coes de Jean de Boessieres de Montferrand an Auvernie. Avec les Argumans, & Allegories, sur chacun Chant*³⁹. L'emprunt est justifié par le fait que Boyssières « n'a voulu mettre la main ny possible defere une choze bien fete, respectant au premier lieu Jean Anthoéne de Baïf ». Parmi d'autres changements mineurs, Boyssières rétablit, en alexandrins, les stances non narratives (1-4) que Saint-Gelais avait omises au début du chant V.

Ces différents contextes paraissent solliciter trois types de lectures pour cette « Genève » réécrite par Saint-Gelais et Baïf. Tout d'abord, une lecture

³⁹ Édité à Lyon, chez Thibaud Ancelin, en 1580; cf. p. 96-130. Voir l'étude de D. Bjaï, *infra*, p. 171 *sq.* L'imprimeur semble avoir pris pour base le texte des *Imitations* de 1572 (dont on retrouve certaines particularités).

anthologique, dans un recueil de morceaux choisis, ces *Imitations* dont Jean Balsamo note qu'elles adaptent l'Arioste « à un certain goût français, féminin et précieux⁴⁰ » que ne pouvaient satisfaire ni la version originale, illisible par le plus grand nombre, ni les traductions continues, rebutantes par leur longueur et leurs obscurités. On peut aussi envisager une lecture au sein d'un recueil poétique varié, marqué par la personnalité et le style propres de Baïf, qui s'approprie l'invention de l'Arioste⁴¹ et l'intègre dans un ample éventail de poèmes de genres variés, « De style différents, de différents sujets », formant un système complexe d'échos et de contrastes. Enfin, la troisième lecture est une lecture en continuité où l'épisode reprend sa place dans son contexte originel, l'histoire de Genève n'étant plus alors qu'une des aventures héroïques de Renaud, et retrouve en même temps son propos moral explicite, souligné par les quatre premières octaves du chant V et par les *Allegories sur chacun Chant*, traduites de Girolamo Ruscelli⁴².

De cette comparaison, seulement esquissée ici à partir d'un échantillon, je tirerai plusieurs conclusions. Il faut d'abord relativiser l'opposition entre *imitation* et *traduction* telle qu'on la rencontre par exemple dans des pages célèbres de la *Défense et Illustration de la langue française* de Joachim Du Bellay, ou telle que la pratique, dans un autre sens, Alexandre Cioranescu. Puisque Breyer publie sous le nom d'*Imitations* des textes qui se veulent des *traductions*, et qui circulaient en manuscrit sous ce titre, il n'y a pas lieu d'opposer systématiquement ces termes. Ma deuxième remarque porte sur l'utilisation par chaque traducteur des versions françaises antérieures : l'emprunt d'une rime ou d'une expression semble exceptionnel. Tout se passe comme s'il ne s'agissait que de coïncidences, ou comme si les adaptateurs ne lisaient les versions concurrentes que pour s'en démarquer. Il faut aussi nuancer la conclusion de Cioranescu sur « le peu de réussite de tant d'essais *qui vont tous dans la même direction*⁴³ ». S'il est vrai que les nombreux traducteurs ou imitateurs poursuivent parfois des buts communs, ils ont aussi des objectifs spécifiques, qui expliquent les différences entre leurs versions. C'est pourquoi je tiens à souligner tout ce que peut apporter à notre connaissance de la langue et de la poétique du XVI^e siècle la comparaison des traductions entre elles. Celles du *Roland furieux*, par leur nombre comme par leur diversité, forment un corpus particulièrement riche, qui mériterait sans doute une étude plus approfondie.

⁴⁰ J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, op. cit., p. 104. Voir aussi R. Gorris, « “Je veux chanter...” », art. cité, p. 181.

⁴¹ Récusant la notion de plagiat, Alexandre Dumas prétendait que le grand écrivain « fait de la province qu'il conquiert une annexe de son empire ».

⁴² Voir sur ce point « De l'Arioste au Tasse... », *infra*, p. 171 sq.

⁴³ A. Cioranescu, *L'Arioste...*, op. cit., p. 167.

ANNEXE

Synopsis des traductions de la stance V, 11 (Dalinde raconte à Renaud de Montauban comment elle a été trompée par Polinesse)

Arioste

*Continuò per molti giorni e mesi
tra noi secreto l'amoroso gioco :
sempre crebbe l'amore ; e sì m'accesi,
che tutta dentro io mi sentia di foco :
e cieca ne fui sì, ch'io non compresi
ch'egli fingeua molto, e amava poco ;
ancor che li suo' inganni discoperti
esser doveanmi a mille segni certi.
(Orlando furioso, V, 11)*

Anonyme (1544)

Par maintz jours, & plusieurs moys l'amoureux jeu continua secrettement entre nous. Tousjours creut l'amour, & si fort m'en enflammay, que dedens je me sentoys toute de feu : & tellement en fus aveuglée, que oncques je ne comprins, qu'il faingnoit beaucoup, & aymoït peu : combien que ses tromperies me devoient estre descouvertes par mille certains signes. (*Roland furieux*, f° 17r°)

Jean Fornier (1555)

Continué sans le donner entendre
Fut entre nous longtemps l'amoureux jeu :
L'amour creut tant, & tant me peult surprendre,
Que dedans moy me senty toute feu :
Mais aveuglee, onc je ne sceu comprendre,
Qu'il se faingnoit beaucoup, & m'aimoit peu :
Bien que devoient ses fraudes trop couvertes,
M'estre par mille enseignes descouvertes.
(*Le premier volume de Roland*, f° 58r°)

Claude de Taillemont (1556)

L'amoureux jeu pluzieurs moes, è jornéçs,
Antre nòs-deus par secrètçs menéçs
Continuat : l'amòr crut, è si fort
Je m'anflamey, q'étant totç alumée,

È par tel feu de tòt point aveuglée,
 Ne le conu l'amor lant, feindre fort :
 Ancor q'a moy (par ansegnçs apertçs)
 Ètre devoêt ses fraudes decovertçs.
 (*La Tricarite*, p. 118)

Saint Gelais († 1558)

Bien qu'à maints tours mauvais l'eusse pu voir
 Si j'eusse esté saine et en mon pouvoir,
 Maints jours et mois entre nous à loisir
 Dura segret cet amoureux plaisir :
 Mais j'étais tant aveuglée et si prise
 Quoncques de moy ne peut être comprise
 L'art par laquelle il savait m'enflammer
 Et beaucoup feindre et si petit aymer.
 (*Traduction d'une nouvelle de l'Arioste...*)

Saint Gelais et Baïf (1558)

Bien qu'à maints tours mauvais l'eusse pu voir
 Si j'eusse esté saine et en mon pouvoir,
 Maints jours et mois entre nous à loisir
 Dura segret cet amoureux plaisir :
 Tousjours croissant mon amoureuse flâme,
 Je me senty toute en feu dedans l'âme,
 Et ne conu, m'aveuglant de mon jeu,
 Qu'il feignoit prou, et qu'il aimoit bien peu.
 (*La Genèvre*, in *Imitations*, 1572, v. 315-322)

Gabriel Chappuys (1576)

Plusieurs jours, & plusieurs moys l'amoureux jeu continua secrettement entre nous. Tousjours creut l'amour, & si fort m'en enflammay, que dedens je me sentoys toute de feu : & tellement en fus aveuglée, que oncques je ne comprins, qu'il faignoit beaucoup, & aymoît peu : combien que ses tromperies me devoient estre descouvertes par mille certains signes. (*Roland furieux*, éd. 1577, p. 55)

Comte de Tressan (1780)

Ces jeux, ces plaisirs secrets d'un amour heureux durèrent pendant plusieurs mois. Aveugle que j'étais ! Ces tendres jeux avaient augmenté ma passion au point que je ne voyais que l'amour dans les yeux de mon amant, quoique j'eusse pu dès-lors y découvrir la feinte et la trahison. (*Roland furieux*, éd. 1828, t. I, p. 115)

A. Rochon (1998)

Bien des jours et des nuits, durèrent entre nous
 ainsi dans le secret les ébats amoureux ;
 l'amour croissait sans cesse et je brûlais si fort
 que jusqu'au fond du cœur je me sentais en feu.
 J'en fus si aveuglée que je ne compris pas
 qu'il simulait beaucoup et qu'il aimait très peu,
 bien que ses tromperies eussent dû m'apparaître,
 clairement révélées par cent signes certains.
 (*Roland furieux*, Les Belles lettres, 1998, t. I, p. 81)

Michel Orcel (2000)

Continua durant des jours, des mois
 Entre nous deux, secret, l'amoureux jeu ;
 L'amour croissait, et tant il m'enflamma
 Qu'au fond de moi je me sentais de feu ;
 Et tant aveugle étais que point ne vis
 Qu'il feignait fort, et n'aimait que très peu.
 Bien que ses tromperies m'eussent dû être
 À mille signes clairs, connues peut-être.
 (*Roland furieux*, Le Seuil, 2000, t. I, p. 157)

BIBLIOGRAPHIE

Traductions et imitations du *Roland furieux*

Pour une bibliographie plus complète, voir A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses modernes, 1939, t. II, p. 225 sq.

1^o *Roland Furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, & maintenant traduit en prose Francoyse : partie suyvant la pbrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, chez Sulpice Sabon pour Jean Thellusson, 1544, in-f° ; privilège du 7 mars 1543 (ancien style).

1^{er} état : Paris, Bibl. Sainte-Geneviève [Rés Y 135 inv. 172] ; cf. M. M. Fontaine, article cité ci-dessous, p. 119, n. 3.

2^e état : Ferrare, bibl. Ariostea [C.7.4] ; cf. R. Gorris, article cité ci-dessous, p. 65.

3^e état : BNF [Rés. Yd. 41, microfilm 6967, Gallica] ; Arsenal [Fol. BL 759] ; B.M. Troyes [BL. 4150].

Autres exemplaires : B.M. Caen [Rés C 257] ; Harvard (cf. R. Mortimer, *French Illustrated Books*).

AUTRES ÉDITIONS

Paris, Galiot du Pré (éd. partagée avec P. Regnault et G. Lebreton), 1545 : B.M. Lyon [3215].

Paris, Arnoul L'Angelier (éd. partagée avec G. Corrozet, B. Prevost, G. Lebreton et Galliot du Pré), 1552, in-8° : B.M. Amiens, fonds Devauchelle 40124 ; Ferrare, bibl. Ariostea [E.2.11].

Paris, Étienne Groulleau (éd. partagée avec V. Sertenas, M. Menier, J. Longis et la Veuve F. Regnault), 1555, in-8° : B.M. Verdun [BL 3142] ; Londres, British Museum ; Ferrare, bibl. Ariostea [E.2.16].

Paris, C. Gautier (éd. partagée avec O. de Harsy et C. Micard, 1571, in-8° : BNF [Résac. Yd. 2291] ; Vienne, Nationalbibliothek [39K40].

Sur cette traduction, voir P. Marcel, *Un vulgarisateur : Jean Martin*, Paris, Garnier, 1898 (rééd. Alcan, 1927) ; A. Cioranescu, *L'Arioste en France*, t. I, p. 76-92, et t. II, p. 225-226 ; A. Freer, « *Amadis de Gaula e l'Orlando furioso in Francia (1540-1548)* », *Revue de littérature comparée*, 172, oct.-déc. 1969, p. 505-508 ; M. M. Fontaine, « Jean Martin traducteur », in *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, 1988, p. 109-122 ; J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992, p. 108-109 et 255-262 ; M. A. Lorgnet, *Jean Martin traducteur d'emprise*, Bologne, CLUEB, 1994, p. 121-131 ; R. Gorris, « "*Non è lontano a discoprirsì il porto*" : Jean Martin, son œuvre, et ses rapports avec la ville des Este », in *Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et d'Henri II*, M. M. Fontaine (éd.), Paris, PENS, « Cahiers V. L. Saulnier », n° 16, 1999, p. 43-83 ; M. Huchon, « Jean Martin expositeur », in *ibid.*,

p. 136; M. Lorgnet, « Quelques traits communs aux traductions attribuées à Jean Martin », in *ibid.*, p. 195-213; M. M. Fontaine, « Conclusion », in *ibid.*, p. 229-232.

2° *Le premier volume de Roland furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferraroy et maintenant mys en rime François par Jean Fornier de Montaulban en Quercy. Avec les Argumens au commencement de chacun chant comprenans sommairement tout ce qu'y est apres amplement deduit par l'auteur, et avec les Allegories des chants à la fin d'un chacun*, Paris, Michel de Vascosan, 1555 : BNF [Résac. Yd. 406]; Arsenal [4° BL 2600 et 2601].

Réédition au format de poche, avec pagination identique : Anvers, Gerard Spelman, 1555, in-12 : BNF [Résac. Yd. 2292].

Sur cette traduction, voir H. Vaganay, « Le premier essai de traduction des chants I-XV de *Roland furieux* en vers français », *La Bibliofilia*, 10, 1908, p. 281-291 (où sont reproduits la préface et le chant I); A. Cioranescu, *L'Arioste en France*, t. I, p. 97-99, et t. II, p. 227; J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, Genève, Slatkine, 1992, p. 109 et 257.

3° Claude de Taillemont, « Conte de l'Infante Genièvre, figle du Roy d'Ecosse pris du furieux è fet François » (*sic*), in *La Tricarite, plus Quelqs chants, an faveur de pluzieurs Damoëzelles : par C. De Taillemont Lyonoës*, Lyon, Jean Temporal, 1556, p. 115-151 : B.M. Lyon [Rés. 355 911].

Voir l'édition dirigée par G. Pérouse, Genève, Droz, 1989, suivie du fac-similé de l'édition originale.

4° Manuscrits et éditions de « La Genèvre » de Saint-Gelais et Baïf

MANUSCRITS DE « LA GENÈVRE »

Œuvres poétiques de Mellin de Saint-Gelais (collection particulière), ms. de 200 folios ayant appartenu à Catherine de Médicis, vendu par Mme Théophile Belin en 1928 (n° 370 du catalogue), et décrit dans une « Chronique » anonyme de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 35, oct.-déc. 1928, p. 606-609, puis dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 52, 1929, p. 383-385, et dans le Catalogue Breslauer 104 (*Fine Books in Fine Bindings*, New York, 1984, n° 38).

Bibliothèque vaticane, ms 1493. Première copie connue du texte complet de la *Genèvre* de Saint-Gelais et Baïf et source du manuscrit suivant selon D. Stone Jr. Texte plus satisfaisant et plus proche de l'original italien que le texte donné par les éditions imprimées.

Paris, BNF, Fds. fr. 885. *Livre de Vers que le Roy Henri second avoit donné a Diane de Poitiers duchesse de Valentinois sa maistresse* (recueil de poésies attribuées à Mellin de Saint-Gelais, probablement copiées d'après B). « Traduction d'une nouvelle d'Arioste escrite aux quatre cinq et sixième chants de *Roland Furieux* » (f° 141v°-162v°) : ms. édité par D. Stone Jr (voir *infra*).

ÉDITIONS ANCIENNES DE « LA GENÈVRE »

Imitations de quelques chans de l'Arioste par divers poètes françois, nommez en la quatrième page suyvante [Desportes, Saint-Gelais, Baïf, Dorléans], Paris, Lucas Breyer, 1572, in-8°; privilège du 29 avril 1572 : BNF [Rés. Yd. 864]; Arsenal [8° B 6915 (1)]; Mazarine [21678]; Chantilly, Musée Condé; Cambridge (Mass.), Harvard University; Londres, British Library.

Cinq pièces de Desportes qui constituent la base de ce recueil sont suivies de « Genevre. Des IIII. V. VI. chans de l'Arioste. Par Saingelais et I.A. de Baïf » (e2r°), puis de « Fleurdepine. Par I.A. de Baïf. À Monsieur de Monlouet, chevalier de l'ordre du roy, grand Marchal (*sic*) des logis » (g4r°), enfin de « Renaud. Imitation de l'Arioste. Par Loys Dorleans » (h3v°).

Sur ce recueil, voir P. Desportes, *Œuvres*, éd. A. Michiels, Paris, A. Delahays, 1858; E. Wagner, *Mellin de Saint-Gelais*, thèse allemande, Heidelberg-Ludwigshafen, 1893, p. 145-149; H.-J. Molinier, *Mellin de Saint-Gelais*, Paris, 1909 (rééd. Genève, Slatkine, 1968), p. 481-486; M. Augé-Chiquet, *La vie, les idées et l'œuvre de J.-A. de B.*, 1909 (rééd. Genève, Slatkine, 1968), p. 212-216; A. Cioranescu, « Les *Imitations de l'Arioste* de Philippe Desportes », *Mélanges de l'École roumaine en France*, 12, 1934, p. 63-152; *id.*, *L'Arioste en France*, t. I, p. 48-50, 113-114, 134-138, 140-142 et 155-165; t. II, p. 228-229; J. Lavaud, *Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes, suivies de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, thèse complémentaire, Paris, Droz, 1936; J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992, p. 104; Y. Roberts, *J.-A. de Baïf and the Valois Court*, Bern, Peter Lang, 2000, p. 47; R. Gorris, « “Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage” : Desportes et les *Imitations de l'Arioste* », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 173-211.

Euvres en rime de Jan Antoine de Baïf Secrétaire de la chambre du Roy, Paris, Lucas Breyer, 1573, in-8°; privilège du 26 juillet 1571. *Le Cinquieme Livre des Poemes*, « La Genevre, Par Saingelais et I.A. de Baïf » (f° 136r°-154r°) et « Fleurdepine » (f° 154r°-161r°).

L'Arioste françoise de Jean de Boessieres de Montferrand an Auvernie. Auec les Argumans, & Allegories, sur chacun Chant. Premier volume, Lyon, Thibaud Ancelin, 1580, in-8°. Privilège du 20 février 1578 transmis à Ancelin le 28 avril 1579. Traduction des chants I à XII. Dans la paraphrase de Boyssières est insérée *La Genèvre* de Saint-Gelais et Baïf (p. 96-130). Les mentions « Par Saingelais » (p. 96 et 108) puis « Par Baïf » (p. 109) signalent le changement de traducteur. BNF [Résac Yd 2295; Rés Yd 1851]; Arsenal [8° BL 6897 Rés]; B.M. Versailles; Collection J.-P. Barbier, voir *Ma Bibliothèque poétique*, t. IV, n° 52, et Baudrier, t. III, 149-150.

L'Arioste françois, par I.D.B. {...}, Lyon, T. Ancelin, 1608 (exemplaire de l'édition précédente, dont seul le feuillet de titre est renouvelé) : BNF [Yd. 2296].

Voir la communication de D. Bjaï dans le présent volume, *infra*, p. 171 *sq.*

ÉDITIONS MODERNES DE « LA GENÈVRE »

M. de Saint-Gelais, *Œuvres complètes*, éd. Prosper Blanchemain, Paris, Bibliothèque elzevirienne, 1873, t. II, p. 328-338.

Euvres en Rime de Ian Antoine de Baïf Secrétaire de la Chambre du Roy, avec une notice biographique et des notes par Ch. Marty-Lavaux, Paris, Alphonse Lemerre, Collection « La Pléiade française », 1881-1890 (réimpr. Genève, Slatkine, 1966), t. II, p. 231-260.

M. de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques françaises*, éd. D. Stone Jr, Paris, Société des textes français modernes, 1995, t. II, p. 288-299.

J.-A. de Baïf, *Œuvres complètes*, t. I : *Neuf Livres des Poemes*, éd. sous la dir. de J. Vignes, Paris, Honoré Champion, 2002, livre V, pièce 3, p. 314-341.

Roland furieux, mis en françois de l'Italien de Messire Loys Arioste, noble Ferraroys. Depuis en ceste edition corrigé & augmenté de figures & de cinq chants nouvellement traduitz de l'italien du mesme auteur [par Gabriel Chappuys], Lyon, Barthélemy Honorat, 1576, in-8° : BNF [Résac. Yd 2293]; Ferrare, bibl. Ariostea [E.2.17].

Réédition en 1577 : Paris, Arsenal ; Venise, Marciana [4642] ; Vienne, Nationalbibliothek [39L16].

Voir A. Cioranescu, *L'Arioste en France*, t. I, p. 87-94, et t. II, p. 230-232, où sont encore signalées des rééditions à Lyon, par Étienne Michel (1582-1583) et Pierre Rigaud (1604, 1608), puis à Rouen par Claude Le Villain (1610 et 1618).

Autres traductions et imitations consultées

L'Amie des Amies, imitation d'Arioste, divisée en quatre livres, par Berenger de La Tour d'Albénas en Vivarez. Lyon, R. Granjon, 1558 (paraphrase des chants XIII à XVI consacrés à Zerbin et Isabelle ; dans la pièce « À J. Brun », l'auteur apostrophe Baïf et Saint-Gelais).

Étienne de La Boétie, « Chant XXXII des plaintes de Bradamant », in *Vers françois de feu Estienne de La Boétie*, Paris, F. Morel, 1571 (voir *Poètes du XVI^e siècle*, éd. A.-M. Schmidt, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 671-676).

Nicolas Rapin, *Chant XXVIII du Roland furieux d'Arioste. Monstrant quelle assurance on doit avoir aux femmes. Traduit en François à la rigueur des Stanzas et de la Rime. Par N.R.P.* [Nicolas Rapin Poitevin], Paris, Lucas Breyer, 1572. Cet opuscule paraît la même année, chez le même éditeur et dans la même présentation que les *Imitations de l'Arioste*, avec lesquelles il est parfois relié : voir Arsenal [8° B 6915 (2)] ; *Fascicule Breyer* n° 12 ; Rapin, *Œuvres*, éd. J. Brunel, t. I, p. 37-62.

Roland furieux, poème héroïque de l'Arioste. Nouvelle traduction par M. le Comte de Tressan, Paris, Pissot, 1780, 4 vol.

Roland furieux, textes choisis et présentés par Italo Calvino, trad. C. Hippeau, Paris, GF, 1982.

Roland furieux, éd. et trad. A. Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

Roland furieux, éd. bilingue, trad. et notes de Michel Orcel, présentation d'Italo Calvino, 2 vol., Paris, Le Seuil, 2000.

Sur la théorie et la pratique de la traduction en France à la Renaissance

La traduction littéraire, actes du colloque de l'AELPL, 1991.

BALLARD, Michel, *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, Presses universitaires, 1992.

CHAVY, Paul, *Traducteurs d'autrefois. Moyen Âge et Renaissance*, Genève, Slatkine, 1988.

COURCELLES, Dominique de (éd.), *Traduire et adapter à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, « Études et Rencontres », 2, 1998.

DOLET, Étienne, *La manière de bien traduire d'une langue en autre [...]*, Lyon, Dolet, 1540.

GUILLERM, Luce, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988.

LEBÈGUE, Raymond, « Les traductions en France pendant la Renaissance », Association Guillaume Budé, actes du congrès de Strasbourg (1938), Paris, Les Belles Lettres, 1939.

MOUNIN, Georges, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

NORTON, Glyn P., « Translation theory in France : Étienne Dolet and the rhetorical tradition », *Renaissance and Reformation*, 10, 1974, p. 1-13 ; « Translation theory in France : the poetic controversy », *Renaissance and Reformation*, 11, 1975, p. 30-44 ; *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1984.

VAN HOOFF, Henri, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Duculot, 1991 ; *Dictionnaire universel des traducteurs*, Paris, Honoré Champion, 1992.

WORTH, Valérie, *Practising Translation in Renaissance France. The Example of Étienne Dolet*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

ZUBER, Roger, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968.

LE THÉÂTRE DE L'ARIOSTE EN FRANCE

I Suppositi

Mariangela Miotti

*Ea, quae bene inventa sunt, utile sequi*¹.

« *Poeta mai pago* », l'Arioste a eu besoin de s'essayer à plusieurs genres littéraires afin d'exprimer la complexité de son univers poétique. Ainsi sa production théâtrale, malgré les remarques de certains critiques² n'est-elle pas seulement le fruit d'un intérêt occasionnel – dû à la disposition favorable de la famille des Este pour les représentations théâtrales –, mais plutôt le témoignage d'une recherche et d'un effort constants. Le goût et la passion de l'Arioste pour le théâtre, indépendants de la position et des charges qu'il occupe à la cour de Ferrare, témoignent de l'espoir de trouver la formule pour réaliser le chef-d'œuvre dans ce genre où, avec obstination, il cherche une voie non seulement pour donner libre cours à son ambition pour la nouveauté et pour l'originalité, mais également pour exprimer sa volonté de perfection. Les violentes réactions de l'Arioste aux premières éditions de ses comédies³, parues à son insu, la réélaboration des premières pièces aux alentours des années 1530 ne sont que les signaux les plus évidents d'un intérêt et d'un engagement sérieux en vue d'une contribution personnelle à la renaissance du théâtre italien.

Les réflexions sur le théâtre latin, la représentation des pièces de Térence et de Plaute, la vulgarisation des *Menaechmi* dont nous avons les échos dans les relations des chanceliers ferrarais⁴ et dans le traité de Pellegrino

¹ Quintilien, *Institutio oratoria*, X, 1, 2.

² Jusqu'aux années 1950, les comédies de l'Arioste n'ont reçu qu'une attention limitée de la part de la critique qui se partageait en deux « partis » opposés : d'un côté ceux qui en soulignaient l'originalité par rapport au théâtre classique (M. Apollonio, *Commedie di L. Ariosto*, in *Storia del teatro italiano*, vol. I, partie II, Florence, Sansoni, 1951, p. 49 sq.), de l'autre ceux qui en dénonçaient la dépendance (G. Toffanin, *La Vita dell'Ariosto e le opere minori*, in *Il Cinquecento*, Milan, Vallardi, 1929, p. 144-205). Une lecture plus équilibrée date des travaux de C. Grabher, *Sul teatro dell'Ariosto*, Rome, Edizioni italiane, 1946, et de W. Binni, *Metodo e poesia di L. Ariosto*, Messine-Florence, D'Anna, 1961, partie IV : « L'esperienza teatrale », p. 73-99.

³ L'Arioste n'a jamais eu le temps de préparer une édition de ses comédies et se limita plutôt à empêcher la réalisation d'une édition contre sa volonté ; cf. G. Ronchi et A. Casella, « Le "Commedie" e i loro stampatori », in *Ludovico Ariosto : lingua, stile e tradizione*, actes du colloque de Reggio Emilia et Ferrare (12-16 oct. 1974), sous la dir. de C. Segre, Milan, Feltrinelli, 1976, p. 331-345.

⁴ Les informations les plus précieuses nous sont parvenues grâce à l'activité du chancelier Bernardino Prosperi, homme de grande culture, très précis dans son rôle d'informateur d'Isabelle d'Este.

Prisciani⁵, bibliothécaire et astrologue de la cour, prouvent qu'en Italie – et à Ferrare en particulier, avec la tentative de trouver une synthèse entre les théories de Leon Battista Alberti et les spectacles organisés par Ercole I –, la redécouverte du théâtre ancien privilégie la comédie⁶. Comme l'a souligné Ettore Bonora, le sentiment tragique « *non fu vissuto come dramma di una intera società, del quale un poeta potesse farsi interprete in quella sorte di colloquio ideale che nel teatro si stabilisce tra lui e il pubblico*⁷ ». Ferrare reste à l'avant-garde dans l'organisation des représentations des comédies de Plaute et de Térence et les spectacles trouvent, dans la période du carnaval, le moment idéal de leur réalisation. C'est à l'occasion du carnaval de 1508 que l'Arioste commence son activité d'auteur de comédie, couronnant ainsi, d'une manière personnelle, son engagement dans les traductions des pièces latines, dans la coordination et la mise en scène des spectacles et dans l'idéation de la « *sala grande* », un lieu définitivement consacré aux spectacles, intimement et tragiquement lié à la vie du poète⁸.

Son expérience se déroule sur une vingtaine d'années, une période marquée par un parcours jalonné de solutions ambiguës, voire contradictoires, attachées à des hésitations qui cachent la volonté d'actualiser les schémas dramatiques des modèles anciens. La production des comédies de l'Arioste se situe donc dans ce qu'on a appelé le « *secolo breve* »⁹, ce Cinquecento italien qui, à la fin des années 1520, avait déjà vu paraître, pour ce qui est du domaine théâtral, des chefs-d'œuvre tels que *La Calandria*, *La Mandragola* et *La Lena*.

Le retentissement de cette expérience allait se produire en France à partir des années 1540. La représentation à Lyon de la comédie de Dovizi da Bibbiena¹⁰, auteur sensible aux enseignements de l'Arioste¹¹, inaugure

⁵ *Spectacula*. Cf. aussi M. Villoresi, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Rome, Bulzoni, 1994.

⁶ Cf. R. Alonge, « La riscoperta rinascimentale del teatro », in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La Nascita del teatro moderno*, I : Cinquecento-Seicento, Turin, Einaudi, 2000, p. 5-118.

⁷ E. Bonora, « La teoria del teatro negli scrittori del Cinquecento », in *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milan, Rizzoli, 1970, p. 172.

⁸ « 1532. 31 dicembre. L'ultimo giorno dell'anno 1532, la notte seguente, s'accese il fuoco in una bottega di Francesco Zangarino sotto la loggia del palazzo ducale in Ferrara, e irreparabilmente arse tutta la parte dinanzi del detto palazzo dal canto della piazzetta sin sopra la porta del cortile alle due statue di bronzo, e fu cosa orrenda e giudicata prodigiosa. E nella gran sala era la bella e ricca scena dell'Ariosto, che tutta rimase estinta : e quella notte istessa s'infermò il detto poeta, che morì alli 6 di giugno (sic) del seguente anno. » (B. Pistofilo, *Atti e memorie delle R. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, cité in M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 vol., Genève, Olschki, 1931, vol. II, p. 327-328.)

⁹ R. Alonge, « La riscoperta... », art. cité, p. 77.

¹⁰ Cf. M. Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 163.

¹¹ Pour l'influence des *Suppositi* sur *La Calandria*, voir G. Padoan, *Momenti del rinascimento veneto*, Padoue, Antenore, 1978, p. 274-283.

une saison féconde pour la *commedia erudita* italienne que les dramaturges français essayeront de concurrencer en s'efforçant de montrer

le plaisir et la douceur qu'a une Comédie *faite selon l'art* [...] et qui n'a moins de grâce en notre vulgaire que les Latines et Italiennes au leur¹².

Jean De La Taille, que je viens de citer, insiste, dans son prologue aux *Corrivaux*, sur l'importance d'une comédie « faite selon l'art¹³ » dans la tentative de défendre ce genre envers lequel le théâtre humaniste français manifeste une certaine condescendance. La cause est liée au fait qu'en France « les Plautes, les Térences et les Ariostes [...] sont rares¹⁴ ». Le nom de l'Arioste, cité par La Taille, ainsi que ceux de Plaute et de Térence, est le signal bien connu de son attention au théâtre latin et italien. Auteur non seulement de pièces de théâtre, mais aussi d'un discours théorique qui vise à la renaissance de la comédie « faite au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs, Latins et quelques nouveaux Italiens »¹⁵, La Taille adaptera, pour la scène française, *Il Negromante*, la troisième des comédies ariostesques¹⁶. Le poète italien est d'ailleurs l'objet, dans ces années, d'une grande attention de la part du monde littéraire, comme en témoignent les nombreuses imitations de son chef-d'œuvre dont les échos se retrouvent aussi dans les pièces de théâtre de cette période. Le poème ariostesque, qui deviendra une source importante pour la naissante tragicomédie, ne manque pas en effet de laisser des traces dans les comédies : Grévin se souviendra des vers du *Roland furieux* dans les *Esbabis*¹⁷. Mais l'Arioste auteur de théâtre n'a pas dû attendre la sensibilité d'un La Taille pour devenir un modèle pour la scène française. En 1545, en effet, à Paris, on publie une *Comedie tres elegante en laquelle sont contenues les amours recreatives d'Erostrate, fils de Philogone, de Catania en Sicile : et de la belle*

¹² J. de La Taille, « Prologue » aux *Corrivaux*, texte édité et présenté par M. Barsi, *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^{re} série, vol. IX : 1566-1573, Florence, Olschki/Paris, PUF, 1997, p. 53-126, en part. p. 77, l. 13-15.

¹³ Tout de suite après le passage cité plus haut, La Taille écrit : « Nous savons bien qu'il y aura quelques-uns qui avec un hochement de tête et froncement de sourcil ne feront pas cas de Comédie comme chose trop commune (ce leur semble) encore qu'elle soit rapportée à l'art d'un Térence, ajoutant que c'est affaire à gens de basse et vile condition que de faire des jeux pour donner passetemps aux autres. À ceux-là on répondra (si d'aventure ils méritent réponse) qu'ils ne savent que c'est d'une Comédie faite selon l'art... » (*ibid.*, p. 77, l. 18-24).

¹⁴ *Ibid.*, p. 78, l. 25.

¹⁵ *Ibid.*, l. 6-7.

¹⁶ Nous nous bornons ici à suivre la fortune des *Suppositi* en France ; pour les autres comédies de l'Arioste, voir les introductions aux éditions des *Corrivaux*, *op. cit.*, et du *Négromant* par F. Rigolot in *La Comédie à l'époque...*, *op. cit.*, vol. IX : 1566-1573, p. 55-73 et 127-142.

¹⁷ J. Grévin, *Les Esbabis*, éd. C. Douël Dell'Agnola, in *La Comédie à l'époque...*, *op. cit.*, vol. VII : 1561-1568, 1995, p. 73-177.

*Polymneste fille de Damon, bourgeois d'Avignon*¹⁸ : il s'agit d'une adaptation des *Suppositi*, la deuxième comédie de l'Arioste, attribuée à Jacques Bourgeois¹⁹.

¹⁸ *Comedie tres elegante en laquelle sont cotenues les amours recreatives d'Erostrate, filz de Philogone, de Catania en Sicile : et de la belle Polymneste, fille de Damon, bourgeois d'Avignon. Avecq' l'Epistre d'icelluy Erostrate, a Polymneste, et la response de Polymneste son/ameye. Avecq' privilege du Roy pour cinq ans. 1545. À Paris, en la Boutique de feu Denis Janot. Imprimeur du Roy en langue Fran.* Cet exemplaire, conservé à la bibliothèque de Versailles, est le seul qui nous est parvenu. Cf. E. Balmas, « Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia », in *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padoue, Liviana Ed., 1982, p. 81. Jusqu'à sa découverte, par R. Lebègue, les critiques ont dû se borner, comme le dit A. Cioranescu, « à en citer le titre, d'après les références de ceux qui l'ont vu[e] »; la précision avec laquelle ce titre est reproduit et celle des indications qui l'accompagnent ne laissent subsister aucun doute sur son existence, comme aussi sur l'original qu'elle reproduit » (*L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, 2 t., Paris, Presses modernes, 1939, t. II, p. 300-301).

Il s'agit d'un petit volume de 81 feuillets (dont 77 numérotés). La numération a été faite sur un exemplaire incomplet, deux feuillets ne sont en effet pas numérotés sans que la numération en soit affectée. La *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1850-1860*, publiée par Firmin-Didot frères (Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1964) attribuée à Bourgeois la *Comédie très élégante...*, cite le titre complet de la comédie, sans indication des *Epistres*, et affirme l'existence de deux éditions, l'une de 1545 (Paris) et l'autre de 1546. Brunet dans son *Manuel du libraire* cite la *Comedie tres elegante... avecq' l'Epistre d'icelluy Erostrate a Polymneste et la response de Polymneste à son ami. {...} 1545. à Paris de l'imprimerie de Jeanne de Marnef, veuve de Denis Janot (84 ff. dont 5 ff. de prél.). Avec fig. en bois. lett. ital. (15 fr. La Vallière)* et souligne la valeur d'une telle édition « extrêmement rare ». Le *Catalogue La Vallière* enregistre la *Comédie très élégante...* (sans citer les *Epistres*) à Paris par Jeanne de Marnef (1545). De l'existence d'une autre édition nous informe Beauchamps, dans *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cens soixante et un jusqu'à présent*, Paris, Prault, 1735, p. 339-340. Nos recherches pour vérifier l'existence éventuelle d'un autre exemplaire sont restées pour le moment infructueuses. Le fait que certains dictionnaires ne citent pas les *Épîtres* avec le titre de la comédie pourrait suggérer l'existence d'un exemplaire comprenant la seule comédie.

¹⁹ La traduction est anonyme, mais l'avis aux lecteurs est signé par la devise « J'atten le temps ». La même devise se trouve à la fin d'un dixain, pièce liminaire à une tragédie du pasteur berrichon réfugié en Suisse, Joachim de Coignac, *La Desconfiture de Goliath*, publiée à Genève en 1551 :

Comme il y a bien peu, qui sachent voir
En la divine et sainte procedure
Plusieurs aussi, par leur humain pouvoir,
Cuident le Pape abattre et son orure.
D'attendre DIEU, l'attente leur est dure.
L'œil donc charnel, voyant la Papauté,
Sus maint royaume avoir principauté :
Par l'Evangile à bas ne voit la Beste.
Mais le petit sur le grand a sauté :
Car David trenche à Goliath la teste.

Ce dixain se trouve dans l'exemplaire de la tragédie conservé à la British Library de Londres. L'exemplaire de la Bibliothèque nationale de Paris est incomplet. Le nom de Jacques Bourgeois, sans qu'on puisse l'identifier avec l'auteur de la traduction, se trouve aussi à la fin de l'*Apologie, en defense pour le Roy, fondée sur texte d'evangile, contre ses ennemys et calumniateurs, par François de Sagon. Avec privilege du Roy. 1544 de l'imprimerie de Denys Janot, imprimeur du Roy en langue François, et libraire juré de l'Université de Paris.* (Arsenal) : [à la fin] *Georgius Buchananus, Scotus, Ad Franciscum Sagonium {...} traduction des vers precedens, par Jacques Bourgeois.*

C'est précisément à cette date, avec une comédie dédiée à François I^{er}, « À qui l'on doit toute humaine écriture », que débute en France l'intérêt pour le théâtre de l'Arioste et en particulier pour les *Suppositi*²⁰, dont une autre traduction, par Jean-Pierre de Mesmes, *La Comédie des Supposez*, nous est parvenue en deux éditions, l'une datant de 1552 et l'autre de 1585. Cette dernière édition n'étant en réalité qu'une réédition de la précédente avec une nouvelle page de titre²¹, il faudrait parler, plutôt que d'un succès, « d'une faveur particulière », comme le dit Madeleine Lazard²². Une comédie « bien construite », la « meilleure » parmi celles de l'Arioste, la plus « proche de la vraisemblance », mais qui est critiquée pour son « immoralisme » et pour ses expressions obscènes, les *Suppositi* sont bien l'objet d'une attention particulière en France et en Italie.

Après avoir fourni, pour le carnaval de 1508, « *una comedia nova* », « *Di varii giochi che né mai latine/Né greche lingue recitarlo in scena*²³ », une comédie dont la « *fabula* » n'avait pas été reprise d'un texte de l'Antiquité, et après avoir démontré, par ailleurs, qu'avec la langue vulgaire, « *barbara e mal culta* », on peut faire « *una fabula men trista*²⁴ », l'Arioste, pour le carnaval

²⁰ Du succès de cette comédie témoigne aussi la traduction-adaptation anglaise de George Gascoigne (*Supposes*, 1566) qui aura un rôle important dans le développement du théâtre anglais puisque il s'agirait de la première comédie en prose. Cf. M. T. Herrick, « Comic Theory in the Sixteenth Century », *Illinois Studies in Language and Literature*, 3/4/1-2, 1950 (rééd. Urbane, University of Illinois Press, 1964, p. 68). En Espagne, la comédie fut représentée en 1548 à l'occasion du mariage de l'Infante María avec Maximilien d'Autriche : « *Tres o quatro días después del casamiento, un grupo de actores italianos dirigidos por uno de los miembros de la Academia de los Intronati de Siena, que recibía el sobrenombre de « El Arico », puso en scena I Suppositi, de Ludovico Ariosto. Los cómicos insinuaban que el juego gracioso de los Menecmos de Plauto, en que se basa la obra de Ariosto, representaba alegóricamente la situación de Felipe y Maximiliano, hermanos espirituales. Y esta comedia, para deleite de todos, duró casi toda aquella dichosa noche. (...) La impresión de grandeza producida por la comedia nos es transmitida por Calvete de Estrella, quien la compara con las antiguas representaciones de los romanos. (...) La comedia de l'Ariosto fue representada varios días después del matrimonio, lo que permite suponer que la compañía llegada con la comitiva del novio no tuvo tiempo de ponerla en scena sino después de pasada la boda. Cinco años más tarde, en 1553, en Mantua un grupo vuelve a representar I Suppositi de Ariosto* » (A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Rome, Bardi, 1971 [éd. anast.], vol. II, p. 441 sq.), O. Arróniz, *La Influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 203-206.

²¹ *La Comédie des Supposez de M. Louys Arioste en italien et françoys. Avec privilege du Roy. À Paris Par Estienne Groulleau, libraire demourant en la rue Neuve notre Dame à l'enseigne Saint Jan Baptiste, 1552, in 8°* (Ferrare, bibl. Arioste B. 3. 14). *Comédie des Supposez de M. Louys Arioste. Italien et François. Pour l'utilité de ceux qui desiront sçavoir la langue italienne. À Paris, pour Hierosme de Marnef, et la veufve de Guillaume Cavellat, demourant au mont saint Hilaire, 1585, in 8°* (Ferrare, bibl. Arioste, D. 3. 17).

²² M. Lazard, *Le Théâtre...*, op. cit., p. 162.

²³ Prologue à *La Cassaria*, in *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, sous la dir. de C. Segre, Milan, Mondadori, 1974, vol. IV : *Commedie*, sous la dir. d'A. Casella, G. Ronchi et E. Varasi, l. 1-3. Nos citations renvoient à cette édition, mais voir aussi l'édition des *Commedie* procurée par M. Catalano, 2 vol., Bologne, Zanichelli, 1933.

²⁴ *Ibid.*, l. 17.

de l'année suivante (1509), s'oriente avec les *Suppositi* vers une autre solution dont les choix peuvent paraître ambigus. Le rapport entre « *antiqui* » et « *moderni ingeni* » semble pencher, cette fois, du côté des « *antiqui* » :

*E vi confessa in questo l'Autore avere e Plauto e Terenzio seguitato, (...) l'uno ne lo Eunuco, l'altro ne li Captivi (...) : perché non solo ne li costumi, ma ne li argomenti ancora de le fabule vuole essere de li antichi e celebrati poeti, a tutta sua possanza, imitatore*²⁵.

L'« *argomento* » est donc « *transunto* », c'est-à-dire déduit de Térence et de Plaute. Il ne s'agit pas d'un « *furto* », mais d'une « *poetica imitazione* »²⁶. La nouveauté est à chercher ailleurs, notamment dans le lieu et le temps de l'action. La ville de Metellino où se déroulait *La Cassaria* renfermait l'action dans un espace éloigné de la réalité du point de vue chronologique et géographique, de sorte que ce choix imposait à la pièce un temps figé, cristallisé. Dans les *Suppositi*, l'action est placée à Ferrare, la scène s'ouvre à la réalité de la ville italienne et au déroulement du temps de la vie quotidienne. Par ce double mouvement – en arrière, en puisant chez les anciens pour l'intrigue, et en avant, pour le choix du lieu –, le poète montre son travail, son projet, sa recherche d'un équilibre entre la réalité et la tradition antique. L'Arioste est d'ailleurs conscient de la difficulté d'atteindre un tel résultat, et la distinction, qu'on vient de signaler, entre « *furto* » et « *poetica imitazione* » n'est qu'un signe évident d'une réflexion bien plus complexe. Imiter ne signifie pas rechercher des contenus, mais plutôt donner une dignité littéraire au nouveau texte. Le poète imite avec « *possanza* » parce qu'il veut entrer dans une tradition et y participer pleinement. C'est la tradition qui, seule, peut justifier son écriture, voire la rendre nécessaire²⁷. À travers cette forme d'exercice littéraire, à travers cette force active dans le processus de l'évolution littéraire, l'imitation n'est pas une forme dialectique entre anciens et modernes, mais une production grâce à laquelle le poète peut légitimer et définir sa place et celle de sa comédie²⁸.

Les modèles des auteurs latins sont alors enrichis par l'apport de la littérature italienne, notamment de la nouvelle. Dans les *Suppositi*, l'Arioste ajoute aux *topoi* comiques de la tradition latine ceux qu'il puise chez Boccace, dans l'effort évident d'éviter le risque que la répétition des situations classiques infligeait à la comédie. La soumission complète au théâtre latin comportait, en effet, une *mimesis* non plus de la réalité, mais d'une imitation de la réalité et la répétition

²⁵ Prologue aux *Suppositi* (en prose), in *Tutte le opere...*, *op. cit.*, I, 17-24.

²⁶ *Ibid.*, I, 32.

²⁷ Phénomène d'une importance considérable au début du Cinquecento et qui trouvera une issue emblématique en 1532 avec l'édition de *l'Orlando furioso*, signe d'une conscience dont l'Arioste témoigne avec prudence, mais d'une façon nette déjà, en 1509.

²⁸ À propos de l'*imitatio*, voir N. Gardini, *Le Umane Parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milan, Mondadori, 1997.

des conflits au centre des comédies donnait l'idée, évidemment fausse, que la réalité était toujours la même. Or l'Arioste actualise les intrigues classiques en allant puiser dans les nouvelles de Boccace, « *la più potente e varia immagine di vita quotidiana*²⁹ ». Mais cette opération, fruit d'une volonté d'indépendance et d'originalité, entraîne des risques auxquels les *Suppositi* n'échappent pas : les éléments de la nouvelle ralentissent l'action et portent au premier plan la narration. Les monologues tiennent ainsi une place démesurée, les rapports entre les personnages demeurent statiques et laissent prévaloir le goût pour les contrastes, autonomes et symétriques : tel est le cas de la première scène de la comédie qui représente le contraste entre Polymneste et la Nourrice ou de la scène suivante, qui oppose Cléandre (l'avare) à Pasiphile (le parasite)³⁰. La réalité de la ville de Ferrare est absorbée par les espaces fermés des maisons où se déroulent les faits les plus importants, comme la substitution d'Érostrate à Dulippe, ou les rencontres entre Polymneste et Érostrate. La place publique n'est que le décor des récits de ce qui est déjà arrivé et la comédie risque de se transformer en une succession de scènes juxtaposées dont le lien n'est plus réalisé par l'action, mais par les récits. L'Arioste, conscient des limites de cette solution, poursuivra sa recherche et trouvera un équilibre seulement quelques années plus tard dans *La Lena* : une solution dont le poète nous fait connaître toutes les difficultés, mais pour laquelle il exprime, comme le font les auteurs français, la nécessité et les risques que comporte la décision d'« oser » (« ardire », dira l'Arioste), puisque la comédie est un genre difficile³¹.

²⁹ N. Borsellino, « *Decameron come teatro* », in *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Rome, Bulzoni, 1976, p. 11-50.

³⁰ Cf. S. Ferrone, « *Sulle commedie in prosa dell'Ariosto* », in coll., *Ludovico Ariosto : lingua...*, *op. cit.*, p. 391-426.

³¹ Prologue à *La Lena*, *op. cit.* p. 545-547 :

{...} Io, che so quel che dettomi
 Ha il mio maestro, che fra le poetiche
Invention, non è la più difficile, (= elle est la plus difficile)
 E che i poeti antiqui ne faceano
 Poche di nuove, ma le traducevano
 Dai Greci, e non ne fe' alcuna Terenzio
 Che trovasse egli, e nessuna o pocchissime
 Plauto, di queste ch'oggi di si leggono,
 Non posso non maravigliarmi e ridere
 Di questi nostri, che quel che non fecero
 Gli antiqui loro, che molto più seppono
 Di noi in questa e in ogni altra scienza,
 Essi ardiscan di far. Tuttavia, essendoci
 Già ragunati qui, stiamo un pò taciti
 A riguardarli. Non ci può materia
 Ogni modo mancar oggi da ridere,
 Che, se non rideremo de l'arguzia
 De la comedia, almen de l'arroganzia
 Del suo compositor potremo ridere.

Après le succès de la représentation donnée à Ferrare en 1509³², les *Suppositi* sont joués durant le carnaval de 1519 dans une salle du Palais du Vatican³³. Le correspondant de la famille des Este à Rome enregistre alors non seulement le succès du spectacle, mais également les réactions que les spectateurs échangent entre eux à la fin de la soirée : la reconnaissance de la valeur de l'Arioste, auteur de comédies, la perplexité causée par « *le parole non honeste* ». Mais la période de crise qui atteint Ferrare rend ces précieuses relations de plus en plus rares et arrête la vie théâtrale, qui ne reprendra son faste qu'en 1528, à l'arrivée de Renée de France. L'Arioste, « *inanimato dal figliuolo del Duca* »³⁴, s'adonne à la traduction des comédies latines « *da essere rappresentat[e] su questa meravigliosa scena {...} già haveva fatta apparecchiare sua Ecc. per le rappresentationi della Cassaria del medesimo Ariosto* »³⁵. Pour cette seconde saison, donc, *La Cassaria* revient sur scène, avec *La Lena*, considérée son chef-d'œuvre, une comédie où « *si impongono in maniera incisiva figure sociali che ci riportano direttamente al più realistico universo cittadino*

³² Une « *comedia in vero per moderna tuta deletevole e piena di moralità e parole e gesti de rederne assai cum triplice falacie o sia sottopositione* ». La relation de Prosperi continue : « *Lo argomento fo recitato per lo Compositore e è bellissimo e multo accomodato ali modi et costumi nostri, perchè il caso accadete a Ferrara, secundo lui finge, come credo forse che V. S. ne habij noticia, e per questo non me extendo a narrargelo altrimenti* » (8 février 1509, Bernardino Prosperi à Isabelle d'Este, in M. Catalano, *Vita di Ludovico...*, op. cit., vol. II, p. 87). À propos des prologues des *Suppositi*, voir G. Marpillero, « *I Suppositi* », *Giornale storico della letteratura italiana*, 31, 1898, p. 291-310. Pour la représentation à Ferrare, voir S. Costola, « La prima rappresentazione dei *Suppositi* di Ariosto nel 1509 : analisi scenica e drammaturgica », communication présentée au colloque « Lucrezia, tra letteratura e storia » (Ferrare, 21 mars 2002). Nous remercions Sergio Costola qui nous a donné la possibilité de lire son très intéressant article.

³³ À la fin du spectacle : « *passati ne le camere, ove eran preparate le tavole de la cena, me incontrai in Mons.^r de Rangoni et Salviati {...} et alhora Salviati disse :... "le belle inventione vengono da Ferrara". Et alhora parlam{o} de mess. Ludovico Ariosto et quanto vale in questa arte. Di poi se retiramo, il prefato mess. Lanfranco et io, et parlando de questa comedia si dolea che ala presentia de tanta M.ta si recitassero parole che non fossero bonfeste; et invero in quel principio gli sono alcune parole reumatici... De Roma ad VIII marcio M. D. XVIII, hora 4 noctis. De V. S. Ill.ma Selvo Alphonso Pauluzo* » (cité par M. Catalano, in *Vita di Ludovico...*, op. cit., vol. II, p. 195-196).

³⁴ D'après les notes du fils de l'Arioste, Virginio, M. Catalano, *Vita di Ludovico...*, op. cit., vol. I, p. 582, indique 1527 comme date probable pour la reprise de la composition de comédies de la part de l'Arioste : « *Questa memorietta {...} colloca il risveglio poetico dell'Ariosto, incitato dal principe Ercole con promesse e forse con qualche donativo, al 1527, l'anno in cui fu racconciata e ingrandita la casetta de via Mirasole. Non parrà dunque fuor di luogo congetturare che la prima opera nuova, composta con la speranza di poter col ricavato completare la fabbrica della "parva domus", sia appunto La Lena.* » C'est à cette date que furent représentés aussi les *Menæchmi* en français : « *Cadde in pensiero al Duca, pure in que' tempi stessi, di far rappresentare in lingua francese i Menecmi di Plauto a madama Renea di Francia sua nuora, perchè non aveva ella cognitione ancora ella lingua d'Italia, e però fu data cura ad un francese di tradurla, ma perchè costui non valeva molto nell'intelligentia delle cose latine, volle il Duca che prima glielo vulgarizzasse l'Ariosto, e così fece, esprimendo con molta leggieria e proprietà di questa lingua i sali, i motti e la piacevolezze di Plauto* ». (ibid.)

³⁵ G. B. Giraldis Cinthio, *Tragedie*, Venise, Giulio Cesare Cagnacini, 1583, t. I, p. 133.

*della Mandragola*³⁶ ». Les documents ne parlent pas d'une nouvelle représentation des *Suppositi*, mais l'Arioste y travaille encore pour en donner une version en vers (hendécasyllabes)³⁷.

La première édition de la comédie en prose date de 1509, et fut donc réalisée tout de suite après la représentation, probablement par les acteurs, à l'insu de l'auteur, chez Bernardino Zucchetto à Florence³⁸. Les autres éditions – douze au cours du XVI^e siècle – reprennent le texte, beaucoup plus soigné, de l'édition romaine de 1524³⁹. La première édition de la version en vers date de 1551 et fut réalisée par Gabriel Giolito à Venise. Or, en 1545, seule la comédie en prose avait été imprimée et, même si l'on ne peut pas ignorer la possibilité d'une circulation manuscrite de la version versifiée, la comparaison que nous avons faite des différents exemplaires nous permet d'affirmer, avec une certaine assurance, que Jacques Bourgeois a utilisé une version en prose⁴⁰.

³⁶ R. Alonge, « La riscoperta... », art. cité, p. 69.

³⁷ Toujours insatisfait de ses résultats, le poète semble envisager dans la langue un nœud à résoudre. À une époque où la prose allait s'affirmer dans le domaine de la comédie, les réactions à cette intervention ne furent pas unanimes. Le duc de Mantoue, à qui l'Arioste envoya ses comédies en vers, justifia son refus de les faire représenter avec cette considération : « {...} et avenga che l'inventioni de tutte siano belle e scritte benissimo, nondimeno a me non piace de farle recitare in rima » (cité in M. Catalano, *Vita di Ludovico...*, op. cit., vol. II, p. 323-324).

³⁸ Cf. D. E. Rhodes, « The printer of Ariosto's early plays », *Italian Studies*, 18, 1963, p. 13-18.

³⁹ *Comedia di Lodovico Ariosto intitulata li Soppositi (in prosa). Stampata in Roma a di. XXVII. de settembre nell'anno (sic) M. D. XXIII. Con gratia et privilegio {À la fin} Finisce Comedia di Lodovico Ariosto ferrarese restituita alla sua vera lettione dopo la scortissima stampa di Siena*. Cf. L. Ariosto, *Commedie*, op. cit., p. 790 sq., et G. Agnelli et G. Ravagnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologne, Zanichelli, 1933, vol. II, p. 95-106; n° 305-304.

L'édition romaine des *Suppositi* est fondamentale pour la reconstruction du texte de la comédie. En 1532 circulaient cinq éditions des *Suppositi*. Cf. G. Ronchi et A. Casella, « Le "Commedie"... », art. cité. L'histoire éditoriale de cette comédie est liée au nom de l'éditeur vénitien Giolito de' Ferrari, à qui Virginio Ariosto avait confié les œuvres de son père. Entre 1536 et 1560 sortirent de son usine, outre les nombreuses éditions du *Furioso* (une trentaine), toutes les œuvres mineures : les *Rime* en 1545 par Ludovico Domenichi ; la première édition de *La Cassaria* en vers en 1546 ; les *Cinque Canti* en 1548 ; les *Satire* en 1550 par Doni ; en 1551, la première édition des *Suppositi* en vers et la première du *Negromante* par Dolce et une édition de *La Lena*, toujours par Dolce. Le volume de 1562 préparé par T. Porcacchi contenait les *Suppositi* et *La Cassaria* en vers, *La Lena*, le *Negromante* II et la *Scolastica*. L'Arioste n'a jamais eu le temps de s'occuper de l'édition de ses comédies. Les interventions sur ses pièces reviennent toutes aux éditeurs, mais si dans les premières éditions de *La Cassaria* et des *Suppositi* il s'agit d'interventions involontaires, dans les éditions vénitiennes de Giolito, préparées après la mort du poète, elles sont dues à la volonté des hommes de lettres qui travaillent chez cet éditeur.

⁴⁰ Voir par exemple la scène II du premier acte, là où finit le monologue de Pasiphile, l'organisation de la scène III de l'acte II, la liste des personnages à l'acte III et la scène II du même acte.

Une « traduction », « la plus vraie espèce d'Imitation » – dira Jacques Peletier du Mans dans son *Art poétique* (1555)⁴¹ – qui nous est donnée sans le nom du traducteur et sans indication de la source, mais qui, sous le signe de Plaute et de Térence, prétend ouvrir la voie à la « Française Comédie » : « L'œuvre présent est bien compassé/Qu'il représente Auteurs du temps passé/Que l'on nommait les Poètes Comiques :/Térence, Plaute et autres maints antiques », affirme Jacques Bourgeois dans l'« Argument de la comédie »⁴². Du « Prologue » italien, Bourgeois retient l'idée forte de l'importance de l'imitation pour donner une comédie « élégante » c'est-à-dire bien construite sur les modèles anciens, mais aussi « récréative », la récréation des spectateurs étant une constante dans les prologues du XVI^e siècle depuis la traduction de la *Comédie du Sacrifice* jusqu'aux *Corrivaux* de La Taille⁴³. La première intervention de Jacques Bourgeois concerne, comme on l'a vu, le titre de la comédie italienne : « *suppositi* » signifie « supposés » et rappelle les points fondamentaux de la comédie, c'est-à-dire les substitutions des personnes (entre Dulippe et Érostrate, entre le marchand et Philogone), mais étymologiquement « *suppositi* » renvoie aussi à « sous-placés » et l'Arioste s'était amusé, dans le prologue de la pièce, à souligner ce double sens⁴⁴ et à remarquer que cette supposition, ou sous-position d'enfants, pouvait être

⁴¹ Cité in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Hachette, « Le Livre de poche classique », 1990, p. 262.

⁴² Les citations renvoient à *La Comédie très élégante*, éd. M. Miotti, in *La Comédie à l'époque...*, op. cit., vol. VI : 1541-1554, 1994, p. 227-340.

⁴³ Voir les passages suivants : « J'ai espoir que votre noble esprit facilement s'adonnera et inclinera à vouloir prendre plaisir de la lecture de cette comédie, laquelle à présent je, le moindre de tous vos serviteurs, lui présente et dédie, comme pour lui donner ébat de quelque petite réjouissance... » (*Les Abusés*, in *ibid.*, p. 94); « une Comédie, dis-je, qui vous agréera plus (si vous êtes au moins admirateurs des choses belles) que toutes (je le dirai librement) les farces et moralités qui furent oncques jouées en France » (*Les Corrivaux*, op. cit., vol. IX, p. 71).

⁴⁴ Cf. *I Suppositi* (en prose), p. 197 : « [...] Che li fanciulli per l'adrieto sieno stati suppositi, e sieno qualche volta oggidì, so che non pur ne le comedie, ma letto avete ne le istorie ancora; e forse è qui tra noi chi l'ha in esperienza auto o almeno udito referire. [...] Non pigliate, benigni auditori, questo supponere in mala parte : che bene in altra guisa si suppone che non lasciò ne li suoi lascivi libri Elefantide figurato; et in altri ancora che non s'hanno li contrariosi dialettici imaginato [...] »

I Suppositi (en vers), p. 261 :

{...} Ma voi ridete ? Oh, che cosa da ridere

Avete da me udita ? Ah, ch'io m'imagino

Donde cotesto riso dee procedere.

Voi vi pensate che qualche sporcizia

Vi voglia dire, o farvene spettacolo :

{...}

E questo mostra ben che non sète anime

Sante, perché mai non veggiamo ridere

Se non a quelle cose che diletmano.

bien connue de son public. Or, le titre choisi par Bourgeois efface ce comique sémantique, concentre l'attention sur l'amour d'Érostrate et de Polymneste et fait passer le jeu des suppositions (celle d'Érostrate et de son serviteur, et celle du marchand et de Philigone) en seconde place. En outre, dans sa longueur, le titre français apparaît comme le résumé des intentions poétiques de son auteur. Les noms des personnages restent les mêmes que dans la comédie italienne, mais déjà dans le titre le traducteur annonce le déplacement de l'action de Ferrare à Avignon, ville privilégiée et intermédiaire entre la France et l'Italie, dont le rôle dans l'histoire culturelle est bien connu. Une intervention apparemment anodine, mais qui produit toute une série de changements dans la comédie française et qui témoigne, de la part de Jacques Bourgeois, d'une profonde réflexion sur le texte de l'Arioste qui lui a permis de saisir le caractère nouveau de la comédie et d'exprimer la volonté de proposer une comédie qui puisse se greffer sur la tradition française.

Le choix de Ferrare chez l'Arioste entraînait forcément toute une topographie de la ville et de ses alentours que Bourgeois sait gérer avec intelligence. Les noms des lieux de la ville ne sont pas traduits, mais simplement indiqués par leurs fonctions (place/marché), les trajets des marchands et du vieux Philogone qui de Sicile arrive à Avignon pour chercher son fils sont refaits sur un parcours français : le marchand n'arrive pas de Venise en passant par Padoue, mais de Paris en passant par Montpellier ; Cléandre, après la prise d'Otrante par les Turcs, n'arrive pas à Padoue, mais à Marseille ; Philogone ne voyage plus avec les pèlerins qui se rendent à Lorette, mais avec ceux « ayant fait vœu/Au Saint Suaire » de Toulouse ; Érostrate ne va plus vers le Polesene, la région qui se trouve entre l'Adige et le Pô, mais chez le Polisseur. Par une imitation des enjeux mis en œuvre par l'Arioste, Bourgeois ouvre ainsi cette comédie à la réalité française.

Mais la réalité théâtrale nationale impose une autre intervention significative. La prose n'était pas encore entrée dans le théâtre français ; seul l'octosyllabe, proche de la prose parlée, héritage de la farce médiévale, était utilisé. Deux ans auparavant, dans son épître du traducteur qui précède les *Abusés*, Charles Estienne avait pu soutenir que

les bons personnages compositeurs de cette Comédie [les Intronati de Sienne] voyans que le vers ôte la liberté du langage, et propriété d'aucunes phrases, ont beaucoup mieux aimé faire réciter leur comédie en belle prose (pour mieux montrer l'effet et sens d'icelle) que de s'assujettir à la rithme⁴⁵ ;

mais jusqu'à la publication des *Corrivaux*, ce sera le vers octosyllabique qui règnera sur la scène française. Malgré leur volonté de rompre avec le passé,

⁴⁵ *La Comédie du Sacrifice ou Les Abusés*, éd. L. Zilli, in *La Comédie à l'époque...*, op. cit., vol. VI, p. 89-180, en part. p. 96.

Jodelle et Grévin s'en serviront pour l'*Eugène*, *La Trésorière* et les *Esbabis*. Une ombre semble ainsi offusquer la lumière que ces poètes voulaient apporter dans les théâtres français lorsqu'ils proclamaient la volonté de ne pas vouloir « se brouiller avec nos farceurs⁴⁶ ». Le prologue à l'*Eugène*, une « véritable poétique » d'un genre renaissant et « national », exprime la défense contre les accusations qu'il prévoit recevoir et le dessein de Jodelle qui, en opposition avec les idées de ses amis de la Pléiade, veut s'inspirer de l'esprit des anciens pour aller de l'avant et créer une poésie française⁴⁷. La conscience de faire du nouveau⁴⁸, au nom de laquelle Bourgeois avait « aisé », pousse Jodelle à donner à la France le courage d'« oser bien davantage⁴⁹ ». Un même sentiment soutient ces solutions pourtant bien différentes. La comédie qui peut se prêter aux exigences de renouveau peut aussi devenir, à travers ses contradictions, une occasion pour « illustrer une prise de conscience nette et vigoureuse de la réalité du monde et de la nature de l'homme⁵⁰ ». L'introduction d'éléments qui s'opposent à l'harmonie abstraite des comédies classiques, où les événements qui bouleversaient l'ordre naturel étaient recomposés sous le signe d'une moralité commune, offre aux premières comédies françaises la possibilité de s'arrêter sur une image moins apaisante mais plus fidèle de la réalité du monde et de la nature de l'homme.

La *Comédie très élégante* est l'un des premiers exemples d'une nouvelle expérience qui a assimilé la nécessité expérimentale de l'Arioste, mais dont le résultat n'aura droit qu'à une courte saison ; elle sera bientôt éclipsée par le besoin d'un divertissement total qui soustraira de la comédie tout élément négatif.

Grâce à une bonne connaissance de la langue italienne, Bourgeois peut se permettre des interventions significatives qui ne sont jamais le résultat d'une incompréhension⁵¹ et dont on peut toujours déceler le sens. L'octosyllabe, dont les nombreux enjambements donnent aux dialogues l'allure d'une

⁴⁶ É. Jodelle, *Œuvres complètes*, édition établie, annotée et présentée par E. Balmas, Paris, Gallimard, 1965-1968, t. II, p. 434. Voir aussi l'édition de l'*Eugène* par A. Bettoni, in *La Comédie à l'époque...*, op. cit., vol. VI, p. 341-438.

⁴⁷ A.-M. Schmidt, *Études sur le XVI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 268.

⁴⁸ « Il n'y a nul soit-il bien en ordre/Qui se promette échapper tous dangers :/Et pourtant j'ai pris souliers légers/Pour courre après ceux qui te voudront mordre » (*La Comédie très élégante*, in *La Comédie à l'époque...*, op. cit., vol. VI, p. 254).

⁴⁹ É. Jodelle, prologue à l'*Eugène*, op. cit.

⁵⁰ E. Balmas, « Al di là del moralismo », in *La Commedia francese del Cinquecento*, Milan, Ed. Viscontea, 1967, p. 113-147.

⁵¹ Dans un seul cas (V, 5), nous avons pu trouver une incompréhension qui d'ailleurs ne cause aucun problème ni à l'action ni aux personnages : Cléandre : « *Questa sarà via lingua e di gran spesa, ma necessaria, non ce ne vedendo io alcuna altra migliore* » (« Cette chose longue serait/Philogone, et trop coûterait/Mais il y a moyen meilleur »).

prose familière, alterne avec le décasyllabe, et si dans le théâtre médiéval les changements de mètres surgissaient souvent au milieu d'une scène, ils ne surviennent ici qu'aux moments où le dialogue cède la place au monologue, lorsque dans sa solitude la pensée abandonne le rythme du dialogue pour se déployer sur un mètre qui assume la gravité de la situation. Les monologues sont abrégés, les métaphores éliminées lorsqu'elles ne sont pas nécessaires à la compréhension de l'action. Dans la scène III du premier acte, la métaphore animale est maintenue puisque nécessaire pour faire connaître aux spectateurs que Pasiphile, serviteur d'Érostrate, est aussi le serviteur de son rival en amour, Cléandre, et, comme la loutre, « Aucunes fois en terre se maintient/Aucunes fois en l'eau nage et se tient » (v. 373-374). Dans le monologue de Dilippe, au contraire, la métaphore du jeu soulignant l'alternance de Fortune qui accable le faux Dilippe, c'est-à-dire le jeune amoureux qui pour jouir de la présence de sa belle doit jouer le serviteur, peut être éliminée puisque inutile à l'action⁵². À l'acte II, l'Arioste exploite encore, comme il l'avait déjà fait dans le titre, un comique sémantique en jouant sur le sens ambigu, économique et érotique, du mot « *borsa* » ; à propos du père de Polymneste, Dilippe affirme :

e ama assai più la sua borsa, che quella dela figliuola, che per non scemare l'una de qualche fiorino, non si curarebbe che l'altra in perpetuo vota remanesse, salvo se non fa conto che questo vecchio li pona dentro de li suoi doppioni, deb misero me, che motteggio, e ne ho poca voglia.

Dans ce cas, le sens concret renvoie à la bourse qu'il faut remplir, préoccupation principale du père avare, mais le sens figuré renvoie à la fille du vieux Damon qui ne pourra rien recevoir d'un mariage avec un homme âgé. Bourgeois réduit tout ce passage à une analyse de l'avarice du père ; le comique disparaît et la comédie assume un ton moralisateur :

Oh de Damon cruel courage !
 Qui, pour de son trésor terrien
 À sa fille ne donner rien
 Conclut de vaquer et entendre

⁵² Dilippe : *L'amorosa contenzione* { ... } *al gioco di zara mi pare simile : dove tu vedi l'uno fare del resto, che in più volte ha perduto tanto, che tu aspetti che a quel punto esca di gioco. La Fortuna gli arride, e vince quel tratto, e dua, e quattro appresso, tanto che si rifà : tu vedi l'altro, che dal canto suo quasi tutti li danari avea ridutti, scemarsi el monte tanto, che resta nel grado in che pur dianzi era el suo avversario ; poi di nuovo risurge, e di nuovo cade : e così a vicenda or l'uno or l'altro guadagna e perde, fin che viene in un punto che da un lato raccoglie il tutto, e lascia netto l'altro più che na bambola di specchio.* (« Oh contention amoureuse/Causant ma peine douloureuse,/Lors que je pense être au-dessus/De tout, mes esprits sont deçus/En danger que Fortune octroie/La fin de l'amoureuse proie [...] ») [v. 1129-1134].

D'un tel vieillard faire son gendre
 Qui est d'âge, comme je crois,
 Deux fois son père, par ma foi⁵³.

L'emploi de l'octosyllabe, le choix de changer le titre et surtout celui de raccourcir et de retoucher les parties les plus lascives du texte italien font de la *Comédie très élégante*... « un facteur dynamique » qui offre la possibilité de faire travailler le système existant⁵⁴ et de faire ainsi de la comédie de l'Arioste un modèle dont on trouvera les échos jusque dans *Les Desguises* de Jean Godard⁵⁵. En 1545 le traducteur ne peut que présenter son texte comme un « jeune esbatement », une « leçon nouvelle » dont les vers ne sont pas « vains ». « Pour juste cause » il est obligé de cacher son nom, mais cette volonté de poursuivre sa tâche, malgré les difficultés dénoncées, paraît révéler la conscience de la nouveauté et de la nécessité que comporte une telle entreprise. L'effort, explicitement énoncé, de justifier son travail et de résoudre certaines faiblesses de la pièce, telle la longueur des récits, pour donner à la comédie la force de réformer les « mœurs corrompues et lascives⁵⁶ », est déjà d'ailleurs mis en évidence dans la page de titre où l'on annonce le paratexte⁵⁷.

La pièce est suivie de deux épîtres sur le modèle des six dernières lettres des *Epistulae Heroidum* ovidiennes : Érostrate, pour qui le jour de l'*innamramento* « est aussi le jour qui voit commencer un long servage⁵⁸ », comme l'indique la répétition du verbe *servir*, plaide sa cause, et sa parole n'a d'autre fin que de conquérir la beauté. Le nouveau Pâris⁵⁹ qui se glorifie de sa naissance et se déclare serf d'amour, est celui qui, à travers sa déclaration, imprime le premier mouvement à l'action de la comédie. Une sorte de prologue nécessaire pour justifier le jeu de la scène, si l'on pense que dans la comédie de l'Arioste rien n'expliquait le choix d'Érostrate de se changer en Dulippe. Bourgeois sent le besoin d'expliquer les causes d'une telle situation et ne se soucie pas d'éviter les contradictions que son intervention

⁵³ V. 833-838.

⁵⁴ Cf. M. Nemer, *La Traduction au XVI^e siècle. Contrôle et transformation du discours*, « Cahiers de l'U. E. R. Froissart », n° 11, 1977, p. 30-44.

⁵⁵ *Les œuvres de Jean Godard, parisiens divisées en deux Tomes. À Henri III. tres-Chrestien et tres-victorieux Roy de France et de Navarre. {...}* À Lyon, par Pierre Landry. M.D.XCIII, t. II, p. 87 sq. (Arsenal 8° BL 12614/1-2).

⁵⁶ C. Estienne, *Andrie*, in *La Comédie à l'époque...*, op. cit., vol. VI.

⁵⁷ *Comedie tres elegante {...} Avecq' l'Epistre d'icelluy Erostrate, a Polymneste, et la response de Polymneste son amy.*

⁵⁸ G. Mathieu-Castellani, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 122.

⁵⁹ *Heroides*, XVI, v. 7-8. Voir à ce propos Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, éd. J.-P. Néraudau, Paris, Gallimard, « Folio », 1999.

va produire avec le jeu de la comédie⁶⁰. Dans les deux épîtres il peut indiquer comment sortir de la situation statique qui avait enfermé la comédie dans une impasse, puisqu'elle ne pouvait se résoudre que grâce à l'intervention d'une série de faits accidentels (l'arrivée inattendue du père, la reconnaissance par le vieil avocat de son fils Dulippe, etc.). Dans la comédie, Érostrate et Polymneste n'ont qu'un souci : cacher leurs rencontres, maintenir, d'une façon paradoxale, une situation qui ne peut qu'être précaire. Les deux lettres sont alors là pour rappeler que le jeu de la comédie n'est que provisoire et ne peut durer que « quelque peu de saison » ; chaque personnage doit rentrer dans son rôle, l'ordre doit être rétabli. Les lettres permettent aux deux protagonistes de s'expliquer à propos de leur sentiment qui devient ainsi non seulement le moteur du comique, mais aussi le sujet autour duquel l'auteur français peut aborder deux questions d'importance vitale pour l'humanisme évangélique de son temps : le mariage et le libre arbitre. Polymneste rejette avec force la « folle amour »⁶¹ dont parle Érostrate (« De Cupido je ne crains la sagette/Pour devenir à folle amour sujette », v. 153-154), revendique son droit à un mariage honnête⁶² et déclare, d'un ton qui rappelle Bradamante, sa fidélité au jeune italien⁶³.

Celui qui, apparemment, n'a pas été trop audacieux dans le domaine de la dramaturgie est Jean-Pierre de Mesmes, dans sa traduction des *Suppositi* publiée en 1552⁶⁴. Auteur possédant une bonne connaissance de l'italien, à la personnalité très riche et mystérieuse, de Mesmes a fréquenté plusieurs milieux, celui des traducteurs des *Amadis de Gaule*, mais aussi celui de l'entourage de Marguerite de Navarre et de la Pléiade. Mathématicien et géomètre, l'auteur des *Institutions astronomiques* (1557) avait écrit dans sa

⁶⁰ Dans la comédie, en effet, la nourrice est surprise et contrariée du fait que Polymneste ait choisi pour amant un serviteur. Les lettres qui suivent la comédie française offrent, par contre, une autre solution qui se situe dans la lignée des enseignements ovidiens. Après avoir reçu la lettre d'Érostrate, la jeune Polymneste qui se vante de « n'avoir onc aimé » trouve une aide chez la nourrice : « Si m'enseigne une bonne raison :/C'est qu'il te faut quelque peu de saison/Dissimuler ton habit et ton être,/Et que Damon mon père soit ton maître/À celle fin que nos cœurs indomptés/Soient de plus près amollis et domptés... » (v. 229 sq.)

⁶¹ Cf. G. Defaux, « Les deux amours de Clément Marot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, 1993, p. 3-29, qui voit dans l'œuvre de Marot « une croisade contre folle amour » (p. 26). Voir aussi *Anteros*, sous la dir. d'U. Langer et J. Miernowski, Orléans, Paradigme, 1994.

⁶² « Mais ne prétends frauder mon personnage,/Sinon sous foi de futur mariage :/Car, si je suis jeune et mal avisée,/Être ne veut de l'amour divisée/Du Créateur, qui veut que l'on s'assemble/En ce lien, sans qu'on se désassemble » (v. 243-248).

⁶³ « Je ne m'arrête à ce que ton père a/En ton pays, qu'on dit Catania :/Car ce ne sont les trésors de la terre,/Par qui tu as mon amour pu acquiesce... » (v. 249-252) ; cf. *Orlando furioso* : « *Non è ricchezza ad espugnarmi buona...* » (XLIV, 64).

⁶⁴ Cf. note 22.

jeunesse une *Grammaire italienne composée en françois*; publié en 1548, cet ouvrage anonyme, signé par la devise « *Per me stesso son sasso* » (« Pour moi-même je suis pierre »), a pu jouer un rôle important dans la diffusion de la langue italienne en France⁶⁵. Entre 1548 et 1554, de Mesmes fait paraître plusieurs vers italiens⁶⁶. La traduction des *Supposti*, comme l'indique le privilège du 1^{er} septembre 1549, remonte à ces années de jeunesse qui voient de Mesmes agir dans le cadre du « cénacle italianisant réuni autour de la famille Fregoso et de Matteo Bandello ». En 1552, il prend la décision de publier la traduction avec le texte italien en regard et de la dédier à Henri de Mesmes pour qu'elle puisse être un « passetemps » et rien de plus :

par intervalles desrobez vous de sa veuë et vous allez promener au mont de Parnase avec les Muses mignardes et par especial avec les Italiques, lesquelles vous sont familiares et privees, voire autant ou plus que les Grecques et Latines⁶⁷.

⁶⁵ *La Grammaire italienne, composee en François, par I. P. M., i. e. Jean-Pierre de Mesmes*, Paris, Estienne Groulleau, 1548 (British Library, C. 40. b. 17). Le privilège accordé à Estienne Groulleau pour la durée de six ans est daté 27 mars 1548 « avant Pasques ». Une autre édition que nous avons pu consulter est conservée à la bibliothèque de l'Arsenal de Paris : *Grammaire italienne composee en François, pour l'intelligence des deux langues. À Paris, pour Gilles Corrozet, Libraire, {...}*, 1567 (Arsenal, 8 BL 1322). « Aux amateurs de la langue tuscanne, IPDM. [...], je confesse franchement avoir esté secouru et grandement allegé d'une prose faite par le Seigneur Pierre Bembo, et du bon avis de plusieurs gentils personnages, non moins entendus en ces deux langues, qu'en la latine leur mère... » (p. 6). Une autre édition de *La Grammaire italienne, composee en François, pour l'intelligence des deux langues, par I.P.D.M., i. e. Jean-Pierre de Mesmes*, Lyon, Benoist Rigaud, est à la British Library (C. 97.a.13). L'édition de Paris, R. Le Mangnier, 1581 est à la bibliothèque de la Sorbonne.

Dans l'exemplaire de l'Arsenal que nous avons consulté, les auteurs italiens cités sont Pétrarque, Dante, Boccace, Sannazaro, Bembo, Cino da Pistoia, Lappo Gianni. Le nom de l'Arioste apparaît avec un exemple du *Roland furieux* : « Loys Arioste en son *Roland furieux*, Chi mi darà la voce e le parole ? » (p. 57). Sur la grammaire, voir N. Bingen, « Sources et filiation de la *Grammaire italienne* de Jean-Pierre de Mesmes », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 46, 1984, p. 633-638. Sur J.-P. de Mesmes voir aussi I. Pantin, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1995.

⁶⁶ Un sonnet signé Giovanni Mesmio et accompagné de la devise « *Per me stesso son sasso* » en tête des *Trois Livres des Discours de l'estat de paix et de guerre de Noc. Machiavelli, sur la première Decade de Tite live* [traduits par Jacques Gohory], Paris, Estienne Groulleau, 1548 (réimpr. Paris, R. Le Mangnier, 1571). *Le Premier Livre des Discours* publié en 1544 ne contient pas encore le sonnet (B.N. Rés. E. 41). Pour célébrer la Marguerite des Princesses, il traduit en quatrains italiens les cent quatre distiques latins composés par Anne, Marguerite et Jeanne Seymour : *Le Tombeau de Marguerite de Valois Roïne de Navarre. faict premierement en Distiques Latins par les trois Soeurs Princesses en Angleterre. Depuis traduictz en Grec, Italien, et François par plusieurs des excellentz Poetes de la France, Avecques plusieurs Odes, Hymnes, Cantiques, Epitaphes, sur le mesme subject. À Paris, De l'imprimerie de Michel Fezandat, et Robert Grand Ion au mont S. Hilaire à l'enseigne des Grands Ions, et au Palais en la boutique de Vincent Sertenas, Avec Privilège du Roy.*

⁶⁷ J.-P. de Mesmes, *Les Supposés*, 1552, f° Aij.

Afin que les dernières pages du volume « ne demeuraient blanches » l'imprimeur a « tiré de la forge » de Jean-Pierre de Mesmes trois pièces italiennes signées, cette fois, par la devise « *Coelum, non solum* »⁶⁸, allusion probable aux intérêts qui retiendront dans l'avenir l'attention du traducteur.

Le « traducteur » des *Supposez* – c'est ainsi qu'il se présente dans la dédicace – suit, comme l'avait fait Bourgeois, une édition en prose de la comédie de l'Arioste, celle de Rome de 1524. La présence du texte italien en regard impose évidemment des contraintes que l'adaptateur qu'avait été Bourgeois n'avait pas connues. L'avis au lecteur exprime les soucis des premiers traducteurs, conscients des périls qu'il fallait éviter et prévoir⁶⁹, et à qui Dolet avait donné des règles à suivre : « Le Traducteur ne s'est voulu tant assubjettir ny contraindre, pour ne faire perdre la grace à nostre langue, qui a autres phrases et manieres de parler, que l'Italienne » ; mais, toujours en suivant les principes de Dolet, il affirme avoir rendu « fidèlement l'intention de l'Auteur ». « Un sujet non moins honneste que delectable », mais accompagné de la source italienne « pour donner plus de contentement aux curieux ». Or, dans l'édition de 1552, les « curieux » pouvaient être identifiés avec le groupe qui se retrouvait autour d'Henri de Mesmes. La réédition de 1585, avec sa nouvelle page de titre, s'adresse à un public plus étendu, à tous ceux qui « desirent sçavoir la langue italienne ».

Dans son jugement négatif, Alexandre Cioranescu, l'un des premiers qui s'est arrêté sur cette traduction, considère qu'elle « [est] scrupuleusement poursuivie, parfois trop servilement⁷⁰ », mais il ne manque pas de signaler

⁶⁸ *Il traduttore de gli Suppositi ai duo lumi della poesie francesca*, P. Ronsard et Gioa. Bellaio, *Epitaphio di M. Alberto, gran musico* [Alberto Della Ripa, célèbre joueur de luth, dont Marot, Saint-Gelais, Ronsard et plusieurs autres poètes, ont fait l'éloge], *d'una cane (sic) chiamata Petona*. *Epitaphio*. En 1552, date de la publication de la traduction, de Mesmes fait paraître un *Épithalame* dans lequel il célèbre le mariage de son cousin Henri de Mesmes, sieur de Malassise, avec Jeanne Hennequin. Cf. É. Picot, *Les Français italianisants au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1906, t. II, p. 304.

De Mesmes avait donné une pièce liminaire, en 1550, aux *Quatre premiers livres des Odes* de Ronsard, l'une des entreprises éditoriales les plus marquantes de la nouvelle école. Un sonnet français signé de la devise « *Coelum, non solum* » apparaît à la fin. Comme on le sait, les pièces liminaires dans les œuvres de Ronsard sont relativement rares [...], « on peut croire que le Vendômois a fait appel à lui à bon escient. [...] toutefois cet ouvrage de Ronsard est publié par le libraire parisien Guillaume Cavellat, avec qui notre Jean-Pierre a entretenu des rapports assez étroits : il se peut que l'éditeur soit pour quelque chose dans le choix de de Mesmes pour le rôle d'introducteur du livre de Ronsard » (E. Balmas, « Jean-Pierre de Mesmes italianisant », in *Du Pô à la Garonne. Recherches sur les échanges entre l'Italie et la France à la Renaissance*, Agen, Centre Matteo Bandello, 1990, p. 381-397, en part. p. 387 et note 8). Sur Henri de Mesmes, voir M. Simonin, « Montaigne et ses frères : un poème inédit de George Buchanan conservé par Henri de Mesmes », in *Sans autre guide. Mélanges de littérature française de la Renaissance offerts à Marcel Tetel*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 97-114.

⁶⁹ Cf. A.-M. Schmidt, « Traducteurs français de Platon (1536-1550) », in *Études sur le XVI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 17-44.

⁷⁰ A. Cioranescu, *L'Arioste en France...*, op. cit., t. I, p. 301-302.

l'importance du poète qui, avec Jacques Peletier, en cette « époque de transition entre les marotiques et les premières manifestations de la Pléiade, [...] poussèrent les jeunes poètes vers l'imitation de la poésie italienne⁷¹ ». Or la traduction « trop servile », qui, comme on vient de le signaler, seulement dans un deuxième moment pouvait rendre service à ceux qui voulaient apprendre l'italien, ne manque pas de surprises. Les noms, les lieux, les expressions sont rendus fidèlement, mais Jean-Pierre de Mesmes intervient dans le domaine de la syntaxe en introduisant l'opposition entre les pronoms personnels *tu* et *vous*. Dans les dialogues de la comédie en prose, l'Arioste emploie toujours le pronom de la deuxième personne du singulier. Ce n'est que dans la version en vers que le poète italien essaie de préciser les caractères de ses personnages en soulignant les distances sociales à travers la distinction entre *vous* et *tu*. On ne sait pas si de Mesmes a connu cette rédaction de la comédie italienne, mais ce qui est évident c'est que les interventions du poète français ne correspondent pas avec celles de la seconde rédaction de l'Arioste et paraissent plutôt suggérées par ses soucis de grammairien.

La bonne connaissance de la langue italienne, le besoin de « corriger » le ton familier des dialogues ne permettent pas d'envisager dans l'œuvre de Jean-Pierre de Mesmes les efforts d'un homme de théâtre. Les monologues et les récits maintiennent, voire augmentent, leur poids et rendent plus manifestes les causes qui n'avaient pas permis à l'Arioste de résoudre les contradictions rencontrées dans la recherche d'un équilibre qui aurait dû, dans le sillon de la tradition, créer « *una comedia nova* ». Mais les deux éditions des *Supposez* contribuent à perpétuer l'intérêt pour cette comédie qui, tout au long du siècle, en Italie comme en France, semble avoir retenu l'attention au-delà du cercle des dramaturges.

Sous la plume de ceux qui se sont intéressés à l'œuvre de l'Arioste, les *Suppositi* ont toujours droit à une attention particulière. Simon Fornari dans sa vie de Ludovico Ariosto éditée avec la *Sposizione {...} sopra l'Orlando furioso*, l'un des premiers commentaires écrits pour défendre le poème contre les attaques des néo-aristotéliens⁷², consacre quelques lignes à l'auteur de théâtre. Dans une réflexion de caractère général qui voit dans l'écriture des comédies un moment nécessaire « *a rilassar l'ingegno affaticato* » [comme l'avait fait Stace quand il écrivait sa *Thébaïde*], Fornari signale, « *per la vaghezza dell'invention*⁷³ » les excellents *Suppositi*. Paolo Giovio, dans le portrait qu'il consacre à l'Arioste, rappelle son chef-d'œuvre,

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Cf. D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milan, Mondadori, 1999.

⁷³ *La sposizione di M. Simon Fornari da Rbeggio sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto*, in *Firenza appresso Lorenzo Torrentino 1549. Con privilegio*, p. 21.

luculentissimum operum, ob idque forsitan aeternum, id volumen existimatur, quo Orlandi fabulosi herois admiranda bello facinora, octonario modulo, decantavit.

De ses comédies, il ne cite que les *Suppositi*, la seule qui

*inter eas autem maxime... excellunt, inventionis atque successus amoenitate cum Plautinis facile contententes, si utriusque saeculi mores non inepte camparentur*⁷⁴.

Giraldi Cinzio, dans ses *Discorsi intorno al comporre delle Commedie e delle tragedie...*⁷⁵, est le seul qui se détache de ces jugements en essayant d'en donner une analyse plus pertinente. Si le « *meraviglioso Ariosto* » a su, certes, suivre l'exemple des meilleures comédies latines, celles de Térence, Cinzio, dans son analyse, s'arrête sur des aspects plus dramaturgiques tels le nœud et le dénouement, et c'est alors que les *Suppositi* doivent céder leur place à *La Cassaria* et à *La Lena*. À Cinzio, animé d'un sens très vif du théâtre, les limites de cette comédie ne peuvent pas échapper, parce qu'elle est peu vraisemblable et la version en vers trop éloignée du « *parlare di ogni di* ». Malgré ces réserves, il est toutefois conscient que la richesse des exemples fournis par le poète a remplacé celle de l'Antiquité et que la comédie moderne ne peut qu'imiter l'Arioste.

Les *Suppositi* retiendront encore l'attention des Français au début du XVIII^e siècle, au moment où les comédies de l'Arioste semblent être peu connues et diffusées en France. À la fin des années 1630, Jean Chapelain, pour qui la pièce de l'Arioste était un modèle littéraire, avait essayé de la faire connaître et apprécier dans le milieu des fidèles du salon de madame de Rambouillet. Il offrit à Voiture un exemplaire en italien des *Suppositi*, « pour se divertir par les chemins et se remettre dans la langue italienne »⁷⁶. Les opinions divergeaient dans la société des salons et une authentique « querelle des *Supposés* » se déclencha entre Voiture et Balzac, respectivement adversaire et partisan de la cause de l'Arioste. La question fut l'occasion d'un échange de correspondance et d'une dissertation de la part de Balzac⁷⁷.

⁷⁴ *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita : quae in museaeo ioviano comi spectantur : {...} Venetiis apud Michaëlem Tramezinum. M. D.XLVI.*

⁷⁵ *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, e segretario dell'illustrissimo et eccellentiss. Duca di Ferrara intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie {...} In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli. M. DLIIII, p. 213.*

⁷⁶ Cette querelle a été étudiée par A. Cioranescu, *L'Arioste en France...*, op. cit., t. II, p. 13-16.

⁷⁷ *Réponse à deux questions, ou du caractère et de l'instruction de la comédie*, cf. A. Cioranescu, *ibid.*, et C. Bourqui, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999, p. 231-234.

C'est ainsi que s'est prolongé l'intérêt pour l'une des comédies de l'Arioste que le XVI^e siècle français avait su reconnaître comme l'une des meilleures, qui se prêtait bien aux différentes nécessités du mouvement de renouveau que la France était en train de vivre. C'était une nouveauté théâtrale qui pouvait indiquer le chemin à ceux qui voulaient s'éloigner du théâtre médiéval et un exemple de langue italienne à suivre par ceux qui voulaient s'approcher de la culture italienne : deux buts distincts, mais qui tous deux passent à travers la traduction, un exercice qui se « justifiait par l'œuvre française qu'[il] proposait et qui devenait, à son tour, modèle pour de nouvelles imitations »⁷⁸.

⁷⁸ J. Balsamo, « Traduire de l'italien. Ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fin du XVI^e siècle », in D. de Courcelles (éd.), *Traduire et adapter à la Renaissance*, Paris, École des chartes, Études et rencontres, 2, 1998, p. 89-98.

LES SATIRES DE L'ARIOSTE ET LEUR DIFFUSION CONFIDENTIELLE EN FRANCE

Chiara Lastraoli

L'histoire de la diffusion des *Satires* de l'Arioste en France au XVI^e siècle et au début du XVII^e s'inscrit dans le cadre complexe et varié de la naissance et de l'affirmation d'un genre satirique protéiforme, étroitement lié à l'actualité politique et religieuse. Selon de nombreux critiques, en France comme en Italie, les *Satires* de l'Arioste auraient servi de modèle aux premiers auteurs de satires régulières en français¹. Or, le concept même de « satire régulière » renvoie implicitement à son contraire, une satire « irrégulière » qui, dans les deux pays, prend des formes et des fonctions parfois très différentes. Pasquins, coq-à-l'âne, épigrammes en latin et en langue vernaculaire, chansons, pamphlets en vers et en prose peuplent la scène littéraire de ces années troubles offrant un large éventail de formes et de sujets polémiques². Il faudra donc lire la fortune du modèle *ariostesco* à la lumière de cette autre production satirique, quantitativement très importante, qui constitua le premier obstacle à l'affirmation de la satire régulière « à l'italienne » en France.

Je ne reviendrai ni sur la toute première diffusion des épîtres satiriques de l'Arioste en Italie, ni sur leur genèse littéraire et éditoriale, bien connues

¹ Voir à ce propos C. Lenient, *La Satire en France, ou la littérature militante au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1866; E. Anzalone, *Sulla poesia satirica in Francia e in Italia nel secolo XVI*, Catania, Appunti, 1905; A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses modernes, 1939, t. I, p. 291-297; O. Rossetini, *Les Influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle*, Florence, Institut français de Florence-Sansoni Antiquariato, 1958; J. Vianey, *Mathurin Régnier*, Genève, Slatkine Reprints [réimpr. Paris, 1896], 1969. Sur la théorie de la satire au XVI^e siècle, voir P. Desan, « Définition et usage de la satire au XVI^e siècle », in *Irony and Satire in French Literature*, University of South Carolina, 1987, p. 1-11; A. H. Tomarken, *The Smile of Truth. The French Satirical Eulogy and its Antecedents*, Princeton, Princeton University Press, 1990; P. Debailly, « La poétique de la satire classique en vers au XVI^e siècle et au début du XVII^e », *L'Information littéraire*, 45/5, 1993, p. 20-25; *id.*, « Le rire satirique », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56, 1994, p. 695-717. Sur la fortune du modèle satirique de l'Arioste en Italie, voir surtout P. Floriani, *Il Modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1988, et G. M. Stella Galbiati, « Per una teoria della satira tra Quattro e Cinquecento », *Italianistica*, 16, 1987, p. 9-37.

² Sur la littérature polémique et satirique en France au XVI^e siècle, voir, parmi d'autres, A. Blum, *L'Estampe satirique en France pendant les guerres de religion*, thèse, Paris, Giard et Brière, s.d.; H. Weber, « Poésie polémique et satirique de la Réforme, sous le règne d'Henri II, François II et Charles IX », in *À travers le XVI^e siècle*, t. I : *Dix études sur la poésie*, Paris, Nizet, 1985, p. 89-118; *Traditions polémiques*, Paris, PENS, « Cahiers V. L. Saulnier », n° 27, 1984, p. 81-93.

grâce aux études de Debenedetti et Segre³. Ces épîtres, rédigées dans les années 1517-1525 et publiées après la mort de l'auteur, connurent une circulation manuscrite avant la parution de l'édition clandestine de 1534⁴. La nouveauté formelle et linguistique des *Satires* n'échappa pas à l'attention de certains écrivains de l'entourage de l'Arioste, et tout particulièrement au jeune aristocrate Ercole Bentivoglio, qui avait eu accès à des copies manuscrites des textes de l'Arioste bien avant leur publication. Les *Satire* de Bentivoglio constituent un rare exemple d'appropriation et de remaniement du modèle ariostesque, dont l'originalité a été justement soulignée par Antonio Corsaro dans son édition des épîtres du Bolognais⁵. Quant à l'influence des textes de Bentivoglio sur la production française, il y aurait beaucoup à dire et j'en toucherai quelques mots plus loin.

Il est très difficile, voire impossible, de déterminer si les écrivains français résidant en Italie dans les quatre premières décennies du XVI^e siècle prirent connaissance des manuscrits satiriques de l'Arioste. Je ne le crois pas et rien, dans leur production poétique, ne semble l'indiquer. Cette absence de références aux épîtres du Ferrarais pourrait s'expliquer par la circulation réservée de ces textes que l'Arioste adressa à un public restreint de familiers et d'amis. Ce qui m'a paru plus étrange, c'est l'absence de copies manuscrites tirées de nombreuses éditions italiennes parues entre 1534 et 1570. Il existe pourtant de multiples recueils qui conservent des pièces de Berni et de l'Arétin visiblement extraites d'ouvrages imprimés à cette époque. Pourquoi pas les *Satires* de l'Arioste ? N'étaient-elles pas assez mordantes, assez grivoises, assez acerbes ? Ces mélanges manuscrits de satires n'étaient-ils conçus que comme des répertoires à l'usage de faiseurs de pasquins, de coq-à-l'âne et d'autres textes injurieux et polémiques ? Cette dernière option est sans doute plausible, mais peu satisfaisante, surtout lorsqu'on songe à l'énorme fortune du *Roland furieux*, aux imitations et aux remaniements de ce poème, ainsi qu'à la diffusion en France d'autres ouvrages de l'auteur, telles les *Rimes* et les pièces de théâtre.

³ S. Debenedetti, « Intorno alle *Satire* dell'Ariosto », *Giornale storico della letteratura italiana*, 122, 1945, p. 109-130 ; C. Segre, « Nota al testo di L. Ariosto », in *Tutte le opere dell'Ariosto*, Milan, Mondadori, 1984, vol. III, p. 565-578.

⁴ *Le Satire di m. Ludovico Ariosto, volgari, in terza rima, di nuovo stampate, del mese di giugno* [Ferrare, Francesco Rossi il giovane], 1534, in-8°. Sur cet ouvrage, voir surtout B. Bonatti, *Ariosto pensoso. Lettura delle Satire*, Florence, Nuova Toscana, 1984 ; C. Bologna, *La Macchina del Furioso : lettura dell'Orlando e delle Satire*, Turin, Einaudi, 1988 ; *Fra satire e rime ariostesche*, actes de colloque (Gargnano del Garda, 14-16 oct. 1999), éd. C. Berra, Milan, Cisalpino, 2000.

⁵ Voir à ce propos l'introduction d'Antonio Corsaro à E. Bentivoglio, *Satire*, éd. A. Corsaro, Ferrare, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 1987. Voir aussi l'édition *princeps* : *Le Satire et altre rime piacevoli del signor Hercole Bentivoglio*, Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1546.

Les *Satires* connurent une diffusion tardive et tout à fait limitée en France. C'est essentiellement dans le dernier quart du XVI^e siècle qu'on voit apparaître des satires régulières à la manière de l'Arioste. Quant aux rares reprises de certains motifs thématiques ou satiriques, on pourrait en isoler quelques-uns dans la production poétique des années 1550-1570, une fois débroussaillé le terrain des influences berniques, arétiniennes, « pasquinesques », etc. De plus, il faudrait aussi tenir compte de l'influence exercée par les ouvrages de certains satiristes italiens vivant en France, tels Alamanni⁶ et Simeoni⁷ – une influence très peu étudiée et qui mériterait une plus grande attention de la part des critiques.

Les érudits de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, auxquels on doit le renouveau interprétatif du genre satirique permettant la réhabilitation d'ouvrages parfois occultés en raison de leur caractère acerbe ou clairement obscène, ont tous souligné l'importance de l'anthologie satirique établie par Sansovino en 1560, *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri scrittori...*⁸, un ouvrage réédité par la suite en 1563, 1573 et 1583. Pourtant, bien avant cette date, c'est-à-dire de 1534 à 1560, les *Satires* de l'Arioste avaient été publiées des dizaines de fois, enrichissant les imprimeurs ferrarais, romains et vénitiens, ainsi que des polygraphes comme Ludovico Dolce et Girolamo Ruscelli⁹. Certains poètes français (Du Bellay, Du Tronchet) ont certainement eu entre leurs mains l'une de ces éditions¹⁰, mais il est presque impossible d'identifier laquelle, car les références à ces

⁶ Les satires de Luigi Alamanni figurent dans *Opere toscane*, 2 vol., Lyon, Sebast. Gryphius, 1532-1533. Cf. P. Floriani, « Sulle satire di Luigi Alamanni », *Giornale storico della letteratura italiana*, 116, 1984, p. 30-59.

⁷ G. Simeoni, *Le satire alla berniesca con un'Elegia sopra la morte del Re Francesco Primo, & altre Rime a diverse persone...*, Turin, Martino Cravotto, 1549.

⁸ *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri scrittori... Di nuovo raccolti per Francesco Sansovino*, Venise, Sansovino, 1560. Sur l'éditeur de ce recueil, voir E. Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore libraio letterato*, Venise, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, 1996.

⁹ Cf. *Le Satire di m. Lodovico Ariosto, et del s. Luigi Alamanni. Nuovamente ristampate, con le correctioni, & annotationi di Girolamo Ruscelli*, Venise, Plinio Pietrasanta, 1554; *Rime di m. Lodovico Ariosto. Satire del medesimo con i suoi argomenti di nuovo rivedute & emendate, per m. Lodovico Dolce*, Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

¹⁰ Jean Balsamo a identifié un exemplaire de ce recueil de 1573 ayant appartenu à Henri III (cf. « La poétique de la satire selon Jean Vauquelin de La Fresnaye : de l'érudition à la conversation civile », in *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, actes du colloque international de Castello di Malcesine [22-24 mai 1997], éd. E. Mosele, Fasano, Schena, 1999, p. 128, note 10). Parmi les références éparses aux *Satires* de l'Arioste chez ces auteurs, celles figurant dans le *Discours d'un homme de village qui ne s'est jamais guieries éloigné de sa maison...* d'Étienne du Tronchet me semblent les plus ponctuelles et pertinentes (in *Les Satires françaises du XVI^e siècle*, 2 vol., Paris, Garnier, 1922, vol. I, p. 119-124).

textes sont parfois génériques ou occultées. Lorsque Baïf chante, dans l'épître *Au Roy*, les maîtres choisis par son père afin de parfaire son instruction, il a sans doute sous les yeux, plus qu'à l'esprit, le texte de la *Satira VI* de l'Arioste adressée à Bembo. Le passage est bien connu :

Je ne fu pas si tost hors de l'enfance tendre
 La parole formant, qu'il fut soigneux de prendre
 Des Maistres les meilleurs pour dès lors m'enseigner
 Le Grec et le Latin, sans rien y épargner.
 Charle Estiene premier, disciple de Lazare
 Le docte Bonamy, de mode non barbare
 M'aprint à prononcer le language Romain :
 Ange Vergèce Grecque, à la gentile main
 Pour l'écriture grecque, Ecrivain ordinaire
 De vos Grandpère et Père et le vostre, ut salère
 Pour à l'accent des Grecs ma parole dresser,
 Et ma main sur le trac de sa lettre adresser¹¹.

Contrairement à Baïf, l'Arioste avait dû lutter contre son père qui le poussait « *con spiedi e lancie, non che con sproni*¹² » à achever son droit, avant de lui accorder la liberté de s'adonner à des études littéraires. C'est sans doute en raison de cette passion contrastée pour les lettres que la gratitude du poète envers Gregorio da Spoleto, son instituteur, est teintée d'une authentique mélancolie occasionnée par la séparation de ce bon maître, entré au service des Sforza¹³.

¹¹ J.-A. de Baïf, *Le Premier Livre des poèmes*, éd. G. Demerson, Grenoble, Presses universitaires, 1975, vol. I, p. 46-47, v. 73-84, ou *Neuf livres de poèmes*, in *Œuvres complètes*, sous la dir. de J. Vignes, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 104-105.

¹² *Satira VI*, v. 157-158, in L. Ariosto, *Satire*, éd. G. Davico Bonino, Milan, Rizzoli, 1990, p. 106.

¹³ Voir les passages suivants :

*Fortuna molto mi fu allora amica
 che mi offerse Gregorio da Spoleti
 che ragion vuol ch'io sempre benedica.
 Tenea d'ambe le lingue i bei secreti,
 e potea giudicar se miglior tuba
 ebbe il figliuol di Venere o di Teti. {...}
 Mi fu Gregorio da la sfortunata
 Duchessa tolto, e dato a quel figliuolo
 a chi avea il zio la signoria levata. {...}
 Gregorio a' prieghi d'Isabella indutto
 fu a seguir il discepolo, là dove
 lasciò, morendo, i cari amici in lutto.*

(L. Ariosto, *Satira VI*, v. 166-171, 184-186 et 193-195, in *Satire*, *op. cit.*, p. 106-108.)

Mais revenons à l'anthologie de Sansovino, dont l'influence directe auprès de certains auteurs semble certaine. Ouvert par un « discours sur la matière de la satire », le recueil offrait aux lecteurs de l'époque un vaste choix à la fois de thèmes et de modèles formels apparemment uniformes. Mis à part certains traits communs tout à fait extérieurs – tels l'adoption de l'épître en tercets d'hendécasyllabes, la présence d'un correspondant réel et bien identifiable, les références plus ou moins directes à un temps et à un espace définis qui accentuent l'effet de réel, le choix d'un *sermo cotidianus* –, les textes recueillis par Sansovino dans un but exemplaire apparaissent comme très différents les uns des autres. Chaque auteur établissait avec les prototypes ariostesque et latins (je pense surtout à Horace et Juvénal, plutôt qu'à Lucilius et Perse) un rapport particulier et novateur, et cela tout à fait consciemment. Tout en reconnaissant la primauté de l'exemple fourni par leur prédécesseur, Alamanni, Bentivoglio et Nelli ne choisissent pas le rôle de simples imitateurs, mais ils varient et enrichissent le tissu satirique d'éléments thématiques, rhétoriques et lexicaux provenant d'expériences littéraires très diverses. Ces éléments hétérogènes, puisés dans le patrimoine comico-burlesque de la fin du xv^e siècle ou dans l'imaginaire extravagant et hautement métaphorique de Berni, sont particulièrement visibles dans les poèmes de Pietro Nelli, qui les insère et les compose dans un moule structurel de type ariostesque. Du mélange de tous ces ingrédients naît une satire particulièrement savoureuse et vive, toute portée sur une représentation hilare de la réalité, où se mêlent différents registres lexicaux et discursifs¹⁴.

L'exclusion de ce recueil des *Satire alla berniesca* de Gabriello Simeoni s'explique à l'évidence par la volonté manifeste de l'auteur d'avoir recours à une tradition satirique alternative à celle de l'Arioste¹⁵ ; toutefois, dans certaines satires qui composent cet ouvrage, l'apport bernesque et arétinien est plutôt limité. Si le titre du livre revendique la filiation des *capitoli* de Berni, l'auteur ne manque pas d'inscrire sa poésie dans la lignée de l'Arioste et d'Alamanni, ainsi que dans la tradition littéraire la plus illustre, celle de Bembo et Sannazaro¹⁶. Par ailleurs, c'est sans doute grâce aux *capitoli* de Simeoni que la première divulgation du modèle bernesque se fait en France, ce qui ne signifie toutefois pas que des réminiscences ariostesques survivent dans ses écrits satiriques.

¹⁴ E. Martellini, « Un senese tra i satirici. Note su Pietro Nelli e le sue "Satire alla carlona" », *Bollettino senese di storia patria*, 95, 1988 (1989), p. 455-469 ; P. Floriani, « Ariosto come modello : il caso di Pietro Nelli », in *Fra satire...*, *op. cit.*, p. 529-551.

¹⁵ Quelques siècles plus tard les satires de Simeoni figureront à côté de celles de Nelli et Sansovino dans l'anthologie *Satire di Pietro Nelli, Francesco Sansovino, Gabriello Simeoni, Girolamo Fenaruolo ed altri*, Londres-Livourne, 1786.

¹⁶ Voir à ce propos cet extrait tiré de la première satire intitulée *Dello stile bernesco : Bisogna haver buon greco & buon latino, / Haver pratico il mondo di molti anni, / E 'n petto haver lo spirito divino. / Così è fatto Luigi Alamanni, / Tal era l'Ariosto, e 'l Sanazaro, / E 'l gentil Bembo ne i suoi rossi panni* (G. Simeoni, *Le satire alla berniesca...*, *op. cit.*, f° B 2r°).

Voyons maintenant, parmi les nombreuses thématiques communes à tous les auteurs choisis par Sansovino et perçues comme telles par le public français, quelques exemples particulièrement parlants. Tout d'abord le motif anti-courtisan, qui par ailleurs préexistait à la diffusion en France de la satire régulière, car les imitateurs de l'Arétin étaient déjà à l'œuvre depuis quelque temps. Vis-à-vis du milieu courtisan et du rapport entre intellectuel et pouvoir, l'Arioste – ex-protégé du cardinal Hippolyte d'Este et gouverneur en Garfagnana – ne pouvait pas avoir la même attitude qu'un *fuoriuscito* florentin comme Alamanni, qui se complaisait en son exil provençal, ni celle d'un aristocrate déchu de ses droits et à court de moyens financiers, tel que Bentivoglio. Si certains éléments anti-auliques se retrouvent dans la production de ces auteurs, le rapport à la cour et au prince change sensiblement : l'approche profondément éthique et politique d'Alamanni ne pouvait pas être partagée par l'Arioste ni par Bentivoglio ; cette attitude propre à la veine satirique du Florentin, et par ailleurs difficilement exportable, reste un cas tout à fait isolé.

Le front des satiristes italiens n'est pas seulement fragmenté en raison du parcours politique de chacun. Face à la thématique misogynne et à la réflexion sur l'opportunité du mariage, ces écrivains manifestent une sensibilité et une réflexion parfois très différentes. L'Arioste, par exemple, n'est pas hostile *a priori* au mariage et, par rapport à Vinciguerra, Bentivoglio et Alamanni, il se montre très mesuré. Si ces derniers ont recours aux motifs misogynes habituels et manifestent une évidente méfiance à l'encontre du mariage, à la limite perçu comme un mal nécessaire mais intolérable, l'Arioste, dans la satire à Annibale Malaguzzi, aborde ces sujets avec une juste dose de bon sens et beaucoup d'ironie. Toutefois, il ne franchit jamais la ligne qui sépare le discours plaisant du discours obscène ou à double sens, sauf lorsqu'il emprunte aux *Facéties* du Pogge le célèbre apologue qui clôt son texte, et ailleurs il ne cède pas à la vulgarité la plus explicite, quoique la matière s'y prête¹⁷. L'histoire du peintre Galasso est bien connue, mais elle mérite d'être résumée, car elle est à l'origine d'un autre apologue figurant dans une satire de Vauquelin¹⁸. Le peintre Galasso reçoit en rêve du diable

¹⁷ Il s'agit de la facétie CXXXII de Bracciolini, la célèbre vision de Francesco Filelfo. Sur les apologues de l'Arioste, voir A. Villa, « Gli apologhi delle *Satire* », *Fra satire...*, *op. cit.*, p. 183-205.

¹⁸ Dans l'épître à Choisy, Vauquelin insère un apologue passé en proverbe concernant un peintre d'Avignon. Il s'agit encore une fois d'un mari jaloux qui cherche un moyen pour s'assurer de la fidélité de sa femme. Contraint à quitter la ville pour quelques jours, l'homme décide de peindre sur « le mont fendu » de son épouse un âne gris, « afin qu'au retour voye/s'autre que luy dessus sa femme froye ». L'escamotage ne fonctionne qu'à moitié, car le peintre sera cocufié par sa femme et il aura aussi à supporter la honte de sa naïveté (J. Vauquelin, *À Monsieur de Choisy...*, v. 119-163, in J. Travers, *Les Diverses Poésies {1604-1605}*, Paris, Garnier, 1885, p. 277-278).

une bague qui lui garantirait la fidélité de sa femme, pourvu qu'il ne l'ôte jamais. Le double sens entre la bague et le sexe féminin est évident et pourtant le poète n'hésite pas à expliciter la signification du rêve (« *Lieto ch'omai la sua senza fatica/potrà guardar, si sveglia il mastro, e truova/che 'l dito alla mogliera ha ne la fica*¹⁹ »). La chute salace perd une partie de sa portée misogynne lorsqu'on décèle, dans la morale finale, une possibilité pour tout mari de mettre un frein aux désirs impudiques de la femme :

*Questo anel tenga in dito, e non lo muova
mai chi non vuol ricevere vergogna
da la sua donna; e a pena anco gli giova,
pur ch'ella voglia, e farlo si disponga*²⁰.

S'éloignant volontairement de Juvénal et de Vinciguerra, l'Arioste ouvrait la voie à une satire des mœurs féminines plus mesurée et, tout compte fait, plus pragmatique²¹. Peu nombreux furent ceux qui le suivirent sur ce chemin. Parmi les Français figurent deux écrivains qui ont très peu en commun, sinon le fait de s'inspirer des préceptes conjugaux de l'Arioste : Antoine Du Verdier et Philippe Desportes. Le premier, grand bibliophile et collectionneur de manuscrits et de livres de tout genre, y compris italiens, fut l'auteur en 1572 d'une satire des mœurs qui relève plus de la virtuosité métrique que de la « satire mordante » que lui attribue Jean de Chavigny²² ou encore de la « satire moralisatrice » évoquée dans la pièce liminaire de Belleforest²³. En effet, pour

¹⁹ L. Ariosto, *Satira V*, v. 322-324, in *Satire, op. cit.*, p. 97.

²⁰ *Ibid.*, v. 325-328.

²¹ A. Corsaro, « La satira quinta dell'Ariosto », *Italianistica*, 9, 1980, p. 466-477.

²² « Personne du Verdier encore n'a écrit/La Satire mordante :/Toy premier des François oses par ton écrit/Nous en tracer la sente » (in A. Du Verdier, *Les Omonimes, satires des mœurs corrompues de ce siècle...*, Lyon, Antoine Gryphus, 1572, in-4°, f° 3r°, v. 1-4).

²³ Voici la pièce liminaire de Belleforest :

Sur le Poeme
Des Omonimes,
Sonnet.

Si les vers nous pouvoient desvoiler l'obscurité
Qui offense noz yeux, & faire lumineuse
La trace de noz pas, ta rithme gracieuse,
Du Verdier, porteroit à noz yeux tell' clarté.
Si les vers avoyent l'heur de donner liberté,
À la France gisant & blesme & sourcilleuse,
Souz les faiz d'une guerre & longue & dangereuse :
Son joug, par tes escrits tost luy seroit osté.
Mais la corruption des mœurs que tu nous chantes
Offusque la clarté & destourne les sentes
De telle liberté à ce peuple François.
Tu la pains vivement avec tes Omonimes,
Y traces la vertu & sa force y animes :
Mais aucun (Du Verdier) ne prent garde à ta voix.
(*Ibid.*, f° 3v°)

cette longue pièce en décasyllabes intitulée *Les Omonimes*²⁴, Du Verdier avait multiplié les contraintes. Suivant l'exemple de Johannes Placentis, auteur du poème latin *Pugna porcorum*²⁵, dont tous les vers commençaient par la lettre P, Du Verdier construisit un poème à rimes plates, alternant des mots homophones masculins et féminins. Le but de l'auteur était de décrire « les abus, les malheurs, les affaires divers/ Qui en ces troubles sont renversez dessous France²⁶ », mais après avoir fait le tri de tous les malheurs de l'époque, il s'attarde sur la corruption qui affligeait chaque catégorie sociale, les gens de robe comme les gens d'armes et la noblesse, pour en venir enfin aux joueurs, aux paillards et aux amants. C'est lorsqu'il parle de ces derniers que Du Verdier reprend tels quels certains conseils de l'Arioste à son cousin, en insérant la citation littérale du texte :

Si en tel danger tu ne veux t'exposer
 Une femme il te faut qui veuille t'espouser.
 Prens la de bon mantien & de gentil corsage,
 Et qu'avec tout cela el' soit de son corp saige.
 Prens garde (pour venir aux moyens les plus seurs)
 Quelle a esté la mere & quelles sont les seurs.
 Croy ce que ie te dy, prens la de bonne race.
 Fille volontiers suit de sa mere la trace.
 D'une vache sortir une biche on n'a veu.
 Fille de folle aussi de chasteté n'a vœu.
 D'aigle fiere on ne void simple colombe naistre,
 Ny de mere impudique infame fille n'estre²⁷.

Voici le texte de l'Arioste :

*Tu che vuoi donna, con gran studio intendi
 qual sia stata e qual sia la madre, e quali
 sien le sorelle, s'all'onore attendi.
 S'in cavalli, se 'n boi, se 'n bestie tali
 guardian le razze, che faremo in questi,
 che son fallaci più ch'altri animali ?
 Di vacca nascer cerva non vedesti,
 né mai colomba d'aquila, né figlia
 di madre infame di costumi onesti*²⁸.

²⁴ A. Du Verdier, *Les Omonimes*..., *op. cit.* Sur cet auteur, voir O. C. Reure, *Le Bibliographe Antoine Du Verdier*, Paris, Picard, 1897 ; C. Longeon, « Antoine Du Verdier », in *Les Écrivains foréziens du XVI^e siècle*, répertoire bio-bibliographique, Saint-Étienne, Centre d'études foréziennes, 1970, p. 288-316.

²⁵ J. Placentis, *Pugna Porcorum*, per P. Porcium, s.l.n.é., 1530.

²⁶ A. Du Verdier, *Les Omonimes*..., *op. cit.*, f^o 4v^o.

²⁷ *Ibid.*, f^o 11v^o.

²⁸ L. Ariosto, *Satira V*, v. 97-105, in *Satire*, *op. cit.*, p. 87.

Quant à Philippe Desportes, dans l'une de ses rares pièces satiriques²⁹, les *Stances du mariage*, il s'inspire d'un long passage de la même épître de l'Arioste, concernant le choix de la future femme qui ne doit être ni trop riche, ni trop pauvre, ni trop belle, ni trop laide³⁰, mais plutôt « plaisante », « courtoise », « joyeuse » et « nullement superbe »³¹. Voyons les vers de Desportes :

Si vous l'espousez riche, il se faut preparer
De servir, de souffrir, de n'oser murmurer,
Aveugle en tous ses faits et sourds pour ne l'entendre.
Desdaigneuse et superbe elle croit tout sçavoir,
Son mary n'est qu'un sot trop heureux de l'avoir ;
En ce qu'il entreprend elle est tousjours contraire,
Ses propos sont cuisans, hautains et rigoureux ;
Le forçat miserable est beaucoup plus heureux
À la rame et aux fers d'un outrageux corsaire.
Si vous la prenez pauvre, avec la pauvreté
Vous espousez aussi mainte incommodité,
La charge des enfans, la peine, et l'infortune ;
Le mespris d'un chacun vous fait baisser les yeux,
Le soin rend vos esprits chagrins et soucieux,
Avec la pauvreté toute chose importune.
Si vous l'espousez belle, assurez-vous aussi
De n'estre jamais franc de crainte et de soucy,
L'œil de vostre voisin comme vous la regarde,
Un chascun la desire, et vouloir l'empescher
C'est esgaler Sisiphe et monter son Rocher :
Une bauté parfaite est de mauvaise garde.
Si vous la prenez laide, adieu tout amitié !
L'esprit, tenant du corps, est plein de mauvaistié ;
Vous aurez la maison pour prison tenebreuse,
Le soleil desormais à vos yeux ne luira :
Bref, on peut bien penser s'elle vous desplaira,
Quand la plus belle femme en trois jours est fascheuse³².

²⁹ Sur les rares pièces satiriques de Desportes, voir P. Debailly, « Philippe Desportes et la satire », in *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme*, éd. J. Balsamo, Paris, Klincksieck, 2000, p. 213-229.

³⁰ L. Ariosto, *Satira V*, v. 118-171, in *Satire, op. cit.*, p. 88-90.

³¹ *Sia piacevol, cortese, sia d'ogni atto di superbia nimica, sia gioconda, / non mesta mai, non mai col ciglio attratto* (*ibid.*, v. 181-183, p. 91).

³² P. Desportes, *Stances du mariage*, in F. Fleuret et L. Perceau, *Les Satires françaises...*, *op. cit.*, vol. I, v. 88-114, p. 216-217.

Et voici quelques extraits de l'Arioste :

*Non cercar chi più dote, o chi ti porte
titoli e fumi e più nobil parenti
che al tuo aver si convenga e alla tua sorte;
che difficil sarà, se non ha venti
donne poi dietro e staffieri e un ragazzo
che le sciorini il cul, tu la contenti. {...}
Una che ti sia ugual teco si giunga,
che por non voglia in casa nuove usanze,
né più del grado aver la coda lunga.
Non la vuo' tal che di bellezze avvanze
l'altre, e sia in ogni invito, e sempre vada
capo di schiera per tutte le danze. {...}
Non la tòr brutta; che torresti insieme
perpetua noia; mediocre forma
sempre lodai, sempre dannai le estreme³³.*

Si les désagréments engendrés par chaque type de femme sont plus au moins équivalents dans les deux textes, chez Desportes ceux-ci semblent inéluctables, car le poète n'indique aucun comportement susceptible de rendre un mariage, sinon heureux, au moins vivable. Les préceptes impérieux de l'Arioste, soulignés par l'itération de locutions à l'impératif au début de plusieurs tercets, expriment d'abord des injonctions, (« *Non cercar* », v. 118; « *Né tòr* », v. 127; « *Non la vuo'* », v. 148, etc.), puis un ordre (« *Falle carezze* », v. 253; « *Cerca di soddisfarla* », v. 268; « *Studia che compagnia non abbia trista* », v. 283). Toutefois, ces injonctions supposent paradoxalement une liberté de choix et d'action : en agissant sagement et avec discernement, on peut faire en sorte que le mariage puisse convenir aux deux époux. Par contre, chez Desportes il n'existe aucune chance d'échapper au malheur, car chaque cas de figure, bien que présenté comme hypothétique (« Si vous la prenez », « Si vous l'espousez »), n'est qu'une facette d'une réalité de souffrance : l'inéluctabilité du malheur est donc propre au mariage en raison du caractère pernicieux et vicieux de toute femme.

On pourrait sans doute identifier d'autres réminiscences ariostesques dans les œuvres d'autres italianisants ou bien chez les poètes ayant résidé en Italie, tels Du Bellay et Du Tronchet, mais ces références sont trop vagues pour qu'on puisse parler d'une reprise de la veine satirique du Ferrarais. Il faudra attendre la publication des *Satyres françoises* de Vauquelin de La Fresnaye,

³³ L. Ariosto, *Satira V*, v. 118-123, 145-150 et 169-171, in *Satire*, op. cit., p. 88-90.

parues à Caen en 1604³⁴, pour goûter à nouveau quelques vers satiriques à la manière de l'Arioste. Le poète normand, qui écrit ses trente-six épîtres de 1580 à 1595, s'inspire largement des poèmes figurant dans le recueil de Sansovino, grâce auxquels – selon Vianey – « [il] s'est fait à bon marché une réputation tout usurpée de poète satirique »³⁵. L'âpre jugement de Vianey à l'égard de Vauquelin s'explique en partie par la conviction d'une primauté de Régnier sur tous les autres satiristes de l'époque et par une claire préférence pour la verve linguistique de Berni, Mauro et Caporali³⁶. Dans son élan critique, Vianey n'épargne personne : il reproche à certaines pièces satiriques de Du Bellay, tel l'*Hymne de la surdité*, une certaine fadeur³⁷, et à Vauquelin le pillage systématique de l'anthologie de Sansovino. À ce propos il affirme :

Aussi peut-on lui appliquer en toute vérité la plaisanterie que Regnard se permit un jour contre Boileau : à supposer que ses satires disparaissent toutes un jour, nous n'en perdriions pas une seule pour cela ; celles que nous ne retrouverions pas chez Horace ou Juvénal, nous irions les chercher dans le livre suivant : *Sette libri di Satire di Ludovico Ariosto, Hercole Bentivoglio, etc.*³⁸

Je serai beaucoup moins sévère que Vianey à l'égard du poète normand, et ceci pour plusieurs raisons. Je crois vraiment que le concept même de plagiat s'adapte mal à l'opération littéraire menée par cet auteur qui revendique ouvertement son procédé poétique :

J'imite, je traduits, j'invente, je compose,
Après les anciens, ore en vers, ore en prose :

³⁴ *Satyres françoises au Roy de France et de Navarre Henri IV par le sieur de La Fresnaie Vauquelin. Livre premier*, Caen, Charles Macé, 1604. Je cite les œuvres de Vauquelin dans l'édition de J. Travers, *Les Diverses Poésies*, op. cit. Sur cet auteur, voir surtout J. Vianey, « Les *Satyres françoises* de Vauquelin de La Fresnaie », *Revue des universités du Midi*, 1, 1895, p. 386-400 ; A.-P. Lemerrier, *Étude littéraire et morale sur les poésies de Jean Vauquelin de La Fresnaye*, Genève, Slatkine Reprints [réimpr. Nancy, 1887], 1970 ; G. Mongrédien, « Les satires de Vauquelin de La Fresnay », in *La Basse-Normandie et ses poètes à l'époque classique*, actes du colloque de Caen (1975), préf. R. Lebègue, Caen, « Cahiers des Annales de Normandie », n° 9, 1977, p. 69-76.

³⁵ J. Vianey, *Mathurin Régnier*, op. cit., p. 41.

³⁶ Vianey n'épargne non plus l'Arioste « [qui] nous fait l'honneur de son âme avec autant de bonne foi que de complaisance » (*ibid.*, p. 42) et par un tour de magie attribue aux auteurs de la Pléiade la découverte et l'adaptation de la poésie de Berni : « La poésie bernésque avait été révélée à Régnier par les chefs de la Pléiade. Ces hardis initiateurs, dont l'éternel honneur sera d'avoir ouvert toutes les voies à l'imagination française, ne pouvaient rester insensibles aux séductions d'une poésie étourdissante, ni résister au désir d'en donner un avant-goût à leurs compatriotes » (*ibid.*, p. 60).

³⁷ « Plus original, l'*Hymne* de Du Bellay à Ronsard sur la surdité n'a pas beaucoup plus de valeur. Pour être de Sansovino, il ne lui manque que d'être obscène ; pour être de Varchi, que d'être amusant, pour être de Berni, que d'être poétique. À cela près, il est aussi bien conçu d'après les traditions du genre qu'une tragédie de Campistron est conforme à la poétique de Boileau » (*ibid.*, p. 60).

³⁸ *Ibid.*, p. 69.

Et ce vice est celui dont je suis accusé
Comme étant du plaisir des Muses abusé³⁹.

Si Vauquelin suit pas à pas les textes de l'Arioste, d'Alamanni, de Benvoglio, mais également d'Horace, parfois traduisant plusieurs tercets, d'autres fois empruntant de nombreuses thématiques ou adaptant les apologues les plus savoureux, il procède à une imitation qui apparaît beaucoup moins servile que ce que l'on pourrait croire à une première lecture. Je suis persuadée que Vauquelin voulait offrir à ses lecteurs et aux poètes auxquels il adresse ses épîtres – des destinataires à la fois littéraires et bien réels –, non pas un répertoire de motifs et de formes satiriques, mais un ouvrage qui s'inscrit dans la tradition des imitations du *Roland furieux*⁴⁰. Ce n'est pas un hasard s'il puise à pleines mains surtout chez l'Arioste et si, lorsqu'il s'inspire des satires d'autres poètes italiens, il sélectionne des morceaux dont le ton et le sujet s'apparentent à ceux du Ferrarais.

Vauquelin traduisit et imita six des sept satires de l'Arioste⁴¹ ; si la deuxième ne l'inspire pas vraiment (bien que quelques échos en subsistent ici et là), de longues citations appartenant aux autres épîtres figurent dans de nombreux poèmes, généralement mêlées à ses vers. Vis-à-vis de son modèle, Vauquelin adopte des attitudes différentes. Lorsqu'il décide de traduire presque en entier certaines pièces, il suit de près l'ordre de distribution des motifs thématiques et sa traduction est très fidèle. Dans la satire à Du Perron, par exemple, qu'il construit sur le modèle de l'épître à Bembo, il n'insère que très rarement des passages de sa plume à l'intérieur des citations ariostesques qui occupent les trois quarts du texte et il résiste, en ce cas

³⁹ J. Vauquelin, *À monsieur Vauquelin, Seigneur de Sassy, & c., Conseiller du Roy...*, v. 207-210, in *Les Diverses Poésies*, op. cit., p. 311.

⁴⁰ Voir à ce propos les *Imitations de quelques chans de l'Arioste par divers poètes françois*, Paris, L. Breyer, 1572 ; G. Belliard, *Le premier livre des poèmes de Guillaume Belliard...*, Paris, Claude Gauthier, 1578 ; J. Lavaud, *Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes, suivies de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, Paris, Droz, 1936. Cf. A. Cioranescu, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes*, Paris-Fontenay-aux-Roses, École roumaine en France, s.d. ; R. Gorris, « "Je vais chanter d'amour la tempeste et l'orage" : Desportes et les *Imitations de l'Arioste* », in *Philippe Desportes (1546-1606)...*, op. cit., p. 173-211.

⁴¹ Voici le tableau relatif aux emprunts (citations, imitations et adaptations) tirés de l'Arioste :

À Monsieur de Tiron	Sat. VII : A messer Bonaventura Pistofilo
À messire Claude d'Angennes	Sat. V : A messer Annibale Malagucio
À son livre	Sat. VI : A messer Pietro Bembo
À C. d'Auberville...	Sat. III : A messer Annibale Malagucio
À Monsieur du Perron	Sat. VI : A messer Pietro Bembo
À P. De Verigny	Sat. I : A messer Alessandro Ariosto e a messer Ludovico di Bagno
À Jean Morel...	Sat. IV : A messer Sismondo Malagucio
À Monsieur de la Serre	Sat. III : A messer Annibale Malagucio
À Monsieur le Blais...	Sat. V : A messer Annibale Malagucio

précis, à la tentation d'amplifier outre mesure sa traduction⁴². Comme dans tous les autres poèmes du recueil, Vauquelin tisse d'abord l'éloge du destinataire pour présenter ensuite le sujet, à savoir la nécessité de trouver un « jeune homme artien » qui puisse instruire les enfants, un instituteur docte et bon pédagogue, qui soit aussi pourvu de cette bonté dont tout humaniste devrait être fourni. La question était alors cruciale, car elle s'insérait dans un débat qui dépassait largement la question du choix d'un simple instituteur⁴³. L'évêque Du Perron, « miroir d'honneur [...] lumière de nostre siecle, ayant mis en arriere tout vain sçavoir⁴⁴ », était bien placé pour le savoir, car il était non seulement un fin érudit, mais aussi un fidèle converti à la religion catholique, quelqu'un qui avait su démasquer les faussetés de certains « mauvais humanistes » qui, sous le couvert de leur savoir, avaient diffusé la doctrine réformée. Le fin connaisseur de l'Italie qu'était Du Perron avait sans doute reconnu d'emblée la source littéraire de la satire qui lui était destinée – une source jamais mentionnée dans le recueil –, ainsi que les enjeux religieux sous-jacents à l'invective contre les précepteurs vicieux, ou encore les allusions parfois obscures à certains poètes romains⁴⁵. Au contraire, Vauquelin semble peu à l'aise avec son sujet : dans la seconde partie du texte pour laquelle il n'a recours qu'à sa muse, il confond la décadence spirituelle et morale, c'est-à-dire le point essentiel de la critique de l'Arioste, avec la simple luxure. De plus, il étend sa réflexion sur l'éducation à l'impossibilité de protéger les jeunes de la « vertu feinte » qui anime les gens de son époque, revenant ainsi à un lieu commun peu pertinent, car au début du texte c'est justement de la corruption

⁴² Vauquelin traduit en entier et presque à la lettre le passage concernant les vers 13-87 de la satire VI de l'Arioste; le Français n'opère que de rares intégrations de sa main (cf. J. Vauquelin, *À monsieur du Perron I. d'Auy...*, v. 19-104, in *Les Diverses Poésies*, op. cit., p. 211-215). Par la suite, lorsqu'il s'attarde sur les lectures les plus adaptées aux jeunes gens, il imite de courts passages de la même satire (L. Ariosto, *Satira VI*, v. 142-147, in *Satire*, op. cit., p. 105), sans pour autant épuiser le stock; il se servira ailleurs des passages pas encore traduits (cf. le tableau ci-dessus, note 41).

⁴³ La satire de l'Arioste à Bembo a éveillé l'attention de plusieurs critiques en raison des implications éthiques et religieuses liées au statut et à l'activité des précepteurs, des humanistes et des poètes de l'époque; voir à ce propos M. Santoro, « Il binomio umanistico "bontà" e "dottrina" nella satira ariostesca dell'educazione », in *id.*, *Ariosto e il Rinascimento*, Naples, Liguori, 1989, p. 339-349; E. Bigi, « Una satira pedagogica dell'Ariosto », in *L'Educazione nella formazione dell'intellettuale nell'età dell'Umanesimo*, Milan, Guerini, 1992, p. 217-227; A. Corsaro, « Aspetti della cultura ariostesca (note di commento alla satira sesta) », in *Fra satire...*, op. cit., p. 135-163.

⁴⁴ J. Vauquelin, *À monsieur du Perron I. d'Auy...*, v. 1-3, in *Les Diverses Poésies*, op. cit., p. 211. Voir les vers suivants extraits de l'épître à son fils Nicolas : « Mais par sur tout, mon fils, je te prie estudie/D'apprendre la sagesse & de former ta vie/À l'exemples des bons [...] » (*Au Sieur des Yveteaus...*, v. 35-37, in *ibid.*, p. 329).

⁴⁵ Dans d'autres satires, Vauquelin a plutôt la tendance à effacer les références à l'actualité politique et culturelle italiennes, ainsi qu'à tous les personnages inconnus en France; il omettra alors des passages, ou bien il adaptera au contexte local plusieurs apologues et proverbes.

d'une catégorie sociale bien précise qu'il est question. Quand par la suite il en vient à regretter cette paresse qui l'a empêché d'apprendre à ses fils les plaisirs des lettres, le ton intimiste reprend définitivement le dessus, annulant toute portée polémique.

Parmi toutes les satires de l'Arioste, celle destinée à Bembo est assurément la plus citée par les lettrés italiens et transalpins, car elle permettait en même temps de tisser les éloges de leurs maîtres, de revendiquer l'appartenance à une « école », à un milieu intellectuel bien défini, et enfin de faire état du rapport complexe et indissoluble qui liait tout humaniste à son œuvre. Vauquelin n'échappe pas à cette tradition : dans l'épître *À son Livre*, qui constitue une sorte de programme poétique, mais aussi une mise au point existentielle sur son activité publique et privée, sur ses passions et ses jardins secrets, il puise à nouveau dans ce texte pour évoquer sa formation, ses amis de jeunesse et son choix d'abandonner les Muses pour les lois. S'adressant à son livre, le poète s'exprime en ces termes :

Di, Que mon Pere jeune apeine ayant trente ans,
Orphelin me laissa seulet pour tous enfans,
Floüet son heritier d'une terre endettee,
Que chacun estimoit bien tost voir decrettee
Par tant de Creanciers [...]
Di, Qu'en cette âge foible, ayant une ame encline
Et prompte a recevoir toute belle doctrine,
Sous Buquet à Paris enfant je fu mené :
Aux lettres courageux alors je m'addonné,
Aux Colleges j'apris comme c'est qu'on imite
Du Grec & du Latin une choses bien dite :
Puis devenu plus grand, sous le grand Tournebu
Aux ruisseaux d'Helicon tout alteré je bu :
Et sous Muret encor, qui des Odes d'Horace,
En nos beaus vers François nous rapportoit la grace.
Je connessoy Baïf & Ronsard j'adoroy,
Du Bellay qui m'estoy plus connu j'honoroy,
Et sans le pratiquer je portoy toute vive,
Telle qu'en ses Sonnets, au cœur sa rude Olive.
Di, Que ne passant point encor dix & huict ans,
Grimoult, Toutain & moy, poussez d'un beau Printans,
Nous quittames Paris, & les rives de Seine,
Vinmes dessus le Loir, sur la Sarthe & sur Maine :
Lors Angers nous fist voir Tahureau, qui mignart
Nous affrianda tous au sucre de cet art. [...]
Mais di, Qu'ayant souffert une dure reprise,
Qu'en Berry je pris cœurs à plus haute entreprise ;

Et du grand Duarin à l'estude animé,
Nos lois plus que devant & plus soigneux i'aimé⁴⁶.

Dans d'autres cas, les emprunts à l'Arioste, bien que consistants, sont distribués de façon moins systématique et sont farcis de digressions de l'auteur à l'appui de certains arguments, digressions qui transforment parfois de manière sensible le texte source⁴⁷. Vauquelin tend alors à amplifier

⁴⁶ J. Vauquelin, *À son livre*, v. 145-149, 152-171 et 180-183, in *Satire*, *op. cit.*, p. 187-188. L'inspiration ariostesque de ces vers ne fait pas de doute, mais il ne faudra pas y rechercher une traduction littérale de la satire VI.

⁴⁷ C'est le cas, par exemple, de la satire adressée à Desportes, dans laquelle le poète adapte plusieurs thématiques anticourtisanes tirées de la satire VII de l'Arioste. La comparaison des passages qui suivent montre l'emploi de digressions qui tendent à actualiser le discours ariostesque à la réalité française de l'époque, aux goûts et aux finalités propres à l'auteur :

*Or odi quanto acciò ti rispondo io.
Io te rengrazio prima, che più fresco
sia sempre il tuo desir in essaltarmi,
e far di bue mi vogli un barbaresco;*

*poi dico che pel fuoco e che per l'armi
a servizio del Duca in Francia e in Spagna
e in India, non che a Roma, puoi mandarmi :*

*ma per dirmi ch'onor vi si guadagna
e facultà, ritruova altro cimbello,
se vuoi che l'augel caschi ne la ragna.*

*Perché, quanto all'onor, n'ho tutto quello
ch'io voglio : assai mi può parer ch'io veggio
a più di sei levarmisi il capello,
perché san che talor col Duca seggio
a mensa, e ne riporto qualche grazia
se per me o per li amici gli la chieggio.*

(L. Ariosto, *Satira VII*, v. 18-33.)

Or ma response il vous plaise d'entendre :
Premierement graces vous veux-je rendre
De voir en vous ce continu desir
De m'agrandir & me faire plaisir
En me louant trop à mon avantage :
Puis je vous di que, plein d'un grand courage,
Non seulement en Cour je m'en courroy,
Pour faire prompt un service à mon Roy :
Mais que j'irois en Italie, en Espagne,
En Portugal, en la basse Alemagne,
S'il luy plaisoit : voire en tout l'univers,
Deusse-je aller de la flame au travers :
Et d'autrepart luy presenter les choses,
Que vous pensez qu'au coffre je tien closes.
Mais pour me dire & que les grands honneurs
Et les grands biens viennent des grands Seigneurs,
Je ne pourrois à ce Leurre me rendre :
Cette ré faut à d'autres oiseaux tendre.
Puis je ne veux, par tant d'invention,
M'entremesler de ces Commissions :
Ha ! que je hay toutes choses nouvelles !
Les vieilles mœurs me semblent les plus belles !
Tout remument me vient à desplaisir,
Et ce que font les hommes de loisir.
Il faut chercher invention plus forte
Pour rendre au glus mon esperance morte.
Quant à l'honneur, j'en ay ce qu'il me faut :
Je ne veux point jamais monter plus haut :
Il me suffit que j'en voy plus de mille
Se decouvrir, quand je vay par la ville :
Qu'assis je suis dessus les fleur-delis
Pour maintenir les ordres establis
Par nos grands Rois : ou je puis fauorable
Faire plaisir quelquefois agreable.

(J. Vauquelin, *À Monsieur de Tiron*, v. 61-94.)

quelques citations, à accumuler⁴⁸, à gloser, à adapter au contexte français certains passages obscurs⁴⁹, à émailler sa traduction d'accents élégiaques et plus intimistes.

Ce procédé de traduction et d'adaptation ne concerne pas que les satires de l'Arioste. Plusieurs épîtres horatiennes font l'objet d'une élaboration semblable, ainsi que certains textes figurant dans l'anthologie de Sansovino⁵⁰. Il serait trop long de rendre compte dans le détail de tous ces emprunts. Je me limiterai simplement à souligner l'intérêt de Vauquelin pour certaines thématiques récurrentes qui attestent sa prédilection pour une satire des mœurs profondément marquée par l'exemple horatien, ainsi que son insistance sur la dichotomie vie publique/vie retirée, qui constitue sans doute l'un des points essentiels de la réflexion du poète. En ce sens, il n'est pas surprenant que l'auteur ait choisi de clore son recueil par l'adaptation de la deuxième satire de Vinciguerra, un texte particulièrement complexe, tourmenté et poignant, chargé de renvois à la littérature classique, ainsi que d'accents presque apocalyptiques, un poème qui relève plus de l'invective que de la simple satire contre les mœurs corrompues du temps⁵¹.

⁴⁸ On renvoie ici à la fin de la satire *À P. de Verigny*..., où apparaissent plusieurs citations – mais très espacées les unes des autres – de la *Satira I*. Après avoir traduit de l'italien l'apologue de l'âne et de la souris, que le Ferrarais avait tiré des épîtres d'Horace, Vauquelin traduit d'abord les quatre derniers vers de l'Arioste, puis il amplifie et accumule les explications redondantes, pour clore enfin sur un élan religieux à vrai dire peu approprié à un contexte peuplé de nombreuses références anciennes (*ibid.*, p. 232-233). Voir aussi l'épître à Baïf dans laquelle le Normand adapte au panthéon des poètes français la célébration des anciens et des modernes présente dans la seconde satire de Sansovino (*À J. A. de Baïf*, in *Les Diverses Poésies*, *op. cit.*, p. 288-303).

⁴⁹ Voir à ce propos certains passages de la satire *À C. d'Auberville*, où l'auteur adapte certaines critiques contre la curie romaine, ses hommes et son fonctionnement à la distribution de prébendes et de faveurs au clergé local et aux courtisans (cf. L. Ariosto, *Satira III*, v. 151-171, in *Satire*, *op. cit.*, p. 62-63, et J. Vauquelin, *À C. d'Auberville*, v. 151-213, in *Les Diverses Poésies*, *op. cit.*, p. 208-209).

⁵⁰ Voici le tableau relatif aux emprunts (traductions, imitations, adaptations) tirés des satires de plusieurs auteurs italiens, dont les textes figurent dans le recueil de Sansovino :

À messire Claude d'Angennes	L. Dolce, <i>Satira a E. Bentivoglio</i>
À M. de Repichon	L. Alamanni, <i>Satira IX</i>
À M. le Conte de Tilliers	P. Nelli, <i>Satira II</i>
À Pb. de Nolent	L. Alamanni, <i>Satira X</i>
À J. A. de Baïf	F. Sansovino, <i>Satira II</i>
À Messire Gaspar de Pellet	L. Alamanni, <i>Satira VII</i>
À Monsieur de la Boderie	E. Bentivoglio, <i>Satira II</i>
À Messire Claude de Sanzay	F. Sansovino, <i>Satira III</i>
	E. Bentivoglio, <i>Satira I et II</i>
À Mes. Pontbus de Thiard	L. Alamanni, <i>Satira XII</i>
	P. Nelli, <i>Satira II</i>
À Monsieur Bertaut	A. Vinciguerra, <i>Satira II</i>

⁵¹ J. Vauquelin, *À Monsieur Bertaut*..., in *Les Diverses Poésies*, *op. cit.*, p. 429-442.

Cette même critique des désagréments de la vie active, qui se dégradent parfois en vraies brutalités, anime les poèmes qui s'inspirent de ceux d'Alammani et de Bentivoglio. Avec le premier, Vauquelin partage l'hostilité pour les compromis engendrés par la carrière courtisane⁵² et la prédilection pour une vie retirée, à l'abri des bruits de la ville et des intrigues de la cour, dans une campagne jamais avare de ses fruits, où l'on vit entouré de ses proches en harmonie avec la nature et l'alternance des saisons⁵³. Chez Bentivoglio, en revanche, il retrouve l'un de rares exemples satiriques qui ont pour objet la guerre et ses horreurs⁵⁴.

Si la plupart des satires de Vauquelin ne font chacune référence qu'à un seul et unique « pré-texte », ancien ou moderne, dans au moins deux occasions le poète n'hésite pas à opérer de vrais collages, assemblant des morceaux tirés de différents auteurs. L'épître *À Messire Claude de Sanzay*⁵⁵, par exemple, est entièrement construite sur le modèle de la troisième satire de Sansovino⁵⁶, dont il emploie aussi quelques passages qui viennent se mélanger à des emprunts tirés de la deuxième et de la troisième satire de Bentivoglio⁵⁷. De même, dans l'épître *À Mes. Ponthus de Thiard*⁵⁸, on reconnaît aisément des citations de Nelli et Alamanni⁵⁹.

⁵² *Id.*, *À Ph. de Nolent...*, in *ibid.*, p. 264-272.

⁵³ *Beato quel che 'n solitarie rive
Lunge dal rozzo vulgo, al nudo cielo
Fuor dall'ampie città contento vive*

*Et fugge il caldo, & temprà il cielo
Con la sua famigliuola, all'ombra e 'l foco.
Non soverchio pensar gli cangia il pelo.*

*Nulla sperando mai, temendo poco,
Et la Fortuna, e i ben che 'n guardia tiene
Come fallaci & rie si prende in gioco.*

(L. Alamanni, *Satira IX*, v. 10-18.)

⁵⁴ J. Vauquelin, *À Monsieur de la Boderie...*, in *Les Diverses Poésies*, op. cit., p. 391-398.

⁵⁵ *Id.*, *À Messire Claude de Sanzay...*, in *ibid.*, p. 402-411.

⁵⁶ F. Sansovino, *Satira III*, in *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri scrittori...*, Venise, Fabio e Agostino Zopini Fratelli, 1583, f° 172v°-177v°.

⁵⁷ E. Bentivoglio, *Satira III (A maestro Antonio Musa)*, in *Sette libri...*, op. cit., f° 40r°-42r°.

⁵⁸ J. Vauquelin, *Les Diverses Poésies*, op. cit., p. 422-428.

⁵⁹ L. Alamanni, *Satira XII*, in *Sette libri...*, op. cit., f° 79r°-82v°, et P. Nelli, *Satira II*, in *ibid.*, f° 89v°-93v°.

Bien heureux est celuy qui, bien loin du vulgaire,
Vit en quelque rivage éloigné solitaire,
Hors des grandes citez, sans bruit & sans procez,
Et qui content du sien ne fait aucun excez :
Qui voit de son chasteau, de sa maison plaisante,
Un haut bois, une pree, un Parc qui le contente :
Qui joyeux fuit le chaut aux ombrages divers,
Qui tempere le froid aux rigoureux hyvers
Par un feu continu, qui tient bien ordonnee
En vives sa maison tout du long de l'annee.
Les pensers ennuyeux ne luy rident la peau,
Ne luy changent le poil ni troublent le cerveau,
Et n'esperant plus rien & craignant peu de chose,
Son seul contentement pour but il se propose.
Il rid de la fortune & de l'amas trompeur,
Qu'un avare en hasard garde tousjours en peur.
(J. Vauquelin, *À M. de Repichon*, v. 15-30.)

Georges Mongrédien a déjà observé que toutes les épîtres de Vauquelin s'inspirant de la production italienne sont adressées à des poètes de renom, tels Baïf, Desportes, Du Perron, Pontus de Tyard, Scévole de Sainte-Marthe. Certains de ces auteurs ont pu se mesurer avec la poésie de l'Arioste lors de l'édition collective des imitations du *Roland furieux*. En revanche, lorsqu'il s'adresse aux membres de sa famille et aux amis du milieu robin, Vauquelin a recours à sa « muse familière », ou il puise chez les anciens, surtout chez Horace. Un tel choix me semble particulièrement révélateur, surtout à la lumière de son approche éthique et théorique de la satire, telle qu'il la formule dans son *Art poétique* et, à plusieurs reprises, dans ses épîtres. Jean Balsamo, qui a étudié la poétique de la satire chez Vauquelin, a mis l'accent sur la valeur de programme de ce texte⁶⁰, auxquels vient s'ajouter le *Discours pour servir de preface sur le sujet de la satire* qui ouvre les cinq livres de *Satyres*. Ce texte a fait l'objet de multiples interprétations : Vauquelin y traduisit une grande partie de la préface de Sansovino et une lettre de Paterno ouvrant une autre anthologie satirique de 1565, les *Satire di cinque Poeti illustri*⁶¹ ; on y retrouve aussi des références à Simeoni⁶², Bade et quelques autres⁶³. Par ce texte, l'auteur voulait illustrer la filiation de la satire moderne – et avant tout de la sienne – avec les pratiques théâtrales et modèles anciens. Au-delà de toute considération concernant les sources humanistes et italiennes ayant inspiré les premières pages du *Discours*, je voudrais attirer l'attention sur certains points qui expliquent, à mon sens, la démarche de l'auteur lorsqu'il clame la fondation d'une nouvelle forme satirique.

[La satire] sera merveilleusement plaisante & profitable en nostre François, pourveu qu'on s'abstienne de diffamer personne en particulier, & qu'on ne se licentie par vengeance ou autrement à faire des vers pleins de medisence, d'injure & de menterie, tels que sont les Cocq à l'Asne⁶⁴.

⁶⁰ J. Balsamo, « La poétique de la satire... », art. cité. Voir aussi, du même auteur, « Jean Vauquelin de La Fresnaye et la "nature en chemise" : quelques remarques sur les origines de l'idylle », in *La Naissance du monde et l'invention du poème. Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Yvonne Bellenger*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 175-191.

⁶¹ *Satire di cinque Poeti illustri di nuovo raccolte e poste in luce {per M. degli Andini}. Con una lettera del Paterno, dove si discorre della latina et thoscana satira; et s'insegnano alcuni avvertimenti necessarij intorno allo scrivere delle moderne satire...*, Venise, G. A. Valvassori, 1565.

⁶² {...} furono finalmente ritrovate le Comedie et le Tragedie, nelle quali p(er)ché col te(m)po stravestiti a modo di Satyri, o, d'altri così fatti mo(n)stri di natura (onde à noi hoggi è rimaso l'uso delle Maschere anchora) cominciorno gl'huomini a palesare i nomi di chi mal viveva, furono così fatti giuochi tolti via {...} (G. Simeoni, *Le satire alla berniesca...*, op. cit., f° a²r°-v°).

⁶³ Sur la théorie de la satire chez Bade et d'autres humanistes, voir surtout M. Magnien, « Approches humanistes de la satire régulière », *Littératures classiques*, 24, 1995, p. 11-28, et « La satire lucilienne et la poétique du blâme », in *Poétiques de la Renaissance*, sous la dir. de P. Galand-Hallyn et F. Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 379-389.

Dans la satire à Garnier, il ajoute :

Plusieurs craignent de moy recevoir de l'outrage,
En pensant que je sois un rimeur de village,
Un rymeur de Palais, qui par nom & surnom
Difame en vers menteurs les hommes de renom,
Et les Dames d'honneur que medisant il pique
D'eguillion apparent, voisin ou domestique⁶⁵.

Cette volonté de bien distinguer sa poésie de celle des faiseurs de libelles et de coq-à-l'âne répond, d'une part, aux préceptes de Du Bellay et des poètes hostiles au déferlement de la satire injurieuse et mordante⁶⁶; d'autre part, cela lui permet d'occuper un espace littéraire laissé vacant par ses prédécesseurs. Quand il affirme que ses vers sont comme « une transchante espee dans son fourreau » et ne blesseront personne « n'ayant point d'adversaire »⁶⁷, ou lorsqu'il refuse l'attaque *ad personam*, il parcourt le chemin tracé par Horace⁶⁸, mais il souligne également son statut de premier et unique satiriste « régulier » en français. De sa primauté, Vauquelin est tout à fait convaincu⁶⁹, ainsi que du rôle moralisant de sa poésie :

Mais j'asseureray bien qu'elle [la satire] est comme un miroir,
Ou l'homme ses vertus & ses vices peut voir :

⁶⁴ J. Vauquelin, *Discours pour servir de preface...*, in *Les Diverses Poésies*, op. cit., p. 130. L'auteur tient tout de même à soustraire Marot à la critique des faiseurs de brocards : « En quoy Marot (lequel regla le premier cette façon de Cocqs à l'Asne) se contint assez modestement, retenant la douceur & naïveté de nostre François (auquel il excelloit sur tous ceux de son âge) il adoucissoit ses sornettes & brocards de tel jugement, que ceux à qui les importoit de s'en ressentir le comporterent doucement. Mais une infinité de Rimeurs qui sont venus apres, & qui chaque jour, comme Singes, pensent contrefaire leur premier autheur, ont fait & font des Cocqs à l'asne, & des Asnes au Cocq, qui sont vers injurieux & diffamatoires, plustost dignes d'estre bruslez avec leurs peres, que d'estre veus d'aucun homme d'honneur. »

⁶⁵ Id., À R. Garnier..., v. 111-116, in *ibid.*, p. 246-247.

⁶⁶ Sur les coq-à-l'âne et l'hostilité des poètes de la Pléiade envers ce genre, voir surtout C.-A. Mayer, « Coq-à-l'âne : définition, invention, attributions », *French Studies*, 16, 1962, p. 1-13 ; C. Kinch, *La Poésie satirique de Clément Marot*, Genève, Slatkine Reprints [Paris, 1940], 1969, p. 159-183 ; C.-A. Mayer, « Le coq-à-l'âne », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 11, 1979, p. 105-116 ; J.-E. Girot, « La poétique du coq-à-l'âne : autour d'une version inédite du "Grup" de Clément Marot », in *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, actes du colloque international de Baltimore (5-7 déc. 1996), Paris, Honoré Champion, 1997, p. 315-346 ; J. Vignes, « De l'anthologie gnomique au coq-à-l'âne : les Mimes, Enseignements et Proverbes de J.-A. de Baïf », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 40, 1995, p. 53-71.

⁶⁷ J. Vauquelin, *Satire à Monsieur de Chiverny...*, v. 142, in *Les Diverses Poésies*, op. cit., p. 148.

⁶⁸ « Moy je me plais, comme Horace Lyrique,/Chanter des vers gosseur & Satyrique :/Non pas qu'ils soient d'un tel Art que les siens :/Trop éloigné je suis des anciens [...] /Mais tout ainsi qu'Horace se plaisoit/Suivre Lucile aux vers qu'il composoit,/J'en fais de mesme [...] » (*ibid.*, v. 105-108 et v. 115-117, p. 147).

⁶⁹ « C'est pourquoy je ne mets qu'à peine la Satyre/Entre ceux du jourd'hui, qu'on voit le mieux escrire » (*À monsieur Vauquelin, Seigneur de Sassy...*, v. 82-83, in *ibid.*, p. 307).

Car l'homme s'y mirant, son admirable glace
 Ne montre seulement quel il est en sa face :
 Mais jusqu'au fond de l'ame il s'y voit tellement
 Que vices & vertus il voit ouvertement :
 Et celui qui s'y voit apres aux flateries
 De soy mesme il ne croit : blasmes & menteries
 Ne luy donnent ennuy : soy mesme il se reprend,
 Et soy mesme il connoit ce qui sage le rend :
 Et parmi les dous ris du gosseur Satyrique,
 Tousjours quelque eguillon de la vertu nous pique⁷⁰.

Or cette attitude édifiante faisant écho à une satire des mœurs « indolore », car privée de tout ton mordant, est très différente de celle de l'Arioste. Certes, ce dernier était hostile au « vitupère » et au double sens, mais il n'épargnait rien aux seigneurs, tels le cardinal d'Este ou le pape Léon X, qui ne tenaient pas leurs promesses. En somme, une chose est d'avoir affaire à la corruption des grands et des petits, de décrire les désagréments du quotidien dérivant d'une existence précaire dans un milieu difficile, d'assumer personnellement une position critique vis-à-vis du réel, tout en sachant être la première victime de ce jeu au massacre, autre chose est de s'adonner à une satire tant laborieuse que générale, qui vise en théorie – et seulement en théorie – tous les vices du siècle, sans pour autant donner corps à une critique fondée sur un rapport dialectique avec le réel. Dans sa reprise des modèles italiens, Vauquelin efface ou passe sous silence les thématiques les plus houleuses ; il ne descend jamais dans l'arène, il ne prend jamais parti, sauf peut-être quand il défend son choix de ne pas s'éloigner de son refuge normand. Même lorsqu'il s'en prend à ses collègues du Parlement, qu'ils soient juges ou avocats, il ne s'expose jamais vraiment. Quant à ses rapports avec les représentants du pouvoir, ils restent insondables, souvent occultés par l'éloge discret et un puissant appareil mythologique qui annulent toute tentation polémique. De la veine satirique ariostesque, Vauquelin préfère sans doute le côté plus horatien, revenant à plusieurs reprises sur les motifs thématiques qui ont fait la fortune de ce poète tout au long des XVI^e et XVII^e siècles : la critique de l'ambition et de la flatterie, un penchant pour une vie d'études et retirée, à l'abri des périls qui peuplent la ville et les milieux de pouvoir, la modestie des mœurs et des aspirations.

On a souvent affirmé que c'est grâce aux satires de Vauquelin que des auteurs normands du début du XVII^e siècle ont pu accéder à quelques motifs propres à Horace ou à l'Arioste. Je ne sais pas comment on a pu soutenir

⁷⁰ *Ibid.*, v. 84-95.

cette hypothèse. Le dépouillement des ouvrages de Jean Auvray⁷¹, Jacques Du Lorens⁷², Robert Angot⁷³ et d'autres n'a pas produit les résultats espérés. Je doute même que certains de ces poètes aient lu en entier les cinq livres de Vauquelin⁷⁴. Certes, quelques-uns adoptent la forme de l'épître, dialoguée ou non, et chez d'autres on retrouve des thèmes ou un usage similaire de certains mécanismes rhétoriques, telle la répétition fréquente de l'apostrophe au destinataire. Les allusions précises restent toutefois très rares et, en général, ne concernent pas des passages inspirés par les satires de l'Arioste. Dans le *Banquet des Muses* de Jean Auvray, par exemple, on retrouve une allusion elliptique à l'histoire du peintre d'Avignon, qui peint un âne sur le sexe de sa femme afin de dissuader un amant éventuel⁷⁵ ; l'histoire était en fait tombée dans le « domaine public », devenue désormais une anecdote proverbiale. Auvray résume en quelques vers le sens de l'apologue qui comptait plusieurs dizaines de vers chez Vauquelin :

Celle à qui un mary luy sert de couverture
Ne trouble comme nous son plaisir d'un ennuy,
Ains un sot à l'espreuve admire la peinture
D'un pourtraict façonné par le pinceau d'autrui⁷⁶.

On peut aussi identifier quelques citations ponctuelles de la sixième satire de l'Arioste dans la *Remonstrance à Philotee* de Claude Garnier⁷⁷ et chez Robert Angot, mais il s'agit de phénomènes rares et presque insignifiants.

⁷¹ J. Auvray, *Le Banquet des muses : ou recueil de toutes les satyres, panegiriques, yambes, mascarades...*, Rouen, Imprimerie de David Ferrand, 1623.

⁷² J. Du Lorens, *Les satyres de M. du Lorens*, Paris, Jacques Villory, 1624, et *id.*, *Satires de Dulorens, édition de 1646 contenant vingt-six satires*, publiées par D. Jouaust et précédées d'une notice littéraire par E. Villemain, Paris, D. Jouaust, 1869. Sur cet auteur, voir D. Lopez, « Jacques Du Lorens, satirique français (1580-1655) », *Littératures classiques*, 24, 1995, p. 100-126.

⁷³ R. Angot de l'Éperonnière, *Les nouveaux satyres et exercices gaillards d'Angot l'Éperonnières...*, éd. P. Blanchemain, Paris, Alphonse Lemerre, 1877, et *id.*, *Œuvres satyriques*, éd. F. Lachèvre, Paris, Firmin-Didot, 1929 (rééd. révue et mise à jour par P. Debailly, Paris, STFM, 1997). Cf. H. Lafay, « Robert Angot de L'Éperonnière », in *La Basse-Normandie...*, *op. cit.*, p. 87-95.

⁷⁴ À la lumière de la comparaison systématique des satires de Vauquelin et des « satiristes normands », il est difficile de partager certaines affirmations de Robert Aulotte concernant le rôle de « médiateur » de Vauquelin : « [...] Vauquelin marqua les quatre satiristes normands : Sonnet de Couval, Angot de l'Esperonnière, Jean Auvray, J. du Lorens qui assurent la transition chronologique entre Régnier et Boileau » (R. Aulotte, *Mathurin Régnier. Les satires*, Paris, Sedes-CDU, 1983, p. 17, note 51). Par ailleurs, D. Lopez a justement remarqué que la seule donnée commune à tous les satiristes normands est leur provenance géographique (« Jacques Du Lorens... », art. cité, p. 102). À propos de ces auteurs, voir *La Basse-Normandie...*, *op. cit.*

⁷⁵ J. Vauquelin, *À monsieur de Choisy...*, v. 119-164, in *Les Diverses Poésies*, *op. cit.*, t. I, p. 277-278.

⁷⁶ J. Auvray, *Le Banquet des muses...*, *op. cit.*, p. 197.

⁷⁷ Comparer C. Garnier, *Remonstrance de Philotee*, in F. Fleuret et L. Perceau, *Les Satires françaises...*, *op. cit.*, vol. I, v. 26, p. 169 (« Comme un Corbeau d'avoir le nom de Cygne »), avec L. Ariosto, *Satira IV*, in *Satire*, *op. cit.*, v. 106, p. 76.

J'ai l'impression qu'au moins deux facteurs ont déterminé l'absence d'une reprise des satires de l'Arioste au XVII^e siècle. D'une part, la circulation restreinte des ouvrages de Vauquelin en dehors du milieu normand ; de l'autre, son appartenance à une époque révolue et à une école poétique désormais perçue comme démodée. Les nouveaux satiristes cherchent à s'affranchir des modèles qui avaient enchanté les poètes du XVI^e siècle et ils n'hésitent pas à le faire savoir. Charles de Besançon, dans sa *Satyre du temps* adressée à Théophile, revendique ainsi son autonomie :

Que mes conceptions de chacun soient receues
Comme je les cognois facilement conceues,
Et, sans n'en emprunter de grec ny de latin,
D'hebrieu ny d'espagnol, et moins de florentin,
Sans dérober d'autrui figure ny methode,
Suivant mon sens commun je travaille à ma mode⁷⁸.

Chez Théophile de Viau et quelques autres poètes de cette époque, on retrouve des revendications d'originalité et de liberté expressive du même genre. Cela va de pair avec la diminution de la fortune de l'Arioste satirique ; la voie ouverte par Vauquelin se révèle, au bout du compte, un cul-de-sac. Les premières décennies du XVII^e siècle seront essentiellement marquées par la satire grivoise et grossière de grands recueils collectifs, tel le *Cabinet satyrique*⁷⁹, par la figure titanesque de Régnier, ainsi que par des procès retentissants contre les satiristes licencieux⁸⁰.

⁷⁸ C. de Besançon, *Satyre du temps à Théophile*, in F. Fleuret et L. Perceau, *Les Satires françaises...*, op. cit., vol. I, v. 36-41, p. 117. Le même motif de l'indépendance des modèles revient chez Théophile de Viau, *Satire III*, in *ibid.*, vol. I, p. 130-135.

⁷⁹ *Le Cabinet satyrique, d'après l'édition originale de 1618...*, éd. F. Fleuret et L. Perceau, 2 vol., Paris, Librairie du Bon Vieux Temps, 1924. Voir aussi *id.*, *Les Satires françaises...*, op. cit.

⁸⁰ Cf. *Parlement de Paris, Arrest de... parlement par lequel Theophile, Bertelot et autres sont déclarez criminels de lèze Majesté divine, pour avoir composé et fait imprimer des vers impies contre l'honneur de Dieu, son église et honnesteté publique; avec deffenses à toutes personnes d'avoir ny tenir aucuns exemplaires du livre intitulé « Le Parnasse Satyrique » n'autres œuvres dudit Théophile, sur peine d'estre déclarez fauteurs et adberans dudit crime...*, Paris, A. Vitray, 1623.

VOLETER ET SAUTELER, OU ALLER À TIRE D' AISLE ?

Présences du Tasse et de l'Arioste dans le tracé de l'écriture montaignienne

Daniela Boccassini

Montaigne, le Tasse et l'Arioste : pour une mise en perspective

Si l'on s'en tient à la lettre d'un passage très connu des *Essais*, le Tasse aurait joui auprès de Montaigne d'une estime aussi précoce que singulière : dès 1582 il était en effet évoqué, au cœur de l'« Apologie de Raimond Sebond », comme l'un des rares poètes contemporains dignes de ce nom. On doit pourtant remarquer que cet éloge, décerné au passage dans un contexte où il n'était pas vraiment question de poésie, se faisait au moyen d'une périphrase qui éclipsait à jamais de la page le nom du poète ainsi célébré¹.

C'est lors de son voyage en Italie que Montaigne avait eu l'occasion de s'initier à l'univers poétique du Tasse. Peut-être à la suite d'une entrevue à Ferrare², en tout cas pendant ou après son séjour à Rome (où le nom du poète, atteint de folie, et pourtant très productif, devait être sur de nombreuses bouches), Montaigne s'était procuré une grande partie des écrits du Tasse, dont les éditions se multipliaient précisément pendant ces mois³. À la suite de ces lectures, en rentrant chez lui, il avait enrichi la deuxième

¹ Le point sur les rapports de Montaigne avec le Tasse a été fait récemment par J. Balsamo, « Montaigne et le "saut" du Tasse », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, 54/4, 2001, p. 389-407. À l'époque de la rédaction de ma communication je ne connaissais pas encore cet article, que l'auteur a eu l'amabilité de me communiquer lors du colloque ; qu'il en soit ici remercié.

² Malgré tout ce qui a été écrit sur le sujet, cette « rencontre » ne devient vraisemblable que si l'on considère, comme l'a proposé avec beaucoup de finesse Jean Balsamo, l'intérêt politique que le duc Alphonse II aurait eu de montrer à des visiteurs français en route pour Rome le poète frappé de folie, à des fins politiques précises : « Loin d'avoir à cacher le sort fait au poète, la cour de Ferrare en effet pouvait chercher au contraire à mettre en évidence sa folie, qui ôtait toute vraisemblance aux accusations qu'il portait contre le duc » (J. Balsamo, « Montaigne... », art. cité, p. 390-392). Si elle eut lieu sous ce prétexte, l'entrevue avec le Tasse frappa certainement Montaigne sur le plan humain, car le souvenir de cette occurrence fut réinscrit dans *Les Essais* – comme le remarque pertinemment Balsamo – dans une perspective qui n'a plus rien de politique, s'étant faite réminiscence plutôt philosophique et existentielle.

³ Voir J. Balsamo, « Montaigne... », art. cité, p. 395-396, pour la liste des ouvrages du Tasse acquis par Montaigne : sans doute le *Rinaldo* de 1570, les *Rime e Prose* de 1581 contenant l'*Aminta*, le *Paragone* et les premiers dialogues, la *Gerusalemme* dans une des nombreuses éditions de 1581 ; plus improbable paraît l'acquisition des éditions de 1582 des *Rime* et de quelques autres dialogues, notamment le *Messaggiero*, où le Tasse abordait ouvertement la question de sa folie, comme il l'avait déjà fait d'ailleurs dans la lettre au duc d'Urbino, publiée dans les *Rime* de 1581.

édition bordelaise des *Essais* d'un florilège de vers tirés de la *Jérusalem* et de l'*Aminta*, et avait proclamé le Tasse

le plus iudicieux, le plus delicat, le plus formé a lair de ceste bien antique, naïfve & pure poisie, qu'autre poète Italien aie iamaïs esté⁴.

Bien moins flatteur est le jugement critique porté sur l'Arioste, qui paraît à notre essayiste

/a/ voleter et sauteler de conte en conte comme de branche en branche, ne se fiant à ses aisles que pour une bien courte traverse, et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine et la force luy faille⁵.

Ceci à l'instar d'Ovide et contrairement à Virgile, qui, en grand poète épique, connaissait l'art d'« /a/ aller à tire d'aisle, d'un vol haut et ferme, suyvnt tousjours sa pointe » (*ibid.*)⁶ – tout comme parmi les modernes avait su le faire son digne héritier et imitateur, le Tasse précisément⁷.

⁴ M. de Montaigne, *Les Essais*, Bordeaux, Millanges, 1582, p. 495. Pour le rôle de promoteur de la réception du Tasse en France que joua Montaigne, dès son retour d'Italie, dans le milieu intellectuel bordelais, voir J. Balsamo, « Montaigne... », art. cité, p. 399 et 402-405. En 1588, Montaigne aurait révisé son jugement et atténué les louanges, car c'est ainsi qu'il se récrit : « lun des plus iudicieux, ~~l'un des~~ ingenieux & plus formés à l'air de cette antique, & pure poisie, qu'autre poète Italien aye de long temps esté » (*Les Essais*, Paris, L'Angelier, 1588, f° 205v°). L'exemplaire de Bordeaux et l'édition de 1595 se limitent à corriger la syntaxe fautive du début de la phrase de 1588, manifestement due à une faute d'impression survenue en raison de la modification du texte de 1582 : « plus iudicieux, l'un des ingenieux & plus formés [...] » (*Les Essais*, reproduction en fac-similé de l'exemplaire de Bordeaux 1588 annoté de la main de Montaigne, éd. R. Bernoulli, Genève-Paris, Slatkine, 1987, pl. 434). Pour ce qui est des éditions standard des *Essais* (éd. Thibaudet-Rat, Paris, Gallimard, 1962 ; éd. Villey-Saulnier, Paris, PUF, 1965), j'ai indiqué la référence aux pages à la suite de la citation, de l'indication du livre et du chapitre ; dans ce cas : II, 12, p. 472/492.

⁵ *Les Essais*, II, 10, p. 392/412.

⁶ Les éditeurs de l'édition de 1595 (Montaigne, *Les Essais*, éd. D. Bjaï, B. Boudou, J. Céard et I. Pantin, sous la dir. de J. Céard, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 652) ont eu le mérite de remarquer dans les notes que « suivre sa pointe » est un terme technique de fauconnerie, qui indique la poursuite de l'ascension de la part d'un oiseau de haut vol. Parmi les rapaces affaîlés, ceux-ci (en général les faucons et gerfauts, en opposition aux vautours et éperviers, utilisés pour la chasse de bas vol) étaient considérés comme les oiseaux les plus nobles, car l'« art » propre à leur vol les rendait plus proches des cieux, et donc de la divinité, dont ils étaient considérés comme les émissaires. On voit bien le surplus de signification que le choix de ce mot technique ajoute au discours de Montaigne portant sur les différentes manières de « voler » des poètes anciens et modernes.

⁷ À propos de l'illusion collective qui voulait que les modernes prouvent leur valeur poétique en se mesurant aux épiques anciens, et à Virgile en particulier, voir l'étude classique de T. Greene, *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*, New Heaven-Londres, Yale University Press, 1963 : *this failure constitutes no real occasion for regret, because in its quest for epic the Renaissance was engaged in the quest for self-definition* (p. 4). Il me semble que Montaigne lui-même organise sa propre quête, et celle de son écriture, comme une évaluation (*exagium*, « essai ») des dangers inscrits dans l'aspiration à faire revivre l'épique ancien – et ceci dans la reconnaissance du fait que la conception de la parole poétique en tant qu'« inspiration de Dieu, par laquelle l'entendement humain est eslevé outre le pouvoir de l'homme » (R. Le Blanc, préface à la traduction de l'*Ion*, Paris, Wechel, 1546) n'avait cessé d'être une des pierres angulaires de la culture lettrée de l'époque.

Malgré l'écart qui semble opposer les deux Ferrarais l'un à l'autre dans l'esprit de Montaigne, il y a lieu de se demander si l'évaluation peu flatteuse de l'Arioste témoigne d'un dénigrement intentionnel de « sa facilité et ses inventions », comme on pourrait le croire en ne focalisant l'attention que sur ces mots. Car les procédés poétiques de l'Arioste qui « /a/ à peine m'entretiennent [...] à cette heure » l'avaient pourtant, de son aveu même, « ravy autresfois ». Montaigne est en somme pleinement conscient du fait que la distanciation qu'il voit se produire dans sa « vieille ame poissante » est le résultat des changements que le temps a introduits dans ses goûts de lecteur, indépendamment des qualités de l'œuvre en question, si bien qu'il avoue ne pas savoir s'il doit qualifier sa critique de l'Arioste de « hardi[e] » ou de « temeraire » (II, 10, p. 389/410)⁸.

Non seulement Montaigne avait inclus dans la première édition des *Essais* nombre de citations extraites du *Roland furieux*, mais il avait aussi tenu, lors de son passage à Ferrare, le 16 novembre 1580, à rendre hommage à la dépouille mortelle de l'Arioste, et avait noté cet événement dans le journal – ce qui n'avait pas été le cas pour l'entrevue avec le Tasse, qui a dû avoir lieu ce même jour⁹. Quant aux éditions ultérieures des *Essais*, si elles ne comportent pas de nouvelles citations tirées du *Roland furieux*¹⁰, on remarque qu'un « allongail » de la couche /c/ contient une référence notable à Bradamante et à Angélique, sur laquelle je reviendrai. C'est dire, il me semble, la connaissance intime que Montaigne avait depuis sa jeunesse, sinon son enfance, de la poétique de l'Arioste et du *Roland furieux*, surtout par rapport à celle du Tasse et de la *Jérusalem*, qu'il avait découverte à l'âge adulte.

⁸ Ce qui vaut pour l'Arioste vaut pour Ovide, car les deux sont constamment mis en parallèle chez Montaigne (tout comme le Tasse est « assimilé » à Virgile). Le fait que la modification du goût de Montaigne lecteur n'influe pas sur son évaluation de l'œuvre examinée a déjà été noté par M. McKinley, *Words in a Corner : Studies in Montaigne's Latin Quotations*, Lexington, French Forum, 1981, ainsi que par F. Rigolot, *Les Métamorphoses de Montaigne*, Paris, PUF, 1988, qui, par leur lecture des *Essais*, ont montré l'importance de l'influence d'Ovide sur la formation de l'écriture et de la poétique de Montaigne.

⁹ Voir M. de Montaigne, *Journal de voyage*, éd. F. Rigolot, Paris, PUF, 1992, p. 75-76 (éd. Thibaudet-Rat, p. 1189-1190). L'explication « politique » de la visite au Tasse proposée par J. Balsamo est en fait la seule qui puisse expliquer le silence du *Journal* sur ce point (d'autant plus que le secrétaire de Montaigne avait accompagné son maître à l'entrevue avec le duc Alphonse II). Dans le *Journal* il est dit en tout cas que « Nous fumes tout ce jour-là à Ferrare, et y vismes [...] tout ce qu'on nous dit estre remarquable » : cette phrase pourrait bien inclure, de façon implicite, l'entrevue avec le Tasse. Il se peut évidemment que, lors de son passage à Ferrare, Montaigne, n'ayant encore rien lu du Tasse, n'éprouva que peu d'intérêt pour la personne de ce poète aliéné et reclus ; d'autre part, si celui-ci lui avait été « montré » par son hôte comme une sorte de « cas merveilleux » (sans visées politiques), on s'attendrait à en trouver l'occurrence dans le *Journal*, vu l'intérêt que les prodiges naturels et phénomènes extraordinaires de toutes sortes éveillent d'habitude chez Montaigne.

¹⁰ Alors que l'édition de 1588 contient plus d'une nouvelle référence au Tasse (pour la liste exacte, voir J. Balsamo, « Montaigne... », art. cité, p. 396).

Si les *Métamorphoses* d'Ovide avaient été son premier livre de lecture en latin, il se peut que l'*Orlando furioso* lui ait appris les principes de son italien de façon aussi joyeuse et salutaire, grâce à l'« errance » narrative commune aux deux œuvres¹¹. Car Montaigne rapproche systématiquement l'Arioste d'Ovide, en tant qu'auteurs et poètes de premier rang, et par ce même procédé il les dissocie de toute la lignée des romans en prose – « /a/ des Lancelots du Lac, /b/ des Amadis, /a/ des Huons de Bordeaux, et tel fatras de livres à quoy l'enfance s'amuse » (I, 26, p. 175/175) – qui, à l'époque, satisfaisaient encore l'attente de bien des lecteurs¹².

Nombre de commentateurs ont constaté que la critique apparente de la manière d'Ovide et de l'Arioste contient en réalité le noyau même de l'écriture montaignienne, de son allure « à sauts et à gambades »¹³. Tout en

¹¹ Voir la remarque de Montaigne à ce sujet, ci-dessous, note 12. Il y a lieu de se demander si Pierre Eyquem n'aurait pas pu rapporter d'Italie, en 1528, une édition italienne du poème ; on sait qu'il existait à Montaigne une bibliothèque bien avant que Michel l'enrichisse de ses livres à lui, et que Pierre Eyquem, tout en ayant une connaissance rudimentaire du latin, avait appris, en gentilhomme et homme d'armes, l'espagnol et l'italien. Ni P. Villey, *Les Sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, Paris, Hachette, 1933, p. 68, ni M. Tetel, *Présences italiennes dans Les Essais de Montaigne*, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 109-120, n'ont abordé la question de l'édition du *Roland furieux* possédée par Montaigne et de l'époque à laquelle il en aurait pu faire sa première lecture. Pour un autre aspect de l'impact psychologique de l'Arioste sur Montaigne, voir *infra*, note 43. Pour plus de détails sur la diffusion du *Roland furieux* en France, voir dans ce même volume la contribution de J. Balsamo, *supra*, p. 11 sq.

¹² Voir l'ensemble du passage dans « Des livres », révélateur de l'approche errante et marginale que Montaigne suit, dès l'enfance, vis-à-vis de la lecture et des lettres : « /a/ Le premier goust que j'eus aux livres, il me vint du plaisir des fables de la *Metamorphose* d'Ovide. Car, environ l'age de sept ou huit ans, je me desrobois de tout autre plaisir pour les lire [...]. Je m'en rendois plus nonchalant à l'estude de mes autres leçons prescriptes. Là, il me vint singulièrement à propos d'avoir affaire à un homme d'entendement de precepteur, qui sçeut dextrement conniver à cette mienne desbauche, et autres pareilles. Car, par là, j'enfilay tout d'un train Vergile en l'*Æneide*, et puis Terence, et puis Plaute, et des comedies Italiennes, lurré tousjours par la douceur du subject. S'il eut esté si fol de rompre ce train, j'estime que je n'eusse raporté du college que la haine des livres, comme fait quasi toute nostre noblesse » (I, 26, p. 175/175).

¹³ Voir en particulier F. Rigolot, *Les Métamorphoses...*, *op. cit.*, p. 34 (« l'univers mythique des *Métamorphoses* [...] dont la poétique des *Essais* semble conserver la trace, souvent reléguée à l'arrière-plan du texte, comme une force latente qui continue à fasciner »), et M. Tetel, *Présences...*, *op. cit.*, p. 109-120 (« même s'il ne veut pas l'admettre, Montaigne admire chez l'Arioste ce qui constitue un élément crucial de ses propres *Essais* : leur organicité, la pensée à pièces décousues, formant une certaine globalité sémantique – une marqueterie – grâce à un processus d'agglutination », p. 109) et M. McKinley, *Les Terrains vagues des Essais : itinéraires et intertextes*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 157-160 (« par la condition qu'il appelle son "humeur melancholique" [...] Montaigne s'inscrit dans la fraternité de ceux qui portent la marque de leurs erreurs romanesques », p. 160). Le fait de pouvoir établir un parallèle entre le goût pour Ovide et celui pour l'Arioste est à mon sens une preuve de la cohérence de la poétique montaignienne, qui répond aux textes des modernes de façon analogue à ceux des anciens. Voir ce qu'en dit Montaigne lui-même : « /a/ Et qui en voudroit bastir un corps entier et s'entretenant, il ne faudroit qu'il fournit du sien que la liaison [...], à peu près comme Ovide a cousu et r'apicé sa *Metamorphose* < ou comme Arioste a rengé en une suite > [retranché en 1595] [de] ce grand nombre de fables diverses » (II, 35, p. 728/749).

partageant ce point de vue, je voudrais ajouter que la prise de conscience à laquelle Montaigne parvient par rapport à son style à lui, et à celui des auteurs qu'il avait le plus goûtés pendant sa jeunesse, est en premier lieu le résultat d'une méditation prolongée sur la nature des questions épistémologiques auxquelles s'étaient mesurés les grands poètes anciens, et avec eux le Tasse, parmi les modernes, ainsi que les philosophes et les théologiens de tous temps – des questions si « élevées » que leur écriture se proposait de les « traduire » en termes mi-divins, mi-humains¹⁴.

Nous savons que Montaigne témoigne pour les œuvres des grands auteurs anciens (et du Tasse) une admiration qui est aussi une prise de distance, car il déclare à leur égard, comme s'il s'agissait d'ouvrages divins :

/a/ Je juge leur beauté ; je la voy, sinon jusques au bout, au moins si avant qu'il m'est impossible d'y aspirer¹⁵.

Une telle prise de conscience allait comporter à son tour, de la part de Montaigne, une évaluation des risques inhérents à cette approche mi-sacrale mi-rationnelle de la parole et de la connaissance, qui aurait abouti à la mise en œuvre d'une stratégie visant à libérer le moi des architectures que la pensée engendre, et dans lesquelles elle risque de s'emprisonner. Il fut dès lors question pour Montaigne d'arriver à ouvrir, peut-être même à contrecœur, une perspective existentielle neuve, pétrie de mémoires anciennes, aristotiques et ovidiennes notamment : une perspective fondée sur la conscience de la relativité infinie, de la transitivité constante et de la partialité, aussi troublée que troublante, de toute forme de connaissance. De cette perspective, de cette conscience et de cette connaissance nouvelles, l'expression verbale aurait visé à devenir la plus (in)fidèle des interprètes¹⁶.

De Montaigne au Tasse : enquête sur les causes de la folie

Le rapport de Montaigne au Tasse, dont j'ai jusqu'ici évoqué la face solaire, est marqué aussi, comme on le sait, par un versant nocturne et déstabilisateur. En 1582, dans l'« allongail » relatif au Tasse, Montaigne déclare :

/a/ Infinis esprits se treuvent ruines par leur propre force & soupplasse. Quel saut vient de prendre de sa propre agitation & allegresse le plus iudicieux

¹⁴ Au sujet de l'écart et de la solitude du moi moderne par rapport à la plénitude poétique et épistémologique des anciens, voir T. Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979 (trad. fr. *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI^e siècle*, Paris, Macula, 1997) et T. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Heaven-Londres, Yale University Press, 1982.

¹⁵ *Les Essais*, II, 17, p. 620/637. Cf. *supra*, note 7.

¹⁶ Ma lecture de la relation dialogique que la pensée de Montaigne entretient avec la poétique du Tasse et de l'Arioste doit beaucoup à ma fréquentation, elle aussi dialogique, des écrits de J.-Y. Pouilloux, notamment *Montaigne. L'éveil de la pensée*, Paris, Honoré Champion, 1995.

[...] poète Italien [...] ? N'a il pas dequoy sçavoir gré [...] à ceste rare aptitude aux exercices de l'ame, qui la randu sans exercice & sans ame¹⁷ ?

D'après ce témoignage angoissé, qui ne fait qu'un avec l'éloge du poète dont le nom est tu, on dirait que l'hospitalisation du Tasse représente pour Montaigne la preuve vivante de l'aliénation causée par un excès de *furor* poétique, d'inspiration divine. La terminologie vaguement néoplatonicienne, sinon ficinienne, du passage semble suggérer ce train de pensée¹⁸. Et pourtant, c'est une fausse piste.

Car les *Essais* dans leur ensemble, et plus particulièrement l'« Apologie de Raimond Sebond », au cœur de laquelle est inscrit le souvenir du Tasse, visent plutôt à montrer que le saut de l'esprit dans l'abyme de la bêtise, loin d'être la conséquence d'un excès d'inspiration divine, est plutôt le résultat d'un excès de *curiositas* tout immanente ; et même de l'aspiration présomptueuse de l'être humain au contrôle, à une connaissance unitaire et absolue, dont la matrice divine est fictive, dans la mesure où elle est entièrement humaine – et même tyrannique –, et qui se déploie dans tous les domaines possibles, poétique, amoureux, philosophique, théologique¹⁹.

Le personnage mythique dans le destin duquel le sort du Tasse se trouve reflété est d'ailleurs, selon Montaigne, le fils du Soleil, évoqué dans un « allongail » /c/ inséré, quelques pages plus loin, à la suite d'une affirmation générale de 1588, relative aux limites de toute connaissance humaine :

/b/ Les yeux humains ne peuvent apercevoir les choses, que par les formes de leur cognoissance. /c/ Et ne nous souvient pas quel saut print le miserable Phaeton pour avoir voulu manier les renes des chevaus de son pere d'une main mortelle. Nostre esperit retombe en pareille profondeur, se dissipe et se froisse de mesme, par sa temerité²⁰.

¹⁷ *Les Essais*, II, 12, p. 472/492 ; éd. de 1582 (d'où je cite), p. 495.

¹⁸ J. Balsamo, « Montaigne... », art. cité, p. 392, a justement remarqué que Montaigne attribue « par erreur la thèse [mélancolique] à Platon et non pas au Pseudo-Aristote des *Problemata* ». Il reste pourtant que le Pseudo-Aristote s'appuyait à son tour sur une conception platonicienne de la « question mélancolique » : cf. Aristotele, *La « melanconia » dell'uomo di genio*, éd. C. Angelino et E. Salvaneschi, Gênes, Il Melangolo, 1981, p. 37 sq., avec références, entre autres, à *Rep.* 9,573 a-c pour la folie qui guette l'homme tyrannique (un thème qui résonne d'ailleurs avec les arguments développés par Montaigne dans l'« Apologie », et dont l'ascendant mériterait d'être étudié), et G. Scianatico, *Il Dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Venise, Marsilio, 1989, p. 101 sq. D'autre part, le renvoi à la conception platonicienne-ficinienne de l'inspiration poétique (développée par le Tasse, reprise par Montaigne, et chère aux poètes de la Renaissance) ne peut pas être exclu, encore qu'il ne soit pas explicite dans ce passage.

¹⁹ L'« allongail » de 1582 relatif au Tasse inclut en fait tout le passage qui suit la comparaison des amours du mulétier et du gentilhomme, depuis « comme elle lasse aussi & trouble ordinairement soy mesmes » jusqu'à « affublez le de tenebres d'oisiveté & de pesanteur » : trente-trois lignes au total, ce qui correspond à une page et trois lignes de texte dans l'édition de 1582 (*Les Essais*, éd. de 1582, *op. cit.*, p. 494-495). Il s'agit donc de tout un développement au sujet de la force de l'imagination, à l'intérieur duquel le cas du Tasse fait figure d'exemple, à la fois extrême et symptomatique.

La témérité de Phaéton résonne à plusieurs niveaux, nous permettant entre autres de mieux comprendre les relations salutaires que Montaigne apprend à entretenir avec son esprit devenu un « cheval échappé » (I, 8, p. 34/33), prenant par là conscience de la difficulté que toute main mortelle rencontre lorsqu'il s'agit de tenir des rênes²¹.

Il est significatif, je crois, que Montaigne ait reconnu dans l'œuvre et la personnalité du Tasse le paradigme (moderne) de cette forme d'excès, de tension effrayante vers les hauteurs poétiques et épistémologiques ; car c'est bien de cette aspiration et des hantises qu'elle provoque que les écrits du Tasse témoignent, d'après les interprétations critiques les plus récentes²². Il suffira de rappeler quelques passages, par ailleurs très connus, de l'œuvre du Tasse pour vérifier la justesse de l'analyse montaignienne quant au voisinage périlleux de la poétique de ce grand « moderne » avec les divines hauteurs des « anciens » et des théologiens.

Dans les *Discorsi dell'arte poetica*, il est question du statut du poète en tant qu'« *icastico imitatore* » de la seule réalité digne de ce nom : celle des idées intelligibles, capables, de par leur nature même, de contenir et de transcender la variété multiple de l'existant²³. Dans ce contexte, le Tasse ne semble nourrir aucun doute au sujet du statut du poète (épique) :

dobbiamo dir {...} che sia facitore de l'imagini a guisa d'un parlante pittore, ed in ciò simile al divino teologo che forma le imagini, e comanda che si facciano : e se la

²⁰ *Les Essais*, II, 12, p. 516/535 ; ex. de Bordeaux (d'où je cite), pl. 468. J. Balsamo, « Montaigne... », art. cité, p. 393, propose une analogie avec Icare au moyen d'une référence ovidienne implicite, et mentionne un sonnet du Tasse lui-même (*Se d'Icaro leggesti e di Fetonte*) où ces deux personnages deviennent symboliques d'une démesure tragique, mais à valeur positive : *Et così va, chi di tentar presume/Strade nel Ciel per fama a pena note./Ma chi dee paventare in alta impresa,/S'avvien ch'Amor l'affide? e che non puote/Amor, che con catena il Cielo unisce?* (v. 7-11) ; ce sonnet fut publié pour la première fois dans la seconde partie des *Rime* du Tasse, Venise, Aldo, 1582, p. 47. Comme on le voit, alors que le Tasse avait été saisi par la hardiesse de l'envol, Montaigne mesure plutôt le désastre de la chute et de ses conséquences.

²¹ Montaigne a d'ailleurs la tendance à s'identifier au cheval plutôt qu'au chevalier, ce qui est déjà révélateur de son train de pensée. On pourrait songer à des réminiscences ariostesques pour l'image du « cheval échappé », en considération du rôle que l'hippogriffe joue au niveau narratif et symbolique dans le *Roland furieux*. Le sujet du rapport de Montaigne au thème (par ailleurs platonicien) du cheval, et à son renversement paradoxal dans l'image de l'esprit humain comme cheval nécessitant des brides, a été abordé par T. Cave, *Pré-histoires : textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, p. 182-184.

²² Voir en particulier S. Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Pise, Pacini, 1990, et *id.*, *Torquato Tasso* (avec G. Barberi Squarotti *Ariosto*), Rome, Marzorati-Editalia, 2000. Quant à « la négation de la hauteur, de la grandeur » chez Montaigne, voir F. Rigolot, *Les Métamorphoses...*, *op. cit.*, p. 95 sq.

²³ « {...} tanta mutazione e tanta incostanza di cose {...} simile a una selva oscura, tenebrosa e priva d'ogni luce » de mémoire dantesque (T. Tasso, *Prose*, éd. F. Flora, Milan, Rizzoli, 1935, p. 339). Si les discours sont « *questa idea ch'ora andiamo cercando del perfettissimo poema* » (*ibid.*, p. 375), ils sont aussi une enquête sur « l'idée du parfait poète ».

*dialettica e la metafisica, la quale era la divina filosofia de' gentili, hanno tanta conformità, che furono da gli antichi stimate l'istessa, non è meraviglia che 'l poeta sia quasi il medesimo che è il teologo e il dialettico*²⁴.

Parmi tous ceux qui créent des images – je voudrais dire des mondes – au moyen de la parole, ajoute le Tasse, « *il teologo mistico e il poeta sono oltre tutti gli altri nobilissimi* », puisque la plus noble des opérations de l'esprit consiste à « *condurre {l'esprit du lecteur} a la contemplazione de le cose divine, e il destar{lo} in questa guisa con l'imagini* », plutôt que de se borner à « *ammaestrar{lo} con le dimostrazioni* »²⁵. Voilà donc pourquoi, poursuit-il quelques pages plus loin, nous, les poètes,

*andiamo formando l'idee de le cose artificiali; ne la quale operazione ci pare d'essere quasi divini, e d'imitare il primo artefice*²⁶.

C'est ainsi que le Tasse aboutit à la célèbre image du poème épique comme microcosme, analogue au « *mirabile magisterio di Dio che mondo si chiama* ». Je ne citerai pas le passage en entier, car il est très connu. Arrêtons-nous plutôt sur la phrase centrale du raisonnement, celle qui soutient toute l'analogie :

{l'}eccellente poeta {...} non per altro è detto divino, se non perché, al supremo Artefice ne le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare.

C'est bien ce type de poète – auquel, bien entendu, le Tasse s'identifie – qui pourra donner vie à une création où « *quasi in un picciol mondo si leggano* » la multiplicité et la variété infinies des êtres et des événements, mais contenues dans un projet unitaire, qui soutient et justifie tout, « *sì che una sola parte o tolta via, o mutata di sito, il tutto ruini* » (« *si distrugga* », dans l'édition de 1594)²⁷.

Le poème épique représente donc pour le Tasse une architecture verbale qui aspire à imiter et à contenir l'infini universel, appréhendé dans la perspective unitaire, qui est celle du Créateur. Voilà une conception aussi élevée que vulnérable du geste poétique; cette longue phrase de magicien de la parole se termine en effet par l'évocation du désastre qu'elle s'évertue à exorciser : la ruine de l'édifice tout entier.

²⁴ *Ibid.*, p. 352-353.

²⁵ *Ibid.*, p. 353.

²⁶ *Ibid.*, p. 385.

²⁷ *Ibid.*, p. 412. Presque tous les critiques qui étudient le Tasse citent et commentent ce passage; il est plus rare toutefois que la discussion se focalise sur l'assimilation du poète au Seigneur, qui est par contre révélatrice des risques de chute (icarienne) que ce projet ambitieux comporte.

Que Montaigne ait connu ou non ces pages du Tasse n'a pas vraiment d'importance, puisque l'action du premier chant de la *Jérusalem* se déploie à l'instar de cette poétique architecturale de caractère transcendant²⁸. Du haut des cieux, Dieu baisse le regard sur la terre « *e in un sol punto e in una/ vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna*²⁹ », pour comprendre aussitôt que le monde qu'il contemple risque l'anéantissement, dans la mesure où chacune de ses multiples entités vivantes s'est adonnée à l'errance, ne poursuivant plus que des désirs individuels. L'archange Gabriel est aussitôt envoyé sur terre, pour rappeler Godefroi (le seul des chevaliers chrétiens qui pratique encore la prière) au devoir transcendant de délivrer Jérusalem. Une fois le messager de Dieu parti, c'est Godefroi qui se fait interprète et « imitateur » de la volonté divine et unitaire vis-à-vis de ses hommes, devenant ainsi une sorte de « double », de l'ange ainsi que du poète, à l'intérieur du poème. Par son discours il entend en effet reconduire la multiplicité des motivations de chacun de ses compagnons au sein d'un projet unitaire, qu'il apparente à une architecture de nature transcendante. Le risque encouru au cas où ce ralliement des forces chrétiennes n'aurait pas lieu, déclare-t-il, est l'échec du projet dans sa totalité, car le propre de l'immanent abandonné à lui-même est de se faire non pas « fabrique », mais, précisément, « ruine » :

*Che gioverà l'aver d'Europa accolto
sì grande sforzo, e posto in Asia il foco,
quando sia poi di sì gran moti il fine
non fabriche di regni, ma ruine ?
Non edifica, quei che vuol gl'imperi
su fondamenti fabricar mondani, { ... }
ma ben move ruine, ond'egli oppresso
sol costruito un sepolcro abbia a se stesso*³⁰.

Toute volonté humaine qui n'accepte pas de s'inscrire dans la perspective divine (c'est-à-dire paternelle, seigneuriale, unitaire), dont Godefroi se fait l'interprète et le garant, est vouée à la destruction, à l'errance, à devenir une fable vide de sens :

*Turchi, Persi, Antiocchia (illustre suono
e di nome magnifico e di cose)
opre nostre non già, ma del Ciel dono
furo, e vittorie fur meravigliose.*

²⁸ La référence au poème comme un édifice deviendra un des *topoi* du débat opposant la poétique du Tasse à celle de l'Arioste.

²⁹ *La Gerusalemme liberata*, I, 7. Ici et ailleurs les citations sont tirées de l'édition établie par L. Caretti, Turin, Einaudi, 1971.

³⁰ *Ibid.*, I, 24-25.

*Or se da noi rivolte e torte sono
 contra quel fin che 'l donator dispose,
 temo ce 'n privi, e favola a le genti
 quel sì chiaro rimbombo al fin diventi*³¹.

La ruine de l'édifice poétique et épistémologique ancré dans le transcendant au moyen de la parole humaine est bien le désastre de la « folie » dont le Tasse deviendra, au cours de son existence, à la fois victime et responsable. Pour mesurer la portée de ce drame, il suffit de repenser aux déclarations du Forestiero Napolitano dans le *Gianluca*.

Devenu étranger à lui-même, ainsi qu'à la société pour laquelle il avait voulu se faire imitateur de la magnificence du Seigneur, l'*alter ego* vieilli du Tasse contemple, en spectateur désabusé, le vide que la constatation de cette impuissance a désormais creusé en lui. *Non ho voglia di mascherarmi*, déclare-t-il à ses interlocuteurs, si bien que les plus hautes aspirations de sa jeunesse, de même que son moi présent, vide de tout enthousiasme, lui apparaissent maintenant sous la forme même de cette fable, de cette errance, de cette ruine qu'il avait voulu éviter à tout prix. *E ben veggio or sì come al popol tutto/favola fui gran tempo onde sovente/di me medesimo meco mi vergogno*, répète-t-il en se faisant l'écho résonnant, parce que vide, de la voix de Pétrarque, dans la réalisation poignante du fait que « *quanto piace al mondo è breve sogno* »³².

Si le Tasse devient fou, c'est qu'il est forcé de constater, malgré lui, que sa voix poétique n'est peut-être pas d'inspiration divine, comme il l'avait cru, mais plutôt la poursuite d'un rêve, d'un fantôme – d'une scène courtisane – entièrement humains³³.

³¹ *Ibid.*, I, 26.

³² T. Tasso, *Dialoghi*, éd. E. Raimondi, Milan, Rizzoli, 1998, p. 736. Ce passage suit immédiatement l'évocation de Ferrare telle « *una meravigliosa e non più veduta scena dipinta, e luminosa e piena di mille forme e di mille apparenze* », pour laquelle le jeune Tasse avait désiré devenir acteur, et non seulement spectateur. Le projet ayant échoué, le Tasse âgé choisit pour lui-même le rôle de spectateur désabusé. Projection scénographique et architecturale appartiennent d'ailleurs au même univers mental : que l'on songe à tous les « théâtres » qui prétendent englober le savoir universel, et la fragilité de mascarade implicite dans cette aspiration, qui se retourne immédiatement contre elle-même (voir à ce propos G. Scianatico, *Il Dubbio...*, *op. cit.*, p. 22-23, et N. Kenny, *The Palace of Secrets. Béroalde de Verville and Renaissance Conceptions of Knowledge*, Oxford, Clarendon Press, 1991).

³³ Un risque dont le Tasse était devenu conscient au moins dès la rédaction du *Messaggero*, où sont mis à nu les doutes qui venaient « ruiner » ses ambitions de poète divinement inspiré (voir, par ex., ses *Dialoghi*, *op. cit.*, p. 312 : *laonde io dubito tuttavia di sognare e di sillogizzar sognando, o che questa mia non sia veduta o udita, ma d'udire e di vedere immaginazione* ; ce passage très connu résonne d'ailleurs parfaitement avec l'affirmation déjà citée de Montaigne, selon laquelle « Les yeux humains ne peuvent apercevoir les choses, que par les formes de leur connoissance »). Pour un survol des rapports entre folie et raison à la Renaissance, de l'Alberti jusqu'au Tasse, en passant par Érasme et l'Arioste, voir G. Scianatico, *Il dubbio...*, *op. cit.*

De Montaigne à l'Arioste : enquête sur les alternatives à la folie

Or, si l'on y regarde de près, on voit que le processus de l'aliénation du Tasse, tel que Montaigne nous le présente, est très proche de celui que l'Arioste avait envisagé pour Roland, « *che per amor venne in furore e matto, / d'uom che sì saggio era stimato prima*³⁴ », et dont la folie avait donné le titre au poème tout entier³⁵.

Remarquons tout de suite que le personnage de Roland représente pour Montaigne un modèle presque absolu d'intégrité morale, l'*exemplum* de cette « *gran bontà de' cavallieri antiqui* » (I, 22) qui n'a plus cours parmi la noblesse contemporaine³⁶. Bien qu'il agisse dans un domaine, au moins en partie, différent de celui où le Tasse exerçait son excellence, le Roland ariostesque partage avec ce dernier une vision du monde dans laquelle le moi est lancé à la poursuite d'un objet qu'il estime être réellement existant en dehors de sa conscience, et qu'il croit doté d'une nature transcendante – qu'il s'agisse d'une femme aimée ou de l'acte poétique même³⁷.

On se souvient que Roland était parti à la recherche d'Angélique, une femme séduisante, bien sûr, mais surtout une image intérieure, dont, amoureux, il n'avait jamais songé à mettre en question la « réalité », fût-elle

³⁴ *Orlando furioso* (O.F.), I, 2. Ici et ailleurs les citations sont tirées de l'édition établie par L. Caretti, Turin, Einaudi, 1966.

³⁵ On pourrait même ajouter que le rapport de Montaigne à son écriture reproduit celui de l'Arioste, dans la mesure où tous les deux font face, à travers leur écriture, au même type d'*hybris* génératrice de folie, qu'ils savent guetter leur esprit. Je laisse d'autres commenter la possibilité que l'écriture des *Essais* soit ancrée, à l'origine, à une forme d'amour obsessionnel pour l'ami disparu ; cet amour serait alors comparable à celui que l'Arioste déclare éprouver pour sa bien-aimée, et dont la passion de Roland pour Angélique est une des transpositions narratives. Pour Montaigne comme pour l'Arioste, il s'agirait alors d'acquiescer un rapport salutaire, et donc différemment orienté, avec l'objet de leur désir, ce que ni Roland ni le Tasse n'étaient parvenus à faire (voir les voisinages entre amour et connaissance dessinés par le sonnet *Se d'Icaro leggesti, e di Fetonte*, rappelé *supra*, note 20). D'ailleurs, la légende selon laquelle la folie du Tasse était d'origine amoureuse, aussi bien que philosophique et poétique, était répandue en France (notamment à la cour) depuis le début des années 1580, comme l'atteste un sonnet de Bartolomeo Delbene signalé par J. Balsamo, « Montaigne... », art. cité, p. 393-394.

³⁶ Voir en ce sens la citation d'O.F., XI, 81 insérée dans « De la gloire » (II, 16, p. 606-607/623).

³⁷ Voir l'aveu du Tasse dans le *Messaggero*, au moyen duquel il entend justifier sa mélancolie : *a guisa di cacciatore il quale abbia lanciato il dardo mi par di aver fatto preda prima ch'io abbia presa la fera con le mani, e mi par di antiveder di lontano le cose simili e le consequenti : e facendo imagini e sogni infiniti, come credo pur che sia questo, a guisa d'arciere che saetti tutto il giorno colpirò per avventura una volta il segno de' miei pensieri* (*Dialoghi, op. cit.*, p. 326). On remarquera que le doute du Tasse (comme celui de Roland) est en rapport avec le mécanisme de la poursuite tel que ses yeux le lui font entreprendre, et non pas avec ce que Montaigne appelle « les formes de leur connaissance ». Pour plus de détails à propos de ce passage, voir mon article « Atteone melancolico : *excursus* sulle lacerazioni della conoscenza nel Rinascimento », in *Le Mythe de Diane*, actes de colloque (Gargnano, juin 2001), Milan, Cisalpino, 2002, p. 101-145.

subjective ou objective. Le départ du paladin du camp de Charlemagne s'était produit à la suite d'un rêve, auquel il avait sans hésitation attribué une valeur prophétique³⁸. Après de nombreuses aventures aussi nobles que vaines, il était devenu fou au moment où l'image de sa bien-aimée, telle qu'elle s'était cristallisée dans son âme, avait dû se dissiper face au vide, au déplacement, à l'errance de la réalité événementielle. C'est ainsi que la découverte d'Angélique amoureuse d'un *autre* – et d'un fantassin sarrasin par-dessus tout – avait provoqué la rupture de l'équilibre intérieur du moi :

*Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
quello infelice, e pur cercando invano
che non vi fosse quel che v'era scritto;
e sempre lo vedea più chiaro e piano {...}
Rimase al fin con gli occhi e con la mente
fissi nel sasso, al sasso indifferente. {...}
Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come
possa esser che non sia la cosa vera*³⁹.

Ceci revient à dire que si Roland avait pu ne jamais arriver à ce lieu de reconnaissance, ou s'il avait pu interpréter les signes fâcheux de façon à pouvoir rester malgré tout prisonnier de ses fantômes, la folie comme abêtissement aurait pu ne jamais se produire. Roland amoureux d'Angélique aurait pu continuer à être le plus vaillant parmi les chevaliers, inspiré dans ses actions par une des plus nobles motivations qui soient. De façon analogue, si le Tasse avait pu ne jamais nourrir de doutes au sujet de la conception épique et prophétique qu'il s'était faite de son écriture, il aurait probablement pu continuer à être le grand poète qu'il était devenu aux yeux de ses contemporains.

³⁸ Voir O.F., VIII, 83-84 : *A questo orribil grido risvegliossi, e tutto pien di lacrime trovossi. // Senza pensar che sian l'imagin false / quando per tema o per disio si sogna, / de la donzella per modo gli calse, / che stimò giunta a danno od a vergogna, / che fulminando fuor del letto salse*. Le récit aurait bien confirmé le rêve, mais de façon errante et déplacée, car Roland sauvera Olympe du même risque de mort encouru par Angélique : translation humaine d'une vision surhumaine... C'est bien cet épisode du *Roland furieux* que Pierre de Brach aurait traduit et publié à Bordeaux, chez Millanges, en 1584, dans ses *Imitations*.

³⁹ O.F., XXIII, 111-114. On se souviendra que, ayant miraculeusement recouvré la raison, Roland avait perçu sa quête amoureuse comme une suite de rêves fantasques et monstrueux. Par rapport à la conception prophétique du rêve qui engendre l'action, c'est la fable dans sa forme vide, et effrayante en raison de son errance foncière, qui reste empreinte dans sa mémoire : *tutto il votò : maraviglioso caso ! / che ritornò la mente al primier uso ; / e ne' suoi bei discorsi l'intelletto / rinvenne, più che mai lucido e netto. // Come chi da noioso e grave sonno, / ove o vedere abominevol formel di mastri che non son, né ch'esser ponno, / lo gli par cosa far strana et enorme, / ancor sì maraviglia, poi che donno l'è fatto de' suoi sensi, e che non dorme ; / così, poi che fu Orlando d'error tratto, / restò maraviglioso e stupefatto* (O.F., XXXIX, 57-58). Cf. S. Longhi, *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milan, Angeli, 1990.

Et pourtant, il arrive un moment où il devient impossible de continuer à s'égarer. Contrairement à ce qu'on lit souvent, la folie et l'errance ne signifient pas, pour l'Arioste, perte de l'un au profit du multiple, mais excès dans la recherche d'unité, désir utopique de participer de la plénitude démiurgique, de la part des personnages comme de l'écrivain : l'amour est un désir de possession (et donc de connaissance) absolu, aliénant, qui se transforme pour le moi et pour l'autre en prison, ou en faillite. Confronté à la réalité de l'ouvert, de l'errance, du mortel qui lui est propre, l'être humain voit son désir de connaissance et de possession s'effondrer dans l'abîme de la folie : un pur vide sur lequel était bâti, à son insu, le château de ses rêves utopiques.

Dans le *Roland furieux*, quelques-uns des personnages arrivent toutefois à élaborer des conduites alternatives, pour faire face au risque de folie. Je ne mentionnerai ici que le cas de Bradamante, car il s'agit d'un personnage ariostesque pour lequel Montaigne témoigne la plus vive admiration.

Jeune guerrière chrétienne éprise de Roger, le héros sarrasin que le sort lui destinait en époux, Bradamante avait, en ouverture du poème, détruit le château où son amant et bien d'autres chevaliers et dames étaient prisonniers du magicien Atlante. C'était un geste tout aussi courageux qu'irréléfléchi. Car à l'autre extrémité du poème, Bradamante fut forcée de revenir sur les convictions qui lui avaient dicté cet acte de destruction. À la suite de nombreuses expériences, elle avait été obligée en effet de constater que Roger n'était pas le modèle d'amant parfait qu'elle s'était représenté dans son for intérieur, mais un être qui s'égare, comme tous les autres, dans le fourré du désir et du devenir, malgré les meilleures intentions et les plus nobles sentiments du monde. L'expérience lui avait en somme appris que les espaces ouverts de la réalité ne sont pas suffisants, en tant que tels, pour sauver l'être humain des risques auxquels les projections métaphysiques de son esprit l'exposent.

Confrontée à ses propres limites et à celles du monde environnant, Bradamante aboutira à une sagesse plus équilibrée : celle du rêve, qui réintègre en quelque sorte la dimension utopique qui avait été celle du château d'Atlante, mais dans sa forme ruinée, qui devient, en tant que telle, une dimension de l'existant complémentaire à celle du désert de la réalité⁴⁰. L'apparition en rêve de Roger, qui rassure sa bien-aimée et lui déclare sa fidélité, représente

⁴⁰ Je ne puis développer ici ce discours, que je me propose d'approfondir ailleurs ; qu'il suffise de rappeler que les palais d'Atlante sont tous les deux bâtis sur le fondement de paroles magiques – de mots, donc, à valeur incantatoire –, ce qui ne laisse pas de doutes au sujet du rapport que ces constructions entretiennent avec le poème de l'Arioste en tant que palais magique « ruiné ». Des remarques analogues pourraient se faire au sujet de la destruction du palais d'Alcine, autre variante d'une même stratégie narrative.

quelque chose de très proche de la dimension du château d'Atlante, mais également de tout à fait différent : car il s'agit ici d'une fiction entièrement subjective, qui se connaît et se dit comme projection imaginaire.

En tant que telle, la fiction du rêve peut et doit donc « balancer » la réalité du doute, jusqu'à se faire préférable à celui-ci⁴¹ :

*Fu, quel che piacque, un falso sogno ; e questo
che mi tormenta, abbi lassa ! è un veggbiar vero. {...}
A che conditione occhi miei sete,
Che chiusi il ben, e aperti il mal vedete ?
Il dolce sonno mi promise pace,
ma l'amaro veggbiar mi torna in guerra :
il dolce sonno è ben stato fallace
ma l'amaro veggbiar, ohimè ! non erra.
Se 'l vero annoia e il falso sì mi piace,
Non oda o vegga mai più vero in terra*⁴².

C'est en choisissant la vie d'un rêve qui se reconnaît pour tel, que Bradamante parvient à prendre la mesure des limites qui marquent la condition humaine. Le choix conscient du rêve devient ainsi une sorte d'affirmation éthique, la seule qui puisse conquérir l'existence sans qu'on en soit conquis.

Dans la perspective ariostesque, réalité et rêve s'essaient réciproquement, étant les deux faces d'une seule et même condition. L'équilibre que produit cet *exagium* est l'unique forme de sagesse à laquelle l'être humain puisse accéder, dans le mouvement incessant de la vie et de son errance, que le poème aspire tout simplement à reproduire, et non pas à supprimer, ni à exorciser.

Les certitudes de Montaigne : voisinages ariostesques

Essayons de cerner les rapports que quelques-unes des méditations éthiques et épistémologiques de Montaigne entretiennent avec la poétique de l'errance, telle que l'Arioste l'avait élaborée en perspective romanesque⁴³.

⁴¹ Le rêve de Bradamante s'oppose donc de manière structurale à celui de Roland, dont il a déjà été question (cf. *supra*, note 39) : celui-là effraie, celui-ci apaise, celui-là est fausement compris comme véridique, celui-ci est correctement accepté comme fallacieux. Le texte de l'Arioste était d'ailleurs perçu par les commentateurs de la seconde moitié du XVI^e siècle comme la reprise d'un passage ovidien.

⁴² O.F., XXXIII, 62-63.

⁴³ Par là j'entends suggérer que certaines « analogies » dessinent non seulement des correspondances possibles entre la poétique de Montaigne et celle de l'Arioste, mais encore, et même surtout, renvoient aux liens que celles-ci entretiennent avec la pensée des auteurs qui ont orienté la réflexion sur la nature humaine et l'Arioste et de Montaigne. Au-delà de la conversation à deux, c'est un dialogue à plusieurs voix qu'on entrevoit.

Un « allongail » /c/, qui est le plus tardif des indices de la présence de l'Arioste dans le corps des *Essais*, est singulièrement révélateur à cet égard. Dans ce passage, Montaigne oppose Bradamante (ou, pour mieux dire, « Bradamant ») à Angélique, pour en faire le prototype de cette philosophie « /a/ gay[e], gaillard[e], enjoué[e], et à peu que je ne dise follastre » (I, 26, p. 160/160), et surtout « saine »⁴⁴, qu'il se propose de communiquer à ses lecteurs et à leurs enfants.

/c/ Mon gouverneur, qui cognoist devoir remplir la volonté de son disciple autant ou plus d'affection que de reverence envers < la vertu, luy sçaura dire que les poëtes suivent les humeurs communes, et luy faire toucher au doigt que les Dieux ont mis plustost la sueur aux advenues des cabinetz de Venus que de Pallas. Et quand il commencera de se sentir, luy presentant Bradamant ou Angelique pour maistresse à jouir, et d'une beauté naïve, active, genereuse, non hommasse mais virile, au prix d'une beauté molle, affectée, delicate, artificielle; > l'une travestie en garçon, coiffée d'un morrion luisant, l'autre vestue en garce, coiffée d'un attiffet emperlé : il jugera masle son amour mesme, s'il choisit tout diversement à cet effeminé pasteur de Phrygie⁴⁵. *Il luy fera cette nouvelle leçon*, que le prix et hauteur de la vraye vertu est en la facilité, utilité et plaisir de son exercice, si esloigné de difficulté, que les enfans y peuvent comme les hommes, les simples comme les subtilz⁴⁶.

C'est en choisissant le parti de Bradamante et de Pallas, contre celui d'Angélique et de Venus, déclare Montaigne au cœur du chapitre « De

⁴⁴ « Follastre » est donc bien la dimension de la santé recouvrée par Montaigne : « /a/ L'ame qui loge la philosophie doit, par sa santé, rendre sain encores le corps » (I, 26, p. 160/161). Il s'agit d'une santé qui est faite d'équilibre entre raison et folie, veille et rêve. Car cette philosophie enjouée « /c/ aime la vie, elle aime la beauté et la gloire et la santé. Mais son office propre et particulier c'est sçavoir user de ces biens là réglément, et les sçavoir perdre constamment : office bien plus noble qu'aspre, sans lequel tout cours de vie est desnaturé, turbulent et difforme » (I, 26, p. 162/162), comme l'est celui qu'invite à suivre la présomption des mauvais ou faux philosophes.

⁴⁵ On remarquera que Montaigne laisse tomber la troisième perspective ancienne, qui est celle de Junon en tant que symbole du pouvoir. C'est un domaine qui ne fascinait ni l'Arioste ni Montaigne, mais auquel par contre le Tasse aurait donné bien plus d'importance dans sa *Jérusalem*.

⁴⁶ *Les Essais*, I, 26, p. 161/161-162 ; c'est moi qui souligne. L'exemplaire de Bordeaux (pl. 126-127) montre bien que le long développement sur la philosophie (qui commence par « Elle a pour son but la vertu » et se termine à « selon les facultez de leur ame », et qui donnera lieu à plus de deux pages de texte imprimé) excède de beaucoup l'espace de la marge où Montaigne avait commencé à écrire en se corrigeant, si bien que la suite du texte a été recopiée en caractères plus petits dans la marge latérale de la page en regard. Malheureusement, la ligne d'écriture comportant les noms de Bradamante et Angélique a été emportée par la coupe du relieur (le passage emporté est entre guillemets dans ma citation ; seule l'édition de 1595 en fait foi ; dans le cas de cet « allongail » les deux versions coïncident parfaitement).

l'institution des enfans », que le jeune, bien instruit dans cette philosophie joyeuse, sortira victorieux de toutes les erreurs que les êtres humains ont commises depuis le temps de Pâris⁴⁷.

Comme l'avait montré l'Arioste, en suivant les faux attrait d'Angélique, tout esprit, même le plus vaillant, était voué à la folie – de Roland, du Tasse, et des infinis poètes et philosophes qui s'étaient égarés de la même manière : lors d'une poursuite amoureuse, visant à la prise d'un objet qu'on croit identique à l'image intérieure qu'on s'en est faite. En choisissant le parti de Bradamante, qui est celui d'une réintégration consciente du rêve en tant que fiction intérieure, l'être humain aurait enfin pu faire face à ses fantômes, et en être délivré.

Ce n'est pas un hasard si cet éloge de Bradamante, et donc de la « leçon » de l'Arioste, se trouve inséré dans le chapitre dédié à l'institution des enfants : en se projetant par la pensée vers un âge de la vie qui pour lui était désormais des plus révolus, Montaigne entendait communiquer aux jeunes générations sa propre sagesse, moulée en grande partie sur l'exemple qu'il avait reçu de l'Arioste lorsqu'il était lui-même tout jeune⁴⁸.

Finalement, tout en « admirant » l'effort épique du Tasse et l'auguste tradition de pensée qu'il représente, Montaigne finit par trouver dans l'humble variété ariostesque (et ovidienne) qui l'a envoûté dans sa jeunesse une approche du monde plus sûre, un savoir qui dans son ignorance modeste, mais joyeuse et balancée, correspond mieux à la nature de l'existant (par rapport à l'être) et à une écriture conçue comme invention plutôt que comme imitation. C'est en « voletant et sautellant » en compagnie de l'Arioste que Montaigne se délivre des risques qu'il aurait encourus en s'efforçant d'« aller à tire d'aile » après le Tasse.

Là où Montaigne arrive à interioriser la leçon de l'Arioste en la dépassant, là où il peut donc effectivement revendiquer pour lui-même un statut de novateur par rapport à son devancier, c'est dans la façon dont il

⁴⁷ Montaigne revient nombre de fois sur les responsabilités éthiques et historiques du choix malencontreux de Pâris : voir II, 11, p. 407/428 ; II, 12, p. 453/474 ; III, 10, p. 996/1018.

⁴⁸ Il faut signaler qu'Étienne de La Boétie avait traduit, à la demande de Marguerite de Carle, sa femme, une partie du chant XXXII du *Roland furieux* : « Des plaintes de Bradamant » (Montaigne reprend donc à son compte la graphie adoptée par l'ami). Cette traduction, inédite à la mort de l'auteur, avait été placée par Montaigne éditeur en tête du recueil des *Vers François de feu Estienne de la Boetie* (Paris, Morel, 1571), à la suite du préambule « À Marguerite de Carle, sur la traduction des plaintes de Bradamant, au chant XXXII de Loys Arioste ». Si La Boétie, à la demande de Marguerite, avait choisi le côté romanesque de Bradamante, Montaigne semble bien vouloir reprendre consciemment ce choix dans *Les Essais* – en le plaçant toutefois dans la perspective d'un amour « masle », et non pas, ou non plus, « efféminé ». L'« allongail » étant tardif, il permet de mesurer tout le chemin parcouru par Montaigne dans l'élaboration de son rapport intérieur avec l'image de l'ami disparu.

parvient à projeter à l'intérieur de son moi les errances incessantes des personnages ariostesques. Il trouve alors dans l'étude de ces multiples projections un plaisir nouveau, un plaisir adulte (un plaisir enfin « masle »), quoique aussi intense que celui qu'il a éprouvé enfant, en lisant ses auteurs préférés :

/c/ C'est une espineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suivre une alleure si vagabonde que celle de nostre esprit ; de penetrer les profondeurs opaques de ses replis internes ; de choisir et arrester tant de menus airs de ses agitations. Et est un *amusement* nouveau et extraordinaire, qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées⁴⁹.

Cette phrase célèbre, qui constitue une véritable déclaration de poétique, fait partie d'un « allongail » postérieur à 1588, qui entend fournir un long développement, et une nouvelle perspective, aux conclusions premières d'un chapitre entièrement autobiographique qui s'était ouvert sur l'expérience de la mort – et auquel Montaigne avait donné pour titre « De l'exercitation »⁵⁰. Or, dans la première partie de cet essai, Montaigne avait ajouté au cours des ans deux citations tirées de la *Jérusalem*, qui enchaînaient l'une sur l'autre et qui faisaient écho à la parole du maître s'essayant à dire la mort (la mort du moi, et non pas celle de l'ami, du père, de l'autre) : l'une datait de 1582, l'autre de 1588⁵¹. La mémoire du Tasse venait donc se projeter, à deux reprises, sur cette recherche de connaissance de l'inconnaissable, jusqu'aux limites de l'humain et même au-delà, que l'essayiste avait poursuivi en première instance.

Mais à la fin du chapitre, au réveil de ce rêve de mort, de cette aliénation radicale du moi, c'est l'écho de la voix de l'Arioste que l'on entend résonner, dans l'expression de la confiance que Montaigne avait acquise quant à ses moyens de faire face à sa condition de « *skeleton* », ainsi qu'à la plus universelle « nihilité de l'humaine condition » (II, 6, p. 359-360/379-380).

Si, au cours de sa toute première jeunesse, la lecture d'Ovide et de l'Arioste l'avait sauvé de la « haine des livres » commune à « quasi toute nostre noblesse », grâce à la « douceur du subject » (I, 26, p. 175/175),

⁴⁹ *Les Essais*, II, 6, p. 358/378 ; c'est moi qui souligne.

⁵⁰ Cet « allongail » est de dimensions encore plus importantes que celui relatif à Angélique et Bradamante, car il donnera lieu à plus de trois pages de texte imprimé. Dans l'exemplaire de Bordeaux il présente, et de manière encore plus nette, les mêmes traits réfléchis que le passage en I, 26 : le texte a été conçu et mis en forme ailleurs, et ensuite soigneusement recopié dans la marge horizontale inférieure et dans la marge latérale de la page en question (*Les Essais*, ex. de Bordeaux, pl. 318).

⁵¹ C'est là le seul chapitre des *Essais* qui comprenne deux citations du Tasse, lesquelles – fait encore plus remarquable – datent de deux époques successives ; l'« Apologie » inclut une citation du Tasse et la référence au poète, les deux datant de 1582.

l'amusement nouveau et extraordinaire de *se raconter* se conjugue maintenant à la conscience du vide dont est faite l'existence, une alternance de veille et de rêves aussi errants les uns que les autres, dans l'attente de la mort, seul événement par lequel l'homme parvienne à échapper à sa condition⁵².

Malgré les pesanteurs de l'âge et l'envoûtement qu'exercèrent sur sa conscience d'adulte la parole poétique et l'expérience poignante du Tasse, c'est le sentiment enjoué de l'insoutenable légèreté de l'être, goûtée en enfance auprès de l'Arioste, qui aura eu, chez Montaigne, le dernier mot.

⁵² Cf. mon article « Vanité comme vacuité : les enjeux de l'écriture oisive de Montaigne », in *The Changing Face of Montaigne*, actes de colloque (Exeter, 2-4 sept. 2000), Paris, Honoré Champion, à paraître.

L'ARIOSTE, LE TASSE, MONTAIGNE Carrefours historiques et littéraires

Concetta Cavallini

Les exemplaires du *Roland furieux* et de *La Jérusalem délivrée* que Montaigne possédait n'ont pas été retrouvés¹. Ces livres auraient pu nous dire beaucoup sur Montaigne mais toute affirmation relative à ses livres n'est aujourd'hui que provisoire ; l'espoir de tout spécialiste est de pouvoir bientôt combler les blancs qui concernent les lectures et la langue italiennes de Montaigne. L'heureuse « découverte » il y a quelques années, par Jean-Marc Chatelain, de l'exemplaire du *Rinaldo* du Tasse² portant la signature de Montaigne annonce qu'il y a encore de quoi fouiller et chercher.

Si les exemplaires originaux n'ont pas été retrouvés, les critiques ont avancé plusieurs hypothèses sur l'édition du *Roland* et de la *Jérusalem* que Montaigne pourrait avoir lue. Villey suggère justement que Montaigne lut l'Arioste bien avant son voyage en Italie, et les citations tirées du *Roland furieux* présentes dans l'édition de 1580 en sont la preuve. La première édition du *Roland furieux*, publiée en 1516, comptait quarante chants, et sa langue se rapprochait beaucoup de l'émilien savant autorisé par Boiardo³ ; dans la deuxième édition, celle de 1521, l'Arioste accomplit des changements qui concernaient surtout l'élimination des dialectalismes. Il changea aussi l'emplacement de certains épisodes du poème et en élimina d'autres. L'édition définitive est toutefois celle de 1532, « traduite » en toscan comme

¹ Voir l'étude la plus récente sur la librairie de Montaigne : G. de Botton et F. Pottière-Sperry, « À la recherche de la librairie de Montaigne », *Bulletin du bibliophile*, 1997, p. 254-297.

² Cf. J.-M. Chatelain, « Le Tasse dans la librairie de Montaigne. Sur un exemplaire inconnu du *Rinaldo* », *Bulletin du bibliophile*, 1999, 1, p. 125-128. Le *Rinaldo* (constitué de douze chants en octaves) fut écrit en dix mois en 1561, quand le Tasse étudiait le droit à Padoue, et publié en 1562 à Venise (cf. *La Gerusalemme liberata*, sous la dir. de P. Nardi, Verone, Mondadori, 1961, p. 10).

³ Boiardo, auteur du poème inachevé *Roland amoureux* (dont une édition parut à Scandiano en 1495 et une à Venise en 1506) fut un modèle pour l'Arioste. Si, depuis Pétrarque, la tradition lyrique avait accepté la langue toscane comme langue commune, le poème chevaleresque ou épique manquait d'une langue unanimement reconnue. Boiardo adopta un mélange de traditions différentes qui s'étendaient de la poésie française à la poésie latine avec des expressions tirées de la langue toscane et émilienne et un lexique hybride.

Bembo le prescrivait⁴ et enrichie de nombreux épisodes qui ont fait depuis la légende et la beauté de cette œuvre⁵.

Toutes les analyses critiques du *Roland furieux* ne peuvent que souligner ses sources françaises. Les liens littéraires entre l'œuvre la plus importante de l'Arioste et la France sont universellement reconnus⁶. La première traduction française, publiée à Lyon en 1543 par Sulpice Sabon (selon l'analyse de Guidi⁷), fut suivie de nombreuses autres traductions intégrales, auxquelles nous devons ajouter les traductions d'extraits de l'œuvre que souvent les gens cultivés réalisaient pour leur propre plaisir ou leurs besoins⁸.

En ce qui concerne l'édition de la *Jérusalem*⁹, par contre, Villey affirma que Montaigne possédait l'édition de la *Jérusalem* de Venise (1580) ou de Parme (1581) et, que pour les autres œuvres, dont l'*Aminta*¹⁰ par exemple, il avait les *Rime e Prose* de 1581. Or Montaigne affirme clairement, dans l'extrait des *Essais* concernant la folie du Tasse, que ce dernier avait vu ses

⁴ Pietro Bembo, ami de l'Arioste qu'il avait connu à la cour de Ferrare, est l'auteur des *Prose della volgar lingua*, un traité sous forme de dialogue dont les deux premiers livres furent terminés en 1512 et le troisième composé entre 1521 et 1524. La première édition de l'œuvre fut publiée à Venise en 1525. Ce traité, avec l'œuvre de Giovanni Francesco Fortunio, *Regole grammaticali della volgar lingua*, publiée en 1516, peut être considéré comme la première grammaire de la langue italienne.

⁵ Les éditions du *Roland furieux* publiées entre 1516 et 1521 sont très nombreuses. Cf. U. Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni dell'Orlando furioso e d'altri lavori al poema relativi*, Bologne, Topografia in via Poggiale 715, 1861, p. 1 sq. La légende raconte que l'Arioste accompagnant son seigneur à Mantoue pour honorer l'empereur Charles V en 1532 fut couronné de laurier par ce dernier (cf. M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 vol., Genève, Olschki, 1931, vol. I, p. 605). De retour de ce voyage, l'Arioste tomba malade et, après quelques mois de maladie au cours desquels son état empira, mourut, en 1533.

⁶ *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, sous la dir. de N. Zingarelli, Milan, Hoepli, 1954, p. ix-xv, et P. Rajna, *Le Fonti dell'Orlando furioso*, Florence, Sansoni, 1900, 2^e éd. Cette dernière étude, bien que datée, est assez précise en ce qui concerne le côté français des sources du *Roland furieux*.

⁷ Pour les éditions françaises de l'Arioste et du Tasse, voir U. Guidi, *Annali...*, op. cit., p. 117 sq.; P. Toldo, *Sulla fortuna dell'Ariosto in Francia*, Pérouse, Unione tipografica cooperativa, 1903; C. B. Beall, *La Fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon Press, 1942; et R. Gorris, *Alla corte del Principe. Traduzione, romanzo, alchimia, scienza e politica tra Italia e Francia nel Rinascimento*, « Annali dell'università di Ferrara », nouv. série, section VI, vol. IX, n° 1, Ferrare, Presses universitaires, p. 121 sq.

⁸ La Boétie, par exemple, traduisit pour sa femme Marguerite de Carle le chant XXXII du *Roland furieux*. Il devait donc posséder un exemplaire italien sur lequel il fit sa traduction. Est-il possible que Montaigne, légataire d'une partie de la librairie de son ami après sa mort, ait hérité de cet exemplaire? Il faudrait étudier la traduction de La Boétie pour découvrir quelle édition du *Roland furieux* il possédait.

⁹ P. Villey, dans le *Catalogue des livres de Montaigne* (dans l'édition des *Essais* par Villey de 1924, p. xli-lxii) dit que Montaigne possédait une édition de la *Gerusalemme* et une des *Rime*.

¹⁰ *Les Essais* de 1582 (II, 12, f° 2Er°) contiennent une citation de l'*Aminta*.

œuvres publiées « sans son sceu [...] incorrigés et informes¹¹ » à Ferrare. Il prouve donc qu'il connaît l'édition de Celio Malaspina d'août 1580¹², qui fut suivie de six éditions en 1581¹³ en Italie et une à Lyon chez Pierre Roussin. Si Montaigne possédait les *Rime e Prose* de 1581, il est aussi probable qu'il possédait une édition de la *Jérusalem* de 1581, c'est-à-dire une édition complète, plutôt que l'édition de 1580, qu'il savait être incomplète et imprécise.

Il est un peu plus difficile de déterminer quelle édition de la *Jérusalem* de 1581 Montaigne a pu posséder. S'il est vrai qu'il a lu les *Rime e Prose* dans l'édition de Venise de 1581, édition qui contient une épître dédicatoire du 13 avril, il devait posséder l'édition de Casalmaggiore ou celle de Parme, les deux éditions qui suivirent chronologiquement celle de Malaspina. Ces deux éditions durent paraître pendant les premiers mois de 1581, peut-être en mars ou avril. Nous n'avons pas d'indications précises, mais nous pouvons avancer qu'elles sont antérieures au 24 juin, date de l'épître dédicatoire d'une nouvelle édition, l'édition de Febo Bonnà. C'est lui qui, s'adressant aux lecteurs, fait une chronique des éditions antérieures : puisque pendant les mois « précédents » on a imprimé la *Jérusalem* à Parme et à Casalmaggiore, et comme ces deux éditions sont pleines de fautes¹⁴, il a décidé d'en imprimer une troisième.

Toute spéculation à propos des éditions possédées par Montaigne reste une tentative de se rapprocher d'une réalité qui ne deviendra concrète que lors de nouvelles découvertes. Ce que nous pouvons dire à partir des éditions des *Essais*, c'est qu'après la « période Arioste », il y a une « période Tasse » qui commence. Nous avons toujours cru que ce changement, ce passage, était déterminé par la manière dont Montaigne entra dans la vie

¹¹ *Les Essais* (éd. Millanges, 1582), II, 12, f° 2H⁸r°. La publication de Malaspina fut à l'origine d'une série de polémiques contre son appropriation « incorrecte » de l'œuvre du Tasse. Aux accusateurs de Malaspina s'ajoutèrent toute une série de « conseillers » qui continuèrent à surveiller même les publications de la *Gerusalemme* postérieures à 1580. Voir F. Pigafetta, *Discorso mandato al Signor Celio Malaspina in materia de i due titoli di questo poema [il Goffredo et la Gerusalemme]*, Venise, 1585.

¹² L'édition, sous le titre de *Goffredo*, avait été publiée à Venise chez Domenico Cavalcalupo. Elle contenait les dix premiers chants, le XII et le XIV ; le XI et le XIII étaient représentés par des arguments en prose ; le XIII et le XVI manquaient complètement.

¹³ Cf. U. Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni della Gerusalemme liberata e di altri lavori al poema relativi*, Bologne, Libreria Guidi, 1968, p. 1 sq.

¹⁴ « Défectueuses » est le mot qu'il emploie, puis il ajoute : « bien que ni l'une ni l'autre de ces éditions ne soit en entier ou en partie aussi imprécise que l'édition de Venise ». Le titre complet de cette édition est le suivant : *Gierusalemme Liberata, poema heroico del Signor Torquato Tasso. Al serenissimo Signore ; il Signor Donno Alfonso II d'Este Duca di Ferrara etc. Tratta dal vero originale, con aggiunta di quanto manca nell'altre edititioni, con l'Allegoria dello stesso autore et con gli argomenti a ciascun Canto del S. Horatio Ariosti. Con Privilegio di Sua Santità ; delle Maestà Christianissima e cattolica ; della Serenissima Signoria di Vinetia ; del Serenissimo Signor Duca di Ferrara e d'altri Principi*, Ferrare, Vittorio Baldini, 1581.

de ces deux auteurs, par la manière dont il fut poussé à regarder leur production. Il est vrai aussi qu'une cinquantaine d'années séparent la composition du *Roland furieux* de celle de la *Jérusalem*, et donc que Montaigne aurait pu trouver les œuvres du Tasse plus proches de lui, plus contemporaines. Mais le penchant de Montaigne pour le Tasse va au-delà de l'appréciation de ses œuvres et se définit comme une véritable *sympathie*, dans le sens étymologique du mot. Encore une fois, c'est à Ferrare que nous devons rechercher les origines de l'attitude de Montaigne.

L'Arioste et le Tasse venaient de deux familles très différentes. Les relations entre ces deux familles sont presque inexistantes, parce que le Tasse devint citoyen ferrarais seulement après que son père Bernard se fut installé dans cette ville pendant l'enfance de son fils. Or, dans la période la plus critique de sa folie, c'est-à-dire celle qui précède son emprisonnement, le Tasse accusa plusieurs personnes de comploter contre lui. Une des personnes qu'il accusa fut précisément Horace Arioste¹⁵, la personne qui avait collaboré avec Febo Bonnà pour une des éditions de la *Jérusalem* de 1581. Est-ce possible qu'Arioste, un de ses amis les plus proches, ait pu comploter contre lui ? Les relations à Ferrare vers 1580-1581 étaient assez complexes et nécessitent qu'on les examine de près. La polémique littéraire entre les « partisans » de l'Arioste et ceux du Tasse avait commencé très tôt pour atteindre son apogée en 1584. Même l'*Apologie* (1585) du Tasse, œuvre dans laquelle il exalte l'Arioste¹⁶ et défend son travail et le travail de son père contre ceux qui l'attaquaient¹⁷, n'arriva pas à calmer les esprits.

Lanfranco Caretti, dans une étude consacrée à ces deux écrivains, repère les deux éléments qui les différencient au sein d'un milieu social qui aurait dû les unir : le premier élément est qu'entre les deux auteurs se situe le début de la crise de la Renaissance ; le second élément est le sentiment d'appartenance qui liait l'Arioste à Ferrare et que le Tasse ne connut jamais¹⁸. C'est sur ce dernier aspect que nous voudrions nous concentrer.

L'Arioste appartenait à l'une des familles les plus anciennes et les plus en vue de Ferrare, une famille qu'on fait remonter dans l'hagiographie à Arioviste¹⁹.

¹⁵ Cf. A. Solerti, « Anche Torquato Tasso », *Giornale storico della letteratura italiana*, 9/27, 1887, p. 431-440. Horace Arioste fut enfermé en 1576.

¹⁶ Cf. G. Natali, *Ludovico Ariosto*, Florence, La Nuova Italia, 1967, p. 39.

¹⁷ Les détracteurs du Tasse étaient surtout les membres de l'Académie de la Crusca qui avait été fondée en 1583. Cf. P. Serassi, *Ragionamento sopra la controversia del Tasso e dell'Ariosto*, Bergame, Locatelli, 1790.

¹⁸ Cf. L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Turin, Einaudi, « Piccola Biblioteca Einaudi », 1961, p. 62 et 65.

¹⁹ Cf. *Teatro Genealogico et storico delle antiche et Illustri Famiglie di Ferrara, del Conte e Cavaliere Alfonso Maresti ferrarese*, 2 vol., Ferrare, Stampa camerale, 1678, vol. I, p. 48. Cette œuvre incomplète compte seulement deux volumes recensant les familles dont les noms commencent par les lettres A, B et C.

En réalité, le nom *Ariosto* semble dériver du château de Riosto, dans le territoire de Bologne, bien que la famille se liât étroitement aux ducs de Ferrare. « La belle Lippa », c'est-à-dire Filippa Ariosto, était la concubine d'Obizzo III d'Este qui l'épousa *in articulo mortis* pour légitimer les treize enfants qu'il avait eus d'elle. Elle avait attiré à Ferrare deux frères et un cousin (Niccolò), qui furent à l'origine des trois branches de la famille Ariosto.

Les Ariosto, comtes et ambassadeurs, étaient très riches²⁰ ; le père de l'Arioste, Niccolò, fut capitaine de Reggio pendant dix ans, puis de Rovigo. C'est lui qui dut céder la ville aux Vénitiens en 1482²¹. Ludovico lui-même devint pour trois ans gouverneur de la Garfagnane en 1522. Les Ariosto étaient aussi une famille de savants. Malatesta Ariosto, le père du meilleur ami de l'Arioste, Pandolfo, fut un homme de lettres lié à la cour.

Les rapports de l'Arioste avec le duc et la cour de Ferrare étaient donc bien différents de ceux qu'entretenait le Tasse, qui était, avant tout, un étranger. Sa famille n'était pas originaire de Ferrare et son père n'appartenait pas à la noblesse de la ville. Il avait dû, avant son fils, gagner son salaire à la cour en tant qu'homme de lettres et secrétaire. La position du Tasse à la cour, outre sa manie de persécution paranoïaque, entraîna son enfermement à l'hôpital Sant'Anna. De nombreux témoignages des contemporains et des spécialistes d'aujourd'hui affirment qu'Alphonse II abusa énormément de son pouvoir²² lorsqu'il décida de la détention du Tasse, puis la prolongea très longtemps.

La vie sentimentale des deux poètes fut également opposée l'une à l'autre : calme et régulière pour l'Arioste, instable et tourmentée pour le Tasse. Tellement instable qu'il dut partager l'amour des femmes avec d'autres rivaux, souvent plus puissants que lui. Certains critiques ont voulu rechercher dans les femmes aimées par le poète la cause de son enfermement à Sant'Anna. Angelo Solerti a éclairci une fois pour toutes la situation du poète dans sa relation avec Lucrece Bendidio²³. Celle-ci, femme aimée par le Tasse avant son voyage en France de 1571²⁴, fut ensuite aimée par Giovambattista

²⁰ E. Righini, *Quello che resta di Ferrara antica*, Ferrare, Stabilimenti tipografici G. Bresciani, 1910, p. 245, note 1, estime la richesse des Ariosto à une valeur de 4 000 écus de rente.

²¹ Cf. A. Pompeati, « La vita e i tempi dell'Ariosto », *Emporium*, 11/461, 1933, vol. LXXVII, p. 267.

²² Cf. L. Tonelli, *Tasso*, Turin, Paravia, 1935, p. 188.

²³ A. Solerti, « Torquato Tasso e Lucrezia Bendidio », *Giornale storico della letteratura italiana*, 10, 1887, p. 115-160.

²⁴ Lucrece était la sœur de Taddea, femme de Battista Guarini. Son mari, Paolo Machiavelli, était oncle maternel de Guarini. Nous signalons aussi que l'épigraphie gravée sur le monument funéraire de l'Arioste qu'on peut lire aujourd'hui à la bibliothèque Ariostea de Ferrare fut composée par Battista Guarini en 1612, année de sa mort. Sur Guarini, voir V. Rossi, *Battista Guarini e il « Pastor Fido »*. *Studio biografico-critico con documenti inediti*, Turin, Loescher, 1986.

Pigna d'un amour qui ne fut jamais partagé, puis devint la maîtresse du cardinal Louis d'Este²⁵. La séquence chronologique des amants ou amoureux de Lucrèce Bendidio éliminerait toute hypothèse de conspiration contre le Tasse pour des raisons amoureuses. Parallèlement, il faut éliminer – car elle est improbable – l'hypothèse d'une relation amoureuse entre le Tasse et Léonore d'Este, sœur du duc, même si selon certains chercheurs le Tasse fut enfermé pour défendre l'honneur de cette princesse²⁶. Léonore protégea en effet le poète mais, esprit ascétique et voué à la contemplation, elle ne s'intéressa jamais à lui en tant qu'homme²⁷.

La profonde diversité biographique qui existe entre le Tasse et l'Arioste révèle toutefois quelques points en commun. Les deux hommes moururent loin des fastes de la notoriété et furent enterrés assez sobrement. Leurs monuments funéraires furent érigés plus tard, grâce à la charité de certaines personnes qui les avaient connus de leur vivant et qui les appréciaient comme personnes plus que comme hommes de lettres. Le Tasse, après sa mort le 25 avril 1595²⁸, fut enterré dans la chapelle du monastère de Sant'Onofrio, où le cardinal Bevilacqua fit poser une pierre tombale en 1608²⁹.

La tombe de l'Arioste réserve plus de surprises. La poète fut enterré dans le monastère de Saint-Benoît, dans un coin à gauche de l'entrée au premier cloître. Selon de nombreux témoins, il n'y avait pas de tombeau, mais la place était signalée seulement par une croix³⁰. Son corps fut ensuite transféré en 1563 par Agostino Mosti, le prieur de Sant'Anna qui avait été son disciple³¹, dans la chapelle Estense à droite du maître-autel de l'église

²⁵ Louis d'Este, obligé de suivre la carrière ecclésiastique, fut un très mauvais prélat. Il n'arriva jamais à gagner l'estime et le respect de ses confrères et supérieurs. Ses demandes répétées pour jeter son froc aux orties et se marier furent repoussées par son frère Alphonse II qui craignait des problèmes de succession. Quand le duc se rendit compte qu'il ne pouvait pas avoir d'enfants bien qu'il ait eu trois femmes, il demanda au cardinal son frère de renoncer à ses vœux et de se marier pour assurer la continuité à leur dynastie. Mais Louis refusa cette proposition tardive pour ne pas renoncer aux somptueux privilèges ecclésiastiques et à cause de sa santé ruinée par les débauches. Il mourut en effet assez jeune, à 48 ans, en 1586. Cf. G. Campori et A. Solerti, *Luigi, Lucrezia e Leonora d'Este*, Turin, Loescher, 1888, p. 3 sq.

²⁶ L'hypothèse fut avancée par Giovambattista Manso qui, en 1621, composa une biographie du poète (Venise, Deuchino). Ce livre a été réédité : G. Manso, *Vita di Torquato Tasso*, éd. B. Basile, Rome, Salerno, 1995.

²⁷ Cf. A. Solerti, « Leonora d'Este », in *Luigi...*, *op. cit.*, p. 76 sq.

²⁸ Lelio Pellegrini publia en 1597 une oraison funèbre pour le Tasse (Rome, Facciotto).

²⁹ Cette pierre contient aussi un portrait qui est assez utile pour l'iconographie du Tasse. Cf. A. Solerti, « Di alcuni ritratti inediti di Torquato Tasso e di alcune pitture tratte dalla *Gerusalemme* e dall'*Aminta* », *Emporium*, 3/13, janv. 1896, p. 294. Pour l'iconographie du Tasse, voir A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Bologne, Zanichelli, 1891, vol. III.

³⁰ Cf. M. Catalano, *Vita di Ludovico...*, *op. cit.*, p. 635.

³¹ Pour une biographie d'Agostino Mosti, voir notre article « Les Mosti intermédiaires entre Montaigne et le Tasse », *Montaigne Studies*, 15, 2003, p. 149-159.

nouvelle de Saint-Benoît³². Les rapports entre Mosti et l'Arioste furent affectifs, et c'est Mosti qui en parle dans une sorte d'autobiographie³³. Il était à la cour comme page de Lucrèce Borgia quand l'Arioste et d'autres hommes de lettres, tel Bembo, fréquentaient le duc et la duchesse. Mosti assistait souvent aux spectacles et aux représentations que l'Arioste organisait à la cour de Ferrare ou aux débats qui naissaient fréquemment entre les hommes de lettres³⁴.

Lors de son séjour à Ferrare, Montaigne visita le tombeau de l'Arioste qu'Agostino Mosti avait fait bâtir : la date de la mort de l'Arioste que Montaigne lut sur le monument et qui est transcrite dans son *Journal* appartenait à l'építaphe composée par Mosti³⁵. Sur le monument funéraire que Montaigne vit, il y avait deux inscriptions : la première était l'építaphe composée par Mosti, la seconde, l'építaphe que le poète lui-même avait composée pour sa mort³⁶. Nous pourrions définir les Mosti comme des « intermédiaires » entre Montaigne et le Tasse : si Agostino Mosti fut prieur de Sant'Anna pendant l'emprisonnement du poète, son neveu Giulio Mosti fut une sorte de secrétaire du Tasse. Mais Agostino Mosti représentait aussi le trait d'union entre l'Arioste et le Tasse : auteur de vers latins et disciple de l'Arioste – il composa un recueil de poèmes en mémoire de l'Arioste³⁷ –, il fut également proche du Tasse, qui lui dédia quatre sonnets³⁸. Le nombre de ces sonnets est assez imprécis ; Solerti dit qu'il s'agit de six sonnets, mais pratiquement toutes les éditions plus récentes des œuvres du

³² La nouvelle église, qu'on commença à bâtir en 1505 à côté du cimetière Saint-Benoît déjà existant, fut édifíée grâce à une dispense du pape Jules II.

³³ Le texte de Mosti fut publié par A. Solerti in *La Vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto descritta da A. Mosti*, Bologne, Tipografia Fava e Garagnani, 1892.

³⁴ Le prologue de la première comédie de l'Arioste, *La Cassaria* (représentée en 1508 sans succès), semblait poser les bases pour la naissance d'un style théâtral original, différent des comédies grecques et latines. Cf. K. Miklaevskij, *La Commedia dell'arte*, Venise, Marsilio, 1981, p. 21.

³⁵ « Nous vîmes en une église l'effigie de l'Arioste, un peu plus plein de visage qu'il n'est en ses livres ; il mourut âgé de cinquante-neuf ans, le 6 de juin 1533 » (Montaigne, *Journal de voyage*, éd. F. Garavini, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 171).

³⁶ Les deux inscriptions sont transcrites et traduites en annexe, *infra*, p. 168-169. Elles sont reproduites dans Marc'Antonio Guarini, *Compendio Historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle Chiese e Luoghi Pij delle Città e Diocesi di Ferrara e delle memorie di que' personaggi di Pregio che in esse sono seppelliti*, Ferrare, Eredi di Vittorio Baldini, 1621, rééd. 1993, p. 65-66.

³⁷ C'est A. Solerti, dans sa *Vita di Torquato...*, *op. cit.*, vol. I, p. 315, note 1, qui dit avoir repéré des traces de ce recueil dans une des lettres de Pietro Aretino.

³⁸ Dans une de ses lettres, le Tasse parle de Mosti en disant que le prieur est assez généreux et qu'il ne serait pas aussi rigide envers lui s'il n'était pas obligé par d'autres (T. Tasso, *Poesie*, sous la dir. de F. Flora, Milan-Naples, Riccardo Ricciardi, 1952, p. 870, note 1).

Tasse en recense quatre ou cinq³⁹. Les sonnets à Agostino Mosti prouvent en tout cas les relations amicales entretenues avec le Tasse. Nous pensons que c'est peut-être lui qui servit de guide à Montaigne dans sa visite de Ferrare...

La visite de la ville italienne constitua pour Montaigne le véritable tournant, le moment charnière qui lui permit de reconnaître le Tasse comme un auteur plus proche de ses goûts et de ses sentiments. Plusieurs éléments sont intervenus. En premier lieu, la visite de Ferrare et du monument funéraire de l'Arioste mirent Montaigne face à une profonde vérité : l'Arioste, avec toute la grandeur et la perfection de sa production, appartenait à une génération vieillie, qui ne trouvait plus de correspondance dans la société contemporaine et surtout dans la vie de cour à la fin du XVI^e siècle. Le Tasse, avec sa folie, sa maladresse, son sentiment d'extranéité, et aussi la prédominance des sentiments et des passions dans sa production (pensons à l'amour impossible entre Clorinde et Tancredi) est plus semblable à Montaigne et plus éloigné du *Roland furieux* et de ses cavaliers « sans peur et sans reproche ». Déjà en 1580, les vers de l'Arioste n'exercent plus de charme sur Montaigne, comme il le dit dans un chapitre des *Essais*⁴⁰ de 1580. Les six citations de l'Arioste, qui seront réduites à cinq dans les éditions suivantes⁴¹, se trouvent dans la première édition des *Essais*. À partir de 1582, c'est le Tasse qui acquiert une place prédominante dans l'œuvre de Montaigne. Dans l'édition de 1582, les citations du Tasse sont tirées d'œuvres différentes⁴², mais dans l'édition de 1588, nous repérons trois nouvelles citations de la *Jérusalem*, qui – étrange coïncidence – sont tirées du livre XII du poème. Ce sont les seules citations littéraires en langue italienne que nous trouvons en 1588.

³⁹ Selon Solerti, les six sonnets sont : 1) *Signor Mosto, il vostr'orto è così grande* ; 2) *Così anni il ciel vi dia saggio Agostino* ; 3) *Agostin, fra lodati è quel primiero* ; 4) *Questo ove prima semplice e sincero* ; 5) *L'età ch'è quasi oscura e fredda sera* ; 6) *Or che quella ch'i passi e inembri acqueta* (cf. *Vita di Torquato...*, op. cit., vol. I, p. 314, note 4). Dans son édition des poèmes du Tasse, Flora compte seulement deux sonnets dédiés à Mosti (*Poesie, op. cit.*, p. 870-871), alors que Bortolo Tommaso Sozzi en compte cinq (*Opere di Torquato Tasso*, sous la dir. de B. T. Sozzi, Turin, UTET, 1956, p. 830 sq.).

⁴⁰ En parlant des « livres simplement plaisans », parmi lesquels il compte le *Décameron* et Rabelais, Montaigne affirme que sa « vieille ame poissante ne se laisse plus chatouiller, non seulement à l'Arioste mais encores au bon Ovide... » (*Les Essais*, éd. Millanges, 1580, II, 10, f° 3G^{3v}).

⁴¹ Une citation de l'Arioste qui se trouvait au chapitre II, 37 depuis l'édition Millanges de 1580 (f° 4 P^{6v}) fut supprimée dans l'exemplaire de Bordeaux et n'apparaît donc pas dans l'édition de 1595.

⁴² Dans l'édition de 1582 nous trouvons quatre citations du Tasse, dont trois de *La Jérusalem délivrée* et une de *l'Aminta*. Cf. M. Françon, « L'édition de 1582 des *Essais* », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 14, avr.-juin 1968, p. 3-32. J.-P. Levraud avance que Montaigne avait probablement assisté à une représentation de *l'Aminta* à Nerac, avant de partir pour son voyage (« Petit parallèle entre Goethe et Montaigne », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 8^e série, 25-26, janv.-juin 2002, p. 30).

Il n'est pas exact de dire que Montaigne passa de l'appréciation de l'Arioste à l'appréciation du Tasse. En réalité, déjà en 1580, il ne trouvait plus les vers de l'Arioste actuels. La visite à Ferrare lui permit de découvrir un « esprit jumeau », de connaître la production d'un poète contemporain, dont le sort malheureux contribua à la sympathie qu'il éprouva pour lui.

N'entrons pas dans la question de savoir comment Montaigne rencontra le Tasse. Nombre de chercheurs ont déjà avancé des hypothèses à ce sujet. Edwina Vittorini, entre autres, propose un aperçu général des différentes idées : une rencontre imaginaire, par exemple, ou le fait que le secrétaire pourrait ne pas avoir enregistré la visite à Sant'Anna parce qu'il ne visita pas la ville avec Montaigne⁴³. Dernièrement, Jean Balsamo a affirmé que la visite du Tasse a « toutes les apparences d'un coup monté »⁴⁴.

La véritable question que nous nous sommes posée à propos des citations du Tasse dans *Les Essais* de Montaigne part de la constatation suivante : les citations de *La Jérusalem délivrée* de l'édition de 1582 proviennent de différents chants de l'œuvre, tandis que les trois citations de 1588 sont tirées uniquement du chant XII. Sur cet élément nous allons continuer à réfléchir pour comprendre si Montaigne, après avoir lu tout le poème, s'est arrêté sur le chant qui le frappait davantage, ou s'il a travaillé sur une édition partielle du poème qui ne contenait que des extraits⁴⁵.

Les Essais, malgré tous les doutes et toutes les questions qui demeurent, restent le lieu privilégié de la rencontre, dans une œuvre française, de l'Arioste et du Tasse, deux grands personnages qui se sont biographiquement frôlés, admirés et parfois imités littérairement, à la fois proches et distants l'un de l'autre.

⁴³ Cf. E. Vittorini, « Montaigne, Ferrara and Tasso », in J. Salmons et W. Moretti (éd.), *Il Rinascimento a Ferrara e i suoi orizzonti europei*, Cardiff, University Press of Wales/Ravenne, M. Lapucci, 1984, p. 152 sq.

⁴⁴ Le duc de Ferrare aurait montré le poète fou à Montaigne pour que ce dernier en parle à Rome. L'évidence de la folie aurait été le moyen d'invalider les accusations d'hérésie que le poète avait lancé contre la cour de Ferrare (J. Balsamo, « Montaigne et le "saut" du Tasse », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, 54/4, oct.-déc. 2001, p. 392).

⁴⁵ Sur la réception et les traductions complètes ou partielles de *La Gerusalemme liberata* en France et surtout à Bordeaux, voir *ibid.*, p. 401-402.

ANNEXE⁴⁶Építaphe d'Agostino Mosti pour le monument funéraire de l'Arioste
(1573)

Ludovico Areosto Poetae
Patritio Ferrariensi
Augustinus Mustus,
Tanto viro, ac de se benemerenti}
Tumulum, et effigiem marmor(is) aere proprio P(erficiendum) C(uravit)
Anno Salutis MDLXXIII Alfonso II Duce
Vixit ann. LIX obiit ann(o) salut(is) MDXXXIII
VIII Idus Iunij.
Heic Areostus est situs qui comico
Aures Theatri sparsit urbanas sale,
Satiraq'; mores strinxit acer improbos,
Heroa culto qui furentem carmine
Ducumq'; curas cecinit, atque proelia,
Vates Corona dignus unus triplici
Cui trina constant quae fuere vatibus
Graijs Latinis vixqu'; Hetruscis, singula⁴⁷.

Építaphe que l'Arioste avait composée pour lui-même

Ludovici Areosti humanur ossa
Sub hoc marmore, seu sub hac humo, seu
Sub quicquid voluit benignus haeres,
Sive haerede benignor comes, sive
Opportunius incidens viator,
Nam scire haud potuit futura, sed nec
Tanti erat vacuum sibi cadaver,
Ut urnam cuperet parare vivens;
Vivens ista tamen sibi paravit

⁴⁶ Nous avons retrouvé les deux építaphes que nous reproduisons dans l'œuvre *Compendio Historico...*, op. cit., f° Er°-v°.

⁴⁷ « À Ludovic Arioste, poète et noble de Ferrare. À ce grand homme qui bien mérita de lui-même Agostino Mosti érigea ce monument et l'effigie de marbre à ses frais. En 1573, sous le règne d'Alphonse II; il vécut 59 ans, il mourut en 1533, le 6 juin. Ici repose Ludovic Arioste, qui remplit les oreilles de la ville de l'esprit du théâtre comique; intelligence perçante, il mitigea par la satire les mœurs corrompues; il chanta avec un chant raffiné le héros furieux, les passions des chefs et leurs batailles, poète digne à lui seul d'une triple couronne composée des couronnes qui appartinrent aux poètes Grecs, Latins et enfin Etrusques. » (traduit par nous-même)

*Quae inscribi voluit suo sepulcro,
 Olim si quod haberet is sepulcrum,
 Ne cum spiritus exili peracto
 Praescripti spatio... artus
 Quos egre ante reliquerat, reposcet,
 Hac, et hac cinerem hunc, et hunc revellens
 Dum norit proprium, diù vagetur*⁴⁸.

⁴⁸ « Les ossements de Ludovic Arioste sont inhumés sous ce marbre ou sous cette terre ou sous n'importe quelle chose érigée par un héritier bienveillant ou par un ami plus généreux qu'un héritier, ou un voyageur occasionnel arrivé opportunément. [L'Arioste] en effet, n'aurait pas pu connaître le futur. Toutefois le corps comptait tellement peu pour lui qu'il ne voulut pas se préparer un tombeau de son vivant; il prépara cependant de son vivant cette inscription qu'il voulut gravée sur son tombeau, si un jour il avait un tombeau, afin que, après le temps établi pour son exil, quand son âme se réunirait au corps qu'elle avait quitté péniblement avant, il n'ait pas à errer longuement par ces lieux exhument ici et là les cendres jusqu'à ce qu'il retrouve les siennes. » (traduit par nous-même)

DE L'ARIOSTE AU TASSE

Les muses italiennes de Jean de Boyssières

Denis Bjaï

Poète auvergnat de la seconde moitié du XVI^e siècle, Jean de Boyssières fait partie de ces auteurs mineurs de la Renaissance aujourd'hui plus ou moins oubliés. Il fut pourtant gratifié en son temps de deux pièces de Ronsard, une contribution au recueil satirique de *L'Estrille et drogue au quereleux pedant* et surtout un retentissant quatrain, au seuil de ses *Secondes œuvres poétiques* :

Virgile, pour essay chanta sa Bucolique,
Puis le Troyen Ænée : Ainsi premierement,
BOYSSIERES a chanté son Amoureux tourment,
Et ores son Hercull' d'un lon vers Heroïque¹.

Avant de prendre en considération l'œuvre, celle du poète et celle du traducteur, il convient de s'attarder un peu sur l'homme, pour mieux cerner son profil d'italianisant, qui avait retenu autrefois l'attention d'Émile Picot². Natif de Montferrand, voisin de ce Clermont d'où Bradamante et Renaud ont pris leur origine et Urbain II prêché la première croisade, Boyssières dut rêver sur ce passage de l'Arioste : *e le contrade/scopria di Monferrante e di Clarmonte*³. On ne sera pas surpris de le voir en relation avec des écrivains du Forez ou du Bourbonnais, provinces toutes proches, et avec des libraires lyonnais⁴.

Connaît-il l'Italie ? Picot considère qu'il y termina ses études, mais on en sait davantage sur son séjour outre-monts de 1579-1580, après qu'il eut donné permission à Thibaud Ancelin d'imprimer *L'Arioste François*. À en croire l'épître post-liminaire de son compatriote Jean Bouchet⁵, l'auteur n'aurait pas supervisé lui-même le travail éditorial, « partant de Lyon où il

¹ *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, Paris, Société des textes français modernes, 1914-1975, t. XVIII, p. 330-331 (l'autre pièce est reproduite à la suite, p. 332).

² É. Picot, *Les Français italianisants au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1906, t. II, p. 187-191.

³ « et elle découvrait [il s'agit de Bradamante montée sur Rabican] les contrées de Montferrand et de Clermont » (*Orlando furioso*, XXXII, 50, 3-4).

⁴ Sur ces italianisants « nombreux à Lyon dans l'intimité des libraires et des imprimeurs », à commencer par Boyssières, on consultera C. Longeon, *Une province française à la Renaissance. La vie intellectuelle en Forez au XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Centre d'études foréziennes, 1975, p. 367-369.

⁵ Il s'agit d'un des liminaristes auvergnats des *Troisièmes œuvres*, signataire du quatrain « Aux François » (sig. **4r°). Mais il pourrait bien n'être ici que le commode truchement du poète lui-même.

étoet alors pour s'aler é promener iusqu'an Piemont⁶ ». Mais l'affirmation doit être reçue avec prudence puisque, comme on le verra plus loin, d'autres informations livrées par ce texte sont sujettes à caution. Toujours est-il que Boyssières, qui avait publié coup sur coup, en 1578 et 1579, ses *Premières*, *Secondes* et *Troisièmes œuvres poétiques*, ralentit le rythme de sa production, ne faisant paraître sa *Croisade* que cinq ans plus tard⁷. Connaît-il l'italien ? C'est une compétence dont il ne faut peut-être pas créditer trop vite, à la Renaissance, un traducteur de l'Arioste, même si le lecteur suspicieux peut lire en tête du volume un quatrain signé *Giovanne De Boessiero* et adressé à sa « divine » Sylvie, pour qui il se consume d'amour jusqu'à en devenir aussi furieux que Roland (« *Che come Orlando venero forcenato* »).

Sylvie est la maîtresse chantée depuis le premier recueil, les *Œuvres amoureuses*, où Alexandre Cioranescu décelait déjà des réminiscences de l'Arioste, de ses *Capitoli* comme du *Roland furieux*⁸. L'élégie VII (f° 63r°) compare ainsi l'amant impuissant à exprimer son mal au flacon renversé qui ne se vide que goutte à goutte ; mais l'image, que le chant XXIII, stance 113, applique à Roland accablé par la révélation des amours d'Angélique et de Médor, avait déjà été naturalisée par Du Bellay⁹ et par Desportes¹⁰. Plus loin, Boyssières interpelle son compatriote forézien et italianisant Antoine de Laval (« Ton Isabelle ayment trop ardamment/Son Ierbin (*sic*) mort, suivit sa dure trame », sonnet 106, f° 132r°), saluant ainsi la réécriture du célèbre épisode paru deux ans plus tôt chez Lucas Breyer, dans le sillage des *Imitations de quelques chans de l'Arioste* et de celle inspirée à Rapin par l'histoire de Joconde. Ce sonnet se retrouve la même année à la fin des *Secondes œuvres*¹¹, où la galerie des personnages ariostesques s'enrichit encore

⁶ *L'Arioste François*, Lyon, Thibaud Ancelin, 1580, sig. x5v° (orthographe réformée que nous nous efforçons de conserver, en résolvant toutefois les abréviations).

⁷ A-t-il fait paraître entre-temps ses *Œuvres spirituelles*, « partie en prose, partie en vers, imprimées à Lyon in-16 par Thibaud Ancelin » (Du Verdier, *Bibliothèque française*, éd. Rigoley de Juvigny, vol. IV, p. 354) et datées de 1582 par Brunet (cf. *Manuel du libraire*, Suppl., vol. I, p. 167) ? De ce recueil provient sans doute la « Paraphrase du Benedicite de trois enfans jettez en la fournaise », au troisième chapitre de Daniel, reproduit par Pantaléon Thévenin en appendice à son commentaire de Du Bartas (*La Sepmaine*, Paris, Jérôme de Marnef et veuve de Guillaume Cavellat, 1585, p. 726-730).

⁸ A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, 2 t., Paris, Presses modernes, 1939, t. I, p. 218, 245, 259 et 289-290.

⁹ Cf. « La complainte du desesperé », v. 37-39 (*Œuvres poétiques*, éd. Chamard, Paris, Société des textes français modernes, 1908-1931, t. IV, p. 89) ; *Epithalame sur le mariage de Philibert Emanuel de Savoye et Marguerite de France*, sonnet post-liminaire, v. 1-4 (*ibid.*, t. V, p. 226).

¹⁰ Cf. « Complainte », v. 9-12, in *Les Amours d'Hippolyte* (*Poètes du XVI^e siècle*, éd. A.-M. Schmidt, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953), p. 830.

¹¹ Section « Questions et demandes », f° 71r° (où on lit « Son Erbin mort »). Laval, avec d'autres compatriotes (Mathieu Allard, Claude Billard), sera peu après mis à contribution pour *L'Estrille et drogue au querelleux pedant*.

d'Alcine (« Stances à Monsieur », f° 13r°), puis de Roland et de Rodomont, à qui sont assimilés les assaillants d'Issoire (« Discours à Mgr le Duc de Mercœur », f° 64v°). Le nouveau recueil inclut surtout, offert au même prince dont Boyssières cherche à s'attirer les faveurs, une « Imitation du premier chant d'Arioste » : imitation, et non traduction, à la manière des pièces réunies et publiées depuis 1572 par Breyer, d'un chant entier, et non d'un simple épisode, en l'occurrence le livre premier, annonciateur sans doute d'un projet de plus longue haleine, pour peu que le dedicataire encourage l'entreprise, comme l'y invite le quatrain d'envoi :

Prince, s'il vous est agreable,
Que je chemine plus avant,
Rendés mon Cerveau plus sçavant,
De votre Pa[c]tolide sable. (f° 63v°)

Sans entrer dans le détail de cette version, on notera qu'elle s'inscrit d'emblée sous le signe de l'amplification : près de onze cents alexandrins pour rendre les quatre-vingt-une octaves de l'Arioste, dont vingt pour la première, seize pour la seconde, et vingt encore pour la troisième, où Boyssières substitue à la noble figure d'Hippolyte d'Este les tendres traits de « [s]a chere SILVIE » (f° 45v°, v. 37).

Les *Troisièmes œuvres*, offertes l'année suivante au duc de Mercœur, se referment sur le chant II du *Roland furieux*, dédié cette fois à Claude Pigeon¹², sous un titre circonstancié qui en condense l'argument : « Bataille de Regnauld, et de Sacripant, ensemble la cheute de Bradamant dans un puis creux, par la trahison de Pinabel ». Si le morceau est encore qualifié d'« imitation », il suit de plus près le texte-source, dont il mime la distribution en octaves par ses soixante-seize huitains (des doubles quatrains construits sur quatre rimes plates). L'influence de l'Arioste est perceptible aussi dans la *Boyssière*, épopée auvergnate à la gloire de Vercingétorix dont le poète offre à Henri III la première « course ». Bien que le paratexte hisse l'œuvre au rang de l'*Illiade*, de l'*Énéide* et de *La Franciade*¹³, c'est bien du *Roland furieux* qu'elle s'inspire, pour l'histoire comme pour la narration : rapt d'enfants dans une sombre forêt, course-poursuite contre le ravisseur, entrelacement des fils narratifs, jusqu'à la suspension désinvoltée en fin de chant : « Mais c'est assez couru, je voy là ceste source,/Qui m'apelle au repos, jusques à l'autre course » (v. 413-414). Il en ira de même, cinq ans plus tard, dans la *Croisade* offerte à Anne d'Este, alors duchesse de Nemours.

¹² Le prénom invalide l'identification proposée par É. Picot (*Les Français italianisants...*, *op. cit.*, t. II, p. 190, note 1) avec Louis de Pingon, fils de Philibert, le conseiller du duc de Savoie.

¹³ Voir le discours liminaire de Boyssières (p. 5, v. 67-70), puis *carmen elegiacum* de Michel Bleyen (p. 9, *initium*).

Si Boyssières laisse croire à son illustre dédicataire qu'il rédigera une épopée copiée de celle du Tasse, que Jérôme d'Avost vient de traduire en vers sous le même titre, il ne reprend à *La Jérusalem délivrée*, comme l'a signalé depuis longtemps Chandler Beall¹⁴, que son invocation à la Muse :

Non, la Muse qui sçoint de verdissants lauriers,
Le front des plus sçavants, le front des plus guerriers,
Mais celle, qui du Ciel guerdonne les fideles,
D'une couronne d'or d'estoilles immortelles.

Pour le reste, il s'empresse de substituer à Godefroy de Bouillon d'autres figures de pèlerins et de chevaliers, Franc Gautier, Pierre l'Ermite et Clérambaud, dont il rapporte les aventures dans des récits parallèles prestement entrecroisés (« Car il m'est de besoin que je retourne en France », f° 8r° ; « Mais je les laisse là pour tourner en Hongrie », f° 27v°). Dès le paratexte, dans le quatrain liminaire en vers rapportés du Charolais « L. Roger¹⁵ », retentit le nom de l'Arioste :

Esmerveillable esprit Boissiere tout seul, chante
La fureur, le peril, l'amour, et le brandon,
De Roland, de Francus, d'Enee, et d'Ilion,
Qu'Arioste, Ronsard, Virgille, Homere vante (sig. Aijv°);

avant que le poète lui-même, dans son épître dédicatoire, ne mette le *Roland furieux* sur un pied d'égalité avec l'*Iliade* et l'*Énéide*, en raison de la peine que ces chefs-d'œuvre coûtèrent à leurs auteurs.

On nous pardonnera de passer aussi rapidement sur les productions épiques de Boyssières. Comme elles ont fait l'objet d'études antérieures¹⁶, nous nous intéresserons davantage à l'activité du traducteur, notamment à *L'Arioste François* paru en 1580. Ce texte n'a guère retenu jusqu'à présent l'attention des critiques, mais il apporte un éclairage intéressant sur la réception du *Roland furieux* en France dans le dernier tiers du XVI^e siècle, à une époque où semblent en concurrence deux modes distincts de réécriture : la traduction et l'imitation.

¹⁴ C. B. Beall, « The first French imitation of Tasso's invocation to the Muse », *Modern Language Notes*, 53, 1938, p. 531-532. Voir aussi, du même auteur, *La Fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon, 1942, p. 17.

¹⁵ Sans doute le Laurens Rouget des *Secondes œuvres* (à la fois liminariste, sig. î4v°, et destinataire d'un des derniers sonnets, f° 75v°-76r°).

¹⁶ Cf. « De l'épopée nationale à l'*Histoire auvergnate* : Ronsard et Jean de Boyssières », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 15/1, 1997, p. 55-71 ; et « "Philippe du Tiron" personnage d'épopée : Desportes et Jean de Boyssières », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 415-434.

Analysons d'abord la page de titre, qui se signale par ses particularités orthographiques¹⁷ : *Boessieres*¹⁸, *François* et *Roé* sont écrits avec le digramme *oe/oé*, pour rapprocher le code écrit du code oral. Nous n'entrerons pas dans le détail du système – un « mélange de Meigret, de Peletier et de Ronsard », selon Nina Catach¹⁹ –, sinon pour signaler la transcription originale, par *li* et par *ni*, du *l* et du *n* mouillés²⁰. La question se pose surtout de savoir à qui il faut attribuer la paternité de ces choix : à l'imprimeur Thibaud Ancelin²¹, au libraire Charles Pesnot²² (identifiable par sa marque²³), ou bien à l'auteur lui-même, dont on se serait contenté de suivre les recommandations. C'est ce que laisse entendre l'épître de Jean Bouchet :

pour ce que l'Ortografe qui ét icy coûché, y étoet aussi : l'on ne l'a point volu changer et reconoessant l'utilité le bien, et le profit qu'il porroet apporter an la France, si einsi elle s'observoet. Car tout einsi que le cœur, doet parler come la bouche : et la bouche come le cœur. Einsi la plume doet écrire come la langue, et la langue parler come la plume écrit (sig. x5v°-x6r°).

L'édition se serait faite à partir du manuscrit laissé par Boyssières, qui n'aurait pas pris la peine de le revoir et se serait désintéressé de son sort :

iamés ce volume n'a esté imprimé du vouloer de l'auteur, lequel avoet deliberé de le lesser plûtôt ioyr des tenebres eterneles, que des lumieres (sig. x5r°).

Si *L'Arioste François* a finalement reçu les honneurs de la presse, c'est grâce aux bons soins de Claude Pigeon, le dédicataire du chant II²⁴, curieux de savoir si Boyssières n'avait pas poussé plus avant son travail et à qui le

¹⁷ Elles ont seules retenu l'attention d'E. Balmas (« Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento », in *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padoue, Liviana Ed., 1982, p. 90, note 38). Boyssières relayait en cela un autre adaptateur lyonnais de l'Arioste, Claude de Taillemont.

¹⁸ Nouvelle graphie d'un nom qui se rencontre sous les formes *Boissieres* (au titre de *La Croisade* de 1584 et dans certains privilèges ou transports) ou, plus fréquemment, *Boyssières* (au titre des *Œuvres, premières, secondes, troisièmes*). Le poète l'investit d'une signification flatteuse (« Par mon seul nom je puis m'environner de buis ») dans le cartouche de son portrait (*L'Arioste François*, f° *2v°).

¹⁹ N. Catach, *L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Genève, Droz, 1968, p. 205, 228 et 371.

²⁰ À ajouter aux formes relevées par S. Baddeley dans son étude sur le « Traitement de *l* mouillé au XVI^e siècle », in *La Variation de la langue en France du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, éd. du CNRS, 1989, p. 105-121.

²¹ Il avait mis sous presse les *Troisièmes œuvres*, en y signant lui-même deux sonnets (en tête du volume, sig. **3v°, et au verso de l'avant-dernier feuillet).

²² Cf. S. Baddeley, *L'Orthographe française au temps de la Réforme*, Genève, Droz, 1993, p. 420.

²³ Ornée de la devise grecque « PONOU ANEU PENIA » (Silvestre, *Marques typographiques*, n° 849).

²⁴ Bouchet paraît ignorer que le chant premier a déjà fait l'objet, lui aussi, d'une pré-publication. À moins que, par son truchement, Boyssières ne cherche à faire passer pour une traduction nouvelle un texte simplement remanié.

poète, à son départ pour le Piémont, aurait confié « la Clef de tout son trezor Muzien » (sig. x5v^o). Beau témoignage d'amitié, mais contredit, semble-t-il, par la « Permission de l'Auteur » datée du 28 avril 1579²⁵, qui autorise explicitement Ancelin à imprimer l'ouvrage.

Ce qu'il importe de souligner, c'est le caractère lyonnais de l'entreprise, quatre ans après le « toilettage » opéré par Gabriel Chappuys sur la vieille version anonyme du *Roland furieux*. En 1579-1580, les chemins de Boyssières et de Chappuys se croisent à plusieurs reprises : le premier fait éditer ses nouvelles *Œuvres* chez Cloquemin, où le second est prélecteur²⁶ et pour le compte de qui il adapte en français trois des six derniers livres d'*Amadis* (les suites italiennes de Mambrino delle Rose), ainsi que le *Courtisan* de Castiglione. Dans ce volume, le Montferrandin signe un long liminaire de quarante-quatre décasyllabes à la louange du traducteur, auquel il offre encore une pièce d'escorte pour la version de l'*Examen des esprits* parue chez François Didier. L'un et l'autre composent un sonnet pour *Le thresor d'écriture* de Jean de Beuchesne, mais seuls les vers de Chappuys figurent dans le livre, ceux de Boyssières ne nous ayant été conservés que par les *Troisièmes œuvres*²⁷. À la lumière de ces relations, on est tenté de rouvrir la réédition lyonnaise du *Roland furieux*, désigné comme l'« Arioste François », aussi bien par le libraire, Barthélemy Honorat (f^o *2r^o), que par le traducteur (dans l'épître dédicatoire des *Cinque canti*, f^o A2v^o). Chappuys y juge si médiocre le travail de ses devanciers qu'il conclut son avis « Au lecteur » sur le souhait de

faire peu à peu parler cet auteur avecques le temps si bien François ou en vers ou en prose qu'il n'aura gueres moindre grace en cete nostre langue qu'en la sienne Toscane propre et naturelle (f^o *4v^o).

« Ou en vers ou en prose » : la voie est ouverte à une traduction versifiée du *Roland*, à laquelle seul le Montalbanais Jean Fornier s'était jusque-là essayé²⁸.

²⁵ La permission accordée à Loys Cloquemin d'éditer les *Troisièmes œuvres* porte la même date.

²⁶ C'est la fonction que lui attribuent les documents reproduits par Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, vol. I, p. 87, et vol. XI, p. 334. On trouvera de nombreuses informations sur Chappuys traducteur, avec une réédition de *L'Art des secrétaires*, dans *Filigrana*, 6, 2000-2001 (que M. Bideaux a eu l'obligeance de nous signaler).

²⁷ À la suite de l'*Imitation du chant II de l'Arioste*, p. 54. Ce sonnet « boyssiérique », à trois tercets (reproduit par Baudrier, *Bibliographie...*, *op. cit.*, vol. IV, p. 5 et 8), est-il parvenu trop tard pour être inséré ou a-t-il été sacrifié ?

²⁸ La situation est toute différente en Espagne, dotée dès 1549 d'une traduction intégrale de l'*Orlando furioso* en octaves hendécasyllabiques par les soins de Jerónimo de Urrea (rééd. lyonnaise, avec allégories, l'année suivante par Macé Bonhomme). Une autre version en vers paraît en 1550 par Hernando Alcocer, avant une traduction en prose (1585) par Diego Vázquez de Contreras. Voir la thèse de M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, université de Bordeaux, 1966. Qu'il nous soit permis de remercier ici notre collègue Annick Boilève-Guerlet, de l'université de Saint-Jacques-de-Compostelle, pour les informations généreusement fournies.

Cette version antérieure de 1555 présente des analogies avec celle de Boysières : dans les deux cas, il s'agit d'un « premier volume » qui en appelle d'autres mais qui restera sans suite ; de plus, chaque chant y est encadré d'un argument et d'une allégorie, suivant l'usage italien qui tendait à « moraliser » la lecture de l'Arioste. Donc deux traductions partielles, des quinze premiers chants dans un cas, des douze premiers dans l'autre (même si Bouchet laisse entendre que le Montferrandin aurait poursuivi jusqu'au chant XXXVI, celui où Roger et Marphise se reconnaissent comme frère et sœur). Mais Boyssières laisse inachevé le livre X (« Ici defallyent les vers du reste du dixième Chant, qui ne se sont trouvez an l'original de la Version », p. 326, pour 262), l'interrompant au début de la strophe 86, en pleine revue des guerriers britanniques.

Retrouve-t-on les mêmes arguments et allégories en 1555 et en 1580 ? Dans le texte le plus ancien, les arguments, particulièrement détaillés, paraissent rédigés de la main même de Fornier, tandis que les allégories sont retraduites de Dolce, sans les interpolations de la version Des Gouttes, conservées par Chappuys²⁹, sur lesquelles Rosanna Gorris a attiré l'attention³⁰. Pour *L'Arioste François*, les choses sont un peu plus compliquées : les arguments traduits par Boyssières se rencontrent pour la première fois, semble-t-il, dans l'édition lyonnaise, en italien, de Sébastien Honorat (1556)³¹, tandis que les allégories, différentes de celles de Dolce, proviennent des éditions vénitienne procurées par Girolamo Ruscelli³². Mais il suffisait au traducteur de recourir à une impression récente de Guillaume Rouillé, comme celle de 1570, pour trouver réunies les deux séries d'arguments et d'allégories. Un statut particulier est naturellement réservé au chant X, qui s'ouvre sur un sommaire exhaustif, incluant la délivrance d'Angélique par Roger, mais s'achève sans commentaire moral.

D'un point de vue plus technique, quels sont les choix opérés par les deux versificateurs pour restituer l'*ottava rima* du texte original ? Mise à part la question du mètre (décasyllabe en 1555, alexandrin en 1580), Fornier, dans son « Advertissement au lecteur », dit avoir eu le souci « de rendre les vers d'Arioste en stanzas Françoises, comme il est en stanzas Tuscanes »³³, en l'occurrence des octaves sur trois rimes (*abababcc*), la première et la dernière

²⁹ Le Tourangeau les redistribue toutefois en tête de chaque chant et les baptise « Arguments ».

³⁰ R. Gorris, « «Non è lontano a discoprirsì il porto» : Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la villa des Este », in Jean Martin, *un traducteur au temps de François I^{er} et d'Henri II*, Paris, PENS, « Cahiers V. L. Saulnier », n° 16, 1999, p. 68-70.

³¹ Pour le chant I : *Angelica, dopo la rotta di Carlo, fuggendo del padiglione di Namò, prima s'incontra in Rinaldo, dapoi in Ferraù...* (p. 3, pour 5).

³² Pour le même chant : *In questo primo canto, in Orlando, Rinaldo, Ferraù et Sacripante, si vede quanto più vagliano le forze d'Amore, che quelle di qual si voglia natural potenza qui basso (Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto et di nuove figure adornato, Venise, Vincenzo Valgrisi, 1556, p. 1).*

étant de genre féminin pour respecter la règle d'alternance : soit un schéma strophique extrêmement contraignant, comme ne manque pas de le souligner le traducteur lui-même afin de justifier les licences qu'il s'est accordées. Parmi les imitateurs de l'Arioste, seuls La Boétie et Rapin tenteront de se couler dans le même moule, le premier pour le « Chant XXXII des Plaintes de Bradamant », le second pour le livre XXVIII, « traduit en François à la rigueur des Stanzas et de la Rime »³⁴. Qu'en est-il de Boyssières ? On ne retrouve la stricte disposition en huitains du chant II de 1579 (qui sera à nouveau celle des trois courses de *La Croisade*) dans aucune section de *L'Arioste François*, où alternent de façon assez capricieuse des séries régulières de huit vers et des séquences plus brèves ou plus longues d'alexandrins à rimes plates. Faut-il incriminer la négligence de l'imprimeur ? À sa décharge, on peut observer que le poète ne termine pas toujours le dernier vers d'un hypothétique huitain sur une ponctuation forte, démarcative. Enfin, Boyssières enfreint la loi d'alternance pour des raisons alléguées par Bouchet :

l'auteur (quant aux vers) n'a point observé l'égalité du masculin, et du féminin. C'ét assavoer deux vers féminins, après deux masculins. Et après deux masculins, deux vers féminins : et la cause pourquoi il n'a suivi par tout un tel ordre, c'et afin qu'il pût mieux randre le sans, l'intancion, et la grace de l'invanteur : et qu'il n'employât plus de vers à la version, qu'il y an a à l'invancion (sig. x5r°).

Il n'est point besoin de s'aventurer très loin dans la version du Montferrandin pour en repérer un exemple : dès le premier chant, aux vers 55-58, la rime masculine « feu-peu » succède à une autre de même genre, « Ampereur-ardeur »³⁵.

Autre différence entre les deux traductions, Fornier offre la sienne à François de Guise, nouveau Roger époux d'une seconde Bradamante, Anne d'Este³⁶, tandis que Boyssières, toujours en quête de nouvelles protections et d'utiles amitiés, offre chacun de ses chants, le huitième excepté, à un dédicataire distinct. Ainsi se succèdent M. de La Mante (substitué, au seuil d'un premier chant remanié, au duc de Mercœur)³⁷,

³³ Reproduit par H. Vaganay, « Le premier essai de traduction de *Roland furieux* en vers français », in *La Bibliofilia*, 10, 1908, p. 282.

³⁴ Une variante intéressante dans le « Conte de l'Infante Genièvre » transposé par Taillemont en huitains décasyllabiques rimés *aabaabcc* (*La Tricarite*, Lyon, Jean Temporal, 1556 [fac-similé, Genève, Droz, 1989], p. 115-151), après une « Complainte d'Alceste » en quintils hétérométriques. Voir l'échantillon examiné par Jean Vignes, *supra*, p. 75 sq.

³⁵ Sans compter les rimes approximatives, comme « dire-merite » (chant XI, p. 293).

³⁶ Elle sera près de trente ans plus tard, comme on l'a vu, la dédicataire de *La Croisade*.

³⁷ À qui avait été adressé un « discours » dans les *Troisièmes œuvres* (« Continuation des secondes », p. 46-51).

Claude Pigeon, le cardinal de Ferrare (qui est, à cette date, Louis d'Este), le conseiller Vandel, Antoine Girard³⁸, M. d'Anthoine, Guillaume Du Peyrat (autre imitateur de l'Arioste³⁹), les trésoriers Camus⁴⁰ et Grolier, Antoine Du Verdier⁴¹, et enfin François de Mandelot, le gouverneur de Lyon⁴². À l'instar d'Amadis Jamyn, offrant en 1577 ses treize derniers chants de l'*Iliade* à de prestigieux dédicataires, depuis Henri III jusqu'à Villeroy⁴³ ?

Un dernier trait paraît intéressant. Si la version de Fornier offre un texte homogène, Boyssières intègre en revanche à sa propre traduction des fragments allographes, explicitement signalés comme tels. Trois poètes sont mis à contribution : Mellin de Saint-Gelais et son continuateur Baïf pour l'épisode de Genève, Guillaume Belliard pour celui d'Olympe. Bouchet, dans son « Advertissement » final, rend compte de ces emprunts :

Quand à ce qu'il a fet servir, et qu'il a joint les pieces, qu'autres auteurs avoyent tirées de l'Arioste : c'ét qu'il n'a voulu metre la mein ny possible defere une choze bien fete, respectant an premier lieu Jan Anthoéne de Baïf, l'un des premiers de l'age passé, du prezant, et sera de l'avenir. (sig. x5r°)⁴⁴

Ces textes avaient paru, les uns en 1572, dans les *Imitations de quelques chants de l'Arioste*⁴⁵, les autres en 1578, dans le *Premier livre des Poèmes* de

³⁸ Destinataire d'un sonnet des *Troisièmes œuvres* (même section, p. 34-35).

³⁹ « Les Regrets de Bradamante et de Roger » paraîtront dans ses *Essais poétiques* de 1593. Boyssières lui a adressé un sonnet flatteur dans les *Troisièmes œuvres* (« Tu luy peux commander [à la Muse] comme son favory,/Et celui qui est d'elle, et receu et chery », p. 38). Voir l'article d'H. Vaganay, « Un Français italianisant peu connu. Du Peyrat, Ferrante Guisone, Du Bartas et... Jacques VI », *Revue du XVI^e siècle*, 16, 1929, p. 133-140.

⁴⁰ Deux sonnets lui sont dédiés dans les *Troisièmes œuvres* (« Continuation des secondes », p. 15 et 40).

⁴¹ Autre relation commune à Boyssières et à Chappuys, lequel lui a offert deux ans plus tôt sa traduction des *Mondes* de Doni et dédiera à sa fille Geneviève, en 1583, *La suite de Roland furieux*, de Pescatore (voir C. Longeon, *Une province française...*, *op. cit.*, p. 367).

⁴² Déjà gratifié de plusieurs pièces dans les *Troisièmes œuvres* (« Continuation des secondes », p. 1, 14-15 et 35).

⁴³ À la différence des quatre chants XII-XVI publiés trois ans plus tôt chez Breyer sous le titre de *Continuation de l'Iliade*, qui portaient une dédicace générale à Charles IX. De sa traduction partielle, anthologique et hétérométrique, de la *Gerusalemme*, Pierre de Brach offrira à son tour les quatre chants à Henri IV, à Catherine de Navarre, à Pierre Forget de Fresnes et au comte de Thorigny.

⁴⁴ Ce qui infirme l'hypothèse, avancée par F. Fleuret et L. Perceau, d'une intercalation d'éditeur (*Les Satires françaises du XVI^e siècle*, 2 vol., Paris, Garnier, 1922, vol. I, p. 245). Hommage était déjà rendu à Baïf dans les *Premières œuvres amoureuses* : voir la bibliographie de J. Vignes, *Jean-Antoine de Baïf*, Paris-Rome, Memini, 1999, p. 122-123, n° 456 (on rétablira la date d'édition, 1578).

⁴⁵ C. Marty-Laveaux, l'éditeur des *Œuvres en rime* (Paris, Lemerre, 1881-1890, t. II, p. 468-469), relayé par J. Vignes (*Jean-Antoine...*, *op. cit.*, p. 126, n° 469), tire argument de la répartition du texte entre Saint-Gelais et Baïf pour en conclure que Boyssières a utilisé plutôt le texte des *Poèmes*, celui de 1573. Mais dans l'exemplaire consulté des *Imitations* [BNF, Rés. Yd 864, numérisé, f° 39r°], la prise de relais, matérialisée par la manchette BAIF, s'effectue semblablement à hauteur du vers « Tousjours croissant mon amoureuse flamme ».

Belliard, où le Montferrandin avait signé un quatrain liminaire⁴⁶. Pourquoi chercher à refaire ce qui a déjà été si bien fait, plaide Bouchet. La chose ne va pourtant pas de soi. En raison, tout d'abord, de l'hétérométrie : l'adaptation de Saint-Gelais, achevée par Baïf, est composée en décasyllabes. De telles traductions peuvent certes se rencontrer à la Renaissance, comme l'atteste la version à quatre mains de l'*Illiade*, en vers héroïques de dix syllabes chez Hugues Salel, de douze chez son successeur Jamyn. Mais les deux poètes s'y relaient⁴⁷, alors qu'ici le fragment en mètre court se trouve inséré dans une trame en alexandrins. D'où l'importance des marques « Par Saingelais » (p. 96, p. 108) ou « Baïf fine » (p. 130, p. 137), qui ne rendent pas seulement à chacun son dû, mais qui fonctionnent comme de véritables bornes métriques, délimitant le territoire concédé au décasyllabe.

Boyssières se trouve confronté à un second problème, autrement redoutable, qui consiste à intégrer dans une traduction des morceaux conçus comme des *imitations*, donc des épisodes plus ou moins autonomes et se prêtant malaisément à un tel traitement. Regardons-y d'un peu plus près. Le premier extrait, celui de Saint-Gelais/Baïf, part du chant IV, stance 51, du *Roland* et court jusqu'au chant VI, stance 16. Développé pour lui-même, il s'affranchit des conclusions désinvoltes et des exordes moraux qui, chez l'Arioste, font passer d'un livre à l'autre. Boyssières, traducteur, se sent tenu de les rétablir et scinde l'imitation originelle en plusieurs fragments, entre lesquels il reprend la parole. Ainsi, parvenu à la fin du livre IV grâce aux vers de Saint-Gelais (« Elle à voez basse et cœur presque transi/Levant les yeux se mit à dire ainsi », p. 104), il prend le relais, dans le même mètre et avec une adresse que chacun appréciera : « À dire ainsi, ainsi, que ie veux dire/À l'autre Chant, si vous le voulés lire ». Ce chant V débute naturellement par le prologue ariostesque, traduit en alexandrins, sur la cruauté dont les hommes sont capables envers les femmes⁴⁸ et ce n'est qu'après quarante vers qu'on retrouve la version de Saint-Gelais (« Car procurer mal à ses annemis/Et excuzable, et ét presque permis », p. 108), dont les huit décasyllabes précédents sont passés à la trappe⁴⁹. Cinquante-deux vers plus loin, se fait la prise de relais « [p]ar Baïf » (p. 109), qui nous conduirait

⁴⁶ Également publié dans les *Secondes œuvres poétiques*, f° 73v°.

⁴⁷ Jamyn enchaîne dès le livre XII (pourtant traduit par Salel, avec les quarante-huit premiers vers du livre suivant).

⁴⁸ Exorde célèbre qui ouvre le « Conte de l'infante Genièvre » tourné en français par Taillemont et dont Du Verdier traduit aussi les deux premières octaves (sonnet reproduit dans sa *Bibliothèque*, vol. III, p. 149).

⁴⁹ Ce sont les vers 251-258 (*Œuvres poétiques françaises*, éd. D. Stone Jr, Paris, Société des textes français modernes, 1993-1995, t. II, p. 297).

jusqu'au livre VI si Boyssières n'interrompait plus haut cet emprunt, précisément à la strophe 91, 4, du chant précédent (« Et loüa Dieu que luy avoet pourvu », p. 130). Loin que « Baïf fine », c'est le traducteur qui reprend ici la main, au prix d'une légère réécriture du texte original⁵⁰. Il insère douze alexandrins de son cru, d'abord pour combler une lacune permise à l'imitateur, non au traducteur, puis pour suspendre lui-même le chant. Quel sort est réservé aux cent quarante derniers vers de Baïf ? À peine remaniés au seuil du livre VI (« Que miserable ét celui là qui panse/An mal fezant receler son offance », p. 132, pour « Malheureux est qui pense/En mal-faisant deguiser son offense », éd. Marty-Laveaux, II, 257), ils sont ensuite intégralement reproduits jusqu'à la nouvelle borne « Baïf fine », limite finale d'un emprunt dont le début n'a pas été symétriquement signalé.

L'insertion des vers repris à Belliard, aux livres X et XI, posait moins de problèmes puisqu'il s'agit d'alexandrins et que l'histoire d'Olympe s'y trouve déjà scindée en deux épisodes autonomes, l'abandon de la jeune fille sur l'île d'Ébude et sa délivrance par Roland. Mais ces imitations ne pouvaient pour autant s'intégrer telles quelles au texte de Boyssières. La première s'ouvre en effet sur un long préambule à Mademoiselle d'Atri (Marguerite d'Acquaviva, une des nymphes du Salon vert), que le traducteur laisse bien entendu de côté, tout comme il néglige les dix premiers vers du morceau, pour leur substituer un huitain original, plus proche de l'octave liminaire du chant. La jonction une fois faite avec la version de Belliard, celle-ci est citée tout du long. Elle suit assez fidèlement le texte de l'Arioste jusqu'à la strophe 34, mais se poursuit en vol libre, puisque le secrétaire de la reine Marguerite y enrichit les lamentations d'Olympe d'une « plainte piteuse » (p. 243) de son invention, longue de cent cinquante-quatre vers, où la jeune fille se décrit comme plus infortunée que Didon, Ariane et Médée, avant d'appeler contre le déloyal Birène les châtiments conjugués de Jupiter, Némésis, Vénus, Amour et Océan. Boyssières ne peut suivre plus loin Belliard, qui s'adresse de nouveau à Mademoiselle d'Atri pour lui résumer les malheurs d'Olympe prisonnière des Ébudéens et préparer l'imitation suivante. Il reprend donc le fil de sa traduction et enchaîne sur la strophe 35 de l'Arioste, pour nous ramener aux aventures de Roger. Comme on l'a vu, il n'ira pas au-delà de l'octave 86, privant ainsi le lecteur du combat livré contre l'orque pour secourir Angélique. N'aurait-il pas craint de rivaliser avec Belliard, qui avait raconté l'épisode symétrique de Roland confronté au monstre ?

⁵⁰ « Et loua Dieu, qui luy avoet pourveu/D'un tel secours » (éd. Marty-Laveaux, citée, t. II, p. 257), plus proche de l'italien : *levò le mani a Dio, che d'un aiuto/come era quel, gli avea sì ben provisto*. Baïf enchaîne sur l'hémistiche cité un peu plus loin, « Malheureux est qui pense ».

Tel est en effet l'argument de la seconde imitation, intitulée « La délivrance d'Olympe », qui s'ouvre, non sur une dédicace à Mademoiselle d'Atri, mais sur un prologue de portée générale relatif aux vicissitudes de la fortune (sans doute inspiré par l'exorde du chant XLV). Boyssières, là encore, ne tire parti que du récit proprement dit, cité seulement à compter du vers 14, soit, dans le livre XI du *Roland furieux*, le début de la strophe 29 (après treize vers délayant la demi-octave précédente de l'Arioste). À partir de là, le Montferrandin reproduit intégralement les cinq cent quatre-vingt-deux vers de Belliard (p. 281-299), ce qui ne lui laisse plus, en fin de chant, que quatre octaves à traduire (strophes 80, 3-83), rendues par trente-trois alexandrins⁵¹. « Le reste des douze Chans contenus dans ce premier volume, croit bon de préciser Bouchet, sont et appartiennent à l'[auth]eur d'icelui » (sig. x5r°).

Pourquoi traduire l'Arioste en vers, à la fin des années 1570, quand la vogue est plutôt aux « imitations », c'est-à-dire à une lecture du *Roland furieux* fragmentée, anthologique, qui en privilégie les épisodes galants, les descriptions sensuelles et les discours élégiaques ? Boyssières lui-même livre quelques clés dans le paratexte de *L'Arioste François*. La première pièce liminaire est un sonnet de Claude Du Verdier, le rejeton d'Antoine, honneur concédé au fils, suivant Claude Longeon, pour se ménager les faveurs du père et se voir admis dans la *Bibliothèque Française* en préparation⁵². Il s'agit d'un sonnet en italien *In lode di Boessiero*, qui pastiche le *Roland*, ses « *donne, cavalieri, arme et amori* » (v. 9) et qui rend un son plutôt ironique au seuil d'une traduction française⁵³. L'enjeu est d'ordre national, voire nationaliste, pour qui entend rendre à la France ses héros indûment confisqués et leur faire parler leur véritable langue, comme le proclame par deux fois un solennel quatrain « Aux François » du traducteur lui-même :

Puis que les guerriers sont de France,
Dont l'on raconte la valiance :
Il ét bien rezon, que leur voés
Parle le langage François. (sig. *5r° et p. 176)⁵⁴

⁵¹ En raison d'un vers blanc, « Qui amporta Phrizus illumina la Sphere », au milieu de la page 300.

⁵² Cf. C. Longeon, *Les Écrivains foréziens du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Centre d'études foréziennes, 1970, p. 318.

⁵³ Cf. J. Balsamo, « Sonnets italiens et impressions françaises », in *Le Sonnet à la Renaissance*, sous la dir. d'Y. Bellenger, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988, p. 261. Les autres pièces en toscan du paratexte sont le sonnet *A Silvia Diva sua* de Boyssières lui-même, déjà mentionné, et les pièces d'escorte, reprises des éditions italiennes, de Lodovico Dolce, de Nicolò Eugenio et de Louis de Gonzague, « indice de pratiques éditoriales à la limite de la contrefaçon » (*ibid.*, p. 255).

⁵⁴ Cf. Fornier exprimant, dans son « Advertissement au lecteur », « le desir [...] de faire parler les Chevalliers François en leur langaige » (éd. Vaganay, citée, p. 283).

Il s'y ajoute une seconde intention, qui s'exprime dans le long discours liminaire de quatre-vingt-six vers adressé à Claude Pigeon. Avant de chanter les louanges de son mécène, Boyssières raconte l'étrange apparition qu'il eut un jour, retiré à l'écart dans un taillis. Alors qu'il se plaignait amèrement que les poètes du temps ne sussent plus chanter que l'amour, en pillant effrontément les grands maîtres, retentit à ses oreilles « une grosse voés forte » (f° *4, v. 30b), parlant italien (« *deb si tu non hebbe il core, / Mene vago, che pieno de la santa furore, / Delle sorelle belle* », v. 33-35b). Il reconnaît aussitôt l'Arioste, à qui il demande de s'exprimer en français :

Las (dit-il) lon me fet un grand tord, an la France,
 L'on m'y depoulye tout d'honneur, et de sçiance,
 Et m'ôtent le grand bien, qu'au travail de l'esprit
 J'avoés doctemant u, par meint, et meint, écrit.
 Je ne suis pas tout seul : les autres d'Italie,
 Les Latins, et les Grés, sont de ma compagnie :
 Parquoé, si ta vertu respecte le devoer
 Revets de leur honeur les homes de sçavoer :
 Et juste justicier, fés que leurs voleries
 Ne leur puisse (*sic*) porter que toutes moqueries,
 Randant l'honneur, le los, la loange, et le bien,
 À qui ils sont : privant ceux-là qui n'y ont rien
 Et qui impudammant moéssonent par la pleine,
 Les épis de l'autruy, sans travail, ny sans peine :
 Tant qu'a la fin du jeu, vrés corneliens vus)
 Ils ayent an hiver, d'habis les mambres nus. (f° *4r°-v°, v. 41-56)

Victime des corneilles qui se parent de ses plus belles plumes, le « cygne de Ferrare » fait partie de ces auteurs, anciens et modernes, à qui l'on prend tout mais ne rend rien. D'où la mission confiée à Boyssières – ou dont celui-ci s'investit plaisamment : « atraper les larrons dedans un atrapoer » (v. 60). Pour les poètes de l'Antiquité, il se tourne vers son ami Jacques Mondot⁵⁵, moine bénédictin de la Chaise-Dieu, qui vient de traduire en vers les *Odes* d'Horace pour le compte de Nicolas Poncelet⁵⁶. Pour l'Arioste, il s'en remet

⁵⁵ Signataire de la pièce liminaire « Ad laudem I. de Boyss. », parue dans les *Secondes œuvres*, sig. f3v°, et reprise dans les *Troisièmes*, sig. *2r°, ainsi qu'en tête de « La Boyssiere », p. 10. Les devises-signatures de Boyssières et de Mondot contribuent encore à les rapprocher : « *Morior ut viuam* », « Ma mort m'avie », pour le premier ; « *Non moriar sed viuam* », « Sans mourir je vivray », pour le second.

⁵⁶ C'est l'imprimeur des *Premières œuvres amoureuses* (qui y signe un sonnet, f° 12r°) et, la même année, du *Discours d'un cas effroyable et advanture estrange, advenue à un laquais du Louvre, le XIX. jour de mars 1578* (quatrain « Aux Lecteurs » de « I.D.B. » et permission signée « De Boissieres »), qui contribuera aussi à l'*Estrille* (p. 12). Curieusement, parmi la guirlande de pièces liminaires déroulée à la fois au seuil du volume, entre les livres d'odes et au dernier feuillet, aucune ne porte la griffe du Montferrandin. Pour cause de séjour outre-monts ?

à lui-même, se faisant fort « de le fere parler/Nôtre langue francoeze, [...] / À fin de découvrir les larecins notoeres/Comis secrettement par des corne-
lies noeres » (v. 71-74). Qui vise-t-il, au juste ? Non pas les « imitateurs », Desportes, Baïf, Laval ou Belliard, dont on a vu en quelle estime il les tient et auxquels il n'hésite pas à recourir pour étoffer sa propre traduction. Eux ne se parent pas indûment des plumes du paon et savent reconnaître leurs dettes au titre de leurs ouvrages : *Imitations de quelques chans de l'Arioste; Isabelle. Imitation de l'Arioste; Les delitieuses amours de Marc-Antoine et de Cleopatre [...] et autres imitations d'Ovide, de Petrarque, et de l'Arioste*. Moins claire apparaît déjà la stratégie d'un Gilles Fumée qui intitule *Le miroir de loyauté* sa réécriture des amours tragiques d'Isabelle et de Zerbin et qui affirme, dans son épître dédicatoire :

quant pour l'Imitation ceux qui la conféreront avec l'Italien, voirront que
si j'avois voulu changer les noms propres, je ne meriterois d'estre repris de
larcin, si je me la fusse peculierement attribuée⁵⁷.

Restent tous les autres, les poétereaux incapables de voler de leurs propres ailes, roitelets soulevés par l'aigle, et qui, non contents de piller la vieille Pléiade et le doux-coulant Desportes, font main basse sur les trésors de Pétrarque et de l'Arioste. Comment mieux dénoncer leurs larcins qu'en donnant à lire le *Roland furieux* dans une autre traduction que la version ancienne des années 1540, même toilettée par Chappuys, une traduction en vers qui préserve la « naïveté » de l'original, suivant le mot du premier translateur rapporté par Jean Des Gouttes⁵⁸ ?

Boyssières nourrit l'ambition de donner à lire intégralement cette poésie, d'en rassembler les *membra disjecta*, en Esculape de ce nouvel Hippolyte. Il vient malheureusement trop tard. Une traduction rimée ne peut plus guère supplanter le roman en prose, auquel le public français s'est acclimaté depuis près de quarante ans. La marge de manœuvre laissée au poète est désormais plus étroite, mais peut-être plus prometteuse. Il reste à celui-ci la voie de l'imitation, adaptation libre et brillante d'épisodes désormais bien connus, à destination d'un public mondain plus friand d'*epyllia*

⁵⁷ Paris, Guillaume Auvray, 1576, f° 3r°. Gilles Fumée verse dans le travers que Guillaume Landré, le traducteur de *Primaléon de Grèce*, reprochera l'année suivante à son prédécesseur François de Vernassal : « Somme il monstre, qu'il cherche nom d'auteur, se servant entierement de ceste histoire pour subject et pour faire discours sur icelle. » (Paris, Jean Parant, 1577, f° 3r°)

⁵⁸ « Il ne doubtoit point que l'Arioste tourné en prose francoyse ne perdist beaucoup de sa nayfveté » (*Roland furieux*, Lyon, Jehan Thellusson, 1544, sig. *2r°). Signalons au passage que la même épître livre, dans un contexte lié à l'Italie, une des toutes premières occurrences du mot *pédant* (bien avant la parution des *Regrets*, généralement allégués par les dictionnaires historiques).

que d'épopée, ou, pour parler comme Ronsard, de « poèmes » que de « poésie »⁵⁹. En reprenant cette distinction, Vauquelin de la Fresnaye adjoindra précisément aux arguments homériques les sujets de l'Arioste :

Ou l'amour d'Angelique et du soldat Medor :
La fureur de Roland, de Rodomont encor,
Qui d'une Poësie estant un petit membre,
Qu'en peu de vers à part de son corps on demembre⁶⁰.

Aussi le projet conjoint de Mondot⁶¹ et de Boyssières ne reçut-il qu'un début d'exécution. L'« Horace François » en vers, malgré les promesses du privilège et de l'avis « Au lecteur »⁶², n'alla pas au-delà des *Odes*, tandis que *L'Arioste François* se limitait à un échantillon de douze chants, dont Ancelin écoulait encore, vingt-huit ans plus tard, les derniers exemplaires sous une page de titre rafraîchie et douteusement expurgée de la mention « Premier volume »⁶³.

⁵⁹ Pièce-préface des « Poèmes » dans les *Œuvres* de 1587 (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. XVIII, p. 283-284).

⁶⁰ J. Vauquelin de la Fresnaye, *Art poétique*, III, 325-328 (éd. G. Pellissier, Paris, Garnier, 1885, p. 145).

⁶¹ Dont l'avis « Au lecteur » rend le même son que le discours liminaire de Boyssières : Mondot a voulu « donner moyen à la jeunesse François de veoir en son langage ce que les anciens ont voulu tenir caché l'espace de tant de siècles, de peur (ce semble) que les aages suivans (estans comme jaloux de leurs thresors si couvers) ne s'en rendissent heritiers et en feissent leur propre » (sig. ê3r°).

⁶² Le privilège est accordé à Mondot « pour la traduction qu'il a faicte sur toutes les œuvres de Q. Horace Flacce, soit en un ou plusieurs volumes, ainsi que bon luy semblera, tant pour la commodité des lecteurs que pour sa louenge » (verso de la page de titre). Assurance réitérée par l'avis « Au lecteur » : « ne trouve estrange si tu n'as point encore que ces cinq livres des *Odes*. Car bien que j'aye traduit tout le reste, il m'a semblé bon de prendre icy halleine pour espier si cecy te sera agreable. [...] si je cognois qu'il aye bien rencontré, je feray sortir en brief un autre tome pour du tout assouvir ton contentement de tout le reste » (sig. ê3).

⁶³ Jérôme de Marnef écoule en 1585 la traduction des *Supposez* publiée trente ans plus tôt par son prédécesseur Étienne Groulleau (d'après J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992, p. 211).

LE PROJET ÉPIQUE DE NICOLAS DE MONTREUX Entre l'Arioste et le Tasse

Bruno Méniel

Jean Vauquelin de la Fresnaye, dans son *Art poétique*, commencé vers 1574 et publié en 1605, montre que la poésie épique a procédé par imitations successives et que l'Arioste a bénéficié du legs de la littérature française médiévale :

Virgile ainsi pillà d'Homere la richesse
Et naturalisa des Gregeois la sagesse ;
Et l'Arioste apres, en les pillant tous deux,
Plus hardiment a pris les gestes hasardeux
De nos vieux Paladins, connus par tout le monde,
Et des preux chevaliers de nostre Table-Ronde ;
Du Prophete Merlin les forts enchantemens ;
De Turpin l'Archevesque, en ses racontemens
Suivant l'histoire vraye, alors que Charle-magne
Pavoit, à Roncevaux, de morts toute l'Espagne,
Et qu'Agramant venu cet outrage vanger,
Vouloit dessous ses lois la grand'Cité ranger.

En fondant un poème sur la matière des *romanzi*, un écrivain français ne ferait, en somme, que récupérer son bien :

Et quand nous reprendrons ces beaux larcins connus,
De rien nous ne pouvons leur en estre tenus¹.

L'abbé Nicolas de Montreux, bibliothécaire du duc de Mercœur, l'avait compris avant même d'avoir pu lire ces lignes. En effet, il n'a pas seulement écrit le premier roman pastoral français, *Les Bergeries de Juliette* (1585), mais il a aussi composé un long poème romanesque de plus de 26 000 vers, *L'Espagne conquise*, en deux parties de vingt-quatre et vingt-deux chants, publiées en 1597 et 1598². Cette imposante œuvre épique a deux mérites : l'achèvement – qualité assez rare, en France, en cette fin du XVI^e siècle – et

¹ J. Vauquelin de la Fresnaye, *Art poétique* (Caen, C. Macé, 1605), II, v. 979-990 et 1009-1010, éd. A. Genty, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 92-93.

² *L'Espagne conquise par Charles le Grand, roy de France. Première partie...*, par Ollenix du Mont-Sacré, Nantes, P. Dorion, 1597, in-12 [épître dédicatoire datée du 1^{er} décembre 1596] ; *L'Espagne conquise... Seconde partie*, Paris, Abraham Saugrain, 1598, in-12 [épître dédicatoire datée du 5 janvier 1598 ; achevé d'imprimer en 1598].

la cohérence. C'est précisément cette cohérence qu'il convient d'interroger. À l'évidence, Montreux imite l'Arioste, mais il donne l'impression d'être, sans doute involontairement, en *décalage* par rapport à son modèle. Peut-être fournit-il une explication de ce décalage lorsque, dans l'épître dédicatoire de la seconde partie, il déclare « chercher la trace des deux lumières d'Italie, l'Arioste et le Tasse³ ». Il n'y aurait pas un, mais deux paradigmes. Or, si l'on se rappelle la véhémence des controverses qui, dans la péninsule, opposaient les partisans des deux poètes, on est surpris de trouver ceux-ci placés sur un même plan. Il n'est pas pour autant question de démentir Montreux, car, à sa manière, il imite aussi le Tasse. Il convient plutôt de se demander, en s'appuyant sur le seul poème, comment il a lu les deux Ferrarais pour parvenir à les concilier avec tant d'aisance, et pourquoi ils lui sont tous deux nécessaires. Du reste, il s'agit moins d'évaluer sa capacité de lecteur à les comprendre ou son aptitude de poète à les imiter, que de saisir lesquels de leurs apports il a pu s'approprier, dans la situation historique où il se trouvait. Définir la poétique de *L'Espagne conquise*, c'est donc s'interroger sur un moment de la réception en France de l'Arioste et du Tasse.

Nous étudierons d'abord l'usage que fait Montreux de la forme du *romanzo* léguée par l'Arioste, puis nous verrons ce qu'il emprunte à la poétique du Tasse, et enfin nous tenterons de donner sens à la synthèse précaire qu'il réalise entre les deux formes.

L'histoire narrée dans *L'Espagne conquise* est l'expédition conduite par Charlemagne en Espagne pour libérer des Sarrasins les reliques de saint Jacques. Le poème appartient donc à cet ensemble que constituent les œuvres émanant de la *Chronique du Pseudo-Turpin*, composée en latin, par un clerc, vers le milieu du XII^e siècle, comme un ouvrage de propagande en faveur de la reconquête, par les chrétiens, de l'Espagne occupée par les Arabes depuis la seconde moitié du XI^e siècle. Montreux s'inscrit dans cette tradition pour différentes raisons. Tout d'abord, au moins depuis la publication du *Recueil ou croniques des hystoires des royaumes d'Austrasie* de Symphorien Champier, à Lyon, en 1510, la maison de Lorraine, qui souffre de ne pas être du sang de France, laisse les érudits accréditer l'idée qu'elle descend de Charlemagne⁴. Ensuite, les ligueurs, dont le duc de Mercœur est l'un des chefs, sont hantés par un imaginaire de la croisade. Enfin, le mythe élaboré par le *Pseudo-Turpin* a rencontré un immense succès au Moyen Âge et continue à susciter l'intérêt aux XV^e et XVI^e siècles, comme en témoignent

³ *L'Espagne... Seconde partie*, f° A iiiijv°-A vr°.

⁴ Cf. A. Jouanna, « Les Guises et le sang de France », in *Le Mécénat et l'influence des Guises*, actes du colloque organisé par le Centre de recherche sur la littérature de la Renaissance de l'université de Reims (Joinville, 31 mai-4 juin 1994), sous la dir. d'Y. Bellenger, Paris, Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », n° 9, 1997, p. 23-38.

les nombreuses réimpressions du *Roman de Fierabras*⁵, qui lui consacre la première partie de son troisième livre.

L'empereur Charles est accompagné de ses preux, Roland, Regnault et sa sœur Bradamante, Roger, Arnault, mais aussi Ferry, duc de Lorraine, que l'épître dédicatoire de la seconde partie présente ainsi : « Nepveu du grand Roy Charles, il l'i'a servy de Connestable, deux fois porté hors du danger de la vie, sur le bouclier de sa prouesse⁶ ». Du camp sarrasin commandé par Bellingant, se dégagent les figures de Feragut et de la vierge guerrière Favente. Montreux associe donc aux personnages du *Roland furieux* un homme, Ferry, et une femme, Favente, destinés à fonder la lignée qui aboutira au duc de Mercœur. L'influence de l'Arioste ne se manifeste pas seulement par le choix des personnages principaux, mais par la personnalité qui leur est attribuée : à la différence de ce qui se passe dans les proses dérivant du *Pseudo-Turpin*, Charlemagne n'est qu'un personnage falot, comme en témoigne la réaction timorée qu'il adopte lorsque ses chevaliers les plus aguerris sont absents et que s'avance vers lui l'armée de Bellingant :

Charles qui voit cest ost si a plain renforcé
 Qui n'a plus souvenir qu'il se veit renversé
 Quand il quicta le camp, dans ses remparts se targe,
 Et n'ause pas sortir en la campagne large :
 Car le nombre est trop grand qui le va menaçant.
 Se sent pour le chocquer pour lors trop impuissant :
 Car il n'a plus ses preux dont la masle vaillance
 Apportoit ez combatz la victoire à la France.
 Il n'a plus ces Heros dont le puissant pouvoir
 Parmy tous les perilz vainqueur le faisoit voir⁷.

Charles ne doit ses victoires qu'à ses paladins, et leur vagabondage le réduit à l'impuissance. Quant à Roland, il est guidé par ses impulsions. Dès le dixième chant de la première partie, il est entraîné hors du combat par son cheval. À peine a-t-il rencontré une jeune femme, Éliane, qu'il oublie tous ses devoirs et qu'au sommet de son échelle de valeurs, l'honneur cède sa place à l'amour :

[...] ainsi nostre desir
 Forme le plus souvent l'honneur à son plaisir,
 Luy qui souloit gaigner soubz la faveur des armes

⁵ Cf. B. Woledge, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, Droz, « Publications romanes et française », n° 42, 1954, p. 40, et *Supplément 1954-1973*, Genève, Droz, « Publications romanes et française », n° 130, 1975, p. 37. Ces deux ouvrages recensent vingt-sept éditions entre 1478 et 1588.

⁶ *Seconde partie*, f° A iiiijv°.

⁷ *Première partie*, XVIII, p. 305, v. 2-11.

Mille honneurs en forçant les plus braves gendarmes,
 Ores croit que son los depend de bien aimer
 Sans qu'il veule autre honneur pour honneur estimer.
 Il n'a plus de soucy de ravoir Durandal,
 Et pour l'avoir perdue il ne sent plus de mal.
 Ceste nouvelle ardeur qui maistrise son ame
 Tous autres pensements consomme par sa flamme [...] ⁸.

Pour partir à sa recherche, Regnault, Roger, Arnault et Bradamante n'hésitent pas à abandonner leur empereur. De même, Feragut n'est que rarement aux côtés de Bellingant. Favente obéit à ce que Montreux appelle la loi du désir :

[...] mais quoy ? quelle puissance
 Peult faire à mon desir force ny resistance ?
 Qui me peult empescher de sortir, retourner,
 Et mes ardents desirs à souhait terminer ⁹ ?

Ces mouvements centrifuges, qui écartent les chevaliers de leur souverain et du champ de bataille, influent sur la structure de l'œuvre. Le poète s'attache tantôt aux affrontements collectifs, tantôt aux errances individuelles, et il entrelace les lignes narratives, parfois de manière très complexe. Il lui suffit d'un simple « et cependant » ou d'une question telle que : « Mais que faict cependant Favente l'amoureuse, / De revoir son Ferry ardemment desirreuse ¹⁰ ? », pour passer *ex abrupto* d'un personnage à un autre, d'un espace à un autre, d'une action à une autre. Il ménage ainsi ces suspens que Jacques Peletier louait dans les romans médiévaux et qu'il comptait parmi les procédés les plus efficaces que puisse s'approprier le poème héroïque :

Et parmi l'universel discours, il fait bon voir comment le Poète, après avoir quelquefois fait mention d'une chose memorable [...], la laisse là pour un temps : tenant le Lecteur en suspens, désireux et hâtif d'en aller voir l'événement. En quoi je trouve nos Romans bien inventifs ¹¹.

⁸ *Ibid.*, XIII, p. 200, v. 5-14.

⁹ *Seconde partie*, VI, p. 115, v. 7-10 ; voir également *ibid.*, VI, p. 110, v. 19-22, et X, p. 231, v. 21-24 :

Car justes seulement, pour faire nos plaisirs
 Nous estimons la loy de nos ardents desirs,
 Et ne pensons pecher, alors que nostre offence,
 Le fruict de nos souhaits met en nostre puissance [...].

¹⁰ *Seconde partie*, VII, p. 148, v. 10-11.

¹¹ J. Peletier du Mans, *Art poétique*, II, 8, « De l'Œuvre Héroïque », in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Hachette, « Le Livre de Poche classique », 1990, p. 310.

En outre, la brusquerie des passages d'une séquence du récit à l'autre signale l'arbitraire de la narration : le poète n'a pas d'autre règle que son caprice ; lui aussi est gouverné par le désir. Les épisodes peuvent être multipliés, ce qui explique la longueur de l'ouvrage. Le comportement des personnages, la désinvolture du narrateur, la structure de l'action, l'ampleur de l'œuvre : tout renvoie à une conception qui fait de l'homme le jouet du désir, d'un désir que ravive indéfiniment la variété et que seul alimente ce renouvellement perpétuel.

Ces éléments rapprochent le poème de Montreux du *Roland furieux*. Pourtant, il s'en distingue par son sens de la mesure et son esprit de sérieux. Le merveilleux païen est circonscrit dans d'étroites limites : sa présence se réduit à celle d'un armet magique, de deux miroirs enchantés, d'un château imaginaire, d'une fée et d'une magicienne qui prédisent l'avenir. Dans *L'Espagne conquise*, nulle trace de cette légèreté, de cette liberté, de cette fantaisie qui caractérisent le merveilleux dans l'œuvre de l'Arioste. Nulle trace non plus de ces outrances comiques qui viennent tout droit du *Morgante* de Pulci : Roland n'arrache pas d'arbre, ne projette pas de baudet au-dessus des collines, ne charge pas de jument sur son dos. Comme le narrateur du *Roland furieux*, celui de *L'Espagne conquise* se manifeste dans le prologue et parfois dans la clausule des chants ; ailleurs, ses interventions visent d'ordinaire à indiquer des transitions et à proposer des réflexions générales sur ce qui est raconté. Néanmoins, jamais Montreux n'évoque l'acte d'écriture, aucune propension à la réflexivité n'apparaît. En outre, le ton est différent. Lorsque l'Arioste se met à philosopher, il le fait avec un sourire amusé et il ne tarde pas à se moquer de lui-même. Que l'on se rappelle la quatrième octave du chant XXX du *Roland furieux*, « *Non men son fuor di me, che fosse Orlando ;/E non son men di lui di scusa degno*¹² », ou le début du chant XXIV, où le poète, après avoir développé l'idée que « *non è in somma amor, se non insania* », fait parler un contradicteur :

*Ben mi si potria dir : — Frate, tu vai
L'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo. —
Io vi rispondo che comprendo assai,
Or che di mente ho lucido intervallo ;
Et ho gran cura (e spero farlo ormai)
Di riposarmi e d'uscir fuor di ballo :*

¹² *Roland furieux*, XXX, 4, trad. M. Orcel, Paris, Le Seuil, 2000, t. II, p. 342 ; trad. p. 343 : « Non moins qu'Orland, je suis hors de moi-même, / Et guère plus que lui digne d'excuse ».

*Ma tosto far, come vorrei, nol posso;
Che 'l male è penetrato infin all' osso*¹³.

Le poète manifeste ici son humour : à cette folie qu'est la passion amoureuse, personne n'échappe, pas même lui. Il nous persuade ainsi de consentir à celles de nos pulsions que nous ne pouvons contrôler, et d'être indulgents envers nous-mêmes. C'est dans le treizième chant de *L'Espagne conquise* que Montreux se rapproche le plus de l'Arioste, lorsqu'il montre que Roland, follement épris d'Éliane, partage le sort de tous les hommes, qui sont soumis à l'empire des passions :

Mais quoy ? qui peult forcer nos passions cruelles
Puisque nous sommes nez pour vivre dessoubz elles ?
Et que nos corps humains sont recogneuz pour telz
Differents icy bas des sacrez immortelz.
Pour ne pouvoir forcer leurs passions ardentes
Et pour recevoir loy de leurs mains inconstantes,
Rolland est donc changé [...] ¹⁴.

Montreux, par l'emploi de la première personne du pluriel, indique bien que les êtres humains partagent la même condition, mais il n'adopte pas pour autant une attitude empreinte d'humour. La vie que nous menons en ce bas monde, vouée à la douleur et à l'inconstance, souffre de la comparaison avec celle des immortels.

Montreux ne semble avoir retenu qu'un aspect, singulièrement limité, du poème de l'Arioste. Absorbé qu'il est par son rêve de croisade et par son éloge de l'ancêtre mythique du duc de Mercœur, il ne veut pas, et même il ne peut pas voir que le *Roland furieux* raille souvent les paladins français et que, d'un seul mouvement, il exalte l'héroïsme chevaleresque et le rejette comme irrémédiablement périmé, afin de faire triompher l'humanisme. Il a voulu couler dans le moule du poème romanesque une matière grave et sérieuse.

Peut-être donc la référence au Tasse doit-elle être prise en considération plus sérieusement que nous n'avons d'abord été enclin à le faire. C'est elle

¹³ *Ibid.*, XXIV, 3, t. II, p. 66; trad. p. 67 :

On me dira : « Frère, tu as beau jeu
De désigner autrui sans voir ta faute. »
Je le comprends fort bien, vous répondrai-je,
Car j'ai l'esprit lucide dans l'instant ;
J'ai grand souci (et bon espoir aussi)
De me poser et de quitter le bal ;
Mais si tôt que voudrais, je ne le puis,
Car le mal dans les os s'est introduit.

¹⁴ *Première partie*, XIII, p. 201, v. 4-10.

que retient le seul poème liminaire faisant allusion aux sources de *L'Espagne conquise*, à propos de l'ambition qu'a Montreux d'immortaliser les Lorrains :

Le Tasso louïangeant le pieux Godeffroy,
Et l'immortalisant, n'a pas fait tant que toy,
Qui prens de plus long temps de leur nom l'origine,

Il ne faict que redire un ja tracé discours,
Mais toy volant plus hault en tes belles amours,
Tu rends de ton Mercœur la race plus divine¹⁵.

La référence au Tasse peut d'abord s'expliquer par l'immense succès que rencontre en France, à l'extrême fin du XVI^e siècle, *La Gerusalemme liberata*. Si la traduction en vers de Jean Du Vignau, parue en 1595, et celle, partielle, de Pierre de Brach, datée de l'année suivante¹⁶, ne semblent pas avoir touché un large public, il en va différemment de celle en prose réalisée par Blaise de Vigenère et publiée chez Abel L'Angelier en 1595. La faveur dont elle bénéficie est attestée par plusieurs faits. D'une part, l'édition *princeps* in-4° est suivie de deux éditions in-8°, une chez le même éditeur, en 1599, et une autre chez Antoine du Brueil, en 1610¹⁷. D'autre part, Abel L'Angelier fait imprimer dans la capitale, en 1595, une édition de *La Gerusalemme conquistata* en italien¹⁸ et, dans l'avis aux lecteurs, parle de l'édition qu'il a donnée de « ce brave poème en prose françoise, de la traduction d'un des plus excelens personnages de nostre temps » et du « desir [...] que nos François ont de le veoir en sa langue Italienne »¹⁹. Montreux souhaite sans doute profiter de la vogue croissante du Tasse, et c'est à dessein qu'il donne à son épopée un titre calqué sur celui que le poète italien a donné *in fine* à son grand œuvre.

Montreux a pourtant d'autres raisons, plus profondes. Formé par les jésuites, devenu homme d'Église, activement engagé au service de la Ligue, il est pénétré de l'esprit tridentin. Il loue le duc d'Elbeuf d'avoir protégé les

¹⁵ « Autre sonnet », in *Seconde partie*, f° A viir°.

¹⁶ J. Du Vignau, sieur de Warmont, *La Deslivrance de Hierusalem, mise en vers françois*, Paris, Nicolas Gilles, 1595, in-12; P. de Brach, *Quatre chants de la Hierusalem de Torquato Tasso*, Paris, Abel L'Angelier, 1596, in-8°. Sur la réception en France du Tasse, voir l'importante communication de J. Balsamo, *supra*, p. 11 sq.

¹⁷ *La Hierusalem du Sr Torquato Tasso, rendue françoise par B.D.V.B.*, Paris, Abel L'Angelier, 1595, in-4°; *La Hierusalem du Sr Torquato Tasso, rendue françoise par Blaise de Vigenère*, Abel L'Angelier, 1599, in-8°; *La Hierusalem du Seigneur Torquato Tasso, rendue françoise par Blaise de Vigenère*, Anthoine du Brueil, 1610, in-8°.

¹⁸ Cette édition est condamnée par arrêt du Parlement de Paris en date du 1^{er} septembre 1595, parce que le poème contiendrait des vers diffamatoires envers le défunt Henri III et envers Henri IV; voir les *Preuves des libertez de l'Église gallicane*, Paris, Bastien et Gabriel Cramoisy, 1651, in-f°, t. I, p. 154-155. Voir la p. 270 du livre XX de l'édition indiquée dans la note suivante.

¹⁹ T. Tasso, *Di Gerusalemme conquistata libri XXIII*, Paris, Abel L'Angelier, MDLXV [*sic* pour 1595], f° aixv°.

arts et fait « observer les saintz sacrez decretz,/Qui pour la sainte Foy à Trante furent faictz²⁰ ». Il reconnaît dans le Tasse le maître d'œuvre du premier grand poème épique de la Contre-Réforme. Dans *L'Espagne conquise*, c'est bien une croisade qu'il nous raconte. Charles « conquiert les Citez, et maincte riche ville/Pour y semer le grain de la sainte Evangille²¹ ». Il accomplit une mission qui lui a été confiée par ce Dieu, que, dans une harangue du début de l'œuvre, il présente comme le souverain suprême :

Mais qui nous faict en doubte, au Conseil ramener
Ce qu'a voulu la hault l'Eternel ordonner ?
Ce qu'il a destiné, ce qu'il veut que l'on face,
Affermiz dans les bras de sa divine grace ?
N'avons nous receu l'aistre a ceste juste loy
De le servir loyaux, comme notre grand Roy ? [...]
N'est il nostre grand Roy, et ne devons nous pas
Tendre vers son honneur l'adresse de nos pas²² ?

Dans la suite de son discours, Charles défend une vision mystique de la guerre sainte et propose à ses soldats d'imiter le Christ rédempteur :

Comme de son pur sang, coullant dessus la Croix,
Il peignit, pour durer, ses immortelles loix
Et comme par sa mort, heureux il nous faict vivre,
En ce pieux devoir nous le devons ensuyvre ?
Donner à son honneur nostre sang, et nos jours,
Comme il a fait le sien a nostre heureux secours ?
Mais quoy ? mourir pour luy, n'est-ce pas vivre en gloire ?
Et sur la fiere mort, emporter la victoire ?
N'est-ce par son trespas, un saint vivre acquerir,
Que la cruelle mort ne peut faire mourir²³ ?

Lorsque Montreux évoque l'état d'esprit des soldats de Charles, il insiste sur la charité, l'abnégation et la piété :

En c'est ordre parfaict marche la sainte bande,
À qui le seul desir de la gloire commande,
L'on ny voit point regner l'ardante passion,
Et nul est embrasé d'aucune ambition,
Parmy la vive ardeur d'une ame magnanime,
L'insupportable orgueil, n'est en aucune estime,

²⁰ *Première partie*, XXII, p. 407, v. 22-23.

²¹ *Seconde partie*, XVIII, p. 448, v. 21-22.

²² *Première partie*, II, p. 33, v. 7-12 et 19-20.

²³ *Ibid.*, II, p. 33, v. 2-p. 34, v. 9.

Et les preux aguerriz ne gourmandent point ceux,
 Que le ciel a formez moings forts et valeureux,
 L'on n'y querelle plus pour les beautez mortelles,
 Ny pour le vain honneur des Dames infidelles,
 L'amour, la pieté, le seul desir du los,
 Et l'honneur de la foy regne entre ces Heros [...]²⁴.

À la croisade correspond non seulement un état d'esprit, mais encore un cheminement spirituel. Même si Charles ne saurait être comparé au Renaud de *La Jérusalem délivrée*, présenté par Pierre l'Ermite comme la « brebis égarée » que Dieu ramène dans son troupeau, il évolue indéniablement. Mûri par les épreuves, il acquiert au cours de son expédition une sagesse qui lui faisait défaut au départ :

[...] Charles devient sage
 Par le malheur reçu en ce dernier dommage,
 Ainsi deviennent grands, et en fin invaincus,
 Les chefs qui ont esté à quelque heure vaincus,
 Leur perte leur apprend, et les vertus apprises,
 Par la nécessité sont beaucoup mieux retinses,
 Que celles que sans force on apprend librement,
 Et dont on a cogueu l'effect tant seulement [...]²⁵.

Surtout, en choisissant de raconter une croisade, Montreux s'astreint à suivre une *dispositio* canonique : le poème commence par l'apparition d'un être surnaturel qui confie une mission à l'empereur, il comprend un catalogue des troupes, il inclut le récit d'un siège, dont l'issue, longtemps différée, est déterminante, il comporte une scène où une glorieuse descendance est prédite au héros, et il se termine par la prise d'un lieu saint et par la libération de reliques. À la différence du *Roland furieux*, dont la structure reste ouverte, *L'Espagne conquise*, en dépit de la prolifération des récits secondaires, présente donc une structure close.

Or cette structure renvoie à une philosophie de l'Histoire. Dans *La Jérusalem délivrée*, nous en avons plusieurs exemples : la furie Alecto comprend qu'elle « ne peut lutter contre le destin ni détourner les grands décrets de l'Intelligence immuable²⁶ » ; Godefroy, au cours de son rêve, s'entend dire par Hugues : « la haute Providence t'a choisi pour chef souverain de

²⁴ *Ibid.*, IV, p. 53, v. 5 sq.

²⁵ *Seconde partie*, XIV, p. 347, v. 22-p. 348, v. 6.

²⁶ T. Tasso, *La Jérusalem délivrée*, IX, 1, trad. J.-M. Gardair, Paris, Hachette, « Bibliothèque classique », 1996, p. 310 : *cozzar contra 'l fato e i grandi decreti/svolger non può de l'immutabil Mente* (éd. ital. Turin, Garzanti, « I grandi libri », 1982, t. I, p. 264).

l'expédition²⁷ », puis il recueille une colombe et il montre à ses capitaines le message qu'elle portait à Aladin en disant : « Voyez comme tout nous est révélé par la providence du Seigneur des cieux²⁸ » ; lorsque Soliman s'engage dans le combat final, le poète émet l'hypothèse « que ce soit la providence divine qui jette la fureur dans son esprit²⁹ ». Dans les *Discours du poème héroïque*, le Tasse a montré que cette conception providentielle de l'Histoire, étrangère aux tragédies, est inhérente aux poèmes épiques :

tous ces poèmes semblent [...] pour ainsi dire composés et menés à terme par la Providence, laquelle n'a que peu de place dans la tragédie, car elle y introduirait l'indignation qu'Aristote n'y autorise pas³⁰.

Cette lecture théologique de l'Histoire est celle de Nicolas de Montreux. La providence soumet à ses lois les actions des individus. Ainsi, au chant XV de la deuxième partie, Ferry, en sortant vainqueur d'un duel judiciaire, a fait triompher le bon droit d'Éliane, qui est éprise de lui. Toutes les conditions sont réunies pour que les deux jeunes gens s'unissent, toutes sauf une : l'accord de la « sainte providence ». Éliane pose sa main sur Ferry pour le retenir, mais celle du destin est plus forte :

Mais ailleurs le destin dont la dextre est plus forte
Que la sienne debile, insolemment le porte,
Il fault qu'il aille ailleurs parachever le cours
De ses faicts genereux, de ses ans, de ses jours,
Car il fault que de luy et de l'alme Favente,
Sorte ceste grande race, en gloires triomphante,
Qui doit autour du monde estaller ses lauriers
Et le rendre subject à ses justes guerriers,
Ce qu'arreste en nostre heur la sainte providence
N'est jamais detourné que d'une grande offence,
Que par un grand forfait : car moins juste que bon,
Dieu nos faultes tollere, et nous en faict pardon³¹.

²⁷ *Ibid.*, XIV, 13, p. 459 : *se l'alta Providenza elesselte de l'impresa sommo capitano* (*ibid.*, t. II, p. 425).

²⁸ *Ibid.*, XVIII, 53, p. 575 : *Vedete come il titto a noi riveli/la providenza del Signor de' cieli* (*ibid.*, t. II, p. 549).

²⁹ *Ibid.*, XX, 75, p. 656 : *che sia forse il proveder divino/che spira in lui la furiosa mente* (*ibid.*, t. II, p. 637).

³⁰ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico* (1594), I, in *Prose*, éd. E. Mazzali, in *La Letteratura italiana : storia e testi*, t. XXII, Milan-Naples, Riccardo Ricciardi, 1959, p. 507-508 : *tutti questi poemi paiono quasi fatti e condotti afine da la providenza, a la quale a pena si lascia luogo ne la tragedia, perché l'averebbe ancora in lei l'indegnazione, a cui Aristotele non la concedeva* (*Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, traduit, présenté et annoté par F. Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 156).

³¹ *Seconde partie*, XV, p. 350, v. 12-23.

Plus nettement encore, les lois de la providence divine règlent l'action des souverains. Dieu se sert de Charles comme d'un instrument pour propager sa foi :

[...] la celeste main,
 La puissance, et le bras du seigneur des victoires
 Conduict Charles le grand au feste de ses gloires,
 Le guide à la conqueste, et des cœurs, et des lieux
 Qui ne cognoissent point le seul autheur des cieux
 Dont la gloire doit estre en tous lieux expandue,
 Et sa divine foy d'un chacun entendue³².

Dans l'ouvrage que Montreux publie en 1608 sur l'expédition contre les Turcs au retour de laquelle est mort le duc de Mercœur, il reste fidèle à cette conception de la mission des rois, apostrophant les monarques de la chrétienté en ces termes : « vous estes premiers en toutes preeminences, ô grands Roys, premiers en foy, vous l'avez receuë pour la departir³³ ». Dans ce même ouvrage, l'auteur montre un père capucin haranguant les soldats chrétiens en leur disant

qu'ils trouveront Dieu pour leur assistance, qui par miracle pour sa gloire et leur honneur, les rendra victorieux d'une armee, qu'ils ne peuvent vaincre sans merueille, ny en estre vaincus sans benediction et sans honneur. Ils vainqueront par miracle³⁴.

Partir en guerre contre l'infidèle, c'est aller au-devant du miracle qui manifeste l'approbation divine. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que, dans *L'Espagne conquise*, Dieu, les anges et les démons interviennent dans les affaires humaines. Au début de l'expédition, les troupes de Charles s'arrêtent, terrifiées, au pied des Pyrénées. Les démons déchaînent sur eux des feux et des tempêtes ; des serpents se changent en jeunes filles, qui entraînent les soldats et les font rouler dans des précipices. Charles prie le Père céleste de le secourir. Mandaté par Dieu, l'archange Michel éteint les feux diaboliques et fait réapparaître le soleil :

Nos preux s'estonnent lors qui en corps se rassemblent,
 Et pour voir ce miracle en leurs ames ilz tremblent³⁵.

³² *Ibid.*, XVII, p. 410 v. 22-p. 411, v. 4.

³³ Nicolas de Montreux, *Histoire universelle des guerres du Turc, depuis l'an 1565. jusques à la Tresve, faicte en l'an 1606* (tome II de M. Fumée, *Histoire générale des troubles de Hongrie et de Transylvanie*), Paris, Robert Fouët, 1608, in-4°, livre I, f° 3r°.

³⁴ *Ibid.*, p. 766.

³⁵ *Première partie*, V, p. 79, v. 10-11.

Après cette merveille, les démons se dispersent et les guerriers rejoignent le camp de Charles. Encore ne s'agit-il là que d'un épisode. Plus significativement encore, le merveilleux chrétien triomphe dans le dénouement, car, comme dans le *Pseudo-Turpin*, la victoire décisive est obtenue par des prières, qui provoquent l'effondrement de la ville de Lucerne. Pour le Tasse, cette poétique du miracle est essentielle, car elle seule permet de concilier le merveilleux et le vraisemblable :

Le poète attribuera certaines opérations qui dépassent de très loin le pouvoir des hommes à Dieu, à ses anges, aux démons, ou à ceux qui tiennent leur pouvoir de Dieu ou des démons, c'est-à-dire les saints, les mages et les fées. Ces œuvres, si on les considère en elles-mêmes, paraîtront merveilleuses : on les nomme même, dans le langage courant, des miracles. Si on les considère sous le rapport des facultés et des pouvoirs de ceux qui les ont accomplies, ces mêmes œuvres seront jugées vraisemblables [...]³⁶.

Il est clair que ce souci du vraisemblable sépare irrémédiablement la poétique du Tasse de celle de l'Arioste, et pourtant Montreux semble s'accommoder de cette contradiction.

Peut-être la clef de cette attitude paradoxale est-elle à chercher dans le rapport que Montreux entretient avec l'histoire de son temps. En plusieurs endroits, il souligne la pureté de l'esprit de croisade, en même temps qu'il la rejette dans un passé révolu :

Pour la foy seulement, et pour l'honneur de Dieu,
Combattoient ces guerriers durant ce siecle vieu³⁷.

Pendant les guerres saintes de jadis, la foi en Dieu avait pour effet une confiance mutuelle :

[...] sans fraude, la guerre,
Se demenoit alors dessus toute la terre,
Sans surprise, sans dol, et le profit charmeur
Ne faisoit violer ny la foy ny l'honneur,
On vainquoit par la force, et la valeur exquise,
Non par deception, ou bien par la faintise,

³⁶ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, op. cit., II, p. 538 : *Attribuisca il poeta alcune operazioni che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini a Dio, a gli angioli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è conceduta potestà, quali sono i santi, i magi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno : anzi miracoli sono chiamati nel comune uso di parlare. Queste medesime, se si averà riguardo a la virtù ed a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate [...]* (*Discours de l'art...*, op. cit., p. 183).

³⁷ *Seconde partie*, V, p. 100, v. 5-6.

Mais qui n'a de sa foy vers l'éternel soucy,
Vers les pauvres mortels n'en aura point aussi³⁸.

Cette *laudatio temporis acti*, on le devine, est destinée à préparer une critique des mœurs guerrières à la fin du XVI^e siècle. La bonne conduite des soldats de Charles contraste avec l'ignominie de ceux qui ont pris part aux troubles civils :

[...] la loy militaire
L'armée des François entretenoit entiere,
Les soldats ne couroient, comme font eshontez,
Les nostres, par le gain deshonneste emportez,
Ils demeuroient au camp, ils achetoient leur vivre
Des justes vivandiers destinez pour le suivre,
Qui vendoient loyaument, et non comme font ceux
Qui vollent aujourd'huy le soldat souffreteux,
Qui vendent à faux poix, et pour toute justice
N'ont que la cruauté de leur chaude avarice,
Ces vivandiers aussi marchaient sans nul ennuy,
Sans estre detroussés comme ils sont aujourd'huy,
Ainsi tout estoit juste, et les loix des grands villes
Dans ce camp renfermé refflorissoient utiles,
Le droit estoit ouy parmy les cliquetis,
Et des forfaits commis les supplices sentis,
La guerre n'estoit pas comme elle est à ceste heure,
Une loy du forfait qui impuny demeure,
Et des hommes pervers, ceste nécessité,
Ne servoit de manteau à leur meschanceté,
L'on ne trouvoit le mal parmy cest exercice,
Car ainsi qu'és Citez on punissoit le vice,
Tels estoient les soldats de ce grand Empereur,
Comme luy juste et saint, incoupables d'erreur,
Soldats bons et pieux, et le subject fidelle
Suict tousjours de son chef l'action naturelle [...] ³⁹.

L'alternance entre les formes verbales à l'imparfait et celles au présent renforce ici l'opposition entre la probité de jadis et la corruption qui s'est propagée à la faveur des récentes dissensions civiles. Dans d'autres passages, la nostalgie pour la guerre à l'ancienne s'exprime par la vitupération de l'armement moderne. De même que, dans le poème de l'Arioste, l'arquebuse

³⁸ *Ibid.*, XI, p. 246, v. 12-19.

³⁹ *Ibid.*, XIV, p. 336, v. 13-p. 337, v. 14.

est condamnée par Roland comme une invention maléfique⁴⁰, *L'Espagne conquise* regrette que le canon permette à la technique de vaincre la vaillance :

Car encor l'ennemy de la juste vertu,
 Le Canon dont le fort par le foible est batu
 N'avoit pas inventé, et les superbes villes
 N'estoient faictes par luy cruellement servilles,
 Le plomb aislé flambant, n'aloit de loing chercher
 L'ennemy, pour le faire en terre trebucher,
 Et des dards recourbez les legeres sagettes,
 Pour combattre de loing seulement estoient faictes,
 Maudicte invention, execrable malheur,
 Puis que par toy perist sans effect la valeur,
 Et que des plus vaillants esteincte est la prouesse,
 Par un lasche soldart qui par hazard les blesse⁴¹.

Cette confrontation insistante entre l'époque carolingienne et le temps des guerres civiles indique peut-être l'intention cachée du poème. Le duc de Mercœur a été le dernier des ligueurs : il n'a renoncé à son gouvernement de Bretagne que le 20 mars 1598. Le poète, qui a vu la Ligue décliner à partir de 1595 et qui a sans doute senti venir cette reddition, dit dans *L'Espagne conquise* ce que les guerres de religion auraient pu être et n'ont pas été.

Il aurait aimé afficher de bout en bout, comme le Tasse, une confiance inébranlable en l'action providentielle et miraculeuse de Dieu dans l'Histoire. Mais alors, comment expliquer les échecs de la Ligue ? Il faut laisser place, dans un monde globalement soumis aux lois de la providence divine, à un domaine qui leur échappe et qui est gouverné par le sort. C'est dans cet environnement-là, instable et imprévisible, que s'épanouit Favente :

Ainsi le sort souvent, pour changer de visage,
 Ceux qu'il a conservez faict tomber en naufrage
 Et plus qu'en autre endroict il paroist icy-bas
 Incertain és estours, et vollage és combats,
 Puis que le plus souvent il combat la justice,
 Et rend victorieux le detestable vice⁴².

Ce monde livré au hasard est celui de l'Arioste. Les souverains faibles et iniques y prospèrent, et l'on peut lire, entre les vers de *L'Espagne conquise*, tout un réquisitoire contre l'injustice royale. Ainsi, Éliane est destinée à succéder à son oncle Alphonse sur le trône de Navarre, mais à la suite d'une

⁴⁰ Cf. *Roland furieux*, IX, 40-41, trad. M. Orcel, citée, t. I, p. 332 ; trad. p. 333.

⁴¹ *Seconde partie*, XIV, p. 335, v. 6-17

⁴² *Ibid.*, X, p. 224, v. 2-7.

erreur judiciaire, elle est contrainte à s'exiler. Ferry ramène Éliane à Pampelune et adresse, à celui qui se trouve être le roi de Navarre, ce discours :

Sire vous ne regnez sur le peuple eslevé,
 Que pour rendre de tous le bon droict conservé,
 Des Rois et des Seigneurs le naturel office,
 Est de rendre à chacun entiere la justice,
 Ils regnent pour ce faict, qui ne garde la loy
 Est un tirant cruel, et non un juste Roy,
 Pour rendre ce debvoir entier en sa puissance,
 De corps, de biens, chacun vous rend obeysance,
 Mais si vous viollez cette antique equité,
 Le peuple peut aussi se mettre en liberté,
 Se delivrer du joug, puis que par vous defaict
 Est la loy qui tenoit sa liberté subiette,
 Vous devez donc ce droict, et le devant ainsi,
 Devez des innocens justes prendre soucy⁴³.

Le roi, s'il se montre injuste, devient un tyran et s'expose à la rébellion du peuple. Dans *L'Espagne conquise*, le tyran par excellence est Bellingant. Son despotisme s'exerce aussi bien dans la sphère privée que dans la sphère publique : il contrarie les amours de sa fille Flore, qui s'écrie :

Mais hélas ! l'injustice exerçant son pouvoir,
 Veult en mille façons sans loy se faire voir,
 Emprisonnant le bon, pardonnant au coupable,
 Et rendant le parfaict durement miserable,
 Ainsi vivent les Rois, de qui la volonté
 Forge en ce triste temps la supresme equité [...].⁴⁴

La violence que Bellingant exerce sur sa fille se retourne contre lui : quand il apprend que l'amant de sa fille, qu'il avait fait incarcérer, s'est laissé mourir de faim, et que sa fille en est morte de pitié, il se met à pleurer. Dans l'ordre politique, l'indépendance par rapport au pouvoir royal se manifeste par les duels, qui, lorsque le monarque n'exerce pas convenablement la justice, constituent des appels à l'arbitrage équitable de ce Dieu dont la « dextre ne donne,/Le laurier, qu'a ceux la de qui la cause est bonne⁴⁵ ». En effet, l'expérience de la tyrannie enseigne que la dévotion ne doit pas se tromper d'objet et que le prince n'est jamais la référence ultime.

⁴³ *Ibid.*, VIII, p. 185, v. 19-p. 186, v. 8.

⁴⁴ *Ibid.*, XVI, p. 390, v. 9-14.

⁴⁵ *Ibid.*, II, p. 34, v. 14-17.

Ainsi, le peuple se méprend lorsqu'il idolâtre cette image imparfaite de Dieu qu'est le roi, au lieu d'adorer et de suivre Dieu lui-même :

[...] le Prince est tousjours des subjects imitté,
Ou bien a la justice, ou a l'impieté,
Ils font souvent pour luy mille fois davantage,
Que pour Dieu, dont ils sont tant seulement l'Image,
Ainsi la creature, et l'Image imparfaict,
L'on adore aujourd'huy, et non Dieu qui l'a fait,
L'on sacrifie au veau, et le pasteur on laisse,
L'erreur est honoree, et l'on fuit la sagesse⁴⁶.

De tels passages remettent en cause l'autorité royale. *L'Espagne conquise* donne une voix à la Ligue, et en dévoile l'ambiguïté. D'une part, le poème déploie un discours politique et religieux, car il présente le monarque idéal comme celui qui se laisserait guider par Dieu, il prône la purification par le sacrifice et la violence, il exprime l'aspiration à la guerre sainte. D'autre part, la forme du poème manifeste un imaginaire qui a sous-tendu l'action des ligueurs : ce que dit la structure du *romanzo*, cet itinéraire gyrovague des personnages et cet entrelacement du récit, c'est un goût farouche pour l'indépendance, le refus de l'autorité et l'appel de l'aventure.

L'Arioste, en donnant au *romanzo* sa forme parfaite, était parvenu à en faire l'expression de la Renaissance à son apogée, suprêmement confiante en l'homme et prête à lui octroyer toutes les libertés de pensée ; le Tasse, en élaborant un poème héroïque conforme à la théorie aristotélicienne, avait offert à l'Italie le poème de la Contre-Réforme triomphante. Dans sa tentative de conjuguer ces deux certitudes, Montreux n'a exprimé que son propre malaise. En empruntant aux deux esthétiques, il a refusé de voir qu'elles étaient difficilement compatibles. Sa démarche reste néanmoins cohérente, rationnelle et authentique, car la contradiction qui est au cœur du poème renvoie à l'antinomie entre sa vision providentialiste de l'histoire et sa défaite politique et militaire, c'est-à-dire à la situation historique qu'il a vécue dans sa chair, à cet abandon de Dieu qu'a été l'échec de la Ligue. Seule une forme hybride pouvait permettre à Montreux de dire les secrètes aspirations d'un groupe social à un retour vers la féodalité et les doutes que son échec historique lui faisait éprouver quant à l'ordre providentiel des événements.

⁴⁶ *Ibid.*, V, p. 102, v. 13-p. 103, v. 4.

SUR LE CHEMIN DU TASSE
La fidélité du traducteur
selon Vigenère, Baudoin et Vion Dalibray

Françoise Graziani

« Chez nous, peu de personnes s'estudient à suivre le Tasse », déclare en 1632 Charles Vion Dalibray, non sans provocation, dans la préface à sa traduction de l'*Aminta*. Il entend ainsi déplorer le manque de cohésion et d'unité de la tragicomédie à la française en l'opposant à la perfection de l'œuvre du Tasse, où « chacune des parties se rapporte à son tout comme font les membres à leur corps ¹ ». C'est avec les mêmes arguments que Jean Baudoin loue l'*Aminta*, toujours en 1632, dans son *Abrégé de la vie de Torquato Tasso* :

c'est un Poème parfait en toutes ses parties [...] et la composition en est si excellente, qu'en ce genre d'escire il se peut vanter d'avoir surpassé les Anciens et les Modernes².

L'attention portée à la composition en tant que mise en forme de l'intrigue ou « disposition poétique », dont le Tasse a dit qu'elle contient en propre « toute la vertu de l'art poétique³ », marque en effet la position de ceux qui « s'estudient à suivre » les voies ouvertes par le poète italien pour renouveler les genres poétiques. Dans les *Discours* qui exposent son art poétique, le Tasse insistait en effet sur l'importance des liaisons qui nouent et dénouent une intrigue, ainsi que sur la nécessité de maintenir un rapport de cohérence entre le choix de l'argument et une mise en forme dont la dynamique soit appropriée au sujet. Ces *Discours*, bien que Jean Baudoin en

¹ *L'Aminte du Tasse, Pastorale. Fidèlement traduite de l'Italien en vers françois*, Paris, Pierre Rocolet, 1632, « Advertissement ». À propos de cette traduction et de son rapport aux autres tentatives d'adaptation françaises, voir D. Mauri, « L'*Aminta* du Tasse traduite par Charles Vion Dalibray », *Franco-Italica*, 10, 1996, p. 91-104.

² J. Baudoin, *Abrégé de la vie de Torquato Tasso*, in *Les Morales de Torquato Tasso*, Paris, A. Courbé, 1632, avant-propos.

³ « La principale fatigue du Poëte, apres avoir choisi un sujet capable de perfection, consiste à sçavoir donner à son Ouvrage la vraye forme, et la disposition Poëtique. C'est en cela que se descouvre presque toute la vertu de son Art, y consistant comme en son propre sujet » (T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, II, trad. J. Baudoin, *Advis touchant la Perfection du Poème, tiré des paroles de l'Autheur au second discours de son Art Poëtique*, préface à la 2^{de} édition de la traduction de la *Jérusalem*, Paris, 1632).

ait traduit des extraits à partir de 1632⁴, n'ont jamais été commentés directement en France, ni revendiqués ouvertement comme source d'autorité par d'autres que ses traducteurs. Pourtant, leur impact a sans doute été plus grand qu'il n'y paraît, car certaines questions théoriques, comme précisément celle de la « disposition poétique », ont été clairement attachées à son nom et à son œuvre – et pas seulement dans les débats sur le genre épique. C'est dans les années 1630-1640 que la poétique du Tasse semble avoir intéressé le plus vivement les traducteurs, ceux-là mêmes qui, percevant pour la première fois la diversité et la cohérence de l'œuvre de celui qu'ils considèrent comme « un Auteur universel⁵ », en ont tenté une réunification : en 1632 en effet, simultanément à l'*Aminte* de Vion Dalibray, qui traduira aussi le *Torrismon* en 1636, Baudoin publie, outre une réédition de sa traduction de la *Ierusalem* augmentée de divers compléments théoriques, le premier recueil d'œuvres en prose du Tasse, intitulé *Les Morales de Torquato Tasso* et accompagné de la première biographie du poète en français, l'*Abrégé de la vie de Torquato Tasso* d'après Giovan Battista Manso⁶. En 1639, pour des raisons qui demeurent mystérieuses, Baudoin insèrera la traduction intégrale du premier *Discours de l'art poétique* dans son *Recueil d'emblèmes divers*. À défaut d'une enquête approfondie, il est difficile d'apprécier la portée exacte de cette remarquable convergence de dates, mais on peut la considérer comme signifiante, puisque quelque chose est en train de changer dans la vie littéraire française à la veille de la fondation de l'Académie française, et il semble bien que le Tasse ait eu un rôle à jouer dans – ou plutôt contre – ces importantes mutations, qui ne sont pas seulement affaire de goût ou d'esthétique. Dans le petit nombre de ceux qui alors « s'estudient à suivre le Tasse » le plus « fidèlement », on rencontre toujours Tristan l'Hermite et Corneille du côté des poètes, Baudoin et Vion Dalibray du côté des traducteurs. J'interrogerai ici les raisons de cette fidélité en me limitant

⁴ Des extraits du premier et du second *Discours de l'art poétique* accompagnent la seconde édition de la traduction de la *Jérusalem* par Baudoin (Paris, Guillemot, 1632 ; la première édition était parue chez le même éditeur en 1626, sans aucun complément théorique).

⁵ « On ne sçauroit nier [...] que c'est un Auteur universel, et qui sans parler de tant de discours et de dialogues qu'il nous a laissez en prose, a travaillé et reüssy parfaitement en toutes sortes de Poësie, mais particulièrement en la Dramatique et aux pieces de Theatre. De cela font foy l'*Aminte* et le *Torrismon* : l'un, Pastorale, et l'autre Tragédie : mais tous deux dans un stile sérieux. Car pour les Comedies, il les avoit en aversion comme estant contraires à la gravité de ses mœurs et de sa modestie. » (C. Vion Dalibray, préface au *Torrismon du Tasse*, Paris, D. Houssaye, 1636 (p. [1-2]).) Cette longue préface qui s'étend sur près de quarante pages s'appuie sur de nombreuses citations littérales des *Discours* du Tasse.

⁶ *Vita di Torquato Tasso*, Venise, 1621 (rééd. B. Basile, Rome, Salerno, 1995). La première traduction française, par l'abbé de Charnes, de cette biographie qui fut la première consacrée au Tasse, ne verra le jour qu'en 1690. Les deux autres biographies du poète, celles de l'abbé Serassi et d'Angelo Solerti, sont bien postérieures (1785 et 1895).

au point de vue des traducteurs, pour tenter de comprendre pourquoi et comment le Tasse, en dépit d'un succès immédiat et durable, a pu représenter pour eux, comme pour Corneille et Tristan auxquels ils furent liés l'un et l'autre, une conception de la poésie désormais menacée.

En 1636, quand Vion Dalibray publie sa traduction en vers du *Torrismon du Tasse*, il l'accompagne d'une longue préface théorique en forme d'adresse « Au Lecteur » dont le ton, à la fois provoquant et désabusé, en dit long sur le peu d'espoir qui subsistait alors de voir le « génie » triompher de la « vertu » de ces « esprits secs et stériles » qui accusent le Tasse de « tous les deffauts imaginaires »⁷ :

C'est à toy seul, Lecteur, que je dédie cet ouvrage, afin de t'obliger, qui que tu sois, à deffendre ce que je te donne : pour te rendre curieux de le voir, il suffit de dire qu'il est tiré du Tasse, Poëte si excellent que mesme un des plus grands hommes de son pays a monsté l'avantage que sa *Hierusalem* avoit sur l'*Æneide*, et qu'un des nostres a chanté de luy qu'il estoit *Le premier en honneur, et le dernier en aage*.

Le motif de la supériorité du Tasse sur les anciens est un lieu commun équivoque : cet argument a longtemps été considéré par la critique comme un signe d'adhésion à l'idéologie des modernes, mais dans la querelle qui, dans les années 1580, du vivant du Tasse, avait opposé ses propres partisans à ceux de l'Arioste, c'est l'Arioste qui était considéré comme un champion de la modernité et de la liberté poétique, alors que le Tasse lui-même se voulait héritier de Virgile. En ce sens, l'éloge qui place la *Jérusalem* au-dessus de l'*Énéide* est purement hyperbolique : il n'a pas pour fonction d'opposer anciens et modernes, mais de garantir la perfection poétique insurpassable atteinte par le Tasse. En demandant au lecteur de prendre les armes pour défendre l'œuvre du Tasse, Vion Dalibray se situe exactement

⁷ *Le Torrismon du Tasse. Tragédie. Par le Sr Dalibray*, Paris, Denis Houssaye, 1636, préface, p. [1]. Pour « deffendre » contre les censeurs de son temps la complexité de l'intrigue de cette tragédie, Dalibray explique : « Ce grand Genie estoit comme un torrent qui ne pouvoit s'arrester ny souffrir de digue ou de rivage : là où les fontaines et les estangs, c'est à dire ceux qui n'ont qu'une veine mediocre, demeurent paisibles et jamais ne se debordent. Mais comme les pauvres qui manquent des choses necessaires à la vie, mesdisent d'ordinaire de ceux qui sont dans l'opulence jusques au luxe : de mesme il ne faut pas s'estonner que des esprits secs et steriles ne vueillent point excuser en nostre Autheur un semblable vice qui vaut pourtant beaucoup mieux que leur vertu. » (*ibid.*, p. [8]) Et à propos du prétendu manque de bienséance d'un argument fondé sur l'inceste : « Vrayment de tous les deffauts imaginaires du Tasse celuy-cy est bien le plus injuste et le plus mal fondé. [...] En effect, que peut-on remarquer dans l'inceste de Torrismon qu'un accident pitoyable de la vie et de la fortune, ordinaire sujet des Tragedies [...]. Mais afin qu'on ne s' imagine pas que cecy soit sans autorité, tu rencontreras une pareille chose dans l'*Edipe* de Sophocle et de Seneque, piece pourtant qui a esté universellement approuvée. En quoy, lors que j'ay seulement dessein de deffendre le Tasse, je decouvre un grand sujet de loüange pour luy. » (*ibid.*, p. [18])

dans la même perspective allégorique que le jeune héros du *Page disgracié*⁸ qui raconte « avoir soutenu l'honneur du Tasse », dans un salon où « tous les beaux esprits tenaient comme une espèce d'académie », et s'être battu en duel contre un « escolier » qui prétendait Virgile supérieur au Tasse. Comme Tristan, Dalibray, qui se veut poète et qui a traduit également l'*Examen de Ingenios* de Huarte, défend un art poétique qui se définit comme « ingénieux ».

Dans de telles dispositions d'esprit, on ne choisit pas pour rien de traduire le Tasse ; traduire est un véritable engagement et la fidélité devient une exigence. La préface de Dalibray, qui contient un manifeste en faveur de la liberté poétique, s'achève sur ces paroles de modestie du traducteur :

Tu ne liras icy que des vers durs et rudes, mais qui ne respirent au dedans qu'un esprit de douceur et d'amour, capable d'attendrir les cœurs les plus sauvages, tu n'y verras pas la couleur, le teint, ny l'embonpoint du Tasse, mais tu y verras tous ses muscles et ses nerfs, tu ne le trouveras pas si estendu, mais tu n'en recognoistras que mieux sa force, tu n'y rencontreras pas le nombre, mais le poids de ses paroles, tu n'y remarqueras point tous les pas, mais tout le chemin qu'il a faict⁹.

Pour les jeunes poètes de la génération de 1600, le Tasse est un maître à penser : il leur indique la voie de la perfection poétique, et le traduire est pour eux une sorte d'exercice spirituel propre à nourrir leur inspiration et affermir leur art. Traduire le *Torrismon* en vers, ce n'est pas travailler sur la forme et le vers, c'est expérimenter la force et la densité de la pensée poétique du Tasse. Tels sont les postulats, clairement formulés et défendus, de l'entreprise de Dalibray, et ce sont les mêmes que revendique Baudoin dans la dédicace des *Morales de Torquato Tasso*, où il déclare avoir traduit les dialogues « pour relever la foiblesse de mon style par un raisonnement si haut que le sien, et par la merveilleuse force de ses pensées¹⁰ ».

Je voudrais m'interroger un instant sur la nécessité de traduire le Tasse. En un temps où la plupart des lecteurs lisaient l'italien, où l'on éditait encore de nombreuses œuvres, dont la *Jérusalem*, en langue italienne, il ne s'agissait pas simplement de rendre l'auteur accessible au public français. La question se pose déjà à propos de Blaise de Vigenère qui fut le premier à traduire en français la *Hierusalem*, publiée en mars 1595 chez Abel L'Angelier. Exactement à la même date – soit un mois avant la mort du Tasse –, le même éditeur faisait paraître en italien *La Gerusalemme conquistata*,

⁸ Tristan l'Hermite, *Le page disgracié*, Paris, Toussaint Quinet, 1642, livre II, chap. XLVI.

⁹ *Le Torrismon*, préface « Au lecteur », p. [31-32].

¹⁰ *L'Esprit, ou l'Ambassadeur, le Secrétaire et le Père de famille, traittez excellens de Torquato Tasso, mis en nostre langue par I. Baudoin*, Paris, A. Courbé, 1632, dédicace.

dont la première édition venait d'être publiée à Rome en 1593¹¹. Le Tasse représente alors l'actualité culturelle la plus brûlante, il a été au centre des grands débats littéraires et sa gloire est à son comble. Pour le vieux Vigenère, qui lui-même mourra deux ans plus tard, Torquato Tasso n'est donc pas une autorité mais un contemporain vivant ; aussi le traducteur n'a-t-il pas envers son œuvre la même vénération que les jeunes poètes de 1630. Vigenère, parvenu à la fin de sa carrière, est une sorte de traducteur de métier, mais c'est autre chose de traduire le Tasse que de traduire Chalcondyle ou l'obscur Philostrate, car le lecteur n'a pas besoin du traducteur pour être initié à une œuvre déjà célèbre dans toute l'Europe. La position du traducteur dans ce cas ressemble plutôt à un exercice d'imitation, et la fidélité au texte n'est pas requise. Vigenère n'a pas manqué de justifier cette position à propos de la *Hierusalem*, en revendiquant le droit de « voltiger » autour du texte original pour en proposer non pas une traduction scrupuleusement exacte, comme il l'a fait pour les anciens, mais une libre interprétation :

On est obligé [à la lettre] és traductions, où nous ne sommes pas à nous, ains louez à l'auteur [...] pour le représenter non tant seulement en ce qu'il veut dire, mais en ce qu'il dit ; et la manière dont il le dit, si faire se peut : là où m'esloignant de cela, je me suis emancippé la plus part du temps à paraphraser, et faire des courses et saillies à pogge et à ourse, hors la droite routte, comme un nautonnier qui n'auroit le vent à propos : ou à guise de Musicien qui deschanteroit à voix desploiee par des contrepoincts sur le livre, au lieu de suivre le plainchant. [...] J'ay fort souvent varié, changé, retranché, adjousté plusieurs choses, sortant dehors du contexte... [et me contentant] d'exprimer à peu pres les conceptions de l'auteur, sans le defrauder de son droit¹².

La plus grande liberté avouée par Vigenère, c'est d'avoir fait de sa *Hierusalem* un roman, « dégradé de ryme en prose ». Il s'en justifie par une des images topiques de la *translatio* culturelle, celle de la greffe : il déclare avoir traité le texte du Tasse comme « certains fruits dont les graiffes ont esté apportez d'Italie, et entez icy dedans nos vergiers¹³ ». Il souligne par ailleurs

¹¹ Sur la politique italianiste d'Abel L'Angelier et à propos de la coïncidence de ces deux publications, voir l'article de J. Balsamo, *supra*, p. 11 sq.

¹² *La Hierusalem du Sr Torquato Tasso, rendue françoise par B. D. V. B. (Blaise de Vigenère Bourbonnois)*, Paris, Abel L'Angelier, 1595, préface « Aux lecteurs ». Pour une étude très complète de la traduction de Vigenère, voir R. Gorris, « *Concilii celesti e infernali* : Blaise de Vigenère traduttore della *Gerusalemme liberata* », dans son recueil *Alla corte del Principe. Traduzione, romanzo, alchimia, scienza e politica tra Italia e Francia nel Rinascimento*, « Annali dell'università di Ferrara », nouv. série, section VI, vol. IX, n° 1, Ferrare, Presses universitaires, p. 47-70.

¹³ *Ibid.*, « Epistre à Louyse de Lorraine ».

le fait que la présente traduction n'est pas une marchandise, pour justifier son droit au vagabondage :

Les marchands et autres voyageurs semblables, allans d'un lieu à un autre pour leurs affaires, ne sortent gueres du grand chemin [...] mais un Seigneur qui va à ses petites journées tout à l'aise pour son plaisir [...] il luy est loisible de se destourner de costé et d'autre pour prendre ses esbattemens¹⁴.

Cette comparaison instaure une relation d'égalité entre l'auteur et le traducteur, mais implique aussi que la traduction n'est pas seulement un acte de communication, mais d'abord un plaisir équivalent à celui de la création poétique et, tout en se défendant de rivaliser proprement avec elle, elle en est une « imitation », au sens dynamique que ce mot avait encore jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Baudoin et Dalibray évoqueront les mêmes arguments dans leurs préfaces pour décrire la stimulation que la traduction du Tasse est capable d'offrir à la création poétique.

Le plus remarquable dans la démarche de Vigenère est la manière dont il justifie le « sacrilège » d'avoir traduit le poème du Tasse en prose, en invoquant l'exemple des « vieils Romans, mis de Rymes en prose pour les rendre plus intelligibles¹⁵ ». Ce n'est donc pas la langue italienne qui est inintelligible au commun des lecteurs, mais la langue poétique elle-même, cette *lingua aliena* que le Tasse¹⁶ – avec lequel Vigenère se trouve ainsi en parfait accord – considérait comme une langue étrangère à toutes les langues. Traduire la *Jérusalem* en roman, ce n'est donc pas « defrauder de son droit » le poète, mais bien au contraire rendre plus sensibles les résonances secrètes du poème, puisque pour Vigenère comme pour le Tasse, conformément à la poétique d'Aristote, l'essence de la poésie n'est pas dans l'usage du vers mais dans la « fable » ou « disposition poétique »¹⁷. Même si rien n'indique que Vigenère ait connu les *Discours de l'art poétique*, il rencontre ici dans la pratique la « conception » que le Tasse y avait exposée, par-delà toute polémique, en démontrant l'identité générique de l'épopée et du roman : traduire l'épopée en roman, c'est donc déjà, souterrainement, défendre le point de vue du poète.

¹⁴ *Ibid.*, préface « Aux lecteurs ».

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ À propos de la nécessité pour le poète d'adopter un « discours orné », par opposition au « discours propre » de l'orateur, le Tasse citait Cicéron : « le langage des poètes doit être plus sublime que celui des orateurs, sans être propre : car comme dit Marcus Tullius, les poètes parlent pour ainsi dire une langue étrangère (*lingua aliena*) » (*Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, trad. F. Graziani, Paris, Aubier, 1995, IV, p. 289 ; voir aussi III, p. 119).

¹⁷ À ce propos et plus généralement pour les rapports entre épopée et roman, je me permets de renvoyer à mon introduction aux *Discours de l'art poétique et du poème héroïque*, *op. cit.*, p. 18-35.

L'homogénéité culturelle qui permettait à Vigenère de « greffer » la poétique du Tasse sur une forme romanesque encore expérimentale n'existe déjà plus au temps de Baudoin et Dalibray, où les genres ont commencé à définir leurs frontières. Pour ces nouveaux traducteurs, le Tasse appartient à un passé que les modernes tentent déjà de condamner au « mauvais goût » et au « clinquant » qui, après Boileau, rendra indésirable une parole poétique trop ostensiblement étrangère. Le « plaisir », le « ravissement¹⁸ » à lire et à traduire le Tasse que revendiquent Baudoin et Dalibray, et dont Tristan fera un motif de querelle, doit désormais être défendu avec insistance – d'où la présence assez exceptionnelle de longues préfaces théoriques chez Dalibray et chez Baudoin, qui ajoute à sa *Jerusalem* de 1632 tout un « Recueil de plusieurs remarques » qu'il juge « nécessaires à l'intelligence de cet ouvrage »¹⁹. C'est au moment où le Tasse est en quelque sorte naturalisé français, au moment où son nom même est francisé (ce que Baudoin ne fait jamais), où son œuvre est exploitée et édulcorée en une multitude de romans et de pastorales, qu'il est nécessaire de réhabiliter sa « gravité » profonde, mais aussi le plaisir qu'il procure. Baudoin et Dalibray insistent surtout sur le plaisir qu'ils éprouvent à « étudier ses sentimens avec passion » et à observer « avec combien d'art et d'industrie le Genie du Tasso a regné dans son sujet »²⁰. Leurs méthodes de traduction sont en apparence divergentes et correspondent aux deux positions contradictoires définies par Vigenère : le premier, qui a fait de Vigenère son maître, choisit « l'émancipation », alors que le second, sans se tenir rigoureusement « à la lettre », prend ouvertement le parti de la fidélité. Mais Dalibray, qui cultive aussi la digression, ne se prive pas de libertés, et Baudoin n'est pas plus infidèle que Vigenère aux « conceptions » du poète, parce qu'il intèriorise le principe de diversité.

Pour Baudoin, qui traite encore la *Jerusalem* comme un roman, le Tasse est un poète moral, mais son « génie » est d'avoir su inventer une forme de morale proprement poétique, qui engage l'être parce qu'elle est en harmonie

¹⁸ « Je chéris si fort les œuvres de cet Auteur, qu'ayant accoustumé de les lire avecque ravissement, j'ay creu qu'elles vous toucheroient aussi bien que moy » (Baudoin, *Les Morales de Torquato Tasso*, Paris, A. Courbé, 1632, préface « Aux bons esprits », p. [1]).

¹⁹ *La Jerusalem de Torquato Tasso, seconde édition [...] augmentée d'un recueil d'observations nécessaires, avec l'Allégorie du poème; de la version de J. Baudoin*, Paris, Mathieu Guillemot, 1632. La nécessité des compléments est encore soulignée dans l'« Advertissement ».

²⁰ « [Dans l'Allégorie du Poème] vous verrez avec combien d'art et d'industrie le Genie du Tasso a regné dans son sujet [...]. Pour moy, qui estudie ses sentimens avec passion, il faut que j'advoué qu'une partie de mon travail s'adoucit par le plaisir que je prends à les mettre en nostre langue. » (*ibid.*, « Advertissement ») Rappelons que le mot *sentiment* dans la langue du XVII^e siècle désigne la pensée, produit de la faculté de jugement, et non les affects, lesquels se disent avec le mot *passion*.

avec les plus hautes exigences de la pensée sans refuser le plaisir. Les deux œuvres les plus originales de Baudoin sont deux ensembles composites qui obéissent à un principe de « diversité mise en ordre²¹ », *Les Morales de Torquato Tasso* et le *Recueil d'emblèmes divers*, et ce sont deux manières de « s'étudier à suivre le Tasse » en tirant de la pratique de la traduction une nouvelle « méthode ». Le plus inventif de ces recueils est sans doute celui qui rassemble les proses du Tasse, ces *Morales de Torquato Tasso* qui forment le premier recueil de dialogues et de discours du Tasse, dont il n'existait en Italie que des éditions séparées, et dont l'ordonnance et le titre sont l'œuvre de Baudoin²². En accompagnant pour la première fois cet ensemble d'une biographie du poète, Baudoin défend l'idée d'une unité essentielle et multiple qui exprime la constance propre à l'être poétique du Tasse, et dont le principe est d'articuler la fonction morale de la poésie à une conception neuve du *diletto*, cette « délectation » que Corneille et Poussin défendront encore comme étant la finalité de l'art :

De toutes ces Diversités jointes ensemble, je me suis advisé d'en faire un corps, et de le diviser en trois volumes [...] où je veux croire que vous trouverez assez à vous divertir, et particulièrement dans ses Dialogues inimitables [...]. Là cest excellent Esprit fait un effort ingenieux, pour eslever le Raisonnement humain au dessus de la Methode vulgaire²³.

²¹ J. Baudoin, *Recueil d'emblèmes divers*, Paris, Jacques Villery, 1639, dédicace : « C'est une suite de D'Emblemes assez curieux, que j'ay recueillis sur différentes Matieres, afin que cette diversité mise en ordre dans ce Volume, en rendit les Discours moins ennuyeux, et la lecture plus agreable. »

²² G. Manso, qui classe les dialogues en catégories aristotéliennes (politique, économique, éthique, poétique, rhétorique, logique) avait projeté, mais jamais réalisé, cette édition intégrale (cf. *Vita di Torquato...*, *op. cit.*, p. 277), que Baudoin réalise partiellement, en trois volumes, en 1632-1633. *Les Morales de Torquato Tasso* contiennent un choix de quatorze dialogues et discours, organisés en trois volumes publiés en moins d'un an chez le même éditeur, Augustin Courbé : « De la Cour, de l'Oisiveté, de la Vertu des Dames illustres, de la Vertu héroïque, du Mariage, de la Jalousie, de l'Amour, de l'Amitié, de la Compassion, de la Paix » (vol. I, 1632), « L'Esprit ou l'Ambassadeur, le Secrétaire et le Père de famille » (vol. II, 1632), « De la Noblesse » (vol. III, 1633).

²³ *Les Morales de Torquato Tasso*, préface « Aux bons esprits ». À propos de la conception morale du plaisir selon le Tasse, et pour ne pas avoir à développer ici cet aspect fondamental de sa poétique, je me permets de renvoyer encore à mon introduction aux *Discours...*, *op. cit.*, p. 45-49. La poétique exposée par Corneille dans ses *Discours sur le poème dramatique* (1660) se nourrit (bien qu'il ne le nomme jamais) des « conceptions » du Tasse, tant pour la cohérence de l'intrigue qu'à propos de la finalité du poème (« quoique l'utile n'y entre que sous la forme du délectable, il ne laisse pas d'y être nécessaire », *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Flammarion, 1999, p. 66). Quant à Poussin, j'ai eu l'occasion de montrer combien sa conception de l'art est proche de celle du Tasse, selon les principes de la « disposition » et de la « délectation » (« Constance de l'art : Poussin lecteur du Tasse », in G. Careri (éd.), *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, Paris, musée du Louvre-Klincksieck, 1999, p. 289-307).

C'est bien une nouvelle « méthode » que le Tasse enseigne à ses traducteurs, à la fois une méthode de composition ingénieuse et inventive, et un autre rapport à la traduction qui consiste à prendre pour guide l'auteur lui-même, à suivre le chemin qui lui est propre. Déjà Vigenère, qui revendiquait le droit au plaisir en s'accordant la liberté de digresser, mais s'attachait à rendre scrupuleusement les « conceptions de l'Auteur », avait ouvert ce chemin de traverse que Baudoin²⁴ suivra avec rigueur, en s'appuyant sans cesse sur la pensée théorique d'un poète dont le « génie » est d'avoir opéré une difficile synthèse entre pensée poétique et pensée philosophique :

[Il écrivit ses Dialogues] avec un raisonnement si pur, et un mélange de pensées si doux, et si agréable, qu'il n'est pas possible de les lire sans les admirer, tant il est ingénieux à mettre d'accord les Philosophes et les Poètes²⁵.

La *Vie* de Manso, que Baudoin résume fidèlement sans la traduire, mettait l'accent sur la constance et la lucidité de l'être poétique du Tasse en les traitant comme le miroir de la cohérence de l'œuvre. La représentation qu'il donnait du Tasse, à travers le regard de l'amitié, était déjà celle du poète maudit, exilé perpétuel, en résistance contre l'asservissement de la poésie au pouvoir princier, et d'une extrême exigence envers lui-même. Baudoin est le premier en France à avoir pris en compte le personnage poétique du Tasse pour expliquer son œuvre : en cela, il apporte une réponse au « dépit » de Montaigne qui, après l'avoir visité, en 1580, dans la prison des fous où il venait d'être enfermé, avait adhéré à l'opinion commune en le jugeant désormais « sans raison [...] sans exercice et sans âme²⁶ ». Pour Baudoin, au contraire, comme pour Manso, la folie du Tasse n'est que le signe d'une mélancolie inhérente à sa nature poétique, et n'affecte en rien sa faculté de « raisonnement » :

[...] il la falloir nommer resverie et non pas frenesie, comme il l'appelle luy mesme en quelques endroits de ses œuvres. [...] Mais il y en a qui croyent que ce n'estoit ny l'un ny l'autre, mais plustost un sortilege, n'y ayant pas d'apparence qu'un homme qui se faisoit admirer par ses escrits, eust le sens perverty, et la memoire esgarée²⁷.

²⁴ On ne veut voir trop souvent en lui qu'un imitateur de Vigenère pour avoir retravaillé sa *Jérusalem*, mais Baudoin ne se contente pas de moderniser la traduction de Vigenère, dont il conserve certains choix et dont il s'éloigne souvent : il entend aussi rendre compte de la poétique du Tasse, et c'est pourquoi il y adjoint des textes théoriques qui sont tous traduits de son auteur.

²⁵ J. Baudoin, *Abrégé de la vie...*, *op. cit.*

²⁶ Montaigne, *Les Essais*, II, 12, « Apologie de Raymond Sebond » (éd. A. Thibaudet et M. Rat, Paris, Gallimard, 1962, p. 472).

²⁷ J. Baudoin, *Abrégé de la vie...*, *op. cit.*

De même pour Dalibray, c'est à cause de son exceptionnelle exigence de perfection que le Tasse est fatalement soumis aux lois de « cette mélancolie si naturelle aux grands hommes », qui lui fait sans cesse rechercher un idéal impossible à atteindre :

Il est certain que les esprits sublimes ont des pensées qui vont bien plus loin que les paroles, et qu'ils n'expriment jamais si bien leurs idées, qu'ils ne voyent tousjours quelque degré de perfection au-delà²⁸.

Pour ses traducteurs, le « sublime » atteint par le Tasse est indépendant de quelques imperfections formelles qu'ils jugent sans conséquences, et dont ils soulignent que lui-même en avait conscience. La « morale » du Tasse est là : ce n'est pas une « moralisation » de la poésie, mais une conception éthique de l'être poétique qui se traduit dans les liens mystérieux qui unissent la conception du poème, la « force du raisonnement » et la « beauté des pensées », aux actes de la vie. C'est avec un « raisonnement²⁹ » de ce type que Baudoin décide de conclure son *Recueil d'emblèmes divers* par la traduction d'un large extrait des *Discours de l'art poétique* du Tasse³⁰. En insérant ainsi la poétique du Tasse dans la « diversité » d'un recueil « d'Emblèmes assez curieux³¹ », Baudoin prend position, par allusion et par métaphore, dans un débat qui dépasse les questions de poétique ou d'esthétique, et qui est plutôt moral et politique : la page de titre annonce que ce recueil ne contient pas que des emblèmes, assemblages d'images et de sentences, mais essentiellement des « Discours Moraux, Philosophiques et Politiques, tirez de divers Auteurs, Anciens et Modernes ». Le nom du Tasse, inexplicablement, ne figure pas dans la liste des principales autorités fournie par Baudoin dans son « Avertissement au lecteur ». Mais il est bien mis en vedette, puisque la conclusion du recueil, sans autre commentaire, lui donne directement la parole : le *Discours du poème héroïque*³², c'est-à-dire

²⁸ *Le Torrismon du Tasse*, préface « Au Lecteur », p. [2-3].

²⁹ « Je me suis proposé de faire un Recueil d'Emblèmes, partie de mon invention, partie de celle de plusieurs celebres Esprits que je scite, et dont j'applique les raisonnements aux divers sujets que j'ay à traiter. » (*Recueil d'emblèmes divers, avec des Discours Moraux, Philosophiques, et Politiques, tirez de divers Auteurs, anciens et modernes, par Jean Baudoin*, Paris, Jacques Villery, 1639, « Avertissement au lecteur ».)

³⁰ *Du Poème Heroïque. Discours LXXI. Traduit de l'italien de Torquato Tasso* (*ibid.*, vol. II, p. 557-619).

³¹ Voir note 21 (*ibid.*, dédicace).

³² Ce titre correspond au titre de la seconde édition des *Discours*, entièrement remaniés et amplifiés, publiée par le Tasse en 1594, un an avant sa mort. Le titre de *Discours de l'art poétique* avait été donné par les éditeurs qui les publièrent à l'insu du Tasse, en 1587. C'est cette première édition, en trois livres, qui a été le plus largement diffusée, et c'est la seule que Baudoin semble connaître. Baudoin change ici le titre original du discours qu'il a déjà traduit partiellement en 1632, pour mieux rendre compte de son contenu, mais aussi pour pouvoir l'accompagner (comme les soixante autres discours) d'une illustration : l'emblème correspondant représente une allégorie du *Poème héroïque*.

ce premier *Discours de l'art poétique* qui avait déjà servi à introduire la traduction de la *Jerusalem* en 1632, est en effet le dernier des soixante et onze « Discours » qui composent le recueil de citations « mis en ordre » par Baudoin. Il est bien question d'éthique et de comportement moral dans ce recueil, mais d'une morale précisément « héroïque », et l'extension même du concept de « morale » y est aussi grande que dans *Les Morales de Torquato Tasso* et dans les *Moralia* de Plutarque, où est posée aussi la question de l'utilité de la poésie et de l'enseignement détourné qu'elle dispense. Il semble que Baudoin entende traiter la réflexion sur la poétique, telle que l'a pratiquée le Tasse en suivant Aristote, comme une activité morale en soi, alors même qu'elle refuse d'assigner à l'art une fin pratique, à la manière des philosophes moralistes. L'avant-dernier discours du *Recueil d'emblèmes divers* a pour titre « Que les vrais Thresors sont dans les bons Livres » : le lien avec le *Discours du poème héroïque* est implicite, mais étroit, et la seule juxtaposition des titres indique que le Tasse est convoqué pour que l'on comprenne pourquoi les livres, et pas seulement les livres de piété, sont nécessaires.

Le Tasse évoque souvent dans ses *Discours* les rapports entre poésie et philosophie morale. Mais le propos de ce premier discours, que Baudoin traduit intégralement, est strictement littéraire : il y est question de la fonction de la poésie, du merveilleux vraisemblable, de la distinction entre « matière » et « forme » poétique, de la définition de la fable, de la nouveauté du poème, de la fiction, de la différence entre épopée et tragédie. On peut constater que ce propos résume les questions centrales qui agitent les débats littéraires, en ce temps où les valeurs poétiques de la Renaissance humaniste, incarnées par le Tasse, déclinent au profit d'une nouvelle modernité qui ne veut plus rien devoir aux « anciens ».

Les mêmes questions sont au cœur de la longue préface au *Torrismon* de Vion Dalibray, qui cite des pages entières des *Discours*³³ du Tasse pour défendre la multiplicité des styles et des genres, la digression, « l'âpreté et rudesse du style », la suprématie du « raisonnement » et des « conceptions » sur le vers, et aussi pour définir les liens entre tragédie et épopée. Le *Torrismon* y est défini comme une « tragédie héroïque », que Dalibray traite comme un prototype de la nouvelle tragicomédie romanesque, en expliquant que « pour peu qu'on la voulust estendre [elle] fourniroit un juste Roman³⁴ ». La notion de mixte était posée par le Tasse dans son *Allégorie du*

³³ Dalibray indique toujours, sans préciser la source exacte, les écrits théoriques du Tasse, qu'il paraphrase plutôt qu'il ne les traduit (« voilà à peu près ce que j'ay recueilli d'un costé et d'autre dans le Tasse »). Il cite non seulement les *Discours de l'art poétique*, les seuls traduits par Baudoin, mais aussi des passages qui ne se trouvent que dans les *Discours du poème héroïque*, dont la fréquentation est beaucoup plus rare.

³⁴ *Le Torrismon du Tasse*, préface « Au lecteur », p. [10].

poème comme le principe même de la poésie héroïque³⁵. Ce principe est conçu sur le modèle de la nature hybride de l'homme, lui-même « composé de corps, d'âme et d'esprit », et c'est lui qui soutient, dans la poétique du Tasse, les concepts fondamentaux du merveilleux vraisemblable et de l'unité multiple de la fable épique, dont Dalibray cite presque littéralement la définition dans sa préface, en la transposant sur la tragédie, pour faire l'éloge d'une intrigue « embarrassé[e] » parce qu'elle s'accorde à la complexité des passions qui y sont représentées :

Considere, dis-je, ces divers et contraires mouvemens, et tu verras qu'ils tendent et s'accordent à composer un tout le plus accomply du monde; tu seras ravy de voir qu'une Tragedie contienne tant de matiere sous une mesme forme, et que toutes ces choses soient tellement composées que l'une regarde l'autre et luy correspond, l'une depend necessairement ou vray-semblablement de l'autre, si bien qu'une seule partie ostée le reste tombe en ruïne³⁶.

Le génie du Tasse, célébré avec insistance par Dalibray, se révèle d'abord dans l'intrigue de cette « tragédie fabuleuse » fondée sur le mythe d'Œdipe et qu'il considère comme la « merveille des Tragédies italiennes » parce que le sujet en est « plus ingénieux et plus embarrassé que tous les autres ». Bien qu'il s'agisse d'un « sujet plein », dont la complexité est difficile à mémoriser, Dalibray soutient qu'il faut le « regoust[e] et repasse[r] plusieurs fois » et que

si nous y faisons une reveüe, nous venons à y remarquer mille nouvelles graces, et confessons que ce qui nous paroissoit au commencement obscur et confus, estoit seulement caché et brouillé d'artifice³⁷.

La poétique défendue sous la bannière du Tasse par Dalibray est bien une poétique de l'artifice « ingénieux » et du recouvrement : et là est la justification même de son travail de traducteur, qui se donne pour fonction de rendre accessible un poème qui n'est « guere moins difficile que beau » : « je te promets de t'en faire entendre parfaitement dans ma Version toute la finesse et toute la suite dès la première lecture³⁸ ». C'est que la poésie, là encore, est traitée comme une langue étrangère, et le traducteur s'impose le défi d'en éclaircir les obscurités sans les dévoiler tout à fait : contrairement à celles de Vigenère et de Baudoin, la traduction de Dalibray n'est pas

³⁵ « La poésie Heroïque, comme un Animal en qui deux natures sont jointes ensemble, est composée de deux choses différentes, qui sont l'Imitation et l'Allégorie » (*Allégorie du Poème*, traduction de Baudoin dans *La Jerusalem du Tasse*, Paris, 1632).

³⁶ *Le Torrismon du Tasse*, préface « Au lecteur », p. [15].

³⁷ *Ibid.*, p. [6-7].

³⁸ *Ibid.*

vagabonde et libre, elle suit scrupuleusement, selon ses propres termes, « le chemin qu'il a fait » et s'attache à préserver non « pas le nombre mais le poids de ses paroles »³⁹. Ce qui ne signifie pas qu'il se contraint à en rendre exactement la forme entière : il intervient même sur la « disposition » du poème, qu'il modernise en supprimant les chœurs, en ajoutant des dialogues, en faisant représenter sur scène le suicide des amants ; il retranche et ajoute çà et là dans le détail, mais il refuse fermement de « reformer [l]es pensées » du Tasse, même quand celles-ci semblent choquer la bienséance⁴⁰. Même si Dalibray choisit de traduire en vers, cela ne l'empêche pas d'adopter ouvertement les positions aristotéliennes du Tasse en insistant sur la nécessité de ne pas

trop limer ny polir les vers d'une traduction, de crainte d'affoiblir et de rendre plus minces les pensées de l'Autheur, qui sans doute en sont plus naïvement rendues, moins nous les retenons, et d'autant moins altérées que nous y mettons moins du nostre, en fin qu'il en arrive comme d'une flèche qui plus elle va vite, plus elle va droit à son but⁴¹.

En condensant l'abondance ornée et lyrique de l'original, Dalibray ne se conforme pas à une esthétique de type classique : tout en critiquant les excès de ceux « qui cherchent des pointes partout⁴² », il manifeste au contraire son accord avec la nature profonde de la pensée ingénieuse du Tasse, fulgurante comme la flèche, concentrée jusqu'à l'obscurité et qui « laisse l'esprit en suspens⁴³ ». La conclusion de Dalibray insiste encore sur ce point, en expliquant « dans les sentimens mesmes du Tasse⁴⁴ » que s'il a réduit « l'estendue » des images poétiques, qui peuvent sembler ainsi atténuées, c'est pour mieux en restituer la « force »⁴⁵.

Cette fidélité ne se contente pas d'être au service de la pensée d'un auteur méconnu par excès de célébrité, car elle n'est pas sans profit pour le traducteur : définie comme un loisir et une « promenade », l'activité sans gloire de celui qui se définit comme un « honnête homme », dans la mesure où elle mime la fureur poétique, a le pouvoir de faire passer en lui le « feu »

³⁹ Voir *supra*, note 9. Pour un examen détaillé des choix de traduction de Dalibray, on se reportera à l'étude de D. Dalla Valle, « *Le Torrismon du Tasse* par Charles Vion Dalibray, entre tragédie et tragicomédie », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, 6, 1984, p. 105-114.

⁴⁰ À propos d'une scène très critiquée où la contemplative Rosmonde refuse le mariage, ou à propos de l'inceste, nous avons vu que Dalibray refuse d'admettre qu'il s'agisse de manquements à la bienséance (cf. note 7).

⁴¹ *Le Torrismon du Tasse*, préface « Au lecteur », p. [28].

⁴² *Ibid.*, p. [23].

⁴³ « Ce n'est pas un petit artifice de sçavoir retarder et retenir quelque temps le desir et l'esprit en suspens. » (*ibid.*, p. [16])

⁴⁴ *Ibid.*, p. [28].

⁴⁵ *Ibid.*, p. [32] ; voir *supra*, note 9.

qui anime le poète lui-même⁴⁶. Traduire le Tasse, c'est non seulement défendre le point de vue de ceux « qui aiment mieux que la Poésie sente le vin que l'huile, c'est à dire qu'il y paroisse plus de chaleur et de feu que de douceur et de travail⁴⁷ », c'est aussi profiter des effets stimulants du génie, en être comme irradié soi-même, et en irradier le lecteur.

⁴⁶ « Aussi ne crois-je pas que la gloire doive estre le principal but d'un honneste homme [...]. C'est seulement une fois l'année que pour me divertir je m'amuse à ce mestier, lors que je suis retiré à la campagne, ou je ne trouve rien de plus utile que cet Art qui n'a rien d'utile, ny rien de plus agreable que de traduire, qui est le labeur le plus ingrat de tous. [...] D'ailleurs le mouvement de la promenade nous eschauffant desja, la veüe d'une belle campagne, et la tranquillité des bois et des prairies achevent de nous inspirer une verve et une fureur tout à fait Poëtique. » (*ibid.*, p. [26-30])

⁴⁷ « Pleust à Dieu, Lecteur, que tu fusses [...] du mesme goust de quelques autres que je connois, qui ont de la peine à lire ce qui a donné trop de peine à faire, et qui aiment mieux que la Poésie sente, s'il faut ainsi parler, le vin que l'huile, c'est à dire, qu'il y paroisse plus de chaleur et de feu, que de douceur (*sic*) et de travail : les Muses à leur advis sont de ces beautez qui ont plus d'agrément estant negligées : une certaine nonchalance et facilité dans les vers les ravit, et ce qui sembleroit à d'autres, ou trop inégal, ou trop rude, est pour eux une diversité et une marque de force. » (*ibid.*, p. [29])

L'AMINTA « HABILLÉ À LA FRANÇOISE »

Les traductions françaises de l'*Aminta* au XVI^e siècle

Daniela Mauri

Notre examen des traductions françaises de l'*Aminta*¹ au XVI^e siècle va commencer, un peu paradoxalement, par un texte dont, comme le dit Jules Marsan, « rien ne reste »². Il s'agit de la traduction d'« Henriette de Clèves, fille et héritière de François de Clèves, Duc de Nevers [...] et femme de Ludovic Gonzague, Prince de Mantoue³ », une version que mentionnent La Croix du Maine, Hilarion de Coste⁴ et l'abbé Goujet, qui affirme qu'elle

¹ La bibliographie sur l'*Aminta* est très abondante. Nous ne citons que les études les plus importantes qui concernent l'influence de ce texte et du Tasse sur la littérature française : C. B. Beall, *La Fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon Press, 1942 ; I. Cremona, *L'Influence de l'Aminta sur la pastorale dramatique française*, Paris, Vrin, 1977 ; D. Mauri, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 21-71 ; J. C. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Nizet, 1962. D. Dalla Valle a consacré des études fondamentales à la pastorale dramatique italienne et française, dont certaines s'occupent plus spécifiquement de l'*Aminta* : « La pastorale dramatique baroque et l'influence de l'*Aminta* », *Studi francesi*, 35, supplément (mai-août 1968), p. 95-108, article ensuite publié dans *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 25-43 ; *La Frattura. Studi sul barocco letterario francese*, Ravenne, Longo, 1970 ; « Aspects de l'influence de l'*Aminta* en France. Les relations entre la pièce, son public et son milieu », in *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Paris, éd. du CNRS, 1985, p. 305-314 ; *Il Tasso, il Guarini e la pastorale drammatica francese*, in *Sviluppi della pastorale drammatica nell'Europa del Cinque-Seicento*, Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, 15^e colloque (Rome, 25-26 mai 1991), Viterbo, Union Printing, 1992, p. 235-255.

² Cf. J. Marsan, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e siècle et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1906. À propos de la version d'Henriette de Clèves, Marsan parle d'une « édition prétendue dont rien ne reste » (p. 498). Voir aussi P.-F. Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cens soixante et un jusqu'à présent*, Paris, Prault, 1735, t. I, p. 474, qui affirme, à propos de la même version d'Henriette de Clèves : « l'*Aminte* du Seigneur Tasso, traduite en français, non imprimée en 1584 ».

³ C.-P. Goujet, *Bibliothèque française*, Paris, Guerin-Le Mercier, 1755 (réimpr. Genève, Slatkine, 1966, vol. II), t. VIII, p. 44.

⁴ Cf. La Croix du Maine, *Bibliothèque française*, Paris, Saillant et Nyon, 1772-1773, t. I, p. 364, et H. De Coste, *Les éloges et les vies des reynes, des princesses et des dames illustres en piété, en courage et en doctrine, qui ont fleuri de nostre temps, et du temps de nos pères*, Paris, Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1647, t. I, p. 798. Voir aussi R. Gorris, *Alla corte del Principe. Traduzione, romanzo, alchimia, scienza e politica tra Italia e Francia nel Rinascimento*, « Annali dell'università di Ferrara », nouv. série, section VI, vol. IX, n° 1, Ferrare, Presses universitaires, 1997, p. 207-213.

« n'a jamais été publiée »⁵. Elle daterait de 1584, et serait donc contemporaine de la première édition parisienne d'Abel L'Angelier⁶ de l'*Aminta*, et de la traduction de Pierre de Brach, dont nous parlerons plus bas. Il importe à notre avis de mentionner ce texte, malheureusement perdu, dans la mesure où il souligne le rôle joué, dans la diffusion de la littérature italienne en France, par les Gonzague et notamment par leur ambassadeur Ferrante Guisone ou Guisoni⁷.

Le premier *Aminta* « habillé à la française » qui paraît au XVI^e siècle est la « Fable bocagere prise de l'italien de Torquato Tasso » contenue dans les *Imitations* de Pierre de Brach⁸ et publiée en 1584 à Bordeaux par Simon Millanges, qui avait déjà édité en 1580 *Les Essais* de Montaigne. Il est vraisemblable que Montaigne qui avait cité deux vers de l'*Aminta* dans son « Apologie de Raymond Sebond » (II, 12)⁹, ait fait connaître et apprécier à son concitoyen et ami de Brach le texte du Tasse. Rappelons aussi que le même de Brach traduira quatre chants de *La Gerusalemme liberata*¹⁰ qui paraîtront chez Abel L'Angelier en 1596.

⁵ Cf. C.-P. Goujet, *Bibliothèque...*, op. cit., p. 44.

⁶ Sur Abel L'Angelier, voir J. Balsamo, « Abel L'Angelier. Libraire italianisant (1572-1609) », *Bulletin du bibliophile*, 1991, 1, p. 84-103, et id. et M. Simonin, *Abel L'Angelier et Française de Louvain (1574-1620)*, Genève, Droz, 2002.

⁷ Sur Ferrante Guisone, que nous évoquons plus bas, voir H. Vaganay, « Un "français italianisant" peu connu. Du Peyrat, Ferrante Guisone, Du Bartas et... Jacques VI », *Revue du XVI^e siècle*, 16, 1929, p. 133-140; J. Balsamo, « Les traducteurs français d'ouvrages italiens et leurs mécènes (1574-1589) », in *Le Livre dans l'Europe de la Renaissance*, Nantes, Promodis-éd. du Cercle de la Librairie, 1988, p. 122-132; id., « Les Italiens de la cour et les Lettres sous le règne d'Henri IV (1589-1610) », in *Les Lettres au temps d'Henri IV*, Pau, J. et D. Éditions, 1989, p. 78-85; id., *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992, p. 200, 251, 279 et 280; R. Gorris, *Alla corte del Principe*, op. cit., p. 199-232.

⁸ Sur Pierre de Brach, voir les études de Jasmine Dawkins, auteur d'une thèse de doctorat présentée à l'université de Nottingham en 1969, *La Formation et l'œuvre d'un poète bordelais de la seconde moitié du XVI^e siècle : Pierre de Brach (1547 ?-1605)* : « De Brach : a poet honoured in his own century », *Nottingham French Studies*, 7/1, 1968, p. 2-16; « Provincial Entertainment in the Renaissance : *Le Triomphe de Diane* by Pierre de Brach », *Nottingham French Studies*, 8/1, 1969, p. 3-15; « Les manuscrits de Pierre de Brach », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 32, 1970, p. 95-106; *Introduction à l'édition critique des Amours d'Aymée de de Brach*, Genève, Droz, 1971, p. 1-37; « Quatre chants de la *Hierusalem* de Torquato Tasso par Pierre de Brach », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, 24/4, 1971, p. 289-300; « Du Bartas's debt to Pierre de Brach », *French Studies*, 26/4, oct. 1972, p. 385-393.

⁹ Cf. Montaigne, *Les Essais*, livre II, éd. P. Villey, Paris, 1965, p. 454 : *E 'l silentio ancor suole / Haver prieghi e parole* (acte II, chœur).

¹⁰ De Brach traduit les chants XIV, IV, XII et II du poème du Tasse. Le chant XII a le texte italien en regard. J. Dawkins a traité de cette traduction dans un des articles cités ci-dessus : « Quatre chants... ». Cette version présente à peu près les mêmes caractéristiques que nous allons mettre en relief dans la traduction de l'*Aminta*. Toutefois, J. Dawkins souligne que le chant XII, ayant le texte italien en regard, est traduit de manière plus fidèle par rapport aux autres : de Brach cherche à respecter la longueur des vers de l'original, ce qui est pour lui un vrai « tour de force ».

Dans le volume des *Imitations* – le titre est déjà très significatif – la pastorale du Tasse est suivie de l'*Olympe*, tirée d'un épisode du *Roland furieux* de l'Arioste. Les deux pièces liminaires du livre sont très intéressantes. La première est un avis au lecteur de la part de l'éditeur, qui annonce que de Brach est en train de se consacrer à « un haut et grand ouvrage en nous faisant veoir François la *Gierusalemé liberata* », dont l'éditeur lui-même affirme avoir vu « quelque echantillon » chez le poète ; les *Imitations* ne seraient donc qu'un « essai » préparant un ouvrage plus ambitieux. La seconde pièce liminaire est une dédicace de l'auteur « À la Roine de Navarre » à qui, dit-il, il avait déjà offert l'*Olympe*, probablement manuscrite ; de Brach y affirme qu'il « donne au jour » le texte imité de l'Arioste « l'accompagnant de l'*Aminte* de Torqua. Tasso », qu'il a « aussi abillé à la François » (f° 1 non num.). L'auteur avoue qu'en traduisant l'*Olympe* il s'est « jardiné avec plus de liberté, jusques à donner en quelques descriptions cinquante et soixante vers de sur-croist » :

En l'*Aminte*, au contraire, ajoute-t-il, je me suis r'estraint avec plus de severité, et tout autant que la conformité de la phrase François à l'Italiene le m'a permis. Et je ne pense avoir guieres rien laissé esgarer sous ma plume [...] : car j'ay trouvé son autheur inventif si plein et si serré, que je n'eusse sceu perdre un mot, que je n'eusse perdu ou perverty son sens, si bien tissue est sa liaison. (f° 2 non num.)

Nous verrons que, malgré cette attitude très respectueuse et admirative envers le modèle italien, de Brach n'a ni su ni voulu s'en tenir à la merveilleuse efficacité de style et à la synthèse qui caractérisent la pastorale du Tasse. En effet, l'auteur français lui-même tient à préciser à l'égard de son travail :

Je l'eusse peu nommer traduction, sans pençer avoir guiere violé la loy, n'eust esté que je hay le nom esclave de traducteur : j'aime mieux avoir traduit sans m'y vouloir contraindre, que ne l'avoir point fait en m'y voulant forcer. (f° 2-3 non num.)

Par ces phrases, de Brach affirme donc la nécessité d'une certaine liberté face à son modèle, et il hésite, tout de suite après, dans la définition de la nature de ses travaux : « ou traductions, ou imitations », il ne sait dire, même si le titre choisi pour le volume, *Imitations*, nous donne une réponse définitive. De Brach conclut cette pièce liminaire avec l'espoir qu'un bon accueil réservé à son travail de la part de la dédicataire pourra « [le] pousser plus haut », et [lui] faire ozer quelque chose de plus grand » (f° 3 non num.). Tout comme dans l'avis de l'éditeur, dans cette pièce liminaire c'est le grand ouvrage de traduction de *La Gerusalemme liberata* qui est annoncé, bien qu'il ne sera jamais achevé.

Avant d'examiner la traduction réalisée par de Brach, il convient de poser le problème de l'édition de l'*Aminta* qu'il a utilisée. C'est une question complexe, puisque les éditions de cette pastorale italienne entre 1580 – date de sa publication – et 1584 – date de parution de sa première traduction française – sont assez nombreuses¹¹. Il est toutefois probable, sur la base de confrontations textuelles¹², que l'auteur français ait utilisé une de deux premières éditions de la fable du Tasse : celle de Crémone de Draconi (1580) ou celle de Venise d'Aldo Manuzio (1581).

L'analyse directe de l'œuvre de Pierre de Brach confirme qu'il s'est approché de l'*Aminta* avec respect, certes, mais aussi dans le but évident de créer un travail personnel, avec des prétentions stylistiques et esthétiques. Cette attitude envers son modèle a amené l'auteur français à des choix qui révèlent une certaine liberté, dictée par le refus d'une soumission aveugle à un texte pourtant jugé explicitement parfait. En effet, même si dans sa dédicace à Marguerite de Navarre, il affirme qu'il a suivi de très près son modèle, en réalité il a considérablement amplifié le texte italien. Ces amplifications sont très souvent dues à des motivations de caractère technique : de Brach ajoute des mots ou des syntagmes à cause des contraintes, relatives à la rime ou au nombre des syllabes¹³, que lui impose son choix de traduire en vers. Voici un exemple parmi les innombrables ajouts figurant dans le texte :

divesti, ripentita, sospirando :/perduto è tutto il tempo/che in amar non si spende (v. 120-122) : Toy-mesme aiant un repentir amer,/Dirois ces mots, pour ta faute blâmer :/Las ! Que bien sont les années perdues,/Qui ne sont en aymant despendues (f° 5r°)¹⁴.

¹¹ Crémone, Draconi, 1580 ; Venise, Aldo Manuzio, 1581 ; Ferrare, Baldini, 1581 ; Parme, Viotti, 1581 ; Ferrare, Baldini, 1582.

¹² Dans la version de Pierre de Brach ne figurent ni l'épisode de Mopso, ni les chœurs des actes III et IV, ni l'épilogue, comme c'est le cas des premières éditions de la fable du Tasse. La liste des « entreparleurs » du texte français est conforme elle aussi à celle des premières éditions. Isida Cremona, d'ailleurs, avait déjà affirmé dans son étude (*L'Influence...*, *op. cit.*, p. 34) que la traduction de Pierre de Brach était « basée de toute probabilité sur une des deux premières éditions italiennes de l'œuvre ». À notre avis, le modèle le plus probable est l'édition dite « aldine » de Venise (1581).

¹³ La versification de l'*Aminta* est un mélange d'hendécasyllabes – utilisés dans les dialogues et dans les passages narratifs – et d'heptasyllabes – utilisés dans les passages dramatiques et lyriques. De Brach cherche à imiter le Tasse aussi dans cette alternance : presque toute sa traduction est en décasyllabes, mais il préfère parfois des vers plus courts : dans le chœur du I^{er} acte il utilise l'octosyllabe, dans le chœur du II^e acte, le vers de six syllabes.

¹⁴ Les citations de l'*Aminta*, tout comme les indications relatives à la numérotation des vers, sont tirées de l'édition critique de B. T. Sozzi, Padoue, Liviana Ed., 1957 : les citations et les références aux pages concernant le texte de Pierre de Brach sont tirées de l'édition originale de Bordeaux, Millanges, 1584.

Ce type d'amplifications n'ajoute rien à la substance du texte, tout comme d'autres qui introduisent des répétitions, de termes ou de concepts, et alourdissent les vers de Pierre de Brach :

la verginella ignude/scopria sue fresche rose,/ch'or tien nel velo ascose (v. 689-691) : La vierge gaye en sa fraîcheur/De ses lys montrait sa blancheur,/Montrait le vermeil de ses rozes,/Montrait ouvertes ses beautés,/Qui par les masques or portés/Dessous les masques sont enclozes (f° 17r°).

Le traducteur tend également à ajouter des adjectifs qualificatifs et, en général, à rendre le texte italien plus emphatique, précieux, et « baroque ». Voici quelques exemples :

l'ape (v. 724) : l'abeille succe-fleur (f° 18v°); *or prendeva un ligustro, or una rosa,/e l'accostava al bel candido collo/a le guancie vermiglie, e de' colori/fea paragona* (v. 864-867) : et or de sa main blanche/Prenoit un lis, ore une rose franche,/Et doucement les venoit aprocher/Avec sa main, jusques contre la chair/De son sein blanc, de ses jouës vermeilles,/parangonnant leurs couleurs non-pareilles (f° 22v°-23r°); *al mare* (v. 1064) : dans le sein d'Amphitrite (f° 26r°); *amerà l'orso il mare* (v. 137) : és sallées campagnes/Paistront les Ours (f° 5v°).

Cette propension presque démesurée à l'emphase et à l'amplification du modèle italien est d'ailleurs accompagnée d'une autre, celle qu'Isida Cremona¹⁵ – analysant assez rapidement le texte de Pierre de Brach – a définie comme une « tendance marquée vers la concrétisation ». En effet le poète français traduit parfois des passages de l'*Aminta* dans un registre de langue plus bas, qui rend non seulement plus concrets, mais aussi plus explicites, certains éléments que le Tasse avait « voilés » ou exprimés dans un style élevé. Ici aussi les exemples sont très nombreux. Nous en citons quelques-uns parmi les plus significatifs :

sotto queste pastorali spoglie (v. 2) : sous ces habits entre-tissus de laine/Tels qu'un pasteur les a communement (f° 1r°); *Né 'l dolce nome di madre udirai,/né intorno ti vedrai vezzosamente/scherzar i figli pargoletti ?* (v. 95-97) : N'orras tu point un enfant, qui t'apelle/Mam-ma, mamour, qui touche ton teton,/Qui te baizant flatte ton menton,/Pende à ton col, qui mignard, et folastre,/Tout en-joué, s'esbattre pour t'esbattre (f° 2r°).

On remarque dans ce dernier exemple que les deux tendances, à l'amplification et à la « concrétisation », apparaissent en même temps, tout comme ici : « *le femine ingrato e sconoscenti* » (v. 290) : « De celles là, qui par trop desdaigneuses/Ont mesprisé les ardeurs amoureuses » (f° 9r°). L'ajout d'éléments plus explicites est particulièrement évident dans l'épisode où le

¹⁵ Cf. I. Cremona, *L'Influence...*, op. cit., p. 33-36.

Satyre essaie de violer Sylvie (III, 1). De Brach saisit l'occasion pour ajouter des vers, absents du texte italien, qui accentuent avec une certaine vivacité la violence de la réaction d'Aminte et de Tirse contre le Satyre¹⁶, ainsi que des passages textuels qui soulignent le caractère sensuel et scabreux de la situation dans laquelle se trouvent Aminte et Sylvie, liée toute nue à un arbre, situation que le Tasse avait traitée avec une grande délicatesse. Citons, à ce propos, quelques exemples :

sforzata (v. 1230) : violée (f° 32r°); *stupro* (v. 1239) : orde luxure (f° 32r°); *egli rivolseli cupidi occhi in quelle membra belleche [...] sì parean morbide e bianche./E tutto 'l vidi sfavillar nel viso* (v. 1254-1258) : Tourna ses yeux sur le cors attaché./Toute action luy fut pervertie,/Et par-courant, partie par partie,/Ce corps [...]/Il me souvient que je le vis adonq/Tout transporté, tout changé de visage (f° 32v°).

En outre, dans la scène qui suit, Aminte affirme :

Non pareva ad Amor e a mia fortuna/ch'a pien misero fossi, s'anco a pienon/non m'era dimostrato/quel che m'era negato (v. 1350-1354) : Il ne sembloit à ma fortune adverge,/Ny à l'amour, qui de son trait me perçe [...]/Que mal-heureux je fusse tout à faict,/Si atisant un desir dans mon ame/Je n'eusse vu les beautez de ma dame,/Veu de si prez, et eu l'heur de toucher/Ce que souloit son habit me cacher (f° 36r°).

Rappelons enfin le vers prononcé par Nerine à la vue d'Aminte évanoui : « *Egli respira pure* », traduit dans un style plus bas : « Ostez un peu, que le nez je luy tire,/A! il revient, je le sens qu'il respire » (f° 38r°).

Si, comme nous l'avons remarqué, dans l'ensemble de sa traduction de Brach amplifie le texte du Tasse, il faut pourtant souligner que dans la deuxième scène du deuxième acte l'auteur français a sensiblement abrégé son modèle¹⁷. Il a en effet éliminé toutes les allusions à la profession de poète exercée par Tirse, à son âge qui renvoyait directement à l'âge du Tasse¹⁸, ainsi que tous les éléments qui se référaient, même implicitement, à la cour

¹⁶ *Aminta, con un dardo che tenea/ne la man destra, al satiro avventossi/come un leone, ed io fra tanto pienon/ m'avea di sassi il grembo : onde fuggissi* (v. 1249-1252) : « Aminte alors tout plein d'impatience,/ Armé d'un dard, qu'il avoit à la main,/Affronter va ce Satyre inhumain :/Et cependant avecques mainte pierre/Je m'apprestoy, pour luy faire la guerre,/Saisi de peur ce vilain bouq s'enfuit,/D'Aminte l'œil, et de ma main le suit/Maint gros caillou, qui luy donne la chasse./ Je crie apres, Aminte le menace » (f° 32v°).

¹⁷ La scène du texte italien compte 212 vers, celle de la traduction française ne fait que 116 vers.

¹⁸ Daphné affirme : *Or su Tirsi, non vuoi/tu inamorarti ? Sei giovane ancora,/né passi di quattr'anni il quinto lustro*. Le Tasse avait en effet vingt-neuf ans en 1573, à l'époque où il composa l'*Aminta*. 1573 est aussi l'année de la première représentation de cette pastorale qui eut lieu le 31 juillet dans la petite île de Belvedere sur le Pô, près de Ferrare, où le duc Alphonse II d'Este avait une résidence.

de Ferrare. De Brach a choisi aussi de supprimer toutes les répliques de l'« escarmouche » amoureuse entre Daphné et Tirse qui regrettent leur jeunesse passée, escarmouche qui représente, dans la pastorale du Tasse, presque un « double » et une anticipation de l'histoire d'amour d'Aminte et de Sylvie. Dans la traduction la scène ne se réduit donc qu'à la mise au point d'une stratégie pour permettre au jeune héros d'approcher la nymphe chasserresse et hostile à son amour. Ce choix enlève par conséquent aux personnages de Tirse et de Daphné beaucoup de leur profondeur psychologique. Daphné, notamment, semble se rapprocher du personnage un peu vulgaire et rusé de l'entremetteuse de comédie.

Dans son travail de traduction, de Brach montre une très bonne connaissance de la langue italienne ; ses fautes d'interprétation sont rares et justifiées par l'ambiguïté de certains termes. Dans le prologue, Amour affirme « *a chi mi insegna a lei* », ce qui signifie « à celui qui révèle ma présence à ma mère Vénus », et que de Brach traduit, sans comprendre, « à celui là qui voudra m'enseigner » (f° 2r°). Dans le chœur de l'âge d'or, à la fin du premier acte, le vers « *Ma tu, d'Amore e di Natura donno* » (v. 710), où « *donno* » a le sens de « seigneur », est traduit : « Mais toy, beau don de Cupidon » (f° 17v°). De plus, le terme « don » est répété deux fois dans les vers suivants. Dans le même passage du texte, les vers « *Che fai tra questi chiostrilche la grandezza tua capir non ponno?* », où « *capir* » a le sens de « contenir », deviennent « Que fais tu parmy ces pasteurs, / Ta grandeur ne pouvant comprendre ? » (f° 18r°). Une autre faute figure à la fin de la deuxième scène du deuxième acte que de Brach a abrégée. Daphné affirme : « *Io vado/ma il proposito nostro altro intendeva* » (v. 1030-1031), traduit par « Je m'en vay, mais je crain/Que quelqu'un n'ait ouy nostre dessain » (f° 25r°). On peut supposer que de Brach change peut-être consciemment son modèle à cause, justement, des suppressions qu'il avait introduites dans cette scène.

Pour conclure l'examen de cette première traduction de l'*Aminta*, il faut reconnaître à de Brach une remarquable habileté de versificateur. La lecture de son œuvre, qui révèle par ailleurs une influence déterminante de la Pléiade, est assez agréable. Toutefois, par rapport au modèle italien, le style du texte français est lourd et surchargé de rhétorique et de répétitions souvent inutiles. Le texte de Pierre de Brach n'aurait donc droit que de manière relative à la définition de « belle infidèle »¹⁹.

La deuxième traduction de l'*Aminta* fut publiée anonyme à Tours par Jamet Mettayer en 1591. Dans le frontispice de l'exemplaire de la bibliothèque

¹⁹ À propos des « belles infidèles », voir R. Zuber, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968.

de l'Arsenal²⁰ figure, sous le titre *Aminte. Pastorale de Torquato Tasso*, une note manuscrite²¹, « Du Sieur de La Brosse », qui pose un problème d'attribution, évoqué plus bas. Le texte de la traduction est précédé d'une seule pièce liminaire, une dédicace « À Madame la Marquise de Noirmoutier », où l'auteur, préférant l'anonymat pour mieux se défendre des critiques²², loue la pièce du Tasse – qui toutefois n'est pas nommé explicitement – et la définit comme « une infinité de belles fleurs faisant un bouquet à part de l'eslitte des plus rares » et comme un « beau diamant ». La modestie amène le traducteur à affirmer que son ouvrage :

est bien un diamant de la mesme roche que l'autre, il est bien enchassé dedans de l'or (car l'excuse de la pauvreté de nostre langue seroit fauce et honteuse) mais entre mes mains, cet or est devenu plomb [...], ou pour mieux dire, l'artifice que j'y ay apporté est tant inegal à la richesse des estoffes, qu'elles se doivent plustost dire estouffées et ensevelies que dignement mises en œuvre.

Le traducteur ajoute aussi que son œuvre est « le coup d'essai d'un escrivain qui avoit si peu d'expérience ». Il est très probable que l'édition de l'*Aminta* sur laquelle il a travaillé, soit l'édition parisienne de L'Angelier de 1584, ou sa réimpression de 1591²³.

La traduction est en prose, à l'exception de trois vers prononcés par Daphné dans la première scène du premier acte (v. 320-322), qui se transforment en quatre alexandrins riches en adjectifs et en expressions redondantes. En général, le passage de la versification de l'original à la prose provoque un changement du registre de langue qui devient plus familier, ce qui permet parfois au traducteur de rendre plus claires certaines phrases ou périodes complexes de l'original. Citons quelques exemples :

²⁰ Ars. 8° BL 6727.

²¹ Dans la page en regard du frontispice on peut lire une autre note manuscrite : « Il y en a une seconde édition lyon chez benoist rigaud (*sic*) ». Arbour affirme que cette édition est mentionnée par J.-C. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur des livres...*, Paris, 1880, t. V, p. 673. Pour sa part, Arbour cite une deuxième édition : Tours, Jamet Mettayer, 1593. Un exemplaire de cette réimpression se trouve à l'université d'Harvard, dans le volume qui contient aussi une édition de 1609 du *Berger Fidelle* de Guarini traduit par Roland Brisset. Précisons que la version de l'*Aminte* attribuée à De La Brosse a été rééditée aussi au XIX^e et XX^e siècles : Paris, Jouaust, pour la Librairie des Bibliophiles, 1882, et Œuvres-et-Valséry, Ressouvenances, 1983.

²² Cf. la dédicace : « Pour le moins auray-je cet avantage que je demeureroy caché souz le silence de mon nom, comme Apelle derriere son tableau, et me rendant par ce moyen comme invisible, je me verray souvent reprendre sans rougir, et feray mon profit des justes corrections de ceux qui n'ayans cognoissance de moy, ne seront poussez de haine ny d'envie. »

²³ Dans cette édition de l'*Aminta* évoquée plus bas, l'épisode de Mopso, les chœurs des III^e et IV^e actes sont absents, tout comme dans la traduction attribuée à De La Brosse. De plus, ce dernier texte respecte même les parenthèses figurant dans l'édition de L'Angelier.

Tu volevi il tuo peggio : egli a te bramal/quel ch'a sé brama (v. 204-205) : Tu ne voulois que ce qui t'estoit contraire, et luy te desiroit autant de bien qu'à soy mesme (f° 8v°); *s'altri t'amasse,/gradiresti il suo amore in questa guisa ?* (v. 208-209) : si quelque autre que luy estoit amoureux de toy, le traitteroits tu de mesme ? (f° 9r°); *ti pentirai* (v. 294) : tu te mordras les doigts (f° 9v°).

Ces exemples montrent que l'harmonie et la perfection de style de l'*Aminta* se perdent de manière inévitable, comme c'est le cas de presque toutes les traductions en prose d'ouvrages poétiques. Toutefois, le texte français révèle non seulement la volonté de l'auteur d'être le plus possible fidèle à un modèle dont il reconnaît la valeur extraordinaire, mais aussi un désir très évident de recherche stylistique personnelle, bien qu'il l'exerce dans le domaine de la prose. Cet ouvrage possède en effet un ton homogène et fait preuve, en même temps, d'un soin et d'une précision appréciables dans le choix des termes et des tournures, qualités qui amènent à juger cette version comme la plus réussie parmi les trois examinées ici. La fidélité au modèle italien est presque totale. L'auteur conserve même l'allusion aux « *alpestri dossi d'Apennino* » (v. 999) qui devient « le dos de l'Appennin buissonneux et sauvage » (f° 35v°). Et pourtant, il ne traduit généralement pas mot à mot, mais cherche plutôt à rendre son texte agréable au public français en utilisant, par exemple, des expressions qui renvoient à des ouvrages de la littérature nationale. En effet les vers « *in cercbio sedevam ninfe e pastori/ e facevamo alcuni nostri giuochi,/che ciascun ne l'orecchio del vicino/mormorando diceva un suo secreto* » (v. 514-517) deviennent « nous estions tous assis en rond Nymphes et Bergers pour jouer aux propos » (f° 18r°). L'auteur français non seulement abrège et simplifie sensiblement, mais, par l'expression « jouer aux propos », fait allusion à un passe-temps de Gargantua²⁴. Un autre exemple : Daphné, s'adresse à Tirse (II, 2, v. 1024-1025) en affirmant « *discendi un poco/al proposito nostro* », qui devient « revenons un petit à nos moutons » (f° 36v°). Le ton baisse, certes, mais le traducteur fait allusion à la *Farce de Maître Pathelin* avec une expression entrée dans l'usage commun.

Une autre tendance propre à cette traduction est un certain respect pour les bienséances, ce qui amène l'auteur français à rendre plus « chastes » certaines expressions qui renvoient à la virginité de Sylvie ou qui se réfèrent au domaine de la sexualité. Voici trois exemples :

insidiator di mia viginitate (v. 211) : tout autre qui entreprendroit sur ma pudicité (f° 9r°); *quel bel petto* (v. 339) : son esprit (f° 18v°); *facciamo l'amor d'accordo* (v. 984-985) : nous accordons ensemble (f° 35r°).

²⁴ Cf. E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1927-1967, t. VI, p. 221 : à l'entrée « propos », on lit « L'un des jeux de Gargantua, Rabelais, I, 22 ».

La connaissance de l'italien de la part de notre traducteur est particulièrement approfondie, comme il ressort de la précision avec laquelle il exprime en français des expressions italiennes assez difficiles à comprendre ou à interpréter : « *l pentirsi da sezzo* » (v. 131) devient « la trop tardive repentance » (f° 6r°); « *quel grave suo supercillio* » (v. 558-559) est bien traduit par « sa morgue severe » (f° 19v°). Nous avons relevé une seule faute : « *selce* » (v. 606), qui signifie « pierre », est rendu par « arbre » (f° 21r°), mais cette faute est peut-être due à la confusion entre « selce » et « salice ».

L'attribution de cette traduction est un sujet très délicat – nous en avons parlé ailleurs²⁵ –, et nous devons nous y attarder quelque peu. La Croix du Maine et Du Verdier²⁶ confèrent le titre de « Sieur de La Brosse » à Pierre Le Loyer (1550-1634), poète angevin, imitateur des classiques et démonographe. L'attribution de la traduction de l'*Aminta* à cet auteur est néanmoins assez récente et paraît très improbable pour des raisons surtout chronologiques. Le Loyer publie en effet ses premiers ouvrages dans les années 1570 et il n'est donc pas très plausible qu'en 1591, dans la dédicace de l'*Aminte*, il puisse se définir comme « un escrivain qui avoit si peu d'experience » et très préoccupé des critiques²⁷. Cette attribution à Le Loyer a pourtant été acceptée par Cioranescu et par Arbour²⁸, mais, si l'on remonte dans le temps, ni Nicéron, ni Beauchamps ne citent cette version parmi les ouvrages de Pierre Le Loyer²⁹. Goujet attribue ce texte à un autre De La Brosse – dont il n'indique même pas le prénom – qui était « attaché au cardinal Du Perron³⁰ », attribution d'ailleurs reprise en 1977

²⁵ Voir notre article « La pastorale drammatica tra Francia e Italia : la traduzione dell'*Aminta* attribuita a De La Brosse », in *Rapporti e scambi tra l'Umanesimo italiano e l'Umanesimo europeo*, actes de colloque (Chianciano-Pienza, 19-22 juill. 1999), Milan, Nuovi Orizzonti, 2001, p. 265-280.

²⁶ Cf. *Les Bibliothèques françaises* de La Croix du Maine et de Du Verdier, *op. cit.*, t. II, p. 294, et t. V, p. 288.

²⁷ On ne peut même pas avancer l'hypothèse que la traduction de l'*Aminta* soit une œuvre de jeunesse publiée plus tard, puisque le texte du Tasse est édité en France en 1584. On pourrait supposer, de la part de Le Loyer, une connaissance du texte sous une forme manuscrite, mais cela nous paraît pratiquement impossible, surtout parce que la traduction attribuée à De La Brosse suppose l'existence d'un modèle italien bien « établi », ayant des caractéristiques très précises.

²⁸ Cf. A. Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1959, p. 427; R. Arbour, *L'Ère baroque en France*, Genève, Droz, 1977, I^{re} partie, t. I, p. 162.

²⁹ Cf. J.-P. Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des Hommes illustres dans la République des lettres avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages*, Paris, Briasson, 1734, t. XXVI, p. 317-326; P.-F. Beauchamps, *Recherches sur les théâtres...*, *op. cit.*, p. 48 : Beauchamps attribue la traduction de l'*Aminta* de 1591 à un certain « La Brosse » (t. II, p. 62) et il n'ajoute rien de plus.

³⁰ C.-P. Goujet, *Bibliothèque...*, *op. cit.*, t. VIII, p. 45. A. Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, éd. du CNRS, 1969, t. II, p. 1110, mentionne lui aussi un « La Brosse » auteur d'ouvrages de caractère religieux et coauteur avec le cardinal Du Perron, De Lingendes et Hédelin, des *Epistres d'Ovide traduites en prose française*, Paris, Toussaint du Bray, 1616. Le même recueil est cité par Cioranescu parmi les ouvrages de G. Colletet (*Bibliographie de littérature française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, t. I, p. 589), mais dans une édition de 1621 (Toussaint du Bray) à laquelle participa aussi Desportes.

par Isida Cremona³¹. La situation se complique par le fait que Paul Chavy, dans son répertoire *Traducteurs d'autrefois*³², affirme que l'*Aminte* de 1591 que nous venons d'examiner est due à Le Loyer, mais il attribue paradoxalement la réimpression du même texte de 1593 à un autre De La Brosse, François Gilbert, traducteur de la *Perfezione della vita politica* de Paul Paruta (1582)³³.

Nous n'avons aucune prétention à résoudre ici ce problème, mais nous désirons seulement avancer une hypothèse non pas sur le nom de l'auteur de cette traduction de l'*Aminta* – ce qui, à l'état actuel de nos recherches, est impossible –, mais au moins sur le milieu littéraire où elle a pu voir le jour. Nous avons fait allusion, au début de notre article, à Ferrante Guisone, ambassadeur des Gonzague et traducteur de la première *Sepmaine* de Du Bartas, publiée en 1592 par Jamet Mettayer, qui est aussi l'éditeur de la version de l'*Aminte* qui nous intéresse. Guisone avait certainement joué un rôle fondamental d'intermédiaire entre l'Italie et la France au point de vue culturel, ce qui semble être confirmé par un article de Luigi Foscolo Benedetto publié dans le *Giornale storico della letteratura italiana* de 1919³⁴. L'auteur traite d'une édition très rare de l'*Aminta* appartenue à Émile Picot et d'une pièce liminaire d'Habert en l'honneur du Tasse figurant dans cette même édition. Foscolo Benedetto affirme aussi que « *l'edizione è curata da Ferrante Guisone* » et qu'elle a été « *di nuovo corretta e ristampata in Tours* » par Jamet Mettayer en 1591, c'est-à-dire la même année où paraît la traduction attribuée à De La Brosse. Malheureusement, cette édition de l'*Aminta* est introuvable et n'était même pas connue des spécialistes les plus importants du Tasse, tels que Solerti. Arbour se borne à la mentionner parmi les livres du *Catalogue dramatique de feu le baron Taylor*³⁵. Nous ne pouvons donc pas affirmer avec certitude s'il s'agit d'une réimpression de l'édition parisienne de L'Angelier, mais cela paraît plausible, de même qu'il est plausible que cette édition ait servi de modèle à notre mystérieux traducteur. Il semble donc que ce dernier ait fait partie de l'entourage des hommes de culture gravitant à Tours autour de Guisone, qui a sans doute joué un rôle de véritable « importateur » de textes littéraires italiens en France. Rappelons, par

³¹ Cf. I. Cremona, *L'Influence...*, *op. cit.*, p. 36.

³² P. Chavy, *Traducteurs d'autrefois. Moyen Âge et Renaissance. Dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français*, Paris, Honoré Champion/Genève, Slatkine, 1988, t. II, p. 863-864.

³³ Il s'agit de la *Perfection de la vie politique écrite en italien par Paul Paruta, traduite en français par M. François Gilbert de La Brosse*, Paris, N. Chesneau, 1582. Sur cette traduction, voir J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, *op. cit.* p. 167-172.

³⁴ Cf. L. Foscolo Benedetto, « Il Montaigne a Sant'Anna », *Giornale storico della letteratura italiana*, 73, 1919, p. 213-234.

³⁵ Paris, Techener, 1893. Cf. R. Arbour, *L'Ère baroque...*, *op. cit.*, t. I, p. 161.

exemple, que Roland Du Jardin³⁶, traducteur de deux importantes pastorales italiennes, la *Mirtilla* d'Isabella Andreini et le *Pentimento amoroso* de Luigi Groto, était lié à Guisone, auquel il dédie un sonnet liminaire dans l'édition vénitienne de Ciotti (1593) de la traduction de Du Bartas publiée par l'ambassadeur italien. Nous excluons en tout cas une attribution de la traduction de l'*Aminta* qui nous occupe à Du Jardin, dont les travaux expriment médiocrité, monotonie et fidélité parfois grotesque à ses modèles italiens, caractéristiques complètement absentes, comme nous l'avons constaté, du texte attribué à De La Brosse. L'appartenance au milieu tourangeau de l'auteur de l'*Aminte* pourrait être confirmée, d'ailleurs, par le fait que la dédicataire de ce texte, la marquise de Noirmoutier, Charlotte de Beaune, était originaire de Semblançay, bourg situé près de Tours³⁷. Cet élément pourrait ne pas être très significatif, mais il nous paraît en tout cas digne d'être mentionné, même s'il faut souligner que la dédicataire était une dame de cour et que la cour résida, entre 1589 et 1594, dans la capitale de la Touraine. Le problème de l'attribution reste donc pour nous encore ouvert.

La troisième et dernière traduction de l'*Aminta* publiée au XVI^e siècle est celle de Guillaume Belliard, secrétaire de Marguerite de Valois³⁸. Nous avons pu consulter l'édition parisienne d'Abel L'Angelier de 1596, qui contient le seul texte français, et l'édition de Claude Le Villain, publiée à Rouen en 1598, qui fut « imprimée en deux langues pour ceux qui desirent avoir l'intelligence de l'une d'icelle », comme on peut lire à la page de titre³⁹. La traduction

³⁶ Roland Du Jardin Sieur des Roches est l'auteur d'une traduction du *Pentimento amoroso* de L. Groto qui n'a jamais été publiée (le manuscrit, daté de Tours, 6 août 1590, se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal) et d'une traduction de la *Mirtilla* d'Isabella Andreini sous le titre d'*Amours de Bergers*, également manuscrite [BNF, Dép. des manuscrits FR 25483] et datée de Paris, 1599. Sur ces deux ouvrages et sur cet auteur, voir L. Zilli, *La Ricezione francese del Pentimento amoroso*, Udine, Doretti, 1984, et notre volume *Voyage en Arcadie*, op. cit., chap. VI, p. 197-223.

³⁷ Charlotte de Beaune de Semblançay avait épousé en secondes noces François de La Trémoille, marquis de Noirmoutiers, vicomte de Tours. La marquise de Noirmoutiers est mentionnée plusieurs fois par Marguerite de Valois dans ses *Mémoires et Lettres* (Paris, J. Renouard, 1842) sous le nom de Madame de Sauve. Sur Charlotte de Beaune, voir entre autres J. X. Carré de Busserolle, *Dictionnaire géographique, historique et biographique d'Indre-et-Loire*, Mayenne, Imprimerie de la Manutention, 1988 (réimpr. de l'édition de Tours, Rouillé-Ladevèze, 1883).

³⁸ Sur Belliard, voir *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle*, Paris, Fayard-Librairie générale française, 2001, p. 127-128; C. Mouhy, *Abrégé de l'histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780*, Paris, Jorry-Mérigot, 1780, t. II, p. 27. Voir aussi *Catalogue des livres composant la bibliothèque poétique de M. Viollet-le-Duc*, Paris, Hachette, 1843, p. 299-300; H. C. Lancaster, « Guillaume Belliard auteur de tragédie malgré lui », in *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950, p. 159-161; J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, op. cit., 1992, p. 279-280.

³⁹ L'exemplaire de 1596 est conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (8° BL 6128). L'édition bilingue de 1598, que nous avons utilisée pour les citations, se trouve à la bibliothèque municipale « A. Maj » de Bergame.

française est effectivement accompagnée de l'original italien en regard, ce qui conduit Simpson⁴⁰ à définir le livre comme « un manuel pour apprendre la langue italienne ». En réalité, cette traduction a été faite bien avant 1596, puisque le privilège figurant dans l'édition de L'Angelier est daté du 29 novembre 1586. Arbour citait une édition de l'*Aminta* « mise en prose françoise par Guillaume Belliard »⁴¹ publiée par L'Angelier en 1587, et mentionnée dans le *Catalogue des livres manuscrits et imprimés composant la bibliothèque de M. Armand Cigongne* (Paris, Potier, 1861). Tout récemment, Jean Balsamo et Michel Simonin, dans leur répertoire *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620)*, ont affirmé que cette première édition est conservée à la bibliothèque de Chantilly⁴². Malheureusement, nous n'avons pas eu la possibilité de la consulter.

Sur la base de nos confrontations textuelles, nous avons établi que le texte italien imprimé en regard dès 1598 reproduit l'édition publiée à Parme par Erasmo Viotti en 1581⁴³. La traduction de Belliard, qui n'est précédée d'aucune pièce liminaire, est en prose et n'affiche évidemment pas de prétentions littéraires. L'auteur français, à la différence de ses prédécesseurs, ne cherche pas à créer un ouvrage ayant un style personnel, mais il se contente d'adhérer le plus possible à son modèle : le but didactique qu'il se propose dirige tout son travail. Le résultat est assez médiocre. Belliard donne une traduction presque mot à mot, et baisse généralement le registre de la langue par rapport à l'original, ce qui est d'ailleurs naturel dans la traduction en prose d'un texte poétique. Mais si, dans la version attribuée à De La Brosse, ce changement de ton était compensé par une recherche stylistique dans le domaine de la prose qui rendait la lecture agréable, en ce qui concerne le texte de Belliard, on ne peut parler que de platitude et de monotonie. Voici quelques exemples :

⁴⁰ Cf. J. C. Simpson, *Le Tasse et la littérature...*, *op. cit.*, p. 50. Sur la traduction de Belliard, voir aussi C. B. Beall, *La Fortune...*, *op. cit.*, p. 30. Beall précise que « La grande popularité de la pièce et la vogue de la langue italienne en France à cette époque firent qu'il y eut trois réimpressions du livre dans l'espace de quelques années (Rouen, Le Villain, 1598, 1603 et 1609). Désormais l'*Aminta* sera l'un des textes les plus populaires pour l'étude de l'italien. » Voir aussi I. Cremona, *L'Influence...*, *op. cit.*, p. 38-39.

⁴¹ Cf. R. Arbour, *L'Ère baroque...*, *op. cit.*, I^{re} partie, t. I, p. 76.

⁴² Cf. J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier...*, *op. cit.*, n° 182. Nous remercions vivement Jean Balsamo qui nous a signalé, avant la parution du répertoire cité ci-dessus, la localisation de cette première édition de l'*Aminte* de Belliard.

⁴³ Le texte italien en regard de la traduction de Belliard présente toutes les variantes de l'édition de Viotti. Cette dernière, en particulier, est la seule réimpression de l'*Aminta* où figurent les vers *Però vò dirti cosa, / per cui conoscerai ben chiaramente / ch'io dico il ver* (p. 40), contenus aussi dans le texte utilisé par Belliard qui les traduit fidèlement.

In questo aspetto (v. 10) : à voir ma face (p. 1); *s'ei piace ei lice* (v. 681) : que tout estoit permis qui estoit agreable (p. 51); *Quel che vedesti ne la bella ignuda* (v. 1349) : ce que tu as veu de nud en la belle (p. 107).

Malgré sa fidélité extrême à l'original, Belliard intervient parfois en supprimant des répétitions que le Tasse avait introduites dans sa fable à des fins stylistiques :

nel cibo e dopo 'l cibo (v. 953) : durant et apres la viande (p. 73); *e questo a me fu forza, / forza di sua bellezza* (v. 1087-1088) : y fus-je forcé de sa beauté (p. 85); *Io cedo, io cedo* (v. 1460) : je le vous cede (p. 115).

De toute façon, Belliard est tellement « soumis » à l'original qu'il arrive même à calquer certains termes directement sur l'italien : il traduit « *Abete* » (v. 245) par « Abete » (p. 21), « *Eliceto* » (v. 326), qui signifie « bois de chênes verts », par « Elicete » (p. 27), terme qu'il utilise aussi (p. 111) pour traduire l'expression « *nel bosco c'ha nome de l'Elci* » (v. 1384); « *reti* » (v. 1670) par « rets » (p. 133). S'il ne calque pas les termes, il choisit des mots assez « rares », bien qu'attestés dans la langue du XVI^e siècle, ressemblant le plus possible aux termes italiens correspondants, tels « ris » (p. 58) pour « *riso* » (v. 731) et « silves » (p. 58) pour « *selve* » (v. 738).

Les fautes d'interprétation qui rendent peu compréhensible le texte français sont assez nombreuses, ce qui suggère, sinon une mauvaise connaissance de la langue italienne, du moins une attitude parfois assez négligente de la part du traducteur. Citons quelques exemples :

riconsiglia ad amare (v. 221) : reconcilie à aimer (p. 19); *la vita* (v. 140) : la veuë (p. 13); *corso* (v. 1519) : Cœur (p. 121); *né 'l Liceo ne 'l dimostra* (v. 1147) : ny le Licee qui le nous enseigne (p. 89).

L'incohérence la plus curieuse est la traduction du terme « *eroi* » (v. 636) par « tirsés » (p. 47), inexistant en français, qui renvoie toutefois à Tirse, prénom d'un des héros de la fable qui prononce ce mot dans une de ses répliques⁴⁴.

Les trois traductions que nous avons examinées représentent donc trois approches très différentes d'un même texte, et parviennent à des résultats d'une efficacité et d'une valeur bien distinctes. Pour conclure, rappelons que dans les toutes dernières pages du volume contenant la première

⁴⁴ Voici quelques autres exemples : *e dritto è ben ch'il fumo/tragga mai sempre il pianto da quegli occhi* (v. 293-295) : « Car c'est bien raison que la femme respande à jamais larmes de ses yeux » (p. 25); *Odio il suo amore/ch'odia la mia onestate* (v. 201-202) : « Haine est son amour, qui hait mon honnêteté » (p. 17); *linfe* (v. 682) : « arbrisseaux » (p. 51); *mira il suo pianto e godi./ Amante in vita, amato in morte* (v. 1621-1622) : « regarde ces pleurs et te resjouis d'avoir esté amant en vie, et aymé à ta mort » (p. 129).

traduction du *Pastor fido* (*Berger fidelle*) de Guarini que Roland Brisset⁴⁵ publia en 1593, à Tours, chez Jamet Mettayer, figure aussi une traduction du fameux « chœur de l'âge d'or »⁴⁶ qui clôt le premier acte de l'*Aminta* et qui représente le passage le plus célèbre de ce texte, passage d'ailleurs repris et transformé par Guarini lui-même. Cette union idéale des deux principales pastorales dramatiques italiennes nous paraît particulièrement significative : le chœur de la fable du Tasse joue pour ainsi dire un rôle de viatique pour le *Berger fidelle* qui, dans une des pièces liminaires du volume est défini comme « frere uterin d'Aminte ». À partir de 1593, les deux textes exerceront en France une influence conjointe et seront perçus par le public comme deux jumeaux pratiquement indissociables.

⁴⁵ Roland Brisset Sieur du Sauvage, autre poète et traducteur originaire de Tours, a été longtemps confondu avec son concitoyen Roland Du Jardin. Brisset aussi faisait probablement partie de l'entourage de Ferrante Guisone. Il est l'auteur de trois importantes traductions de pastorales italiennes : celle du *Pastor fido* de Battista Guarini, du *Pentimento amoroso* de Luigi Groto et de l'*Alceo* d'Antonio Ongaro. Sur cet auteur, voir la bibliographie de notre volume *Voyage en Arcadie*, *op. cit.*, en part. les chap. II, III et IV que nous avons consacrés à l'analyse des versions de cet écrivain.

⁴⁶ La présence de ce chœur dans le volume est « justifiée » par une note finale : « pour remplir ces pages qui fussent demeurées vuides : nous avons advisé d'y mettre cette Chanson bocagère imitée de Tasso ».

LA LETTERA DALLA FRANCIA DU TASSE

Antonio Corsaro

L'ouvrage dont il est question ici ne suffirait pas à lui seul à illustrer l'immense renommée du Tasse : il n'a d'ailleurs été lu pendant longtemps que par curiosité érudite et occasionnelle. Et toutefois, cette attention indirecte a donné lieu, dans le passé, à un certain nombre d'études rigoureuses dont il faudra tenir compte.

Le court texte parvenu jusqu'à nous sous le titre – qui n'a vraisemblablement pas été attribué par l'auteur – de *Lettera del signor Torquato Tasso nella quale paragona l'Italia alla Francia* date du séjour que l'auteur fit en France de l'automne 1570 à l'hiver 1571. À cette époque, le cardinal Louis d'Este au service duquel le Tasse était à la cour de Ferrare, avait dû se rendre à Paris pour garantir à son oncle, le cardinal Hippolyte, la succession de bénéfices dont il jouissait en France. Ce voyage était également justifié par d'autres raisons moins officielles, de nature diplomatique et politique, notamment le différend qui opposait Louis à la curie romaine et à Pie V, ce dernier faisant obstacle au projet nourri par Louis de renoncer à sa dignité de cardinal afin de garantir la succession au duché d'Este. Le cardinal espérait ainsi trouver en France des appuis pour réaliser son projet, et c'est pourquoi il n'hésitait pas à recourir à Renée, sa mère (elle aussi dépositaire d'un héritage à distribuer), voire aux Huguenots, au moyen de prudents manèges qui étaient l'une des caractéristiques de la diplomatie complexe de l'époque¹.

Voici donc le contexte dans lequel le Tasse précède le cardinal à Paris accompagné d'une importante cour de dignitaires et d'intrigants, suivant un parcours qui a été reconstitué par le biographe Solerti grâce, notamment, aux chroniques de voyages rédigées par l'économe du duc, Pasquale Angelucci, chroniques conservées à l'Archivio estense de Modène². Si l'on

¹ On trouvera un aperçu traditionnel de l'historiographie relative à cet épisode dans V. Pacifici, « Luigi d'Este », in *Atti e memorie della società tiburtina di storia e d'arte*, 1951, chap. XI, p. 3-70.

² *Amministrazione del cardinale Luigi d'Este : Conto della spesa della casa e della stalla di Mons.^r Card. D'Este... Per mano di me Pasquale Angeluccio suo spenditore*. Concernant le voyage du Tasse, voir A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Turin-Rome, Loescher, 1895, t. I, p. 134-154, et un article préparatoire du même auteur : « Le voyage du Tasse en France », *Revue des langues romanes*, 4^e série, 37/6, sept.-déc. 1892, p. 573-585. Parmi les études concernant des approches ponctuelles, on pourra consulter L. Gillet, *Le Tasse à l'abbaye de Chalis*, Abbeville, Paillart, 1914 ; B. T. Sozzi, *Il Viaggio in Francia di Torquato Tasso*, in *id.*, *Nuovi studi sul Tasso*, Centro tassiano, Bergame, 1963, p. 203-206 ; M. Javion, « À propos du séjour en France du poète Tasso », *Cahiers algériens de littérature comparée*, Faculté des lettres et sciences humaines, I, 1, 1965, p. 43-69 ; M. Belotti, « Il viaggio in Francia del 1570-1571 di Torquato Tasso », *Studi tassiani*, 21, 1971, p. 63-84, qui analyse les documents étudiés par Solerti avec quelques réflexions et très peu d'éléments nouveaux.

le suit, étape par étape, le voyage du Tasse s'inscrit dans une période qui va du 11 octobre 1570 au 12 avril de l'année suivante. Il quitte Ferrare avec le troisième groupe de courtisans, fait halte à Lyon le 1^{er} novembre et poursuit sa route par Roanne, Nevers, Fontainebleau et finalement Paris, où il parvient le 15 novembre. À partir du 19 décembre il loge avec la cour à l'abbaye de Chalis. Le cardinal arrive à Paris le 10 février pour rencontrer Charles IX au château de Madrid, près de Boulogne, et au mois de mars il renvoie en Italie une bonne partie de sa suite, dont le Tasse. Un sonnet à la louange d'Anne d'Este, duchesse de Nemours, contient un souvenir de sa traversée des Alpes.

À son arrivée à Paris, le Tasse doit satisfaire la requête du comte Ercole Contrari et du diplomate Ascanio Giraldini qui lui demandent de rédiger un mémoire illustrant la réalité française. L'élaboration de ce mémoire remonte très certainement aux derniers mois du séjour parisien de l'auteur, comme le suggèrent certaines des données qu'il contient, et notamment le passage où cet écrit est qualifié de « *parere di uomo ancora inesperto, e scritto tumultuariamente ne' disagi della corte di Francia* »³. Il s'agit là d'un jugement qui annonce une rédaction plutôt pauvre en détails. La *Lettera* consiste en effet en une observation directe de la réalité géographique, économique et matérielle de la France de la seconde moitié du xvi^e siècle. À cette fin, le Tasse déclare devoir organiser ses arguments selon deux facteurs principaux : les facteurs naturels, c'est-à-dire « *le cose che sono proprie di una provincia, che non si mutano per la mutazione di principato o di religione, o per longhezza di tempo* », et les facteurs accidentels, c'est-à-dire

*{le cose} che non sono perpetue di alcuna provincia, ma di una in un'altra trapassano, secondo la varietà de' governi e delle religioni, secondo il commercio che si ha vicendevolmente con le genti straniere*⁴.

³ « Avis d'un homme encore inexpérimenté et écrit de manière désordonnée au milieu des contraintes de la cour de France ». Cette citation, comme les autres, est tirée de T. Tasso, *Tre scritti politici*, éd. L. Firpo, Turin, UTET, 1980, p. 97-125, en part. p. 125. L'édition moderne de Firpo se base sur le texte qui parut dans les *Rime del Signor Torquato Tasso, parte prima. Insieme con altri componimenti del medesimo*, Venise [Alde], 1581, f° 1-27. Par contre, la plus récente édition (*Lettera dalla Francia*, éd. L. Caretti, Ferrare, Corbo, 1995) reprend le texte du recueil de propos du Tasse : *Lettera del Signor Torquato Tasso. Nella quale paragona l'Italia alla Francia. All'Illust. Signor Conte Hercole De Contrari*, Mantoue, Francesco Osanna, 1581, f° 3-30 [BNF, Rés. 8° Lb30.121(2)]. Je signale, parmi les éditions postérieures de la *Lettera* qui témoignent de l'immense fortune typographique des ouvrages du Tasse, les éditions suivantes : *Rime e Prose*, Venise, Alde, 1582 [Florence, Nencini Ald. 2.5.28]; *Delle rime e prose*, Venise, Alde, 1583 [Florence, Nencini Ald. 2.4.40-41]; *Rime et Prose, parte prima*, Ferrare, Vasalini, 1583 [BNF, Yd. 15 8° Yd. 564]; *Rime e Prose*, Venise, Alde, 1583-87 [Florence, Pal. 2.3.1.18. III-IV]; *Rime et Prose, parte prima*, Ferrare, Vasalini, 1589 [BNF, Yd. 5952-5955]. La *Lettera* parut encore au milieu du xvii^e siècle dans les *Varie osservazioni sopra le Relazioni universali di G. Botero di Girolamo Brusoni* (Venise, Bertani, 1659, f° 45-54, rééd. 1671).

Par rapport à ce programme, le compte rendu développe plus le premier point, c'est-à-dire les données relatives à l'environnement et à l'influence qu'il exerce sur les caractéristiques du peuple français, négligeant en revanche le caractère transitoire des événements historiques et politiques qui font de la France ce qu'elle est alors.

Pour ce qui est des modèles littéraires présents dans cet écrit, le Tasse tient compte sans aucun doute de la typologie de la relation diplomatique informative, qui constitue un genre d'écriture régulièrement pratiqué dans l'Italie de la Renaissance et dont le *Ritratto di cose di Francia* de Machiavel est un illustre exemple. D'autre part, il se sert avec un certain détachement de la tradition antique du traité politico-philosophique, déclarant à ce propos :

Non crediate però che io voglia filosofare troppo severamente [...] ma parlerò di questa materia come uomo di corte e di mondo, togliendo dalle contemplazioni di quei saggi quel solo, che dalla opinione de gli uomini civili può essere rivotato. Tanto più che io considero dette province, non in quanto in quelle si può introdurre la perfetta forma di un giusto e tranquillo principato, ma più tosto secondo che ciascuna di loro è abile all'accrescimento delle ricchezze e dell'imperio⁵.

Le Tasse récuse donc le modèle du traité philosophique et recourt, à l'occasion, à la littérature classique, et plus précisément à des répertoires géographiques dont il assimile clairement la thèse principale de « *l'influenza diretta e costante dei fattori ambientali sopra le caratteristiche psico-fisiche dell'uomo* »⁶, qui remonte au *De aere, aquis et locis* d'Hippocrate, complétée par Platon et par Aristote. Il s'agit d'une théorie qui, à la fin du XVI^e siècle, va trouver sa place dans le *De rerum varietate* de Cardano, jusque dans le livre V de *La République* de Bodin (1576), ainsi que chez Botero (*Cause della grandezza delle città*, 1588) et chez Campanella. Ces derniers textes dénotent une bien plus grande compétence pour ce qui est de la méthode, mais ils sont postérieurs à la *Lettera* qui, à cet égard, manifeste précocité et originalité. Quant aux sources historiques, ce compte rendu ne les dédaigne pas. Il se sert généralement de témoignages antiques comme le *De bello gallico* ou *L'Histoire universelle* de Polybe pour démontrer la nature physique et morale des Italiens et des Français modernes. Il convient toutefois de mettre l'accent sur le fait que les matériaux livresques sont subordonnés

⁴ « Les choses qui sont propres à une province et qui ne changent pas suite à un changement de prince, de religion ou parce que le temps s'est écoulé [...] les choses qui ne sont permanentes dans aucune province, mais qui se transmettent d'une province à l'autre, selon la diversité des gouvernements et des religions, selon le commerce qu'on a réciproquement avec des peuples étrangers. » (*Lettera dalla Francia*, éd. citée, p. 100)

⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁶ Voir l'introduction de L. Firpo dans T. Tasso, *Tre scritti...*, op. cit., p. 63, ainsi que le commentaire précis de la première partie de la *Lettera*.

à l'expérience concrète et directe, et qu'en définitive la description se fonde sur des paramètres anthropo-géographiques, pour lesquels les vents, le climat, la conformation du territoire, les fleuves, la navigation interne, sont évalués en fonction de l'action qu'ils exercent sur l'économie, sur la vie matérielle et pour finir sur la culture des habitants de la France⁷.

Au début du XIX^e siècle, Ginguené commente la *Lettera* dans les termes suivants :

le parallèle qu'il fit entre la France et l'Italie [...] manque [...] aujourd'hui de justesse dans bien des points. Mais on reconnaît dans cette longue lettre, ou dans ce petit traité, la finesse d'observation et la pénétration d'esprit qui brillent dans tous les écrits du Tasse, et cette méthode philosophique qu'il avait puisée dans l'étude des anciens⁸.

Il s'agit là d'un jugement qu'une lecture actuelle peut éventuellement compléter par une curiosité moins directement impliquée. Dans son singulier mélange d'anthropologie et de géographie, cet écrit du Tasse se fonde sur la constatation selon laquelle « *il sito d'Italia sia non solo più forte, ma faccia eziandio gli uomini più forti e più faticosi* ». Il en découle que le peuple français, en raison du territoire « *tutto piano o leggermente rilevato* », est « *vilissimo* », exception faite des « *nobili {che} sono impetuosi e arditi feritori* », ce qui « *si deve attribuire in tutto – oltre a quella generosità che inserisce la nobiltà ne gli animi nostri – alla disciplina loro*⁹ ». Les Parisiens, en particulier, sont des hommes qui sont plus vils que tout autre¹⁰, peut-être est-ce également à cause de l'usage

*barbarissimo molto : che il popolo in alcune parti ordinariamente nutrice i bambini di latte di vacca {...} però che il bue è animale servile e tollerante non solo delle fatiche, ma delle percosse eziandio*¹¹.

Par ailleurs, les jugements oscillent entre la sensibilité individuelle de l'auteur et le reflet de sa culture courtoise. Si l'on reconnaît à Paris les qualités de ville admirable, que les villes italiennes peuvent difficilement égaler pour ce qui est « *di frequenza di abitatori e {...} moltitudine di mercanzie*

⁷ C. B. Beall, *La Fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon Press, 1942, p. 4, soutient que « la forme et le développement de la *Lettera* révèlent peut-être l'influence de la lecture de Jean Bodin », se fondant sur ce qu'affirme L. Tonelli dans *Tasso*, Turin, Paravia, 1935, p. 93, qui remonte à un passage de la *Methodus* de Bodin.

⁸ P. L. Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, Paris, Michaud Frères, 1812, t. V, p. 182.

⁹ *Lettera dalla Francia*, p. 114-115.

¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹¹ « des plus barbares qu'a le peuple à certains endroits de nourrir habituellement les enfants avec du lait de vache [...] alors que le bœuf est un animal servile et capable de supporter non seulement la fatigue mais également les coups » (*ibid.*, p. 123-124).

*e di ricchezza, come ancor di vaghezza e di opportunità di sito*¹² », la lettre déplore néanmoins l'usage qu'a l'aristocratie française d'aller vivre à la campagne : « *che ciascuno {dei nobili} abita ritiratamente ne' suoi villaggi e lontano da le congregazioni de la città* »¹³. Dans le domaine des comparaisons alimentaires, la *Lettera* affirme que les vins français sont plus généreux et plus faciles à digérer que les vins italiens. Passant des plaisirs de la table à la galanterie, il loue les femmes françaises qui sont pour la plupart d'une grande beauté en raison de la vivacité de leur teint et de la délicatesse de leurs traits. Mais on remarque que le Tasse n'est pas quelqu'un de compétent en matière de vins, et on peut douter de son autorité concernant la gent féminine.

La *Lettera* appelle également un commentaire sur ce qu'elle ne contient pas, c'est-à-dire des considérations proprement politiques sur la réalité française. En effet, le Tasse déclare que son ouvrage doit également parler de ces conditions accidentelles qui changent avec les religions, les époques et les princes et il précise en outre comment doivent être divisées « les choses qui changent suite aux agissements des hommes civils et [...] celles qui sont le fruit de l'industrie et des arts »¹⁴, c'est-à-dire le régime politique et celui de l'économie et de la culture matérielle. Mais, en réalité, il n'évoque brièvement que le second de ces deux sujets, se justifiant en affirmant que la situation (à savoir la division et la subordination politique de l'Italie) ne permet pas qu'on fasse cette comparaison : « la condicione delle cose non patisce che si faccia questa comparazione »¹⁵. Cette justification trahit une sorte d'embarras qu'on peut expliquer par d'autres motifs.

De manière générale, on pourrait soutenir que le Tasse n'a jamais été un écrivain politique, et à ce propos on ne peut que renvoyer aux jugements pertinents d'un chercheur comme Luigi Firpo, qui a parlé d'un Tasse indifférent au drame de la politique italienne, confiné à l'intérieur du rêve d'un Éden courtois et coupé des mécanismes et des principes de la spéculation, qui cependant produisait à cette époque des résultats conséquents auprès des intellectuels italiens ; il s'agit en fin de compte d'un courtisan voué à un « *culto estrinseco dell'assolutismo* » et « *vittima {...} del proprio anacronismo* »¹⁶. Mais il est également vrai qu'on dispose d'autres écrits politiques rédigés par le Tasse, dont le *Discorso intorno alla sedizione nata nel regno di Francia l'anno 1585* qui révèle une finesse et un sérieux remarquables, en dépit de

¹² « du nombre d'habitants et [...] de la grande abondance de biens et de richesses, ainsi que pour la beauté [et la opportunità] de son site » (*ibid.*, p. 120).

¹³ Sur ce point, voir les observations d'E. Fenzi dans « Il potere, la morte, l'amore. Note sull'*Aminta* di Torquato Tasso », *L'Immagine riflessa*, 3/1-2, 1979, p. 167-248, en part. p. 194.

¹⁴ *Lettera dalla Francia*, p. 118.

¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶ L. Firpo, « Il Tasso e la politica del suo tempo », in T. Tasso, *Tre scritti...*, *op. cit.*, p. 12-21.

son « réalisme discontinu », limité aux « aspects descriptifs et statiques » du discours politique¹⁷, comparé auquel le silence de la *Lettera* est donc étrange. D'autant plus si l'on réfléchit au fait qu'en cet hiver 1571, quelques mois après la conclusion de la paix de Saint-Germain-en-Laye (8 août 1570) et un peu plus d'un an avant le massacre de la Saint-Barthélémy (24 août 1572), le climat politique devait être incertain et précaire à mesure que parvenaient les nouvelles des massacres de Huguenots à Rouen et à Orange (février et mars), et suite au décret du 2 mars 1571 par lequel le chancelier de la reine, René de Birague, limitait certaines clauses du récent traité sur la liberté religieuse s'appliquant pour l'essentiel aux ouvrages imprimés.

Je crois qu'on peut trouver une explication au silence politique de la *Lettera* dans une célèbre lettre écrite par le Tasse en 1580, à l'époque de son pénible emprisonnement dans les geôles de Sant'Anna. Dans ce texte adressé à Giacomo Buoncompagni, fils de Grégoire XIII, le Tasse s'en prend au duc et au cardinal d'Este, affirmant que « *da la fede di Cristo vogliamo separarmi* », car on lui a refusé la confession de l'aumônier de l'hôpital. L'auteur conclut en ces termes :

*che posso credere io altro, se non che il Cardinale non mi voglia cattolico? o per isdegno che in Francia io volessi far maggior professione di cattolico di quel che ad alcuni suoi ministri paresse ch'io facessi, o per aver occasione di non darmi ne la sua corte luogo conveniente a qualche mio merito*¹⁸.

Ce souvenir qui semble assez précis renvoie au climat tendu et équivoque qui caractérisa probablement les rapports du Tasse avec le cardinal lors de son séjour en terre française. En réalité, bien qu'il soutienne ouvertement les positions catholiques, Louis d'Este se présente comme porteur

¹⁷ Ainsi que l'a nommé L. Firpo, *ibid.*, p. 12. Firpo a soutenu que le Tasse « *assimilò spontaneamente, senza controllo critico, le idee sulla ragion di Stato, che le dispute dei tecnici facevano circolare nel mondo della cultura* » (*ibid.*, p. 33). Le *Discorso* demeura manuscrit jusqu'en 1817, de même que le madrigal composé par le poète sur la mort d'Henri III assassiné par le dominicain Clément qui a été commenté par L. Firpo dans son article « Un madrigale inedito del Tasso e una testimonianza del Campanella », *Giornale storico della letteratura italiana*, 127, 1950, p. 375-377. Le madrigal *Dunque gli umili agnelli*, contenu dans le cod. Vat. Lat. Urb. 754 F° 38, a été mentionné par A. Solerti (*Le Rime di Torquato Tasso*, Turin, Loescher, 1898, t. I, p. 134), mais il n'a pas été publié, car le dernier volume prévu par cet érudit n'a jamais vu le jour. Il porte sur l'assassinat d'Henri III par le frère dominicain Clément, après son alliance avec les Huguenots. L'attribution au Tasse est confirmée par un passage de la réplique faite par Campanella aux objections qu'on lui faisait sur l'Atheismus : *Il Tasso ha fatto un madrigale contro lui (Henri III), chiamandolo rapace, empio rubello a Dio, e novo Golia, e novo Oloferne*.

¹⁸ *Le Lettere di Torquato Tasso*, présentées chronologiquement et commentées par C. Guasti, Florence, Le Monnier, 1852-1855, t. II, p. 133 : à Giacomo Buoncompagni (17 mai 1580), p. 87 et 89.

de nombreuses ouvertures à l'égard des Huguenots de France. Il voyage entouré de prêtres, accompagné d'un théologien jésuite qui lui a été confié par saint François Borgia pour convertir sa mère ; il devra contrer les tentatives faites ouvertement par les Guise de le faire passer dans leur camp¹⁹. Quant au Tasse, il faut croire qu'il ne perçoit pas la complexité de cette situation et qu'il se voue d'une manière excessive et maladroite à plaider la cause catholique, peut-être dissuadé dans son effort par le cardinal lui-même et par ses conseillers les plus avisés. Dans ce contexte, la réticence qui transparaît dans la *Lettera* apparaît donc comme le symptôme d'un trouble profond, de cette incapacité de s'accorder à la raison politique que l'auteur confessa dans les lettres angoissées rédigées en prison.

La *Lettera dalla Francia* ne suscite guère d'intérêt à Ferrare lors de sa première divulgation. Elle n'en suscite pas chez Ercole Contrari, son destinataire, qui va être étranglé en traître quatre ans plus tard par le duc Alphonse pour avoir été l'amant de la duchesse Lucrèce, après un épisode inscrit dans les sombres horreurs de la province et qu'on a du mal à concilier avec ses (présumés) intérêts géographiques. Elle ne soulève pas non plus, à mes yeux, la curiosité d'Ascanio Giral dini, un diplomate habile et expert qui n'a certes pas besoin de cet écrit pour enrichir ses connaissances de la France. Les lecteurs se feront sûrement plus nombreux à partir de sa publication en 1581. En France, une des premières éditions anciennes a très certainement été lue par Montaigne qui cite la *Lettera* dans la version de 1588 des *Essais* au sein d'une réflexion sceptique sur la nature ductile et errante de l'esprit humain :

Torquato Tasso, en la comparaison qu'il faict de la France à l'Italie, dict avoir remarqué cela, que nous avons les jambes plus greles que les gentilhommes Italiens, et en attribue la cause à ce que nous sommes continuellement à cheval ; qui est celles-mesmes de laquelle Suetone tire une toute contraire conclusion : car il dit au rebours que Germanicus avoit grossi les siennes par continuation de ce mesme exercise. Il n'est rien si souple et erratique que nostre entendement²⁰.

¹⁹ Tentatives dont tout porte à croire qu'elles aboutirent ; voir à ce propos V. Pacifici, « Luigi d'Este », art. cité, p. 13-15. En ce qui concerne le théologien, le *Registro dei mandati della casa di Francia*, c'est-à-dire le livre des comptes du cardinal où sont enregistrés tous les frais engagés lors du séjour en France, semble intéressant. Ce *Registro* consigne le prix de la location d'une chambre « fitto di una camera che lei (la s.ra Resse) dà per allogiamento del sig. Tasso e Teologo » (note transcrite par M. Belotti, « Il viaggio in Francia... », art. cité, p. 71), où le Tasse semble vivre en compagnie du théologien.

²⁰ *Les Essais de Michel de Montaigne*, III, 11, éd. P. Villey et V. L. Saulnier, Paris, PUF, 1965, p. 1034. Sur le Tasse dans les *Essais*, voir L. Foscolo Benedetto, « Il Montaigne a Sant'Anna », *Giornale storico della letteratura italiana*, 73, 1919, p. 213-234 ; C. B. Beall, *La Fortune...*, *op. cit.*, p. 6-8 et la bibliographie.

Ce passage ne figure déjà plus dans l'édition suivante imprimée en 1595. On trouve en outre d'autres mentions sous la plume des biographes successifs²¹, mais je ne connais aucune traduction avant la fin de 1770, alors que la *Lettera* paraît dans la seconde édition des *Observations sur l'Italie et sur les Italiens* de Pierre Jean Grosley²². Dans l'ensemble, la culture française du XVIII^e siècle semble n'avoir prêté qu'une attention épisodique au Tasse politique, comme c'est le cas avec la dédicace de l'édition de l'autre lettre politique à Giordani, qui traite de la suprématie de la principauté sur la république et que l'imprimeur vénitien Ciotti adressait en 1619 à Charles de Brulart, ambassadeur de France à Venise²³. On sait en revanche que le voyage du Tasse en France s'enrichit de légendes colorées et fantaisistes. À la fin du XVIII^e siècle, il y a encore un biographe érudit et enthousiaste comme Pierantonio Serassi pour évoquer sans la moindre hésitation une rencontre de l'auteur avec Charles IX²⁴, suivant une tradition consolidée qui remonte au premier biographe, Giovan Battista Manso – on ne peut plus fidèle au Tasse, mais qui se base, plutôt que sur des documents, sur une imagination sans bornes –, et qui s'est propagée en France au moyen de l'*Abrégé biographique* que Jean Baudoin a placé devant sa traduction des dialogues du Tasse (1632), et puis avec Ménage, avec l'abbé de Charnes et avec Mirabaud dans sa *Vie du Tasse* qui précède la traduction de *La Gerusalemme liberata*²⁵. L'anecdote selon laquelle le roi de France aurait gracié un condamné à mort pour avoir entendu une remarque noble et pertinente du Tasse sera citée pendant longtemps, et au XVIII^e siècle elle trouve encore sa

²¹ G. B. Manso, *Vita di Torquato Tasso*, éd. B. Basile, Rome, Salerno, 1995, partie I, chap. VIII, § 6, p. 37. Côté français, voir [Abbé Jean-Antoine de Charnes], *La Vie du Tasse prince des poètes italiens*, Paris, la Veuve Mabre-Cramoisi, 1695 [1^{re} éd. Paris, E. Michallet, 1690], p. 44 : « Quelque tems avant que de quitter la France, il écrivit au Comte Hercule Contrari Gentilhomme Ferrarois une Lettre qui est imprimée parmi ses œuvres, & ou paroît qu'il avoit étudié avec attention le génie de la Nation Française, dont il fait une comparaison ingénieuse avec l'Italienne ».

²² Avec le titre de *Parallèle de l'Italie et de la France*, in [Pierre Jean Grosley], *Observations sur l'Italie et sur les Italiens, données en 1764 sous le nom de deux Gentilshommes Suédois*, nouvelle éd., Londres, 1770 [BNF, K.7209-7212], vol. IV, p. 389-421. Il s'agissait de la réédition augmentée des trois volumes des *Nouveaux Memoires, ou Observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux Gentilshommes Suédois, Traduit du Suédois*, Londres, Jean Nourse, 1764 [K.7206-7208], où ne figure pas la traduction de la *Lettera*, comme elle ne figure pas dans la version anglaise *New Observations on Italy... Translated in English by Thomas Nugent*, Londres, Davis & C. Reymers, 1769 [K.7213-7214]. Pour l'attribution de l'ouvrage à Pierre Jean Grosley (1718-1785), voir le *Dictionnaire des ouvrages anonymes* par A. A. Barbier, Librairie de Féchoz et Letouzey, Paris, 1882, III, col. 617. La traduction figure à la fin de l'édition suivante à Amsterdam et à Paris, Costard fils & Cie, 1774.

²³ Cf. T. Tasso, *Tre scritti...*, *op. cit.*, p. 67-76.

²⁴ P. Serassi, *La Vita di Torquato Tasso scritta dall'abate Pierantonio Serassi*, 2^e éd. revue et corrigée, Bergame, Locatelli, 1790, I, p. 175.

place dans une version de Pierre Antoine La Place qui identifie le poète incriminé à Théophile de Viau, faisant fi de toute notion chronologique, ce qui confirme la traditionnelle perception de l'affinité humaine et intellectuelle entre ces deux poètes :

On raconte que le Tasse, étant venu en France à la suite du cardinal Louis d'Est[e], plut à Charles IX, au point que ce Monarque l'eût comblé de présents, si la Philosophie du Poète ne se fût pas opposé[e] aux graces qu'il vouloit lui faire. Il se contenta d'employer la faveur dont il jouissoit à la Cour de France, dans une occasion qui lui parut importante. Un Poete (c'étoit probablement Théophile Viaud), coupable d'un crime énorme, avoit été condamné à mort. Le Tasse, touché de compassion, résolu de demander sa grace au Roi, se rendit au Louvre [...] osa se présenter à Charles IX, avec un air gai & ouvert : « Je viens, Sire (dit-il) supplier Votre Majesté de faire mourir irrémisiblement un malheureux qui a montré par sa chute scandaleuse, que la fragilité humaine est l'écueil des leçons de la Philosophie. » Le Roi, frappé de cette réflexion du Tasse, & de cette manière de demander une grace, lui accorda sur-le-champ celle du criminel²⁶.

²⁵ Cf. G. B. Manso, *Vita di Torquato...*, op. cit., I, VIII, 6, p. 37 : *Giunto poi col cardinale in Parigi, fu il Tasso sommamente onorato dalla francesca nobiltà e dal collegio parigino; ma più che da ciascun altro da Charles IX, (al quale pareva) essergli spezialmente obligato per l'onorata memoria che nel Goffredo faceva delle operazioni e del valore della sua nazione*; et *Les Morales du Tasso, Traduites par I. Baudoin*, Paris, Toussaint du Bray & Augustin Courbé, 1632, *Abrégé de la vie de Torquato Tasso*, f° e ijr°-v° : « Durant tout le temps qu'il fut à la Cour, il y a reçu de grands tesmoignages de la generosité de Charles IX. & de l'estime particuliere qu'il faisoit des bonnes lettres. Car avec ce qu'il admiroit sa merveilleuse facilité à faire des Vers, & à parler sçavamment de toute sorte de choses, il se croyoit comme obligé de reconnoistre les grands loüanges qu'il avoit données à ceux de sa Nation dans les Conquestes de Godefroy ». En outre : *Aminta, favola boscareccia di Torquato Tasso*, avec les annotations de Gilles Ménage, Académie de la Crusca, Paris, A. Courbé, 1655, p. 203-204 : *Partendo da Francia il cardinal d'Este, con esso lui ritornò il Tasso a Ferrara colmo d'honori, e di favori ricevuti dal Rè Carlo IX, dalla Nobiltà Francese, e dall'Università di Parigi*; [Abbé Jean-Antoine de Charnes], *La Vie du Tasse*, p. 40 sq.; et enfin l'*Abrégé de la vie du Tasse* de Mirabaud dans *La Jerusalem delivree, poeme heroique du Tasse, nouvellement traduit en François*, Paris, François Barrois, 1724 [BNF, Yd. 2443-2444], f° lix : « Le nom du Tasse devint celebre dans les Pays étrangers. Les caresses qu'il reçut du Roi Charles IX. & des Seigneurs de sa Cour, dans un voyage qu'il fit en France à la suite du cardinal d'Este, lui firent connoître que sa reputation ne se bornoit point à l'Italie ».

²⁶ [La Place], *Recueil d'épithaphes, sérieuses, badines, satiriques & burlesques, de la plupart de ceux qui, dans tous les tems, ont acquis quelque célébrité par leurs vertus, ou qui se sont rendus fameux soit par leurs vices, soit par leurs ridicules*, par M. D. L. P., Bruxelles, 1782, t. I, p. 134. Voir C. B. Beall, *La Fortune...*, op. cit., p. 171-172. L'anecdote montée par G. B. Manso, *Vita di Torquato...*, op. cit., II, VI, 10, p. 243, figure encore dans l'*Histoire littéraire d'Italie* de P. L. Ginguené, op. cit., V, p. 179 : « Il [Charles IX] accorda un jour à sa demande la grâce d'un malheureux poète que les Muses n'avaient pu garantir d'une action honteuse, mais qu'elles sauvèrent ainsi du supplice ». Sur le lien unissant le Tasse à Théophile de Viau, perçu à partir de Ménage, je renvoie à mon article « La pastorale libertina. Sulla fortuna dell'*Aminta* fra Italia e Francia », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 55/3, 2002, p. 233-256.

Il est vrai que ces comptes rendus traitent des médiocres avantages économiques que le Tasse a obtenus du roi, mais tous, d'un commun accord, attribuent ce fait à la modération stoïque et au mépris des richesses manifestés par le poète²⁷. Nous savons aujourd'hui que le tempérament du Tasse n'était pas exactement tel que l'ont décrit les biographes que nous venons de citer, c'est-à-dire comme quelqu'un ayant passé toute son existence à composer des vers pour s'attirer les grâces de presque tous les princes de la terre. Tout porte à croire que celui qui s'est le plus approché de la vérité a été Guez de Balzac qui, se fondant sur une anecdote présente dans une lettre de Guy Patin, a écrit dans un passage des *Entretiens* :

Dans la mesme Cour, Torquato Tasso a eu besoin d'un escu, & l'a demandé par aumosne à une Dame de sa connoissance. Il rapporta en Italie l'habillement qu'il avoit apporté en France, après y avoir fait un an de séjour²⁸.

En réalité il n'y a aucune raison de penser qu'un lettré encore jeune et relativement peu connu ait pu jouir des meilleures attentions, tant du monde courtois français, que du microcosme intellectuel. L'absence quasi totale de documents et de témoignages allant dans ce sens en est d'ailleurs une confirmation, et c'est pourquoi la synthèse lapidaire de Chandler Beall demeure valable, lorsqu'il dit qu'« on ne peut affirmer qu'il y ait connu personnellement aucun homme de lettres et {qu'il n'est pas prouvé qu'il ait été présenté à la cour²⁹ ». L'affirmation de Gilles Ménage qui veut que le Tasse ait composé à Chalis certaines parties de son poème est douteuse ; de même, la possibilité d'une rencontre avec Ronsard, diffusée par l'imagination de Serassi et parvenue jusqu'à Ginguéné et Solerti, apparaît tout autant dépourvue de fondement³⁰. Ces lecteurs ont en fait à l'esprit le dialogue du Tasse intitulé *Il Cataneo overo de gli idoli*, où Ronsard fait l'objet d'un long parallèle avec Annibal Caro sur la matière des deux chansons respectives en l'honneur de la maison de France. Ce sont justement les passages de ce dialogue qui démontrent que la connaissance que le Tasse a de Ronsard est livresque (il la tient notamment de Castelvetro), plutôt qu'issue d'une rencontre. Sans compter, comme l'a montré par la suite une note de Ferdinando Neri, qu'à l'époque du séjour du poète, Ronsard était absent de Paris³¹. En définitive, c'est justement une lecture plus approfondie de la *Lettera* qui aurait pu témoigner que le Tasse n'a pas compris le

²⁷ Comme le fait l'abbé de Charnes sous la plume de qui on lit que le roi « n'aurait pas manqué de le combler de presens, si la Philosophie du Tasse ne se fût opposée aux graces qu'il voulut luy faire, & n'eût arrêté sa liberalité par une espece de refus » (*La Vie du Tasse*, *op. cit.*, p. 40). Cf. P. Serassi, *La Vita di...*, *op. cit.*, t. I, p. 175.

²⁸ *Les Entretiens de feu Monsieur de Balzac*, Paris, A. Courbé, 1657, f° 146-147.

²⁹ C. B. Beall, *La Fortune...*, *op. cit.*, p. 5.

climat de la Pléiade, et notamment du passage final, où le poète se prononce dans les termes suivants :

Il terzo costume, che io non lodo, è che le lettere, e particolarmente le scienze, abbandonate da' nobili, caggiono in mano della plebe : perché la filosofia (quasi donna regale maritata ad un villano), trattata da gli ingegni de' plebei, perde molto del suo decoro naturale e, di libera e investigatrice delle ragioni, diviene ottusa e scema dell'autorità ; e di regina, moderatrice de gli animi, ministra delle arti sordide e dell'ingordigia dell'avere³².

Ce dédain explicite qu'affiche le poète s'inscrit dans la lignée du système culturel italien au sein duquel il s'est formé, d'une part en tant qu'académicien et aristocrate, d'autre part comme courtisan. Si, quelques années plus tard, il aura moyen de lire et d'apprécier les chefs-d'œuvre contemporains de la poésie française, il ne se rend certainement pas compte que c'est sous la pression centralisatrice de la bourgeoisie et de la province que la

³⁰ La source de ce renseignement est G. B. Manso, *Vita di Torquato...*, op. cit., I, VIII, 5, p. 36-37 : *Nel viaggio stesso accrebbe di più altre stanze il suo poema, perciocché eziandio fra' tumulti del cavalcare, e le vanità del corteggiare, quasi un nuovo Senofonte nel marciare degli esserciti, e un nuovo Aristotile in corte di Filippo, compose così per strada molte fiato insino a dieci e più stanze per volta.* Cf. *Aminta, favola boscareccia di Torquato Tasso*, op. cit., p. 203-204 : *Nel viaggio stesso accrebbe di molte Stanze quel suo Poema, si come scrive il Manso : e di molte altre ancora, (giusto che fù in Francia) nella Badia di Ciablis, ch'era del detto Cardinale, si come l'ho letto in certi Memoriali del Cardinal di Perrone {Du Perron}, a me comunicati da i Signori Puteani {dupuy}.* Voir en outre P. Serassi, *La Vita di...*, op. cit., t. I, p. 176 : *ebbe Torquato il piacere di conoscere il celebre Pier Ronsard, Poeta allora il più stimato della Francia, e degno forse anche a' dì nostri d'essere anteposto alla maggior parte degli altri ;* et P. L. Ginguené, *Histoire littéraire...*, op. cit., p. 180 : « Le Tasse fit sa connaissance [de Ronsard] et rechercha son amitié. Il lui lut plusieurs chants de son *Godefroy* ». Avec plus de prudence A. Solerti, *Vita*, t. I, p. 148, écrit : *Forse {Corbinelli} lo introdusse presso Ronsard ;* mais dans *Le Voyage du Tasse en France*, op. cit., p. 584 : « Corbinelli, qui s'était établi à Paris, présentait sans doute à Ronsard son compatriote, qui le connaissait déjà de réputation ». En réalité, la lettre de Corbinelli à Gian Vincenzo Pinelli, reproduite dans la biographie de Solerti et datée « *Di Parigi, il primo di Dicembre 1570* », se contente de rapporter : *Qua è il Tasso e gli altri della Corte d'Este, tutta mia (sic)*, ce qui loin de signifier amitié et fréquentation n'assure pas d'une rencontre personnelle avec Corbinelli. Voir encore R. Calderini-De Marchi, *Jacopo Corbinelli*, Milan, 1914, p. 52.

³¹ F. Neri, *Il Chiabrera e la Pléiade francese*, Turin, Bocca, 1920, p. 10-14. Dans cet ouvrage enrichi d'une importante bibliographie, Neri précisait : *Del Ronsard, sappiamo soltanto che l'8 settembre del '70 era a Conflans, presso il Neufville {...} e quindi sulla via di Parigi {...} Il resto è ipotesi ; ed osservo {...} che non è attestata nessuna relazione speciale del Corbinelli col Ronsard {... che} se il Tasso avesse conosciuto di persona il Ronsard {...} scrivendone dopo vari anni (1584) nel Cataneo non avrebbe mancato di ricordarlo.* Voir encore G. Maugain, « Les prétendues relations du Tasse et de Ronsard », *Revue de littérature comparée*, 1924, p. 429-442 ; C. B. Beall, *La Fortune...*, op. cit., p. 2-4.

³² *Lettera dalla Francia*, p. 124.

culture française va porter à maturité une pensée moderne, affranchie et mûre pour ce qui est des contenus : la pensée de Montaigne, de Charron, de La Mothe le Vayer, aux yeux de qui la politique sera perçue comme extérieure aux fins de la recherche éthique, et selon qui l'individu moral recherchera ses valeurs en dehors de la communauté.

LE MESSAGGIERO DU TASSE DANS LA TRADUCTION DE JEAN BAUDOIN (1632)

Daniel Ménager

La première version du *Messaggero* date de 1580 et a donc été conçue dès la première année d'emprisonnement du poète. Il est publié en 1582 par l'éditeur vénitien Giunti¹, mais sans la permission du Tasse qui proteste avec véhémence. Commence alors une histoire compliquée qui a été retracée par Ezio Raimondi dans son édition des *Dialoghi*² et où je ne m'aventurerai pas. Le Tasse corrige et modifie son texte en 1582-1583 : c'est la première révision. Une autre suivra, en 1587, quand le poète aura récupéré l'unique exemplaire de son manuscrit qu'il avait confié à des amis pour le faire éditer. Une chose est sûre : l'édition conforme aux vœux ultimes du poète n'aura pas lieu, pour des raisons qui nous échappent en partie.

C'est la version publiée par Giunti que traduit Jean Baudoin en 1632. Grâce aux *Belles Infidèles* de Roger Zuber³, nous connaissons bien ce personnage assez pittoresque de la république des lettres. Grand traducteur, familier de Conrart et du groupe des premiers académiciens, moqué de ses adversaires qui font courir le bruit qu'il traduit Lucien sans savoir le grec, perpétuellement désargenté, il mérite mieux que l'oubli où l'histoire littéraire l'a laissé un certain temps. En 1626, il fait paraître une version en prose de *La Jérusalem délivrée* et, en 1632, *Les Morales de Torquato Tasso*⁴. Cet ouvrage contient la traduction de dix dialogues de l'auteur, dédiée au duc de Retz. Mais la traduction du *Messaggero* n'y figure pas. Dans sa dédicace, Baudoin explique son projet dans les termes suivants :

J'ay donc mis la main à l'œuvre avec dessein de m'exprimer nettement, d'ajuster sa façon d'escrire à la nostre, et d'en choisir les plus beaux endroits sans m'attacher ny aux noms propres Italiens, ny aux particularitez estrangeres, ny aux choses que j'ai jugé ne pouvoir estre dites agreablement [...].

On extrait, ajoute le traducteur, un « merveilleux fruit » de ces « instructions morales » et un plaisir tout aussi grand de la « gravité des

¹ *Il Messaggero, dialogo del Signor Torquato Tasso*, Venise, B. Giunti e fratelli, in-4°, 1582 [BNF Z 7142 (1)].

² T. Tasso, *Dialoghi*, éd. E. Raimondi, Florence, Sansoni, 1958, t. I, p. 23-29.

³ R. Zuber, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968 ; voir en part. p. 34-35 et 58.

⁴ La traduction du poème paraît chez Mathieu Guillemot, à Paris ; celle des *Dialogues* chez T. du Bray et A. Courbé, également à Paris.

sentences » et de la « richesse des ornemens »⁵. Propos qui laissent craindre, pour le coup, une « belle infidèle ». Cette première traduction ne faisant pas partie de mon propos, j'attire plutôt l'attention sur le titre choisi par Baudoin, *Les Morales*, parce qu'il nous renseigne bien sur l'optique du traducteur. Quelques mois plus tard, toujours en 1632, mais sans reprendre dans le titre le terme *Morales*, Baudoin publie la traduction du *Messaggiero*, joint à deux autres dialogues du Tasse ; l'ensemble a pour titre : *L'Esprit ou l'Ambassadeur. Le Secrétaire et le Père de famille*⁶. On voudrait bien connaître les raisons qui ont conduit Baudoin à regrouper ainsi les *Dialogues* du Tasse ; on voudrait également savoir ce qu'il pensait, en particulier, du *Messaggiero*. Malheureusement, il n'y a rien à tirer de l'épître dédicatoire adressée au baron de Poyane et remplie des louanges les plus plates.

Je me servirai d'un concept critique bien connu, celui d'« horizon d'attente » tel qu'il a été élaboré par Jauss, et, pour être plus clair, je citerai quelques phrases de son livre majeur, *Pour une esthétique de la réception*.

Même au moment où elle paraît, écrit le critique allemand, une œuvre ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente⁷.

Ajoutons, toujours avec Jauss, que, dans le cas des grandes œuvres, il existe toujours une distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle. La traduction de Baudoin ne tombe pas, en effet, dans un désert d'information. Un bon nombre de ses lecteurs ont sans doute lu *La Jérusalem délivrée*, soit dans sa traduction, soit dans celle de Blaise de Vigenère⁸, sans compter ceux, sans doute nombreux, qui sont capables de lire le grand poème dans sa langue originale. Leur attente est d'abord façonnée par cette lecture. Elle l'est aussi par la publication des dix premiers dialogues quelques mois auparavant. Et je crois que Baudoin joue sur ces deux attentes. J'en veux pour preuve le titre qu'il choisit : *L'Esprit ou l'Ambassadeur*. Sauf erreur de ma part, le mot *esprit* ne figure ni dans le manuscrit, ni dans l'édition subreptice de 1582. Mais le choix est habile. Il fait le lien entre ce dialogue et le merveilleux chrétien de *La Jérusalem délivrée*, où abondent les

⁵ C. B. Beall, *La Fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon Press, 1942, p. 74.

⁶ Paris, A. Courbé, 1632 [BNF, Rés. *E 5306].

⁷ *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 50.

⁸ Paris, Abel L'Angelier, 1595 ; voir sur cette traduction l'article récent de R. Gorris « *Concillii celesti e infernali* : Blaise de Vigenère traduttore della *Gerusalemme liberata* », *Studi di letteratura francese*, 19, 1992, p. 385-409.

anges et les Intelligences séparées. Il donne envie de lire ce dialogue qui semble bien différent des autres et de découvrir le lien qui existe entre la métaphysique et la politique, incarnée par la figure de l'ambassadeur. Ajoutons encore que dans la tête du lecteur de 1532, le mot *esprit* peut faire allusion à ce qu'on appelle la folie du Tasse, une folie connue de lui grâce à l'*Abrégé de la vie de Torquato Tasso*, que Baudoin a placé dans sa première traduction des dialogues⁹, connue aussi grâce à Montaigne¹⁰ et à bien d'autres.

Le lecteur de 1532 se souvient donc de l'univers merveilleux de *La Jérusalem délivrée*, de ses anges, de ses démons, de ses magiciens et de ses magiciennes¹¹. Inutile de leur donner des noms : ils sont dans toutes les mémoires. Il a aussi rencontré l'ange gardien qui veille sur Godefroy et dont la présence n'a rien d'étonnant sous la plume d'un poète de la Contre-Réforme¹². Je l'évoque rapidement, car c'est peut-être la figure la plus proche de cet Esprit qui est l'un des deux interlocuteurs du dialogue de Baudoin. Pourtant, il ne peut se confondre avec lui et c'est le Tasse lui-même (ou, si l'on préfère, le narrateur) qui d'emblée met l'accent sur la différence. Dès la première page, il déplore que cet Esprit, à l'inverse des anges, soit plus prompt à la consolation qu'à l'assistance (p. 4). Dans la *Jérusalem*, en effet, au chant XI, octave 72, c'est l'ange gardien qui guérit la blessure de Godefroy en allant cueillir sur le mont Ida le fameux dictame et en versant sur la blessure du héros le suc qu'il en extrait¹³. Que pourrait faire l'Esprit de notre dialogue pour venir au secours du narrateur ? Ouvrir toutes grandes les portes de sa prison, par exemple, comme cela se passe dans les Actes des Apôtres lorsque Pierre est prisonnier¹⁴. Ici, rien de tout cela. Les consolations prodiguées par l'Esprit sont uniquement discursives : il explique au narrateur quel est l'ordre du monde et, en particulier, le rôle des démons.

Le narrateur écoute, pose des questions et revient constamment à celle qui concerne l'identité de son visiteur céleste. Est-il lui-même un démon ? Non :

Il parlait ainsi [c'est-à-dire en désignant les démons par une troisième personne] comme si de cette sorte, il m'eust voulu faire accroire qu'il se vouloit separer du nombre des Demons me donnant tacitement à entendre qu'il estoit une Intelligence celeste. (p. 176)

⁹ Cf. C. B. Beall, *La Fortune...*, op. cit., p. 74.

¹⁰ Voir le fameux passage des *Essais*, II, 12, éd. P. Villey et V. L. Saulnier, Paris, PUF, 1965, p. 492. Notons que Montaigne parle de la « force et souplesse » de certains grands « esprits ».

¹¹ La bibliographie sur cette question est immense. Citons, notamment, P. Larivaille, *Poesia e Ideologia. Letture della Gerusalemme liberata*, Naples, Liguori, 1987, et G. Genot, « L'écriture libératrice : le vraisemblable dans *La Jérusalem délivrée* », *Communications*, 11, 1968, p. 34 sq.

¹² Voir notre livre *Diplomatie et théologie à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001, p. 18.

¹³ L'imitation de l'*Énéide* (XII, 473) est signalée par tous les commentateurs.

¹⁴ Cf. Ac, 12, 6-9.

Cette identité suggérée n'aide pas tellement la compréhension du lecteur car la littérature offre peu d'exemples d'un entretien entre une Intelligence céleste et un mortel. Pourquoi, du reste, ne serait-il pas un démon comparable à celui de Socrate ? Il s'entretenait avec le philosophe « comme je fais avec toi » (p. 210). Mais tout se passe comme si l'Esprit refusait d'être enfermé dans une identité. Rien de plus révélateur que cette phrase :

Je ne veux pas néanmoins user d'aucune distinction pour t'apprendre si je suis un Démon ou un Esprit habitant du Ciel. (p. 211)

Que le narrateur se contente de savoir que la visite d'un Esprit, quel qu'il soit, est, en elle-même, un insigne privilège. Encore faut-il être sûr de la réalité de la visite en question. Tout le début du dialogue s'emploie à démontrer que le narrateur n'est pas victime d'un songe ou d'une agréable illusion. Cela suffit-il à consoler le malheureux prisonnier ? On peut en douter, car la question de l'identité du visiteur revient constamment. On la retrouve dans le passage, assez étrange, où le narrateur, persuadé qu'il parle à l'Amour personnifié, lui demande pourquoi il a déposé ses ailes. J'y reviendrai plus loin.

De cette identité douteuse, une certitude émerge : l'Esprit est un citoyen du ciel, au sens le plus général de ce terme. C'est lui-même qui prend soin de le rappeler au moment où il met un terme à son entretien : « Il est temps que je te quitte pour m'en retourner à une opération plus noble que n'est celle de m'entretenir avec toi » (p. 355). Oublions cette manière assez désinvolte de dire que le ciel est plus digne d'intérêt que la terre (jamais un ange n'eût tenu ce langage¹⁵ !) pour ne retenir que l'essentiel, qui est cette citoyenneté céleste, garantie de la compétence cosmologique de l'Esprit : il connaît les astres et le ciel, peut-être même les fait-il tourner. Mais ce système de valeurs possède l'inconvénient de laisser inexpliqué l'intérêt porté par l'Esprit au personnage de l'ambassadeur qui requiert toute son attention dans le dernier tiers de l'ouvrage. D'autre part, quelle sera la compétence de l'Esprit pour traiter de la politique ? La seule manière d'être logique avec soi-même, pour l'Esprit, serait de l'envisager du point de vue de l'idéal, ou, si l'on préfère, d'une manière platonicienne. Sinon, son discours pourrait être tenu aussi bien par un autre. Or, ce n'est pas du tout le cas. Si l'on veut s'engager dans les choses de la cité, explique-t-il, il faut s'accommoder aux hommes et aux circonstances. Caton l'Ancien n'était qu'un sot, dont l'orgueil a produit des catastrophes. Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'Esprit parle un langage fort réaliste, comme s'il

¹⁵ Et surtout pas l'ange de la Contre-Réforme, plein de sollicitude pour les croyants et les choses de la terre. C'est ce que nous avons essayé de montrer dans *Diplomatie...*, *op. cit.*

avait lu Machiavel, Tacite et leurs disciples du début du XVII^e siècle. C'est du moins l'impression qu'il devait produire aux lecteurs de 1632. Il y a une réelle violence dans la manière dont il sépare le monde de la politique de celui de la vertu :

S'il y a quelqu'un dans le monde qui desire de s'aquerir la perfection, je lui conseille pour moy de se retirer dans les forests et dans les deserts pour y vacquer à la contemplation et mener s'il est possible une vie semblable à celle des Anges. (p. 319-320)

Qu'un philosophe le dise, c'est une chose ; que ce soit un Esprit, c'en est une autre, et elle confine au paradoxe ou à l'ironie, l'une des dimensions propres à ce dialogue, comme l'a montré récemment Françoise Graziani¹⁶.

C'est bien de l'ironie qui ressort de l'étonnante manifestation de l'Esprit lorsque son hôte lui demande de bien vouloir se rendre visible. Son apparence est tout simplement celle d'un courtisan, élégamment vêtu, tenant ses gants dans la main gauche, négligemment appuyé de l'autre main à une table de chevet qui se trouve là par hasard. Cette métamorphose en courtisan explique que nous l'entendions parler le langage des cours et non celui par trop novice de l'Esprit. Il parlera de politique avec autant de compétence qu'il a parlé, l'instant d'avant, des démons et des divers messagers de Dieu. Reste à savoir à quoi correspond cette apparence de l'Esprit et ce que signifie cet écart entre l'image que l'on attend, plus ou moins nimbée de rayons et de nuages, et ce que nous voyons. À son hôte qui s'étonne, l'Esprit donne le mot de la fin : « J'ay bien le droit de me deguiser puisque nous sommes au Carnaval » (p. 52). Nouvelle surprise ! Autant que nous, le lecteur de 1532 a dû s'étonner qu'un Esprit se déguise pour le carnaval. C'est pourtant bien ce qui se passe.

Il règne donc d'un bout à l'autre de ce dialogue une sorte d'incertitude philosophique, engendrée sans doute par l'ironie de l'auteur. Nous ne savons plus à quoi nous en tenir. Les souvenirs de *La Jérusalem délivrée* sont d'un faible secours tant l'univers de ce dialogue est différent. L'horizon d'attente a bien joué son rôle : il a donné quelques points de repère au lecteur. Mais ensuite, il faut se débrouiller tout seul.

Cette double compétence de l'hôte céleste (à la fois Esprit et courtisan) devrait lui permettre de faire le lien entre les choses de la terre et celles du ciel. On a quelques raisons d'en douter quand on voit de quelle manière il les sépare. Pourtant cette compétence est requise par le sujet même que veut traiter le dialogue : le parallèle entre les messagers célestes et les messagers

¹⁶ Cf. F. Graziani, « Le Tasse dans la prison des fous ou le songe du mélancolique », in *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges F. Charpentier*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 257-278.

terrestres, ou, pour parler plus simplement, entre les anges et les ambassadeurs. Il peut surprendre un esprit moderne, et pouvait surprendre également les lecteurs de 1582, mais certainement plus ceux de 1632. En l'espace de cinquante ans, en effet, la réflexion diplomatique a rendu familière une comparaison à première vue surprenante.

Le premier auteur à esquisser ce parallèle est un juriste allemand, Conrad Braun, auteur d'un volumineux traité, *De legationibus*, qu'il publie en 1548¹⁷. Pour lui, cette comparaison ne peut qu'augmenter le prestige des ambassadeurs qui reçoivent ainsi quelque chose de la lumière des anges. Les uns et les autres sont des artisans de la paix, ils sillonnent le monde pour porter des messages : ceux du prince ou ceux de Dieu. Après le Tasse, et avant la fin du siècle, deux autres auteurs reprennent le parallèle, tous deux juristes : Alberico Gentile, d'une part, qui publie ses *De legationibus libri tres* à Londres, en 1585, et Carlo Pasquali, d'autre part, auteur d'un *Legatus* publié à Rouen en 1598¹⁸. On trouve ici des réflexions fort intéressantes sur l'activité comparée des anges et des ambassadeurs. Il est probable que la mobilité de ces derniers profite aux anges, enfin arrachés à leurs immobiles et dionysiaques contemplations. Ils ne sont plus de simples porte-parole car ils font circuler les messages qu'on leur transmet, qu'il s'agisse des cris et des prières des fidèles ou des requêtes des princes, ils ne passent plus par des circuits compliqués comme c'était le cas chez Denys l'Aréopagite. Tout le monde n'est sans doute pas de cet avis. Le luthérien Kirchner proteste en 1614 contre cette comparaison à ses yeux abusive entre les anges et les ambassadeurs et, surtout, contre l'idée qu'ils soient les uns et les autres des médiateurs. Il n'y a qu'un seul médiateur : le Christ¹⁹. Tous les autres ne sont que des envoyés dont la vertu principale est la fidélité. Au moment toutefois où Baudoin publie sa traduction, l'évolution des mentalités est telle que plus personne ne s'étonne de ce singulier parallèle. Trois ans après Baudoin, il est au centre du plus beau traité sur les ambassades : celui de l'espagnol Antonio de Vera²⁰. Voici l'horizon d'attente du lecteur cultivé de 1632.

Dans le texte du Tasse, la comparaison entre l'ange et l'ambassadeur intervient en deux endroits importants. D'abord, au moment de la transition entre la première et la deuxième partie ; c'est le narrateur qui parle : il voudrait en savoir plus sur le « Messenger humain, pource qu'ayant possible

¹⁷ Nous nous excusons de reprendre ici certaines informations de *Diplomatie...*, *op. cit.*, qui devait d'ailleurs s'appeler *L'Ange et l'Ambassadeur*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

²⁰ *El Ambaxador* est publié à Séville, en 1620. Une traduction française paraît en 1635 sous le titre *Le Parfait Ambassadeur*.

beaucoup de conformité avec les Demons » (p. 266-267). Négligeons, pour l'instant, la différence qui existe entre les anges et les bons démons, et retenons l'essentiel : l'idée d'un lien entre la cosmologie et la politique. L'autre passage se trouve un peu plus loin quand le narrateur pose à l'Esprit une question fort embarrassante : que doit faire l'ambassadeur quand il s'aperçoit que les intérêts du prince chez qui il se trouve sont légitimes ? Il sera alors tenté de jouer un rôle de médiateur, ce qui est contraire à la définition de sa fonction entendue au sens strict, c'est-à-dire la représentation du prince qui l'envoie²¹. Voici la réponse de l'Esprit : dans ce cas, il prendra modèle sur les anges car tout le monde sait que leur « principal office » est de

faire la Volonté de Dieu ; et qu'en cela toutesfois ils donnent beaucoup de choses à la foiblesse humaine ; d'où il arrive souvent que par leurs prieres ils flechissent la Volonté divine en faveur de l'homme ; à raison dequoy il est escrit que le Royaume des Cieux veut estre emporté de force²², bien que toutesfois cette force ne soit autre chose qu'une violence amoureuse (p. 301-302).

Étonnant discours que celui-ci, traversé par une sorte de fièvre qui montre bien à quel degré de passion peut parvenir l'Esprit. Ce qu'il dit est au fond très simple : de même que les anges supplient le Seigneur en faveur des mortels chez qui ils ont été envoyés, de même les ambassadeurs interviennent en faveur d'un prince qui, au départ, ne leur est rien, mais dont la cause leur est apparue juste. La référence à la violence évangélique a pour but de montrer que ni les anges, ni les ambassadeurs ne sont les exécutants passifs et muets d'ordres qui les dépassent. Ils participent à l'action qui leur est confiée – action de Dieu ou action du prince.

Tout cela est au fond de l'excellente théologie²³. Pourquoi donc le Tasse supprime-t-il ce passage lors de la révision de son texte ? Deux explications sont possibles. Il a peut-être craint que la théologie dont je parle, malgré son orthodoxie, ne fasse froncer les sourcils des autorités religieuses. On connaît les scrupules du poète en la matière²⁴. Autre hypothèse : cette splendide envolée est en singulier contraste avec l'entrée en matière de ce discours sur l'ambassadeur qui était rien moins que théologique. Je veux

²¹ Sur la vocation médiatrice de l'ambassadeur, voir *Diplomatie...*, *op. cit.*, chap. IV.

²² Pas de référence dans le texte du Tasse. On peut songer à Mathieu, 10, 34 (ou Luc, 12, 51-53), mais aussi à l'Apocalypse, 3, 16.

²³ C'est notamment la théologie d'Agrippa d'Aubigné dans *Les Tragiques* : voir le début de « Chambre dorée » et la manière dont les anges intercèdent auprès de Dieu en faveur des hommes.

²⁴ Scrupules au reste visibles dans la dédicace du *Messaggiero*, où le poète explique qu'il a peut-être écrit en platonicien mais qu'il pense en chrétien.

parler de la comparaison, celle-ci fort peu édifiante, entre l'ambassadeur et le « rufian », comparaison conservée par Baudoin :

La charge de l'ambassadeur n'est autre que d'entretenir les Princes en bonne intelligence et en amitié; elle a quelque conformité avec l'adresse d'un entremetteur d'amour (*ruffiano*), le propre duquel est de mettre bien ensemble l'Amant et la chose aimée. (p. 275)

Conscient de l'audace de son image, l'Esprit ajoutait aussitôt qu'il ne fallait pas s'en scandaliser et que l'on pouvait s'en servir comme du silène d'Alcibiade. Il n'empêche ! Les juristes que j'ai cités il y a un instant ne tenaient pas ce discours. Mais c'est un poète qui parle et qui situe son dialogue un jour de carnaval. Dès lors, bien des excès de langage sont permis. Quand il corrige son dialogue²⁵, le Tasse conserve ce passage, mais il s'explique autrement sur la psychologie de l'ambassadeur. Pour enlever à la vulgarité l'art de concilier les cœurs, il fait de nouveau intervenir l'intelligence angélique à laquelle rien n'échappe des sentiments des hommes et des princes et qui sont capables de se passionner pour les combats de la terre, tout en les connaissant d'une manière « plus excellente²⁶ ». Baudoin, qui ignorait ces repentirs, laisse au texte son étonnante ambiguïté et à la figure du *Messaggiero* son identité imprécise. Elle n'était sans doute pas pour déplaire aux lecteurs de l'âge baroque.

Mais revenons au déguisement carnavalesque de l'Esprit, qui est beaucoup plus, sans doute, qu'une simple donnée ponctuelle. Le *Messaggiero* mène en effet toute une réflexion sur les formes de déguisement et leur signification. L'Esprit explique à son hôte que les Idées et les Intelligences (disons, pour simplifier, les dieux et les démons) ont le choix entre deux types de manifestation. Ou bien elles purifient le regard des mortels de telle sorte qu'ils puissent les voir, ou bien « elles forment un corps qui peut estre un objet proportionné à vos sentimens humains » (p. 33). Pour contenter son interlocuteur qui ne jure que par Virgile, il lui cite alors différents passages de l'*Énéide* illustrant les deux types de manifestation²⁷, lesquelles ne possèdent pas la même valeur philosophique. Dans le premier cas, l'esprit des mortels accède à la transcendance, et dans le second, il bénéficie

²⁵ Sur cette révision, voir T. Tasso, *Dialoghi*, éd. E. Raimondi, Milan, Rizzoli, 1998, et G. Baldassari, « Fra "dialogo" e "notturnales adnotationes" : prolegomeni alla lettura del *Messaggiero* », *La Rassegna della letteratura italiana*, 76, 1972, p. 265-293.

²⁶ T. Tasso, *Dialoghi*, op. cit., t. II, p. 315.

²⁷ Deux exemples, opposés, concernent l'apparition de Vénus à Énée : VIII, 608-617, et I, 335-420. Ils illustrent dans l'ordre les deux types d'apparition.

d'une rhétorique condescendante, dominée par l'idée d'*aptum*, mais rien ne l'élève vers le ciel. La forme ne mène pas vers l'essence du dieu. L'apparition de l'Esprit relève de ces deux types. Quand il se montre en courtisan, il se met à la portée de son hôte, mais si agréable que soit cette forme, ce qui frappe, c'est son arbitraire. En revanche, le vent et le soleil, compagnons de son apparition, suggèrent quelque chose du monde d'en haut. On peut comprendre que l'hôte de l'Esprit soit désarçonné, car l'Esprit ne lui fournit pas des signes clairs. Voilà pourquoi il cherche à rester dans un pays qu'il connaît, en l'occurrence le pays des livres. Comme l'Esprit lui en fait la remarque, il est toujours plongé dans ceux-ci (p. 108). Il cherche donc à identifier l'élégant courtisan qui se tient devant lui grâce aux figures qu'il a trouvées dans les livres, ce qui ne va pas sans difficulté. « Tu me sembles estre l'Amour » (p. 60). Or, quand l'Amour apparaît aux mortels, il porte des ailes et le visiteur céleste n'en a pas. L'explication de l'Esprit est d'une belle subtilité :

Ce mesme Amour a veritablement deux ailes qui sont si grandes, qu'il en couvre presque tout le monde. L'une s'étend vers l'Occident, et l'autre vers l'Orient, lors que cet admirable Genie assis en son throsne a le dos tourné au Midy, et le visage du costé du Septentrion. (p. 64)

Loin de récuser le symbolisme des ailes et de dire au narrateur qu'elles sont le produit de l'imagination humaine, l'Esprit confirme leur réalité, mais c'est pour affirmer aussitôt qu'on ne saurait les voir. Il ne se place donc pas dans une perspective de dépassement des images, celle, si l'on veut, de la théologie apophatique. L'Amour possède des ailes, mais d'une dimension cosmique. Ce que l'homme a en main, c'est un monde d'images dont il ne peut sortir, des images au reste singulièrement actives. On en aura une preuve dans un petit passage de la partie démonologique. En lui-même, il est classique, mais replacé dans l'ensemble, il prend une signification nouvelle. Il s'agit de la procréation des enfants et du rôle que les démons peuvent y jouer. Voici le passage important, qui remplace avantageusement certaines considérations sur les succubes et les incubes :

[Les Démons] operent aussi à la generation des corps, ce qu'ils font de cette sorte. Ils se monstrent aux mortels sous une forme majestueuse, extrêmement belle, et relevée par dessus l'ordinaire des creatures humaines, comme est celle que tu remarques en moy ; par où s'imprime en leur fantaisie, comme sur de la cire, l'image d'une beauté plus que mortelle. Et d'autant que la force de la fantaisie est merveilleuse, une si haute imagination fait que par les embrassements amoureux les hommes engendrent des enfans, qui ressemblent à cette excellente Idée de valeur et de beauté que les peres ont conceüe en leur esprit. (p. 255-256)

Idée classique²⁸, même s'il s'agit ici de la force de l'imagination de l'homme, et non de celle de la femme²⁹. Le Tasse nous laisse une fois de plus dans le doute sur le rapport entre l'image et l'Idée. On sait bien depuis Platon que l'on enfante des Idées aussi bien que des hommes, mais nous ne savons pas exactement dans quelle mesure les images des mortels gardent une trace des Idées³⁰. Remarquons enfin que l'Esprit trouble d'autant plus nos fragiles certitudes qu'il suggère une analogie entre les Démons et lui-même, analogie démentie ailleurs.

On comprend mieux l'unité de ce dialogue si l'on s'en tient à cette question de l'image et si l'on remarque que l'art de l'ambassadeur consiste à savoir manier les images. À commencer par la sienne. Voici la définition qu'en donne le Tasse :

un homme qui représente près d'un Roy la personne d'un autre Prince, pour les maintenir tous les deux en bonne paix et amitié (p. 294).

Les premiers mots sont importants, car la notion de représentation implique que l'ambassadeur est un signe. Or deux conceptions commencent à s'opposer. Pour les uns, l'ambassadeur s'identifie si bien à son prince que la différence s'abolit. Certains traités vont jusqu'à dire qu'il doit savoir imiter le son de sa voix pour créer l'illusion d'une présence³¹. Le Tasse ne fait pas partie de cette école : il compare l'ambassadeur à un acteur qui ne doit jamais se confondre avec son rôle, car l'ambassadeur et son prince doivent rester deux. C'est pourquoi le Tasse (ou, si l'on préfère, l'Esprit) est hostile aux usages diplomatiques allemands, qui donnent à l'ambassadeur le même rang qu'au prince. Il voit très bien l'enjeu de cette pratique, mauvaise, explique-t-il,

car il faut tousjours mettre quelque différence entre la personne qui represente et celle qui est representée veu qu'elles ne sont pas toutes deux une mesme chose (p. 349).

Le protocole nous mène donc vers une philosophie du signe. Si l'on enlève la dualité qui le constitue, il disparaît tout simplement. On peut

²⁸ Cf. Montaigne, *Les Essais*, I, 20 : « De la force de l'imagination ».

²⁹ « Tant y a que nous voyons par expérience, les femmes envoyer aux corps des enfants, qu'elles portent au ventre, des marques de leurs fantaisies : témoin celle qui engendra le More » (*ibid.*, Paris, Hachette, « La Pochothèque », 2001, p. 159). Une note de cette édition explique que Montaigne fait allusion à une princesse qui avait accouché d'un enfant noir et qui fut accusée d'adultère. Hippocrate la disculpa au motif qu'un « portrait de Maure se trouvait auprès du lit ». Le fait, ajoute la note, est rapporté notamment par Pierre Messie (*Diverses leçons*) et par A. Paré dans *Des Monstres et prodiges*, éd. J. Céard, Genève, Droz, 1971, p. 35-36.

³⁰ Cf. E. Panofsky, *Idea*, Paris, Gallimard, 1989.

³¹ Cf. *Diplomatie...*, *op. cit.*, p. 56.

rêver de cette disparition, mais le fait que ce ne soit pas le cas du Tasse en dit long sur la lucidité de sa folie³².

Maître de son image, maître aussi des images : tel est l'ambassadeur, ou, si l'on préfère, le *Messaggiero*. Le Tasse n'évite pas la discussion classique sur la fidélité des rapports qu'il doit adresser à son prince. À la même époque, on la trouve chez un autre visiteur du poète, celui-là en chair et en os : Montaigne³³. En comparant ce qu'ils disent l'un et l'autre, on remarquera que par rapport à la liberté que le Tasse octroie à son ambassadeur, la pensée de Montaigne apparaît presque rigide³⁴. Que dit l'Italien ? Qu'il faut reconnaître à l'ambassadeur le droit de présenter les choses de la manière qui lui paraît la plus adaptée. Il ne s'agit pas de trahir le prince que l'on sert. Mais si l'ambassadeur est mieux qu'un *nuntius* répétant mot à mot ce qu'on lui a dit³⁵ (et cela vaut dans les deux sens), il doit posséder une vraie liberté. Tout comme l'orateur, il connaît l'« art ingénieux de faire changer de face aux choses selon que les circonstances en sont placées » (p. 331-332). Cela va loin, d'autant que l'existence même d'une réalité, que l'on ne pourrait « contourner », s'avère hypothétique. Faut-il s'en étonner ? Pas du tout, car l'univers du *Messaggiero* est un univers baroque. Lisons ce superbe passage sur la présentation de la vérité :

Comme les plumes dont l'ingenieuse nature enrichit le col des pigeons, et la queue des paons sont reellement tousjours les mesmes et de la mesme couleur quoy qu'elles representent diversement celle des rubis, des saphirs et des esmeraudes, et que par un agreable meslange elles les fassent esclater toutes ensemble, selon qu'elles se trouvent opposees à la clairté du Soleil : Ainsi de mesmes actions considerées en l'homme peuvent prendre diverses faces selon que la consideration en est diverse. (p. 331)

Le paon est ici moins un symbole de l'ostentation, comme c'est le cas dans la basse-cour de Jean Rousset, qu'une image très parlante de la métamorphose des formes, car d'un instant à l'autre, et selon l'angle sous lequel le soleil les frappe, elles changent de couleur. On peut se demander ce qu'est leur réalité ultime qui, selon le texte, ne change pas. L'ambassadeur est

³² Sur cet aspect du *Messaggiero*, voir *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, traduit, présenté et annoté par F. Graziani, Paris, Aubier, 1997.

³³ Cf. notre article « Montaigne et la philosophie de l'ambassade », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 8^e série, 17-18, janv.-juin 2000, p. 55-67.

³⁴ Voir en particulier *Les Essais*, I, 16 : « Un trait de quelques ambassadeurs ». Le dernier passage du chapitre, addition de l'exemplaire de Bordeaux, assouplit la position de Montaigne.

³⁵ Le Tasse distingue aussi l'ambassadeur des envoyés de Zeus, qui, dans l'épopée homérique, répètent littéralement le message dont ils sont chargés (p. 337). Les traités consacrés à la diplomatie discutent toujours cet exemple : cf. *Diplomatie...*, *op. cit.*, p. 68. Dans *La Jérusalem délivrée* (I, 11-17), l'ambassadeur de Dieu, Gabriel, ne répète pas littéralement les mots de son mandat.

donc celui qui fait briller les plumes du paon. Il a le droit de changer la face des choses. Cela est écrit en 1580, et se lit en 1632, en pleine période baroque.

Quand on lit la traduction de Baudoin, on a le sentiment que le *Messaggero* vient d'être écrit alors qu'il est déjà vieux de cinquante ans. J'ai parlé de « baroque », et ce n'est pas une commodité d'expression. Le baroque que je trouve dans le *Messaggero* traduit par Baudoin ne relève pas des deux types recensés par Jean Rousset : il n'est ni heureux ni tragique. Les enchantements font bien partie du discours de l'Esprit, mais ce qui domine d'un bout à l'autre, c'est la question tendue et inquiète de son hôte : Est-ce que je rêve ? Est-ce que je suis éveillé ? Et comment le savoir ? La réponse viendra un peu plus tard avec Descartes. C'est cette question qui fait du texte un dialogue à part. Baudoin l'a bien senti, lorsqu'il ne l'a pas rangé avec les autres sous le titre de *Morales*³⁶. De quelle morale aurait-il pu s'agir, en effet ? L'exercice constant et difficile de la lucidité, voilà ce qui fascine dans le *Messaggero*. Tel est pour moi son message.

³⁶ Après une discussion amicale avec Françoise Graziani, et vérification sur l'exemplaire de la BNF, je maintiens ce point, qui possède une certaine importance.

CONCLUSIONS

Rosanna Gorris-Camos

Je désire en premier lieu remercier Frank Lestringant, directeur du Centre Saulnier, et Madame Nicole Cazauban, présidente du Centre Saulnier, de m'avoir confié l'organisation de ce colloque sur *L'Arioste et le Tasse en France au XVII^e siècle*, ainsi que tous les auteurs qui ont accepté d'y participer, dont Carlo Ossola, Président de la Fondation Natalino Sapegno d'Aoste et professeur au Collège de France.

Si le projet de ce colloque Saulnier est ambitieux, il est néanmoins vrai que l'histoire de la réception française de deux auteurs comme l'Arioste et le Tasse reste un sujet passionnant et qui nécessite des recherches continues, de nouvelles perspectives d'études qui tiennent compte de l'évolution de la critique littéraire. En effet si les recherches de Cioranescu, de Beall, de Simpson, de Lavaud, de Balmas, de Simone, de Sozzi¹ et d'autres italianisants plus récents² ont contribué à éclairer, à plusieurs reprises, la « rencontre des Muses » françaises et italiennes, l'objectif ici est de faire le point sur la situation des recherches actuelles concernant le destin français de l'*Orlando furioso* et de *La Gerusalemme liberata*, mais aussi sur le rayonnement d'ouvrages moins célèbres, souvent jugés – à tort ou à raison – mineurs et moins étudiés que les deux merveilleux romans épiques. Les communications ici présentées sont consacrées à la poésie épique, mais aussi à la multiplicité des genres cultivés et pratiqués par ces deux « lumières d'Italie » : le théâtre (Mariangela Miotti et Daniela Mauri), les satires

¹ Cf. A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, 2 t., Paris, Presses modernes, 1939 (réimpr. Turin, 1970); C. B. Beall, *La Fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon Press, 1942; J. C. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Nizet, 1962; J. Lavaud, *Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes, suivies de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, thèse complémentaire, Paris, Droz, 1936; E. Balmas, « Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia », in *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padoue, Liviana Ed., 1982, p. 3-21; L. Sozzi, « Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento », in *Le Prime Traduzioni dell'Ariosto in Francia*, actes de colloque (Monselice, 1976), Padoue, 1977. Voir aussi la bibliographie *infra*, p. 275 sq.

² J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises à la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992; C. Lastraioli, « L'Arioste en France », in G. Grente, *Dictionnaire des lettres du XVI^e siècle*, éd. revue sous la dir. de M. Simonin, Paris, Hachette, « La Pochothèque », 2001; R. Gorris, *Alla corte del Principe. Traduzione, romanzo, alchimia, scienza e politica tra Italia e Francia nel Rinascimento*, « Annali dell'università di Ferrara », nouv. série, section VI, vol. IX, n° 1, Ferrara, Presses universitaires, 1997, et les travaux de F. Graziani cités dans la bibliographie *infra*.

(Chiara Lastraoli), la poésie (Jean Vignes et Klaus W. Hempfer)³, les *Dialoghi* (Françoise Graziani et Daniel Ménager).

L'influence des deux auteurs ferrarais a été extraordinaire au XVI^e siècle où les éditions⁴, les traductions, les imitations, sans parler des emprunts inter-textuels, ont été si importants et si nombreux que les deux poètes ont rayonné dans les domaines les plus divers⁵. Leurs héros et leurs héroïnes, tout comme les figures de leurs relations affectives, leurs *affetti*, leurs tentations ambiguës et leur étrange beauté sont devenus un répertoire inépuisable pour les écrivains, les peintres et les musiciens. Ils survivent au fil des siècles suivants, tels des dieux immortels de papier, de couleurs et de musique, devant lesquels vont s'incliner, après les auteurs des XVI^e et XVII^e siècles, Voltaire et Rousseau⁶, Chateaubriand et Stendhal, Baudelaire, Poussin et Boucher, jusqu'à Cocteau et à Jouve. Pour des raisons de temps et face à l'immense fortune de l'Arioste et du Tasse, notre journée de colloque n'a pu qu'être partielle et incomplète mais, je l'espère, féconde et utile pour reconstruire d'autres facettes de ce dialogue ininterrompu qui s'est instauré, à partir du XVI^e siècle, entre l'archétype italien et les reprises françaises, pour saisir les enjeux et les liens historiques, idéologiques, politiques et littéraires de ce jeu de miroirs et de réfractions infini, d'une culture à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un siècle à l'autre.

Sous le signe des Este : l'Arioste français

« *A guisa di que' cavalieri erranti de' quali si legge nei libri de' romanzi* » : le *Roland furieux*, après cinq cents ans, n'a pas cessé de séduire le public français. En l'an 2000, il a été somptueusement traduit et édité par Michel Orcel,

³ Cf. l'ouvrage de K. W. Hempfer, *Diskrepante Lektüren : die Orlando-furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeption forschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1987. Une traduction italienne (*Lecture discrepanti. La ricezione dell'Ariosto nel Cinquecento*, Modène, Panini, 2003) est en cours de publication et sera présentée à Ferrare, en novembre 2002, à l'occasion de la 5^e semaine des « Alti studi rinascimentali », organisée par l'Istituto di studi rinascimementali de Ferrare dans le cadre de l'année Lucrèce Borgia (1502-2002).

⁴ Pour le Tasse, on compte actuellement 1721 éditions de *La Gerusalemme liberata*, dont 322 en France et 51 imprimées au XVI^e siècle.

⁵ Cf. coll., La Jérusalem délivrée du Tasse. *Poésie, peinture, musique, ballet*, Paris, Klincksieck, 1999. Cf. surtout L. Carpané, « La fortuna editoriale tassiana dal 500 ai giorni nostri », *Italianistica*, 24/2-3, mai-déc. 1995, p. 541-567. Cf. *ibid.*, p. 543, où Carpané ajoute les éditions des autres ouvrages du Tasse : *Aminta*, 376; *Mondo creato*, 20; *Rinaldo*, 24; *Torrismondo*, 33; *Lettere*, 79; *Rime*, 284; *Poemeti*, 29. Pour l'*Orlando furioso*, 271 éditions au total, dont 59 au XVI^e siècle (*ibid.*, p. 546-547).

⁶ J. Starobinski, « Le Tasse traduit par Rousseau. Cinquante-deux strophes inédites », *La Nouvelle Revue française*, 461, 1991, p. 64-77, et *id.*, *Tasso et Rousseau*, Aoste, « Lezione Sapegno », Turin, Bollati Boringhieri, 1994.

poète, romancier, traducteur qui a su « retrouver le ton » de l'original italien en restituant la langue « copieuse et noble, vigoureuse et correcte » (Leopardi) de maître Ludovico Ariosto⁷, cet auteur tant aimé par Foscolo qui écrivait de lui :

Il enivre la fantaisie, il veut que nous ne voyions que ce qu'il voit : palais aériens, fées, l'anneau qui rend invisible celui qui le porte, le cheval ailé, la montée de la lune, et tant de locutions étranges qui chez d'autres nous amusent et à la fois nous font éprouver de la compassion pour la crédulité de la foule, tandis que l'Arioste, lui les montre comme les créations fantastiques appartenant vraiment à la Nature. [...] Il place les mots là où dans la phrase, ils résonnent mieux ; et il les fonde en une langue nouvelle, copieuse et noble en même temps, vigoureuse et correcte⁸.

Le *Roland furieux* est traduit pour la première fois en France en 1543, dans les ateliers lyonnais de Sulpice Sabon⁹. Commence alors le destin français de cet ouvrage illustrant aux Este et « aux Gaulois leur interminable gloire » – comme l'écrit dans sa préface l'éditeur lyonnais Des Gouttes –, un destin sous une double tutelle qui révèle, dès le paratexte, des enjeux politiques, culturels et linguistiques que nous avons étudiés ailleurs, notamment lors du colloque de 1998 consacré à Jean Martin¹⁰.

Roman chevaleresque franco-ferrarois par excellence, peuplé jusqu'à l'invraisemblable par ces chevaliers gaulois tant chers à l'imaginaire ferrarois, l'*Orlando furioso* est l'un des fruits les plus séduisants d'une culture et

⁷ L. Ariosto, *Roland furieux*, éd. bilingue, trad. M. Orcel, présentation d'Italo Calvino, 2 vol., Paris, Le Seuil, 2000. Cf. les comptes rendus de J.-B. Marongiu, « La chanson d'Orlando », in *Livres*, 28 sept. 2000, p. 1-3, et H. Bianciotti, « L'Arioste, l'œil du créateur », *Le Monde*, 20 oct. 2000, p. 5.

⁸ Cf. U. Foscolo, *Scritti letterari*, in *Opere*, Milan, Ricciardi, 1965, t. II, p. 1667 et p. 1691.

⁹ *D'amour fureur Roland Furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, & maintenant traduit en prose Françoisse : partie suyvant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue. Au lecteur d'Amadis la tresplaisante bistoire Vers les Francoys à eu nouvellement Tant de faveur, de credit, & de gloire Parce qu'elle est traduicte doctement. Le Furieux, qui dit si proprement D'Armes, d'Amours, et de ses passions Surpassera, en ce totalement Avilissant toutes traductions.* À Lyon, chez Sulpice Sabon, Pour Jehan Thellusson. 1544. Avec privilege pour six ans. Sulpice Sabon est aussi l'imprimeur de l'édition des *Œuvres de Clement Marot, vallet de chambre du roy, plus ample et en meilleur ordre que paravant publiées*, Lyon, Antoine Constantin, 1544. Voir, sur l'édition dite « Constantin » [BNF, Rés. Ye 1484-1485], C. Marot, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bordas, 1993, éd. G. Defaux, t. II, p. IX, et C. A. Mayer, *Bibliographie des éditions de Clément Marot publiées au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1975, n° 129.

¹⁰ Cf. R. Gorris, « "Non è lontano a discoprirsì il porto" : Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la ville des Este », in *Jean Martin. Un traducteur au temps de François I^{er} et d'Henri II*, Paris, PENS, « Cahiers V. L. Saulnier », n° 16, 1999, p. 43-83, et *id.*, « Traduction et illustration de la langue française : les enjeux du *Roland furieux* lyonnais de 1543 », in *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, actes de colloque (Lyon, 6-9 déc. 2000), sous la dir. de G. Defaux (sous presse). Voir aussi la communication de J. Vignes, *supra*, p. 75 sq.

d'une mentalité qui a toujours adressé à la France un regard attentif, presque amoureux. La famille des Este, à partir de Niccolò, a toujours mis l'accent sur ses liens avec la nation « gallique » jusqu'à affirmer – Piccolomini en parle dans ses *Commentarii* – que leur sang était français¹¹. Or, si d'évidentes raisons de prudence et de stratégie diplomatique ne sont pas étrangères à cette option française, à cet « *infranciosamento* » qui connote la société et la culture ferraraises, il reste que ce choix politique n'est pas dépourvu d'une dimension idéale et culturelle très forte. Si la ville des Este rayonne de la beauté de ses « *fabbriche* » et « de ses amples maisons royales », théâtre d'une vie de cour riche en banquets, fêtes, tournois et mascarades, dont témoignent les célèbres *Banchetti* de Cristoforo da Messisbugo et les spectacles évoqués dans l'article de Mariangela Miotti, consacrée au théâtre de l'Arioste (que l'on commence à traduire et imiter dès 1545)¹², d'autres passions se transmettent de père en fils. Les Este sont à tel point passionnés de littérature romanesque française¹³, que les chevaliers français deviennent ferrarais et acquièrent droit de cité, non seulement dans les rayons des bibliothèques, dans la *Sala dei Paladini* du Château, dans le tournoi du Palazzo Schifanoia, dans l'*Assalto al Castello d'Amore* du Palazzo Paradiso, mais aussi dans l'imaginaire collectif, si fasciné par ces aventures merveilleuses, que les confins entre roman et réalité semblent se briser, s'effriter. C'est ainsi que Celio Calcagnini, le docte « Celius » de Marot¹⁴, nous présente Ludovico Ariosto, « *praeclarissimus iuuenis* », dans son *Equitatio*, tellement absorbé par ces « *gallicanae ambubaiae* », qu'il ne prête aucune attention aux doctes « *conversari* » des professeurs qui l'accompagnent dans

¹¹ Cf. E. S. Piccolomini, pape Pie II, *I Commentarii*, Milan, Adelphi, 1984, t. I, p. 403-404 : *Ii marchiones Francorum sese genus esse dicunt, neque Franciae reges id negant, a quibus insigne liliorum acceperunt. Nonnulli ex Maguntia profectos afferunt et sanguinem esse Gayni, quem prodidisse Francos in bello adversus Saracenos infeliciter gesto fama est. Veri periculum in medio relinquimus, quamvis et Gaynum Francum fuisse tradunt*. Nous remercions Gianni Ricci, notre ami et collègue de l'université de Ferrare, qui nous a signalé ce passage.

¹² Cf. l'article de M. Miotti, « Le théâtre de l'Arioste en France : *I Suppositi* » (*supra*, p. 99 *sq.*) et son édition de J. Bourgeois dans *La Comédie très élégante*, in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^{re} série, vol. VI : 1541-1554, Florence, Olschki/Paris, PUF, 1994, p. 227-340. Voir aussi la récente et très intéressante communication de S. Costola, « La prima rappresentazione dei *Suppositi* di Ariosto nel 1509 : analisi scenica e drammaturgica », présentée au colloque « Lucrezia, tra letteratura e storia » (Ferrare, 21 mars 2001), organisé par l'université de Ferrare à l'occasion de l'année Lucrèce Borgia.

¹³ La bibliothèque de Borso en est le plus splendide témoignage, ainsi que les tournois peints et racontés qui émaillent les fresques des palais de Ferrare.

¹⁴ Cf. C. Marot, « Au Roy, nouvellement sorty de maladie », in *Œuvres*, éd. G. Defaux, II, 93, v. 41. Le neveu de Celio Calcagnini, Alfonso, avait épousé en 1535 une demoiselle de la chambre de Renée, Marie de Noyant, sœur du sieur de Noyant, echanson de la duchesse jusqu'en 1543. Voir les archives de Modène, ASE, *Casa e Stato*, b 156, lettre de Jacques de Gebert au duc et lettre d'Hercule II à un parent des frères Noyant.

une promenade à cheval¹⁵. Les chevaliers français – Tristan, Lancelot, Galaad¹⁶, Roland, Renault..., ainsi que leurs amis italiens, Guerino, Liombro, Fierabraccia... –, symboles de cette « fureur chevaleresque », sont d'ailleurs l'expression d'un sentiment de nostalgie d'une conception politique et théorique de la noblesse qui marque de façon emblématique le milieu ferrarais, fondée sur des valeurs telles que le sang, la prouesse et la courtoisie. Les Este regarderont toujours avec un fier dédain ces « marchands » que sont les Médicis et admireront par contre, même une fois éloignés du camp français à cause des rigoureuses lois d'une politique d'équilibre international, les idéaux de gloire chevaleresque que les rois de France incarnent. C'est ainsi que nous voyons Hercule et Hippolyte se battre en duel, déguisés en « *bellissimi cavalieri armati, de bellissimi abigliamento adorni* » e « *coperti di fina et armatura incantata* », à Belfiore, devant un parterre de dames italiennes et françaises¹⁷ et, plus tard, dans cette confusion typique entre être et paraître, le fils aîné d'Hercule et de Renée s'enfuir en France et multiplier, après son accès au pouvoir ducal, « *cavalerie* », chasses et tournois, ordres chevaleresques et rêves de croisades. À Ferrare, il est ainsi tout à fait *naturel* pour les professeurs du Studio – c'est-à-dire de l'université de Ferrare – de faire imprimer leurs ouvrages scientifiques à Lyon. Les exemples d'enchevêtrements culturels entre Ferrare et Lyon ne manquent certainement pas¹⁸. D'autant plus que Ferrare, ville-laboratoire, ville-chantier, toujours en mouvement *intra muros* et *extra muros*, ville au splendide décor, « d'un château l'autre », d'un jardin à un « bosquet », d'un lieu édénique à un palais perdu dans le brouillard du delta, est le lieu de résidence de Renée de France pendant trente ans et, avant son départ en 1540, d'Hippolyte d'Este qui, devenu archevêque de Lyon, « *con generoso spirito se ne volò in Francia* ».

Or, si c'est justement via Lyon que l'Arioste va devenir une sorte d'« esprit tutélaire des rapports culturels franco-ferrarais au XVI^e siècle¹⁹ », il n'est pas étonnant que dans l'imposante opération éditoriale du *Roland*

¹⁵ Cf. C. Calcagnini, *Equitatio*, in *Opera aliquot*, Bâle, Froben, 1544, p. 558-590. Sur la culture chevaleresque à Ferrare, voir G. Bertoni, *L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modène, 1919, p. 91 *sq.*, et *id.*, *La Biblioteca di Borso d'Este*, « Atti della Real Accademia delle Scienze », Turin, 1926. Sur l'imaginaire chevaleresque à Ferrare, voir aussi R. Alhaique Pettinelli, *L'Immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Rome, Bonacci, 1983 ; G. Baldassarri, « Cavalerie della città di Ferrara », *Schifanoia*, 1, 1986, p. 100-126 ; A. Gareffi, « Cavallerie ferraresi », in *La Corte e lo spazio : Ferrara estense*, Rome, Bulzoni, 1982, p. 467-488 ; et G. Venturi, « La trasfigurazione di Orlando nell'Eden estense », in *Figures de Roland*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 79-98.

¹⁶ Le frère de Lodovico s'appelle justement Galasso en son honneur.

¹⁷ Cf. B. Fontana, « Renata di Francia duchessa di Ferrara, sui documenti dell'Archivio Estense, del Mediceo, del Gonzaga e dell'Archivio segreto vaticano », Rome, Forzani, 1889, t. I, p. 54.

¹⁸ Cf. R. Gorris, « «Non è lontano...» », art. cité, *passim*.

¹⁹ E. Balmas, « Note sulla fortuna dell'Ariosto... », art. cité, p. 75.

furieux de 1543 soient impliqués toute une série de personnages lyonnais dont les liens avec Ferrare ont été démontrés à plusieurs reprises. Rabelais aussi, dont l'intertexte ariostesque a été éclairé par Béatrice Périgot, était passé à Ferrare au moment de l'affaire Renée de France. En effet, les plus « nobles Espritz de France Poétiques » – de Victor Brodeau à Jean de Vauzelles, de Lancelot de Carles à Claude Chappuys, de Pierre Le Lieur à Albert le Grand (c'est-à-dire, avec toute probabilité, Noël Alibert, le serviteur de Marguerite, alchimiste et verrier passionné)²⁰, d'Antoine Heroët à Maurice Scève –, les poètes français et surtout lyonnais participent à cette « rencontre des Muses », savamment orchestrée par l'intarissable et habile Maître Clément. Sur ces esprits poétiques rayonnent de toute leur autorité non seulement Renée, « le lys de France », mais également le fils de Lucrèce Borgia – tant célébrée à Ferrare en 2002²¹ –, Hippolyte d'Este, le vrai instigateur de cette opération éditoriale lyonnaise de très vaste envergure, qui va introduire en France le roman de Roland²², ce « Furieux qui dit si proprement/D'armes et d'amours et de ses passions ». S'il est difficile d'établir l'identité, ou les identités, du ou des mystérieux « translateurs », l'hypothèse d'une sorte d'équipe éditoriale de traducteurs professionnels travaillant dans l'atelier lyonnais avec la collaboration de spécialistes ou correcteurs-réviseurs, semble désormais la plus accréditée²³. En effet, d'après les recherches les plus récentes, Sauvage (dont le nom est évoqué dans le

²⁰ Cf. M. M. Fontaine, « Banalisation de l'alchimie à Lyon », in *Il Rinascimento a Lione, op. cit.*, p. 278. Sur le concours du beau tétin, voir surtout V. L. Saulnier, *Le Prince de la Renaissance française : Maurice Scève, italianisant, humaniste et poète (1500-1560). Les milieux, la carrière, la destinée*, Paris, Klincksieck, 1949, chap. IV : « Les blasons anatomiques », p. 72 sq.

²¹ Sur les célébrations en l'honneur de Lucrèce Borgia (« Anno di Lucrezia Borgia : Ferrara, 1502-2002 »), voir l'adresse Internet : <http://www.comune.ferrara.it/lucrezia/calendario.htm>.

²² Sur Hippolyte d'Este, voir V. Pacifici, *Ippolito II d'Este, cardinale di Ferrara (da documenti originali inediti)*, Tivoli, Società di storia e d'arte in villa d'Este, 1920; A. Pericaud, *Notice sur Hippolyte d'Este, cardinal-archevêque de Lyon*, Paris, Julien/Lyon, Brun, 1865; G. Bertoni, « Ippolito d'Este », *Rivista storica italiana*, 1, janv. 1924, p. 349-366; J. Tricou, « Un archevêque de Lyon au XVI^e siècle, Hippolyte d'Este », *Revue des études italiennes*, 5, 1958, p. 147-166; A. Venturi, « Le Cardinal de Ferrare en France », *Annales de la société de Gâtinais*, 21, 1903 (original italien dans *La Rivista europea*, 1881).

²³ Cf. M. M. Fontaine, « Jean Martin traducteur », in *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, Sedes, 1988, p. 109-122, et R. Gorris, « “Non è lontano...” », art. cité, p. 43-83. J. Balsamo, par contre, retient que le traducteur pourrait être Jacques Vincent, le traducteur de l'*Orlando innamorato* de Boiardo qui partage le même privilège du *Roland furieux*. Cf. J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses, op. cit.*, p. 108-109, et son étude *supra*, p. 11 sq. T. Uetani, auteur d'une thèse de doctorat sur Jean Martin, dirigée par Michel Simonin (Tours, 2001), revient à l'ancienne idée de Des Gouttes comme traducteur du Roland; cf. T. Uetani, *Jean Martin, traducteur du Roland furieux ?*, in *Mélanges Céard*, Genève, Droz, à paraître. Voir sur ces questions d'attribution, les articles de J. Vignes et de J. Balsamo *supra*, p. 75 sq. et 11 sq.

paratexte²⁴, Martin, Fontaine (son nom aussi revient comme un refrain dans l'allégorie du chant VIII) et d'autres semblent impliqués dans cette entreprise, sous le couvert de la préface de Des Gouttes. Leurs noms cryptés dans le paratexte, les réseaux Sabon-Vascosan, leurs relations avec la culture ferraraise et avec Hippolyte sont les signes de l'existence d'un « clan » éditorial qui se constitue sous la nécessité de travailler à toute vitesse pour obéir aux exigences d'un mécène, impatient d'enter en France ce merveilleux grimoire de rêves qui représente pour lui et pour les membres de son parti francophile la preuve merveilleuse et féérique de la gloire des Este et de la France.

Roman de l'amour fou (la page titre de l'édition lyonnaise débute par un « D'amour fureur », inséré dans un magnifique encadrement ; cf. fig. 1), à perdre le souffle et la tête, peuplé de dames et de chevaliers, de palais enchantés et de monstres ailés, dignes d'un roman de science-fiction, l'*Orlando furioso*, qui est une sorte de *supernova* dans le firmament de la littérature européenne, est traduit par cette équipe de traducteurs, « partie suyvant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue », avec l'intention déclarée de répondre au goût d'un public amateur d'histoires d'amour. Pour mieux viser ce public, ils adoptent un registre de style moyen et une langue, celle de la cour, qui puisse leur assurer un succès retentissant et immédiat. En 1545, le *Roland furieux* lyonnais passait de « Saone à Seine », de l'imprimerie de Sulpice Sabon aux prestigieux libraires parisiens : Galliot du Pré – qui avait, encore une fois, su trouver une autre « valeur sûre », à côté de ses confrères Pierre Regnault et Guillaume Lebre, qu'il republia, en 1552, avec Gilles Corrozet –, Benoît Prevost, Arnould L'Angelier et toujours Lebre. Ce succès extraordinaire qui dura jusqu'en 1576, quand Gabriel Chappuys en publia une édition « reveue et corrigée »²⁵. Encore en 1610, Pierre de Deimier

²⁴ « Ledict Translateur est de cest advis [s'il fault ainsi jouer] pour contenter telles manieres de jeux, que l'on obtienne au dessudictz termes et vocables nouveaulx, et par ce sentans plus leur *saulvaige*, Lettres de naturalité pour asseurance, ou bien qu'ils attendent que la posterité, qui en a d'estre le juge sans affection, les ait receuz ou non. » (f° a iiii^r)

²⁵ Les éditions du *Roland furieux* de 1543 que nous avons repérées, lors de nos recherches, sont les suivantes : en 1545 [même titre que l'édition citée en note 9, *supra*, p. 259] : Paris, Galliot du Pré ; Paris, Lebre ; Paris, Pierre Regnault, in-8°, VII + 391 p. ; en 1552 [même titre qu'en note 9] : Paris, Gilles Corrozet ; Paris, Benoist Prevost ; Paris, Galliot du Pré ; Paris, Arnould L'Angelier ; Paris, Guillaume Lebre, in-8°, VIII + 339 p. ; en 1555 [même titre qu'en note 9] : Paris, Vincent Sertenas ; Paris, Estienne Groulleau ; Paris, Maurice Menier ; Paris, Jehan Longis ; Paris, veuve François Regnault, in-8°, VIII + 339 p. ; en 1571 [même titre que note 9] : Paris, Claude Gauthier ; Paris, Olivier de Harsy ; Paris, Claude Micard, in-8°, XVI + 800 p. Cf. la riche bibliographie de Jean Vignes qui recense des exemplaires nouveaux des rééditions de la traduction lyonnaise. En 1576, l'édition revue par Chappuys : *Roland furieux mis en françois de l'Italien de messire Loys Arioste noble Ferraroys, Depuis en ceste édition corrigé et augmenté de figures et de cinq chants nouvellement traduit de l'italien du meme auteur* À Lyon Par Barthelemy Honorat, MDLXXVI Avec Privilege du Roy, in-8°, XVI + 812 + II p.

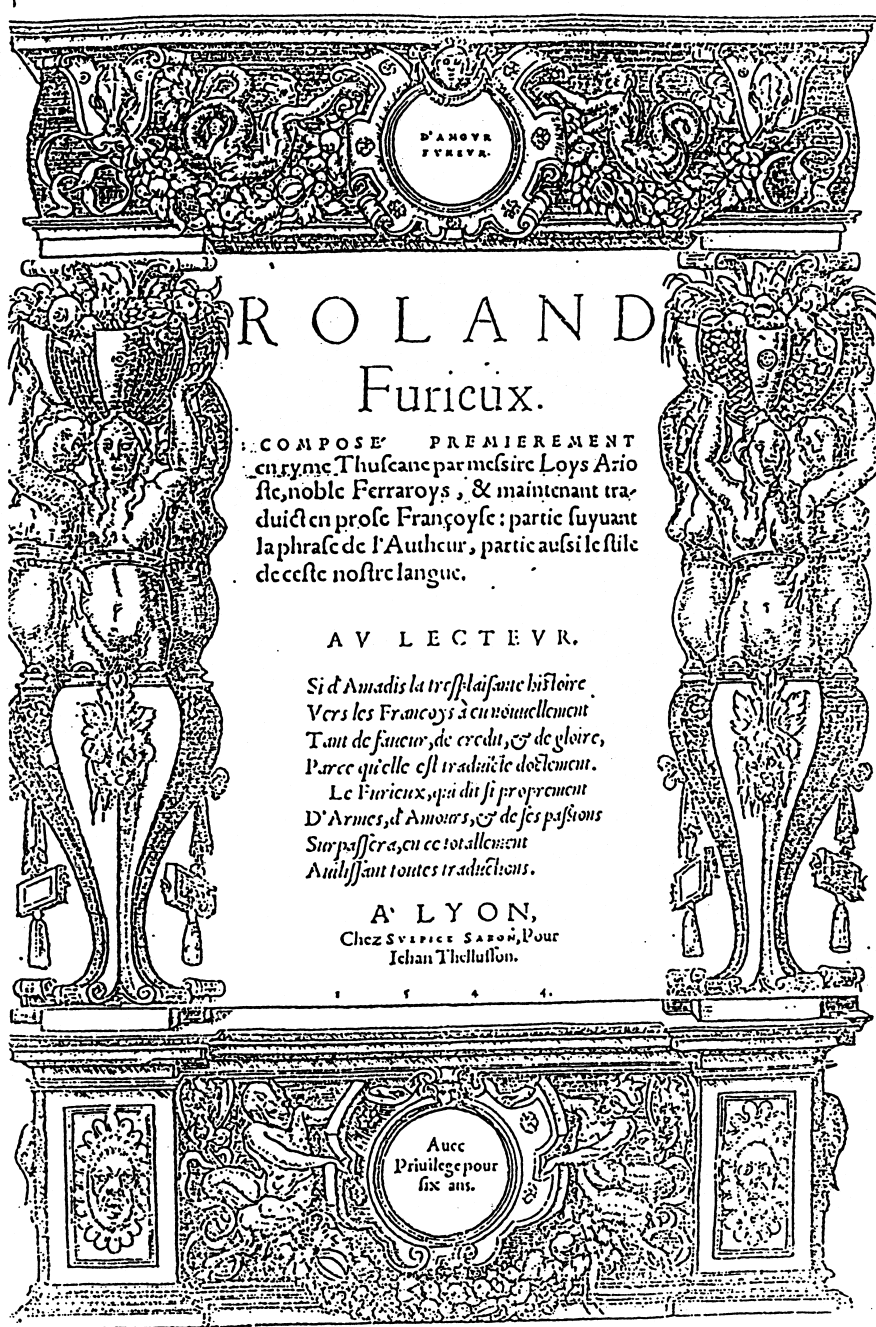


Fig. 1

désignait leur travail comme l'un des exemples les plus réussis de traduction avec ce splendide bijou qui est la *Hierusalem* de Blaise de Vigenère²⁶.

Désormais, le lecteur français pouvait lire et trouver son plaisir dans le prodigieux enchaînement de situations fantastiques et féeriques, se perdre dans les châteaux et les palais magiques, frémir aux rodомontades des paladins et parcourir avec Roland les rues de Ferrare aux maisons rouges et en même temps la surface noire de la lune. Amadis et Roland se battaient ainsi pour donner à la nation française un réservoir de rêves héroïques et de passions amoureuses mais aussi, par ces belles traductions en prose, un modèle rhétorique, une langue et une prose modernes, sans emphase et sans obscurité (« ont usé de style sans aulcun fard et de rhetorique, et tirant plus sur le ramaige »), parvenues au plus haut degré de perfection. Comme Herberay, Des Gouttes et associés étaient convaincus que « ceste nostre langue », grâce aussi à leur œuvre de traducteur, avait inauguré l'âge d'or de la prose française. Lyon devient donc pour Roland, ses dames et ses chevaliers, une piste d'envol avec cet ouvrage plein de féeriques merveilles que des libraires comme Onorati (2 éditions en 1556) et Rouillé (8 éditions : 1556, 1557, 1559, 1561, 1569, 1570, 1579 et 1580) continuent à publier en italien²⁷ à l'usage d'un public qui peut le lire dans sa langue d'origine.

Que la traduction du *Roland furieux* ne soit donc pas seulement une opération de caractère littéraire et éditorial, que les connotations de propagande politique, la rhétorique de l'éloge s'y déploient et soient habilement orientées, ce sont des faits désormais admis qui montrent que l'initiative appartient probablement à un ensemble de personnes – à ces « amys » mêmes que Charles Fontaine a réunis ou indirectement évoqués dans une sorte d'*album amicorum* –, qui travaillent rapidement, comme le choix de la prose le confirme, sous les yeux attentifs et impatients d'Hippolyte, leur instigateur, et de la cour de France, destinataire principal de l'ouvrage. Et bien probablement, *via* « le Saulvage », Jean Martin était des leurs.

Or, ce qui compte c'est que le chef-d'œuvre de Messer Lodovico ait traversé les Alpes sans perdre « beaucoup de la naysveté » de son archétype italien, et peu importe, sinon aux « chatouilleux » et aux « pedants » (voire Chappuys et Rosset²⁸), que certaines expressions ou que « telz termes et

²⁶ Sur Vigenère et sa traduction, voir notre étude *Alla corte del Principe*, *op. cit.*

²⁷ Cf. É. Picot, t. I, p. 189-220 ; E. Balmas, *Librai italiani a Lione*, *op. cit.*, p. 78-79, et *id.*, « Note... », art. cité, *passim* ; H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, t. IV, p. 169-170. Voir aussi N. Bingen, *Le Maître italien (1510-1660)*, Bruxelles, Val Balberghe, 1987, p. 270-271 et 270-278, et l'étude de J. Balsamo *supra*, p. 11 *sq.*

²⁸ En 1576, Chappuys revoit la traduction lyonnaise : *Roland furieux, mis en françois de l'Italien messire Loys Arioste noble Ferraroys, Depuis en ceste édition corrigé et augmenté de figures et de cinq chants nouvellement traduit de l'italien du meme auteur* À Lyon Par Bathelemy Honorat, MDLXXVI Avec Privilege du Roy.

vocables nouveaulz » sentent « leur saulvaige » ou, autrement dit, la main de Denis Sauvage. *Roland furieux* a désormais acquis ses « lettres de naturalité » et la traduction lyonnaise de 1543 va rester, pour au moins trente ans, le principal point de repère des lectures françaises de l'Arioste.

La grande nef romanesque était arrivée à son deuxième port et « quant le navire arrive/Auprès du Havre, il salue la rive » (Marot), et « avec grant feste » dames et chevaliers français accueillent « le divin Arioste ». Plus loin, on aperçoit Roger-François et Bradamante-Anne, par qui « le grand maison et tige de Ferrare... en triomphant honneur » et par « ferme et puissante alliance se conjoignit au sang royal de France », écrit Jean Fornier qui traduit pour Vascosan, en 1555, en « vers françois » bien frappés, les chants I-XV²⁹. Hippolyte, *deus ex-machina* des rapports franco-ferraraï, avait réussi son coup de maître : Bradamante, alias Anne d'Este, et Roger, alias François de Guise, s'étaient réellement mariés³⁰.

Mais comment les Français accueillent-ils l'extraordinaire *Orlando furioso* ? C'est une longue histoire, que nous avons partiellement reconstituée aujourd'hui, l'histoire d'une réception marquée par la trahison et par la fragmentation (« par rameaux détachés ») de la splendide machine romanesque ferraraïse, mais aussi (ainsi que Denis Bjai l'a bien démontré, à propos de l'*Arioste françois* de Jean de Boyssières, second essai de traduction en vers de l'*Orlando*) par des essais d'imitation plus ambitieux, plus épiques que lyriques. De cette nef merveilleuse descend un cortège de personnages, de dames et de chevaliers, de preux et d'amoureux qui vont allumer les rêves héroïques, poétiques et romanesques des Français. Bradamante, Angélique, Médor, Olympe, Roger, Renaud, Isabelle Fleurdepine et Genève (dont Jean Vignes a suivi, pour cette occasion, le destin français en parcourant traductions et poèmes divers en leur honneur), sans oublier les Maures Rodomont et Sacripant et leur histoire d'amour, leur *hybris*, leur démesure,

²⁹ *De Roland furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarois et maintenant mys en rime François par Jean Fornier de Montaulban en Quercy Avec les Argumens au commencement de chacun chant comprenans sommairement tout ce qu'y est apres amplement deduit par l'auteur, et avec les Allegories des chants à la fin d'un chacun* En Anvers Chez Gerard Spelman. à la pomme d'or Avec privilege imperial. MDLV [BNF, Yd 2292], f° iiiij^o. Un exemplaire de l'édition de 1555, in-4° (Anvers, Simon, 1555) se trouve à la bibliothèque Ambrosienne de Milan [S.O.M I. 96]. Cette édition de la traduction du *Roland furieux* en vers avait déjà été publiée la même année à Paris chez Michel de Vascosan. Voir sur cette traduction H. Vaganay, « Le premier essai de traduction française du *Roland furieux* en vers français », *La Bibliofilia*, nov. 1908, p. 281-292, et le texte de J. Vignes, *supra*, p. 75 sq. Voir, sur l'identification de Bradamante et de Roger, le paratexte de Fornier et l'étude d'A. Fichter, « Ariosto : the dynastic pair, Bradamante and Ruggiero », in *Poets Historical. Dynastic Epic in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 70-111.

³⁰ Sur le mariage de la fille de Renée, voir R. Gorris, « "D'un château l'autre" : la cour de Renée de France à Ferrare », in *Palazzo Renata di Francia*, Ferrare, Corbo, 1997, p. 157.

vont inspirer les poètes français, susciter une pléiade d'*Imitations*, de traductions et de suites innombrables. Fragments d'un discours amoureux où dames et chevaliers chantent leurs plaintes et leurs tourments, souvent demeurés manuscrits ou cachés dans les pages de précieux albums tannés³¹. Descendus de leur merveilleuse « gallée », Roland et les siens, désormais libres de suivre leur chemin, délivrés de la splendide toile que Messer Lodovico avait tissée et des charmes de la fée Ironie, acquièrent une autonomie et une indépendance qui modifient leur comportement et leur identité. Ils entrent, ainsi métamorphosés, dans les salons mondains parisiens et notamment dans le Salon Vert de Claude-Catherine de Retz. Messer Lodovico devient, pour Dictynne et pour ses nymphes, un objet de culte, une sorte de « dieu » tutélaire, et l'*Orlando furioso*, splendide *supernova* de la Renaissance ferraraise, entre, pour ne jamais plus en sortir, dans l'imaginaire français et européen. Un Arioste « *frantumato* » dont les imitateurs français sont incapables de saisir « *la gran tela ch'io lavoro* » (O.F., XIII, 80-81), d'en comprendre le dessin romanesque complexe, les entrelacements structurels, les jeux de miroirs, tout ce qui fait de l'auteur du *Roland furieux* le modèle pour les poètes français voulant « hausser la teste et d'un brave sourcil s'égalier aux superbes » anciens, « comme a faict de nostre temps en son vulgaire un Arioste Italien » (Du Bellay, *Deffence...*, II, 5).

Sous le signe des Gonzague-Nevers : la *Hierusalem* du Sr Torquato Tasso

Le destin de Torquato Tasso dont *La Gerusalemme liberata* fut merveilleusement traduite en prose, en 1595, par Blaise de Vigenère, secrétaire de Louis Gonzague-Nevers, dans sa *Hierusalem du Sr Torquato Tasso, rendue françoise par B.D.V.B.* (cf. fig. 2) ne sera pas très différent. Cette traduction née à l'ombre des Gonzague-Nevers et publiée par le génial Abel L'Angelier, représente un chef-d'œuvre de la prose du XVI^e siècle, une quête de la perfection stylistique en langue française et achève une brillante carrière – Vigenère meurt en 1596. Si la traduction de la *Hierusalem* s'insère dans le cadre de la politique éditoriale italianisante d'Abel L'Angelier (ainsi que Jean Balsamo et Michel Simonin l'ont démontré³²), le choix opéré par le traducteur

³¹ Cf. R. Gorris, « “Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage” : Desportes et les *Imitations de l'Arioste* », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 175. Cf. ce travail pour la bibliographie concernant la duchesse de Retz, *op. cit.*, p. 173-211, et la thèse d'O. Vigorelli, *L'Album de la Maréchale de Retz* [Ms. BNF ancien fonds fr. 25455], édition, introduction, notes et glossaire, université de Milan, 1999-2000 (sous la dir. de R. Gorris).

³² J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620.). Suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève, Droz, 2002. Sur la traduction de Vigenère, voir *ibid.*, p. 272, n° 264, et p. 302, n° 329.

VIGENÈRE ET LA BODERIE TRADUCTEURS DE L'ITALIEN

LA
 HIERVSALEM
 DV S^r TORQVATO
 TASSO,
 RENDV E FRANÇOISE .
 PAR
 B. D. V. B.



Ex lib. Mout. d'Orléans au français sous le règne de Louis
 A P A R I S,

Chez ABEL L'ANGELIER, au premier pil-
 lier de la grand' salle du Palais.

M. D. XCV.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Fig. 2

kabbaliste, mythographe, poète, théoricien de l'art et de la traduction, alchimiste du feu et de la langue, n'est pas motivé exclusivement par des raisons littéraires ou éditoriales, qui en établirent d'ailleurs le succès retentissant, mais se trouve justifié par des raisons plus profondes, personnelles et culturelles³³. Dans la hantise de recomposition et d'unification qui caractérise le climat de la Contre-Réforme, le parcours des Croisés vers Jérusalem, vers l'unité, que le Tasse a choisi comme sujet de son épopée, n'a pas manqué de fasciner, non sans ambiguïtés, lesquelles apparaissent d'ailleurs dans l'archétype italien : il suffit de relire le célèbre épisode du baptême de Clorinde et l'attitude complexe du Tasse vis-à-vis des musulmans, étudiée par Cardini, Preto et Erspamer, qui parle de « *pensiero debole*³⁴ ». L'éminence grise de la maison nivernaise, dont l'œuvre – et sa *Hierusalem* ne fait pas exception – est sous-tendue d'un souffle théologique et mystique qui en fait l'une des « encyclopédies des connaissances sacrées et profanes³⁵ » les plus riches et envoûtantes de son époque, ne pouvait se soustraire au charme de ce poème-encyclopédie « *quasi picciolo mondo* », un monde où chrétiens et musulmans sont réunis par la même destinée, les mêmes désespoirs et tragédies. Fuite vertigineuse vers l'Un, teintée des rayons aveuglants du jour et des ténèbres de la nuit, parcourue par les ailes des anges et le grouillement des démons, la *Gerusalemme* séduit son traducteur par ce qu'il appelle son « beau sens mystic caché dessous ». Mais la *Hierusalem*, dont l'immense succès est confirmé par les éditions parisiennes successives de 1599 (L'Angelier), 1610 et 1617 (Du Brueil), et par une édition pirate avignonnaise de 1598³⁶, et même par l'édition de *La Gerusalemme conquistata* (1595), séduisait le public français par cette « *parte degli amori* » qui avait causé tant d'angoisses, de repensements, d'hésitations au poète ferrarais tourmenté par ses *idoles* et déclarant que « *l'anima affettuosa è quasi tempio d'idolatria* ».

³³ Sur cette traduction voir nos travaux réunis in R. Gorris, *Alla corte del Principe, op. cit., passim*, et I. Gallinaro, « Traduire les *affetti*. La Jérusalem délivrée en France aux XVI^e et XVII^e siècles », in coll., *La Jérusalem délivrée du Tasse, op. cit.*, p. 179-198. Cf. aussi la contribution de F. Graziani, *supra*, p. 203 sq.

³⁴ Voir à ce propos le très bel article de G. Ricci, « Turchi, turcherie (e rinnegati) in una retrovia cristina d'età moderna », in *Il Piacere del testo. Saggi e studi per Albano Biondi*, sous la dir. d'A. Prosperi, avec la collaboration de M. Donattini et G. P. Brizzi, Rome, Bulzoni, 2001, p. 467-495. Cf. aussi F. Erspamer, « Il "pensiero debole" di Torquato Tasso », in *La Menzogna*, sous la dir. de F. Cardini, Florence, Ponte alle Grazie, 1989, p. 120-136; P. Preto, « Venezia e i Turchi », in *Formazione e cultura del Tasso nella cultura della Serenissima*, Venise, 1995, p. 248-249, F. Cardini, « Torquato Tasso e la Crociata » et R. Bonfil, « Cristiani, ebrei e cristiani nuovi a Ferrara nell'epoca del Tasso », in *Torquato Tasso e la cultura estense*, sous la dir. de G. Venturi, Florence, Olschki, 1999, p. 615-623 et 1313-1315.

³⁵ J.-F. Maillard, « Aspects de l'encyclopédisme au XVI^e siècle dans le "Traicté des Chiffres" annoté par Blaise de Vigenère », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 44/2, 1982, p. 236.

³⁶ Cf. R. Gorris, « *Concilii celesti e infernali* : Blaise de Vigenère traduttore della *Gerusalemme liberata* », *Studi di letteratura francese*, 19, 1992, p. 385-409.

C'est le cas par exemple de la rencontre « fatale », le duel entre Clorinde et Tancrède, des ensorcelantes « beautez d'Armide », « trop legierement parcourues », selon leur traducteur qui les enrichit d'éléments galants et décoratifs, voire érotiques, pour en faire le merveilleux emblème de la magicienne. Ces corps de « femmes belles à merveilles... ayant la forme d'une sereine » (*Hier.*, p. 67), aux couleurs « d'albâtre » et de roses, évoquant les tableaux du Bronzino, séduiront, par « leur aspect coloré et romanesque », le public aristocratique contemporain et inspireront une constellation d'imitateurs et d'artistes pour paraître dans toute leur beauté dans le cycle de Renaud et Armide de Simon Vouet au château de Chessy et dans l'œuvre de Nicolas Poussin³⁷. À partir de cette traduction en prose « qui valoit pour le moins une demie Poesie », les *affetti*, les *amori* des splendides et pathétiques héros et héroïnes du Tasse, mis en évidence par le passage de la prose à la poésie, vont séduire, *via* Vigenère, hommes de théâtre et musiciens, peintres et romanciers, tel Joulet qui publie, toujours chez le même libraire du Palais, ses *Amours d'Armide* (1596)³⁸, lecture galante et décevante de la belle enchanteresse. Entre l'*epos* de l'idéologie régnante et le *pathos*³⁹, dont la dialectique fructueuse est présente et active chez le Tasse et chez Vigenère, les Français vont choisir de façon dominante le *pathos* et faire des merveilles d'Armide des « ruses et cautelles », de son jardin enchanté un verger, de la splendide sirène une femme « emmiellée ». Suivent des *Continuations de la Belle Armide* (1604), des *Clorinde* (1598, Poulliet) et des *Clorinde ou l'Amante tuée* (1587), des *Sophronie* (1620) voire des *Hierusalem regnante* (1600, Corbin) et *assiegee* (1601, Nervèze) ainsi que d'autres exemples évoqués ici par les articles de Denis Bjai sur Boyssières et de Bruno Méniel sur Nicolas de Montreux et son *Espagne conquise*. La traduction des *Quatre chants de la Hierusalem* (publiée par L'Angelier en 1596, mais longtemps « gardée en porte-feuille » et restée inédite : « retif à prendre la carrière du jour, les laissant nonchalamment en quelque coin de mon estude ») par Pierre de Brach, « conseiller du roi et controlleur en sa chancellerie de Bordeaux », qui avait traduit, dès 1584, l'*Aminta*, en dit long sur la réception française de la *Gerusalemme*. Divisée en deux parties idéalement offertes aux deux « déesses », Armide et Clorinde, cet ouvrage offre aux lecteurs français, dans un désordre qui n'est qu'apparent, des épisodes cruciaux et pathétiques concernant ces deux femmes *esleues*, soit les chants XVI (l'idylle de Renaud et Armide, femme amoureuse et trahie), IV (Armide

³⁷ Cf. l'étude de J. Balsamo, *supra*, p. 11 sq.

³⁸ P. Joulet, *Les Amours d'Armide*, Paris, Abel L'Angelier, 1596. Cf. *Catalogue L'Angelier, op. cit.*, p. 275, n° 271.

³⁹ Nous paraphrasons le titre du livre de G. Güntert, *L'Epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni : saggio sulla Gerusalemme liberata*, Pise, Pacini, 1989.

magicienne), XII avec le texte italien en face (Clorinde nocturne, baptisée et tuée par Tancrède), II (Clorinde solaire, resplendissante dans son armure qui assiste au bûcher d'Olinde et Sophronie)⁴⁰.

Mais, entre la *Hierusalem* vigenérienne et le *Torrismon* de Vion Dalibray – Françoise Graziani l'a brillamment démontré –, les traducteurs commencent à s'intéresser, après la fortune de l'*Aminta* qui a dominé les années 1580-1590 et qui est ici étudiée par Daniela Mauri⁴¹, aux genres multiples cultivés par le Tasse. Jean Baudoin, lecteur de Marguerite et l'un des plus fidèles interprètes du Tasse, donne une nouvelle traduction complète (1626, réimprimée en 1632, 1635, 1645, 1643 et 1648) qui s'inspire parfois de Vigenère, ornée des gravures de Michel Lasne qui ne sont que des contre-façons de celles de Bernardo Castello; il traduit des extraits des *Discours de l'art poétique* et les *Dialoghi* dans ses *Morales de Torquato Tasso* (1632)⁴².

Si l'auteur du *Traicté des chiffres, du verre, de l'or et du feu* avait retrouvé dans le poème tassien de subtiles analogies entre l'image du monde dont il est le miroir et les spéculations de Ficin, de Pic, des néoplatoniciens que le Tasse, lors de ses *nocturnales adnotationes*, avait patiemment lus et annotés⁴³, ces analogies naissent d'un substrat culturel commun qui, après avoir transformé

⁴⁰ *Quatre chants de la Hierusalem de Torquato Tasso par Pierre de Brach, sieur de La Motte Monttussan, conseiller du Roy*, Paris, L'Angelier, 1596. Cf. *Catalogue L'Angelier, op. cit.*, p. 278, n° 278. Sur de Brach, voir aussi J. Balsamo, « Montaigne et le "saut" du Tasse », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 54/4, oct.-déc. 2001, p. 404-405; C. B. Beall, *La Fortune...*, *op. cit.*, p. 15, 16, 29, 30 et 113, et J. Dawkins, « Quatre chants de la Hierusalem de Torquato Tasso par P. de Brach », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 24/4, 1971, p. 289-300, et *id.*, « Les manuscrits de Pierre de Brach », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 32, 1971, p. 95-106.

⁴¹ D. Mauri, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris, Honoré Champion, 1996.

⁴² *Hierusalem deslivrée, poème heroïque de Torquato Tasso mis en nostre langue par J. Baudoin*, Paris, Guillemot, 1626. *Les Morales de Torquato Tasso, où il est traité: de la Cour, de l'Oisiveté, de la Vertu des dames illustres, de la Vertu héroïque, du Mariage, de la Jalousie, de l'Amour, de l'Amité, de la Compassion et de la Paix*, Paris, A. Courbé, 1632 (l'exemplaire BNF R 52177 est une édition partagée entre Courbé et Toussaint de Bray, auquel le premier « a fit transfert de la moitié du dit privilège »). *L'Esprit ou l'Ambassadeur, le Secrétaire et le Père de famille, traittez excellens de Torquato Tasso, mis en nostre langue par Jean Baudoin* ont parus également à Paris, chez A. Courbé, en 1632. D'après le privilège, ce nouveau recueil de *Dialogues* du Tasse constitue le second volume des *Morales de Torquato Tasso* (l'exemplaire BNF E* 5306 porte un *ex-libris* ms. de la Maison de Saint-Charles des Pères de la doctrine chrétienne. Un autre exemplaire est conservé à la BNF, sous la cote Z 61433). Sur Jean Baudoin, voir la communication de D. Ménager, *supra*, p. 245 *sq.*; G. Grente, *Dictionnaire des lettres, op. cit.*; E. Bury, « Jean Baudoin, traducteur de l'espagnol », in *La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche*, Bordeaux, 1991; C. B. Beall, *La Fortune...*, *op. cit.*, p. 73, 74, 79, 83, 97 et 113; et E. De Gennaro, « Jean Baudoin et le roman français du XVII^e siècle », *Revue de littérature comparée*, 1988, p. LXII, n° 4, p. 495-502.

⁴³ G. Baldassarri, « Fra "dialogo" e "nocturnales adnotationes": prolegomeni alla lettura del *Messaggero* », *La Rassegna della letteratura italiana*, 76, 1972, p. 265-293.

la poésie et les dialogues du Tasse en une vaste tentative de « *sillogizzar sognando* », c'est-à-dire en une méditation qui tâche de rationaliser, de classer les paysages et les phénomènes de l'esprit, de l'invisible et de l'irrationnel, tente le disciple de La Boderie⁴⁴. Après la traduction du *Forno o della nobiltà* (1584) par Antoine Le Fèvre de La Boderie qui l'avait dédiée au duc de Joyeuse revenant de Ferrare où il avait rencontré l'auteur, Jean Baudoin traduit, dans le livre II des *Morales de Torquato Tasso*, le magnifique *Messaggiero*, chef-d'œuvre du *docere* du Tasse, dont la traduction a été ici finement analysée par Daniel Ménager⁴⁵. Or, ce dialogue qui représente le point de départ du très beau livre de Ménager *Diplomatie et théologie à la Renaissance*⁴⁶, est l'un des exemples les plus frappants sur la commune pensée du Tasse et de son meilleur traducteur, Vigenère. Dans ce dialogue platonicien teinté d'aristotélisme, écrit vers 1580, à l'hôpital Sant'Anna – lieu de la célèbre et probable rencontre avec Montaigne qui a fait couler tant d'encre, une rencontre plus intellectuelle et philosophique que physique, comme l'a fait apparaître Daniela Boccassini –, et que les romantiques ont idéalisée et transformée en légende⁴⁷, les deux interlocuteurs, en réalité le moi dédoublé et dédoublant du poète, qui parle avec un fantôme de son imagination, dans une sorte de secrète analyse du moi, dialoguent sur le rôle médiateur des intelligences célestes et des ambassadeurs. Pages magnifiques où démonologie néo-platonicienne et sagas nordiques (on y perçoit, sans doute, l'influence d'Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus*) s'allient à l'angélologie pour peindre un tableau maniériste aux couleurs de l'or et de l'ivoire, qui dominent l'apparition de cet « ange » aptère, annoncée par le vent et la lumière-or en hébreu :

{...} e ne la bellissima luce m'apparve un giovane ch'era ne' confini de la fanciullezza e de' la gioventù, il quale non avea le guancie d'alcun pelo ricoperte. Egli era di corpo proporzionatissimo, bianco e biondo sì che l'avorio e l'oro sarebbero stati vinti dal color de' le sue carni e de' capegli : aveva gli occhi azzurri simili a quelli che da'

⁴⁴ Sur La Boderie et Vigenère traducteurs de l'italien, voir R. Gorris, *Alla corte del Principe*, op. cit., p. 71 sq. Antoine Le Fèvre de La Boderie avait traduit le dialogue du Tasse *Il Forno o della nobiltà* dans *Dialogue de la Noblesse*, Paris, L'Angelier, 1584. Cf. *Catalogue L'Angelier*, op. cit., p. 201, note 128. Sur Antoine de La Boderie, voir G. Grente, *Dictionnaire des lettres...*, op. cit.

⁴⁵ Cf. le texte de D. Ménager (*supra*, p. 245 sq.), ainsi que l'étude de F. Graziani « Le Tasse dans la prison des fous ou le songe du mélancolique », in *Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 256-278.

⁴⁶ D. Ménager, *Diplomatie et théologie à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001.

⁴⁷ Sur Montaigne à Ferrare, voir l'article de J. Balsamo « Montaigne et le "saut" du Tasse », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 54/4, 2001, et l'étude de C. Cavallini publiée *supra*, p. 159 sq., ainsi que sa thèse de doctorat, *L'Italianisme de Montaigne*, université de Bari, 2001 (sous presse chez Schena, à Fasano, 2003).

*poeti sono lodati in Minerva, ne' quali scintillava un dolce riso sì fattamente che, bench'io fossi dalla lor soverchia luce abbagliato, prendea nondimeno diletto di rimirarlo. Era vestito d'un sottilissimo velo che nulla o poco ricopriva de la sua bella persona, in modo assai diverso da quello che oggidì vediamo usare*⁴⁸.

Ce passage est ainsi traduit par Baudoin, qui habille le mystérieux « messenger », presque nu chez le Tasse, en courtisan à la mode, accompagné, comme dans un tableau baroque, d'un « grand nombre d'enfans semblables à de petits Amours » (f° 49) :

Alors toute la chambre fut éclairée de mille rayons, comme au lever du soleil ; et parmy cette clarté extraordinaire, qui m'esbloüissoit au lict où j'estois couché, il s'apparut à moy un garçon, qui sembloit sortir d'enfance, pour entrer dans la jeunesse. La barbe ne commençoit pas encore à luy poindre, et les traits de son visage estoient si ravissans, qu'ils seroit beaucoup plus facile d'imaginer, que de peindre une beauté aussi parfaite que la sienne. Il avoit tous les membres bien proportionnez, le teint plus blanc que du lait, les cheveux de couleur d'or et les yeux bleus, tels qu'Homere les attribue à la Deesse d'Athenes. Là brilloit je ne sçay quoy de divin, et de si agreable, qu'encore que je fusse esbloüy par leur trop grande lumiere, si est-ce que les graces qui s'y remarquoient ne laissoient pas d'en moderer l'excez. Il avoit les mains grandement belles, de l'une desquelles, à sçavoir de la gauche, il tenoit deux gands, et de l'autre il s'appuyoit sur une table. Quant à son habillement, il estoit aussi beau que pourroit estre celuy du Courtisan le plus leste qu'on sçauroit trouver, et le mieux vestu à la mode. Mais ce qu'il y avoit de plus remarquable en son habit, estoit une ceinture de velours en broderie d'argent, faite si artistement, qu'encore que les figures en fussent petites, si est-ce qu'à les regarder de loin elle ne laissoient pas de paroistre grandes. Voyant que les images du Ris, du Jeu et des Graces y estoient représentées, je m'imaginay d'abord que c'estoit la mesme ceinture de Venus, qui par une secrete vertu rend les personnes aymables, et mesme je creu qu'elle la luy avoy possible prestée, comme elle fit autresfois à Junon. En cet esquipage il se fit voir à mes yeux, et si charmant, et si beau, qu'il me sembla veritablement que tel devoit estre l'Amour quand il devint amoureux de Psiché. (f° 44-48)

« Ange ou demon », ou ni l'un ni l'autre, mais l'incarnation d'un « songe ou vision », aux « paroles magnifiques », cet esprit « blanc et blond » et sa « *bellissima luce* » expriment le tourment maniériste et existentiel du Tasse, sa fureur ou la mélancolique faiblesse d'un moment de crise collective, mais aussi son extraordinaire *fantasia* et le sommet de sa méditation philosophique. Et dans ce dialogue offert à un autre Gonzague, Vincenzo,

⁴⁸ T. Tasso, *Dialoghi*, éd. G. Baffetti, introd. E. Raimondi, Milan, Rizzoli, 1998, t. I, p. 319-320. Voir aussi l'importante bibliographie sur les *Dialoghi* dans *ibid.*, p. 65-74.

on retrouve le fil rouge qui unit l'*or*-lumière du *Messaggerio* aux « pierreries flamboyantes » (*Hierusalem*, f° 195), aux couleurs

gay azeuré eslat du saphir, et turquoise; et la Jacinthe d'un beau lustre jaulne doré, l'escarboucle eslançant ses flammes aux yeus, comme esclairs; le ferm-indomptable diamant brill[ant] de certains clairs rayons bleus argentins dorez, et la fine esmeraude Orientale ri[ant] de je ne sais quoi de plaisant parmy son aggreable verdure,

à ces couleurs esmaillées, à ces lumières divines, à ces visions que le traducteur-kabbaliste a su enchâsser dans la prose de sa *Hierusalem*, née à l'ombre des Gonzague-Nevers, sous la voûte de leur magnifique bibliothèque italianisante et dans la chaleur des ateliers des alchimistes-verriers, des faïenciers et des émailleurs italiens au service des ducs de Nevers⁴⁹.

Comme le Mincio et la Nièvre se rencontrent et s'entrecroisent dans les machineries inventées, lors de la « somptueuse et magnifique entrée » de Louis de Gonzague et d'Henriette Nevers dans la capitale de leur duché, par l'un des premiers traducteurs de l'*Aminta*, de même les arts, les techniques et la littérature d'au-delà des monts sont introduits en France. L'*Orlando furioso*, avant, sous le signe des Este et du soleil inquiet de Ludovico, et la *Gerusalemme liberata*, après, sous le signe des Gonzague-Nevers et de la sombre nuit tourmentée de visions, de « larve » et de règles, fruits splendides de la Renaissance ferraraise, sont *transplantés* et rendus français par leur traducteurs, imitateurs et continuateurs. Ces univers poétiques passent dans la culture française et européenne comme des ondes, des flots qui déferlent loin de leur premier port avec leurs tourments, leurs *affetti*, leur visions et leur inoubliable musique à laquelle les Français seront très sensibles. Roland, Rodomont, Bradamante, Clorinde, Tancredi, Armide et les autres parlent désormais de leur souffrance en français, la mettent en scène – la théâtralisation est très forte – et, par leurs rêves et visions, par leur recherche acharnée de nouvelles inventions et de nouveaux parcours esthétiques, de nouvelles voies d'issues, éloignent la nuit cruelle de l'esprit – cette nuit qui passe comme Clorinde : « *passa la bella donna, e par che dorma* ».

⁴⁹ R. Gorris, *Alla corte del Principe*, op. cit., p. 106.

BIBLIOGRAPHIE

établie par Rosanna Gorris-Camos
avec la collaboration de Daniela Mauri,
Mariangela Miotti et Chiara Lastraioli

L'Arioste en France au XVI^e siècle

- AULOTTE, Robert, « La *Bradamante* de Garnier ou d'un usage moral de l'*Orlando furioso* », in *Das Epos in der Romania*, Tübingen, Narr, 1986, p. 9-12.
- BALMAS, Enea, *Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento*, in *id.*, *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padoue, Liviana Ed., 1982, p. 3-21.
- BALSAMO, Jean, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises à la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992.
- BJAÏ, Denis, « De l'épopée nationale à l'*Histoire auvergnate* : Ronsard et Jean de Boyssières », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 15/1, 1997, p. 55-71.
- , « “Philippe du Tiron”, personnage d'épopée : Desportes et Jean de Boyssières », in Jean Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606) : un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 415-434.
- , *La Franciade sur le métier : Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001.
- CALDARINI, Ernesta, « Nuove fonti dell'*Olive* di Du Bellay », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 27, 1965, p. 395-434.
- CAMERON, Alice, *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on Ronsard and his Group*, thèse de doct., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1930.
- , *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1933.
- CAPPELLO, Sergio, « Letteratura narrativa e censura nel Cinquecento francese », in *La Censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, actes de colloque (Cividale del Friuli, 9-10 nov. 1995), Udine, Forum, 1997, p. 85 sq.
- CHESNEY, Elisabeth, « The theme of folly in Rabelais and Ariosto », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 7, 1977, p. 67-93.
- CIORANESCU, Alexandre, « Les *Imitations de l'Arioste* de Philippe Desportes », *Mélanges de l'École roumaine en France*, 12, 1934, p. 63-152.
- , *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses modernes, 1939 ; réimpr. Turin, 1970.

- CORDIÉ, Carlo, « Le imitazioni ariostee della *Franciade* », in *id.*, *Saggi e studi di letteratura francese*, Padoue, 1957.
- FONTAINE, Marie Madeleine, « Jean Martin traducteur », in *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, 1988, p. 109-122.
- FREER, Alan, « *Amadis de Gaula* e l'*Orlando furioso* in Francia (1540-1548) », *Revue de littérature comparée*, 172, oct.-déc. 1969, p. 505-508.
- GORRIS, Rosanna, « “Je veux chanter d’amour la tempeste et l’orage” : Desportes et les *Imitations de l’Arioste* », in Jean Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606) : un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 173-211.
- HEMPFER, Klaus Willy, *Diskrepante Lektüren : die Orlando-furioso-Rezeption im Cinquecento : historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, 1987 ; trad. it. in *Lecture discrepanti. La ricezione dell’Ariosto nel Cinquecento*, Modène, Panini, 2003 (sous presse).
- , « Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel. Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard) », in Michael Titzmann (éd.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen, 1991, p. 7-43.
- , « Petrarkismus und *romanzo*. Realisation und Refunktionalisierung des petrarkistischen Diskurses im *Orlando furioso* », in *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, actes de colloque de l’Université libre de Berlin (23-27 oct. 1991), sous la dir. de Klaus W. Hempfer et Gerhard Regn, Stuttgart, 1993, p. 187-223.
- HOPE, Geoffrey R., « Du Bellay as a mad Orlando : a forgotten source of *Regrets* 88 », *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 40/1, 1978, p. 105-108.
- JAVITCH, Daniel, « The Imitation of Imitations in *Orlando furioso* », *Renaissance Quarterly*, 38, 1985, p. 215-239.
- KEYSER, Sijbrand, *Contribution à l’étude de la fortune littéraire de l’Arioste en France*, Leyden, Gedrukt te Leiden Bij M. Dubbeldeman, 1933.
- LASTRAIOLI, Chiara, « Arioste en France au XVI^e siècle », in *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle*, éd. revue par Michel Simonin, Paris, Fayard, « La Pochothèque », 2001, p. 66-68.
- LAVAUD, Jacques, *Les Imitations de l’Arioste par Philippe Desportes, suivies de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, thèse complémentaire, Paris, Droz, 1936.
- LORNET, Michèle A., *Jan Martin translateur d’emprise*, Bologne, CLUEB, 1994, p. 121-131.
- LUPTON REINHARD, Julia, « Undressing Alcina. The *Orlando furioso* in Du Bellay’s *Les Regrets* », *French Forum*, 16, 1989, p. 291-301.

- PICOT, Émile, *Les Français italianisants au XVI^e siècle*, 2 vol., Paris, Honoré Champion, 1906-1907.
- PREDA, Alessandra, « Les enjeux de la traduction de l'Arioste, in *Étienne de La Boétie*, actes de colloque (Durham, mars 1999), sous la dir. de Marcel Tetel (sous presse).
- RONCAGLIA, Alessandro, « L'Arioste et la poésie chevaleresque française », *Notiziario culturale italiano*, 15/3, 1974.
- ROTH, Thomas, *Der Einfluss von Ariost's Orlando furioso auf das französische Theater*, Genève, Slatkine Reprints [réimpr. Leipzig, A. Deichert, 1905], 1971.
- SOZZI, Lionello, « Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento », in *Le Prime Traduzioni dell'Ariosto in Francia*, actes de colloque (Monselice, 1976), Padoue, 1977.
- STRINER, Berta, *Ariost und die französische Poesie der Renaissance*, Münster, Helios Verlag, 1931.
- , *Der Einfluß von Ariosts Orlando furioso auf die Französische Literatur*, université de Marburg, 1936.
- TETEL, Marcel, « À sauts et à gambade. L'Arioste de Montaigne », in *Montaigne e l'Italia*, actes de colloque (Milan-Lecco, 26-30 oct. 1988), Genève, Slatkine/Turin, Cirvi, 1991, p. 133-143.
- TOLDO, Pietro, « Quelques notes pour servir à l'histoire de l'influence du *Furioso* dans la littérature française », *Bulletin italien*, 4, 1904, p. 49-61, 103-118, 190-201 et 281-293.
- VAGANAY, Hugues, « Le premier essai de traduction des chants I-XV du *Roland furieux* en vers français », *La Bibliofilia*, 10, 1908, p. 281-291 (où sont reproduits la préface et le chant I).
- VIANEY, Joseph, « L'Arioste et la Pléiade », in *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux et des universités du Midi*, 23^e année, *Bulletin italien*, 1901, p. 295 sq.
- , *Le Pétrarquisme en France au XV^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints [réimpr. Montpellier-Paris, Oulet, 1909], 1969.
- L'Arioste en France*, catalogue de l'exposition organisée par l'Istituto italiano di cultura, Paris, Istituto italiano di cultura, 1974.
- Coll., *Figures de Roland*, actes du colloque organisé par le CRLI, sous la dir. de Belinda Cannone et Michel Orcel, Paris, Klincksieck, 1998.
- Coll., *Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et d'Henri II*, Paris, PENS, 1999, « Cahiers V.-L. Saulnier », n° 16, et notamment Rosanna GORRIS, « "Non è lontano a discoprirsì il porto" : Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la ville des Este », p. 43-83, Mireille HUCHON, « Jean Martin expositeur », p. 136, Michèle LORGET, « Quelques traits communs aux traductions attribuées à Jean Martin », p. 195-213, Marie Madeleine FONTAINE, « Conclusion », p. 229-232.

Traductions récentes de l'*Orlando furioso*

Roland furieux, textes choisis et présentés par Italo Calvino, traduction par C. Hippeau, Paris, GF, 1982.

Roland furieux, édition et traduction par A. Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

Roland furieux, édition bilingue, traduction et notes par Michel Orcel, présentation d'Italo Calvino, 2 vol., Paris, Le Seuil, 2000.

Le théâtre de l'Arioste en France

BALMAS, Enea, *La Commedia francese del Cinquecento*, Milan, Viscontea, 1969, p. 33-42.

BARSI, Monica, « Introduction à *Les Corrivaux* », in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^{re} série, vol. IX : 1566-1573, Florence, Olschki/Paris, PUF, 1997, p. 53-73.

BOTTASSO, Enzo, « Le commedie di Ludovico Ariosto nel teatro francese del Cinquecento », in *Giornale storico della letteratura italiana*, 128, 1951, p. 41-80.

BOURQUI, Claude, *Les Sources de Molière. Répertoire des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999, p. 231-234.

BRERETON, Geoffrey, *French Comic Drama. From the Sixteenth to the Eighteenth Century*, Londres, Methuen/New York, Barnes and Noble, 1977.

CERRETA, Florindo, « La Taille's *Corrivaux* : a study of new and old sources », *Studi francesi*, 25, 1981, p. 207-218.

CHASLES, Émile, *La Comédie en France au XVI^e siècle*, Paris, Didier, 1862, p. 41-80.

CLOUET, Dominique, « Empirisme ou égotisme : la politique dans la *Cassaria* et les *Suppositi* de l'Arioste », in *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1974, p. 7-44.

FREEMAN, Michael, *Hearty Laugh and Polite Smiles. The Evolution of the Comic Theatre in Sixteenth-Century France*, in coll., *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*, actes de colloque (Rome, 30 sept.-3 oct. 1993), sous la dir. de Miriam Chiabò et Federico Doglio, Rome, Torre d'Orfeo, 1994, p. 131-144.

HALL, Kathleen M., « A defence of Jean de La Taille as a translator of Ariosto », *Modern Language Review*, 67, 1972, p. 536-542.

HEINTZE, Horst, « *Aurélia* et les *Corrivaux*. Essai de comparaison entre deux comédies de la Renaissance italienne et française », *Romanistica Pragensia*, 15, 1983, p. 31-41.

HORN-MONVAL, Madeleine, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, éd. du CNRS, t. III : *Théâtre italien*, 1960, p. 403-404.

- JAROSZEWSKA, Teresa, *L'Influence de la comédie italienne du XVI^e siècle en France*, Varsovie, Polska Akad-Institut Noefilologienzny, 1983.
- JEFFERY, Brian, *French Renaissance Comedy (1552-1630)*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- LAWTON, Harold Walter, *Contribution à l'histoire de l'humanisme en France. Térence en France au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1972, p. 70-78.
- LAZARD, Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 154-196.
- LEBÈGUE, Raymond, « La comédie italienne en France au XVI^e siècle », *Revue de littérature comparée*, 24, 1950, p. 5-24.
- , « Tableau de la comédie française de la Renaissance », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 8, 1946, p. 278-344.
- MIGNON, Maurice, « Les influences italiennes dans la comédie française de la Renaissance », *Revue des cours et conférences*, 20/1, 1911-1912, p. 354-360.
- MIOTTI, Mariangela, « Introduction à *La Comédie très élégante en laquelle sont contenes les amours récréatives d'Érostrate fils de Philogone de Catania en Sicile et de la belle Polymneste fille de Damon bourgeois d'Avignon* », in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^{re} série, vol. VI : 1541-1554, Florence, Olschki/Paris, PUF, 1994, p. 227-246.
- PICOT, Émile, *Les Français italianisants*, Paris, Honoré Champion, 1906, t. I, p. 295-311.
- RIGAL, Eugène, « Le théâtre de la Renaissance », in *Histoire de la langue et de la littérature françaises des origines à 1900*, sous la dir. de L. Petit de Julleville, Paris, Armand Colin, 1897, t. III, p. 261-318.
- RIGOLOT, François, « Introduction à *Le Négromant* », in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^{re} série, vol. IX : 1566-1573, Florence, Olschki/Paris, PUF, 1997, p. 127-142.
- TRUFFIER, Jules, « *Les Corrivaux* », *Conferencia*, 30/4, 1936, p. 226-230.

Les *Satires* de l'Arioste

- ANZALONE, Ernesto, *Sulla poesia satirica in Francia e in Italia nel secolo XVI*, Catania, Appunti, 1905.
- AULOTTE, Robert, *Mathurin Régnier. Les satires*, Paris, Sedes-CDU, 1983.
- BALSAMO, Jean, « La poétique de la satire selon Jean Vauquelin de la Fresnaye : de l'érudition à la conversation civile », in *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, actes du colloque international d'étude (Castello di Malcesine, 22-24 mai 1997), éd. E. Mosele, Fasano, Schena, 1999, p. 125-137.
- BERRA, Claudia (éd.), *Fra satire e rime ariostesche*, actes de colloque (Gargnano del Garda, 14-16 oct. 1999), Milan, Cisalpino, 2000.

- BOLOGNA, Corrado, *La Macchina del Furioso : lettura dell'Orlando e delle Satire*, Turin, Einaudi, 1988.
- BONATTI, Bruno, *Ariosto pensoso. Lettura delle Satire*, Florence, Nuova Toscana, 1984.
- DEBAILLY, Pascal, « Philippe Desportes et la satire », in Jean Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606) : un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 213-229.
- , « La poétique de la satire classique en vers au XVI^e siècle et au début du XVII^e », *L'Information littéraire*, 45/5, 1993, p. 20-25.
- , « Le rire satirique », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56, 1994, p. 695-717.
- DEBENEDETTI, Santorre, « Intorno alle *Satire* dell'Ariosto », *Giornale storico della letteratura italiana*, 122, 1945, p. 109-130.
- DESAN, Philippe, « Définition et usage de la satire au XVI^e siècle », in *Irony and Satire in French Literature*, University of South Carolina Press, 1987, p. 1-11.
- FLORIANI, Piero, *Il Modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1988.
- GALBIATI, Giuseppina Maria Stella, « Per una teoria della satira tra Quattro e Cinquecento », *Italianistica*, 16, 1987, p. 9-37.
- LENIENT, Charles, *La Satire en France, ou la littérature militante au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1866.
- ROSSETTINI, Olga, *Les Influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle*, Florence, Institut français de Florence-Sansoni Antiquariato, 1958.
- SEGRE, Cesare, « Nota al testo », in L. Ariosto, *Tutte le opere dell'Ariosto*, Milan, Mondadori, 1984, vol. III, p. 565-578.
- TOMARKEN, Annette H., *The Smile of Truth. The French Satirical Eulogy and its Antecedents*, Princeton University Press, 1990.
- VIANEY, Joseph, *Mathurin Régnier*, Genève, Slatkine Reprints [réimpr. Paris, 1896], 1969.

Torquato Tasso en France

- BALSAMO, Jean, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme en France au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992.
- , « Le Tasse en France », in *Dictionnaire des lettres françaises du XVI^e siècle*, sous la dir. de Michel Simonin, Paris, Hachette, « La Pochothèque », 2001, p. 1112-1113.
- , « Montaigne et le “saut” du Tasse », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 54/4, 2001, p. 389-407.
- et Michel SIMONIN, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620), suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la veuve L'Angelier*, Genève, Droz, 2002.

- BEALL, Chandler B., *La Fortune du Tasse en France*, University of Oregon Press, 1942.
- , « The first imitation of Tasso's invocation to the Muses », *Modern Languages Notes*, 53, nov. 1938, p. 531 *sq.*
- BELOTTI, M., « Il viaggio in Francia del 1570-1571 di Torquato Tasso », *Studi tassiani*, 21, 1971, p. 63-84.
- BJAÏ, Denis, « De l'épopée nationale à l'*Histoire auvergnate* », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 15, 1997, p. 55-72.
- CARPANÉ, Lorenzo, « La fortuna editoriale tassiana dal '500 ai giorni nostri », in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 24/2-3, mai-déc. 1995, p. 541-567 (numéro monographique sous la dir. de B. Porcelli consacré à « la Fortune » du Tasse, p. 525-659).
- , *Edizioni a stampa di Torquato Tasso dal 1561 al 1994*, Bergame, éd. Centro di studi tassiani, 1998, 2 vol., 1 220 pages.
- CAVALLINI, Concetta, « Les Mosti intermédiaires entre Montaigne et le Tasse », *Montaigne Studies*, 15, 2003, p. 149-159.
- , *L'Italianisme de Michel de Montaigne*, Fasano, Schena/Paris, PUPS, 2003.
- CHATELAIN, Jean-Marc, « Le Tasse dans la librairie de Montaigne : sur un exemplaire inconnu du *Rinaldo* », *Bulletin du bibliophile*, 1999, 1, p. 125-138.
- DAWKINS, Jasmine, « Quatre chants de la *Hierusalem* de Torquato Tasso par Pierre de Brach », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, 24/4, 1971, p. 289-300.
- , « Les manuscrits de Pierre de Brach », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 32, 1971, p. 95-106.
- FRANÇON, Marcel, « Montaigne, Dante et le Tasse », *Bulletin de la société des amis de Montaigne*, 25-26, juin-sept. 1971, p. 121-123.
- GIACONE, Franco, « Lecture théologique de la mort de Clorinde du Tasse », in *Histoire d'Écritures. La Bible et la théologie de Marguerite de Navarre à Agrippa d'Aubigné*, « Quaderni di cultura francese », n° 32, Rome, Ed. di Storia e Letteratura, 1999, p. 153-185.
- GORRIS, Rosanna, *Alla corte del Principe. Traduzione, romanzo, alchimia, scienza e politica tra Italia e Francia nel Rinascimento*, Ferrare, « Annali dell'Università di Ferrara », nouvelle série, section VI, vol. IX, n° 1, 1997.
- GRAZIANI, Françoise, « Les équivoques de l'imitation. Lectures d'Aristote à la fin de la Renaissance (Tasso et Patrizi) », *Bulletin de la SFLGC*, 2, 1987.
- , « Le *conceito* dans le sonnet », in Yvonne Bellenger (dir.), *Le Sonnet à la Renaissance*, Paris, 1988, p. 103-109.
- , « L'art comme vertu intellectuelle : l'aristotélisme du Tasse et de Tesauro », *Littératures classiques*, 11, 1989, p. 25-41.
- , « La poétique de la fable : entre *inventio* et *dispositio* », *XVI^e siècle*, 182, 1994, p. 83-93.
- , « La vérité poétique selon le Tasse », *Lectures de l'Écriture*, 5, 1996, p. 105-123.

- , « Le miracle de l'art : le Tasse et la poétique de la *meraviglia* », *Revue des études italiennes*, 42/1-2, 1996, p. 117-139.
- , « Constance de l'art : Poussin lecteur du Tasse », in Giovanni Careri (dir.), *La Jérusalem délivrée. Poésie, peinture, musique, ballet*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 289-303.
- , « L'amour héroïque », in Gisèle Mathieu Castellani (dir.), *Plaisir de l'épopée*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 301-309.
- , « Le Tasse dans la prison des fous ou le songe du mélancolique », in *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 256-278.
- LESTRINGANT, Frank, *Le Tasse et d'Aubigné*, in Jean Balsamo (éd.), *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 289-315.
- MAUGAIN, Gabriel, « Les prétendues relations du Tasse et de Ronsard », *Revue de littérature comparée*, 4, 1924, p. 429-442.
- MÉNAGER, Daniel, *Diplomatie et théologie à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001.
- SICILIANO, Italo, *Il Tasso e la Francia*, in *Torquato Tasso*, actes du colloque ferrarais pour les célébrations du Tasse, Milan, Marzorati, 1957, p. 711-727.
- SIMPSON, Joyce C., *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Nizet, 1962.
- TETEL, Marcel, « Montaigne et le Tasse. Imagination poétique et espace imaginaire », *Cahiers de l'AIEF*, 33, mai 1981, p. 81-98.
- , *Présences italiennes dans Les Essais de Montaigne*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- VITTORINI, Edwina, « Montaigne, Ferrara and Tasso », in *The Renaissance in Ferrara and its European Horizons*, University of Wales Press/Ravenne, Ed. del Girasole, 1984, p. 145-169.
- Coll., *L'Italianisme en France*, actes du colloque de la Société française de littérature comparée (Grenoble-Chambéry, 1966), *Studi francesi*, 35 (supplément), 1968.
- Coll., *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel en collaboration avec l'Istituto italiano di cultura de Paris (13-14 nov. 1996), Paris, Klincksieck, 1999, et notamment la contribution d'Ilaria GALLINARO, « Traduire les affetti. La Jérusalem délivrée en France aux XVI^e et XVII^e siècles », p. 179-198.

Le théâtre du Tasse et la France

- AZEYEH, Albert, « Observations sur le mode de composition de trois versions de l'*Aminte*. Du Tasse, de Rayssiguier et de Vion Dalibray », *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines* (Yaoundé), 11, 1983, p. 7-20.
- BOILLET, Danielle, « Un manifeste tragi-comique déguisé : le discours d'amour berger dans le prologue de l'*Aminte* du Tasse », in *L'Écrivain et son public en France et en Italie à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1989, p. 235-251.

- CORSARO, Antonio, « La pastorale libertina : sulla fortuna dell'*Aminta* fra Italia e Francia », *Rivista di letterature moderne e comparate*, 55/3, 2002, p. 233-256.
- CREMONA, Isida, *L'Influence de l'Aminta sur la pastorale dramatique française*, Paris, Vrin, 1977.
- DALLA VALLE, Daniela, « La pastorale dramatique baroque et l'influence de l'*Aminta* », *Studi francesi*, 35 (supplément), mai-août 1968, p. 95-108, ensuite publié in *id.*, *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 25-43.
- , *La Frattura. Studi sul barocco letterario francese*, Ravenna, Longo, 1970.
- , « *Le Torrismon* du Tasse par Charles Vion Dalibray, entre tragédie et tragico-médie », *Cabiers de littérature du XVII^e siècle*, 6, 1984, p. 105-114.
- , « Aspects de l'influence de l'*Aminta* en France. Les relations entre la pièce, son public et son milieu », in *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Paris, éd. du CNRS, 1985, p. 305-314.
- , « Il Tasso, il Guarini e la pastorale drammatica francese », in *Sviluppi della pastorale drammatica nell'Europa de Cinque-Seicento*, 15^e colloque du Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Rome, 25-26 mai 1991), Viterbo, Union Printing, 1992, p. 235-255.
- DE ROBERTIS, Giuseppe, « La fortuna dell'*Aminta* », in *id.*, *Studi*, Florence, Le Monnier, 1953, p. 83-88.
- GOUDET, Jacques, « La trêve pastorale dans l'itinéraire et dans la sensibilité du Tasse », in *Le Genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1980, p. 47-69.
- LAVOCAT, Françoise, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- LOMBARDI, Marco, « Una metamorfosi secentesca dell'*Aminta* : L'*Aminte* di Raysiguier », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 15, 1976, p. 25-59, revu et publié sous le titre « "Ce monstrueux enfant... ce fantasque sujet que l'on appelle honneur" : norma e trasgressione nell'*Aminte* », in *id.*, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Pise, Pacini, 1995.
- MAURI, Daniela, « Claude de Bassecourt plagiaire du Tasse », in *id.*, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 21-71.
- , « L'*Aminta* du Tasse traduite par Charles Vion Dalibray », *Franco-Italica (Pastorale italiana, pastorale francese)*, 1996, p. 91-104.
- , « La pastorale drammatica tra Francia e Italia : la traduzione dell'*Aminta* attribuita a De La Brosse », in *Rapporti e scambi tra Umanesimo italiano ed Umanesimo europeo*, Milan, Nuovi Orizzonti, 2001, p. 265-280.
- PASTORE PASSARO, Maria, « Il *Re Torrismondo* del Tasso », *Bergomum, bollettino della civica biblioteca « A. Maj » di Bergamo*, 1, 1991, p. 129-141.

—, « *Torrismondo* in the European Scene », *Rivista di studi italiani*, 1, 1995, p. 158-164.

VINTI, Claudio, *L'Amyntas de Pinô. Le Tasse en France*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1997.

Traductions récentes du Tasse

Discours de l'art poétique, discours du poème héroïque, traduction de l'italien, présentation et annotation par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997.

La Jérusalem délivrée, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Françoise Graziani (traduction de Charles Lebrun, 1778), Paris, Flammarion, 1997.

La Jérusalem délivrée, par Michel Orcel, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.

Rimes et plaintes, poésies choisies et traduction de l'italien par Michel Orcel, Paris, Fayard, 2002.

INDEX DES NOMS PROPRES*

A

Agnelli (G.) 11, 107
 Alamanni (Luigi) 121, 130, 135
 Alberti (Leon Battista) 100
 Albret (Jeanne d') 83
 Alcocer (Hernando) 176
 Alde (les) 20, 234 voir Manuzzio
 Aldobrandini (cardinal Pietro) 16
 Alhaique Petinelli (R.) 262
 Allard (Mathieu) 171
 Alonge (R.) 100, 107
 Ancelin (Thibaud) 89, 171, 175-176, 185
 Andreini (Isabella) 228
 Angelucci (Pasquale) 233
 Angot de l'Éperonnière (Robert) 139
 Anthoine (M. d') 179
 Anzalone (E.) 119, 279
 Apollonio (M.) 99
 Arbour (Roméo) 226
 Aretino (Pietro, dit l'Arétin) 25, 120
 Ariosto (Filippa) 163
 Ariosto (Ludovico, dit l'Arioste) 7-9, 11-26, 27-37, 39-52, 53-74, 75-98, 99-118, 119-140, 141-158, 159-169, 171-185, 187-202, 219, 257-267
 Ariosto (Malatesta) 163
 Ariosto (Niccolò) 163

Ariosto (Pandolfo) 163
 Ariosto (Virginio) 106-107
 Aristote 58, 235
 Arróniz (O.) 103
 Atri (Marguerite d'Acquaviva, mademoiselle d') 181
 Attaignant (Pierre) 30
 Aubigné (Agrippa d') 22, 251
 Aulotte (Robert) 139, 279
 Ausone 71
 Auvray (Jean) 139, 184
 Avost (Jérôme d') 15, 23, 174

B

Baddeley (Susan) 175
 Baïf (Jean-Antoine de) 31, 75, 88-90, 92, 95-97, 122, 124, 136, 179-181, 184
 Baïf (Lazare de) 122
 Bakhtine (Michael) 48
 Baldassari (Guido) 252, 262, 271
 Baldini (Vittorio) 15, 23, 220
 Baldo 80
 Ballard (Robert) 27, 29-32, 36-37
 Balmas (Enea) 110, 115, 175, 257, 275, 277
 Balsamo (Jean) 11-26, 77, 79, 90, 94, 118, 121, 136, 141, 143, 146-7, 182, 185, 193, 207, 218, 227, 229, 257, 263, 267, 271-272, 275, 279-280

Balsano (M. A.) 27, 34, 207
 Balzac (Louis Guez de) 117, 242
 Bandello (Matteo) 114
 Barbier (Jean Paul) 21
 Baridon (Silvio F.) 13
 Barré (Antonio) 34
 Barsi (Monica) 101, 277
 Batany (J.) 50, 51
 Baudin (Clemente) 32
 Baudoin (Jean) 8, 26, 203-216, 240, 245-256, 271-273
 Baudrier (H.) 17
 Baurmeister (Ursula) 12
 Beall (Chandler B.) 7, 11, 160, 173, 217, 229, 236, 242-243, 246-247, 257, 280
 Beauchamps (P.-F.) 217, 226
 Beauchesne (Jean de) 176
 Beaune (Charlotte de, marquise de Noirmoutier) 224, 228
 Belleau (Remy) 24, 31
 Belleforest (François de) 125
 Bellenger (Yvonne) 53, 55, 57, 72
 Belliard (Guillaume) 21, 23, 130, 179-182, 184, 228-230
 Belotti (M.) 15, 233, 280
 Bembo (Pietro) 30, 31, 63, 72-3, 114, 122-123, 130-132, 160, 165

* N'ont été prises en compte dans l'établissement de cet index ni la bibliographie proposée par Jean Vignes (traductions et imitations du *Roland furieux*, éditions de « La Genèvre » et ouvrages sur la théorie et la pratique de la traduction), *supra*, p. 94-98, ni la bibliographie générale établie par Rosanna Gorris avec le concours de Daniela Mauri, Mariangela Miotti et Chiara Lastraioli (*supra*, p. 275-284).

Bendidio (Lucrèce, ép. de Paolo Machiavelli) 163-164
 Bendidio (Taddea) voir Guarini
 Bentivoglio (Ercole) 120, 123-124, 130, 135
 Berchem (Jacquet) 28, 34
 Berni (Francesco) 120, 123, 129
 Bernstein (J. A.) 31
 Bertani 234
 Bertoni (G.) 262-263
 Besançon (Charles de) 140
 Bettoni (Anna) 18
 Bevilacqua (cardinal) 164
 Bianconi (L.) 28, 33
 Bideaux (Michel) 176
 Bifetto (Francesco) 34
 Bigi (E.) 60, 67, 131
 Billard (Claude) 171
 Bingen (Nicole) 13-15, 114, 265
 Binni (W.) 99
 Biot (Brigitte) 78
 Birague (René de) 238
 Bjaï (Denis) 89, 171-185, 266, 270, 275, 280
 Blanc (P.) 57
 Bleyne (Michel) 173
 Blum (A.) 119
 Boccace (Giovanni) 18, 105
 Boccassini (Daniela) 141-158, 271-272
 Bodin (Jean) 235
 Boiardo (Matteo Maria) 17-18, 25, 42, 159, 263
 Boileau-Despréaux (Gilles) 139
 Boilève-Guerler (Annick) 176
 Bologna (C.) 120, 279
 Bonamy 122
 Bonatti (Bruno) 120, 279
 Bonfons (Nicolas) 23
 Bonhomme (Macé) 176
 Bonna (Febo) 15, 161, 162
 Bonnières (Nicolas de) 24
 Bonora (Ettore) 100

Borgia (Lucrèce) 165, 262-263
 Borgia (saint François) 239
 Borsellino (N.) 105
 Botero (Giovanni) 235
 Botton (Gilbert de) 159
 Bouchet (Jean) 171, 175, 177-180
 Bouquet 132
 Bourgeois (Jacques) 25, 102, 108-112
 Bourqui (Claude) 117, 277
 Boutcher (William) 22
 Boyssières (Jean de) 23-24, 75, 89, 171-185, 266
 Brach (Pierre de) 8, 15, 20-23, 218-223
 Braun (Conrad) 250
 Breyer (Lucas) 24-25, 90, 130, 173, 179
 Brisset (Roland) 224, 231
 Broich (U.) 55
 Brooks (J.) 29-31, 35
 Brown (H. M.) 30, 31
 Brulart (Charles de) 240
 Brunet (Jacques-Charles) 224
 Buchanan (George) 102, 108
 Buoncompagni (Giacomo) 238
 Buonvisi (Lorenzo) 32
 Burlamachi (Katerina) 32
 Bury (Emanuel) 271
 Butler (Judith) 64

C

Cabani (M. C.), 53
 Cagnacini (Giulio Cesare) 106
 Calcagnani (C.) 262
 Caldarini (Ernesta) 55-56
 Calderini-De Marchi (R.) 243
 Cameron (Alice) 55, 275
 Campanella (Tommaso) 235, 238
 Campistron (Jean Galbert de) 129
 Campori (G.) 164
 Camus 179
 Caporali (Cesare) 129
 Cappello (Sergio) 275
 Cardan (Jérôme) 235
 Cardini (F.) 269
 Carducci (Giosuè) 20
 Caretti (Lanfranco) 162
 Carle (Marguerite de) 156
 Caro (Annibal) 242
 Carpanè (L.) 258, 280
 Carracci (Agostino) 26
 Casella (A.) 99, 107
 Castello (Bernardo) 26, 271
 Castiglione (Baldazar) 176
 Catach (Nina) 175
 Catalano (M.) 100, 103, 160, 164
 Catherine de Bourbon 179
 Catherine de Médicis 14, 87
 Caton l'Ancien 248
 Catulle 70-71
 Cauchie (M.) 31
 Cavalcalupo (Domenico) 161
 Cavallini (Concetta) 159-169, 272, 280
 Cave (Terence) 145, 147
 Cavellat (Guillaume) 115
 Cercia (Antonio) 32
 César 235
 Chamard (Henri) 53
 Champier (Symphorien) 188
 Chapelain (Jean) 117
 Chappuys (Gabriel) 19, 25, 80, 92, 176-177, 179, 184, 264-265
 Chappuys (Geneviève) 179
 Charlemagne 188
 Charles IX 179, 240-241
 Charnes (abbé Jean-Antoine de) 204, 240
 Charron (Pierre) 244
 Chatelain (Jean-Marc) 20, 159, 280
 Chauveau (François) 26
 Chavy (Paul) 227
 Chesneau (Nicolas) 227
 Chevalier (M.) 176
 Cicéron 208
 Cioranescu (Alexandre) 7, 11, 24, 27, 34, 55, 75-77, 80,

83, 85, 90, 94, 115, 117,
119, 130, 171, 257, 275
Ciotti (Giovanni Battista)
228, 240
Clément (Jacques) 238
Cléreau (Pierre) 30, 33-36
Clèves (Henriette de) 21,
217, 274
Cloquemin (Louis) 176
Coignac (Joachim de) 102
Colbert (Jean) 14
Colbert de Villacerf 14
Colin (Nicolas) 13
Colonna (Vittoria) 64
Confidenti (les) 20
Conihout (Isabelle de) 12
Connat (M.) 24
Conrart (Valentin) 245
Constantin (Antoine) 259
Conti (Armand de Bourbon,
prince de) 22
Contrari (Ercole) 234, 239-
240
Cooper (Richard) 17
Corbin (Jacques) 24, 270
Corbinelli (Jacopo) 14, 15,
243
Cordelier (D.) 26
Corneille (Pierre) 204
Corrozet (Gilles) 264
Corsaro (Antonio) 120, 125,
233-244, 282
Coste (Hilarion de) 217
Costola (S.) 106
Courbé (Augustin) 203, 206,
209-210, 241, 245-246,
271
Cramoisy (Sébastien et
Gabriel) 217
Cremona (Isida) 217, 220-
221, 282

D

D'Ancona (A.) 103
Dalla Valle (Daniela) 215,
217, 282
Dawkins (Janet P.) 20, 218
De Gennaro (E.) 271
De la Brosse 224, 227

de Leu (Thomas) 21
De Rippe (Albert) 115
De Tours (Pierre) 109
Debailly (Pascal) 119, 127,
279
Debenedetti (Santorre) 120
Defaux (Gérard) 113
Deimier (Pierre de) 264
Delas (Léger) 21
Delbène (Alphonse) 15
Delbène (Bartolommeo) 19
Denys l'Aréopagite 250
Des Gouttes (Jean) 7, 17-19,
24, 77-78, 177, 184, 263,
265
Des Masures (Louis) 30
Desan (Philippe) 119, 279
Descartes (René) 256
Desportes (Philippe) 12, 27,
80, 125, 127-128, 133,
136, 172, 174-175, 184,
226
Di Majo (Giovanni Antonio)
32, 37
Di Majo (Marc Antonio) 34
Didier (François) 176
Discours (M.) 12
Dobbins (Frank) 30, 32
Dolce (Ludovico) 17, 80,
107, 121, 177, 182
Doler (Étienne) 77-9, 81,
115
Domenichi (Ludovico) 107
Doni (Antonio Francesco)
107, 179
Doucet (R.) 12
Dovizi da Bibbiena
(Bernardo) 100
Draconi (Cristoforo) 220
Dragonetti (R.) 50
Du Bartas (Guillaume de
Saluste de) 172, 179, 228
Du Bellay (Joachim) 24, 34,
53-74, 81, 90, 121, 128-
129, 132, 137, 172
Du Bray (Toussaint) 226,
241, 245-256
Du Breuil (Toussaint) 26

Du Brueil (Antoine) 22, 193,
269
Du Brueil (P.) 24
Du Jardin (Roland) 228, 231
Du Lorens (Jacques) 139
Du Perron (Jacques Davy)
130-131, 136
Du Peyrat (Guillaume) 34,
179
Du Pré (Galliot) 264
Du Tronchet (Étienne) 121,
128
Du Verdier (Antoine) 20,
125-126, 179, 226
Du Verdier (Claude) 182
Du Vignau (Jean) 8, 19, 22-
23, 26, 193
Duaren (François) 133
Dubois (Ambroise) 26
Dumas (Alexandre) 90
Dumée (Guillaume) 26
Duodo (Pietro) 23
Dupuy (Claude) 15

E

Einstein (A.) 28
Elbeuf (marquis d') 30
Ellain (Nicolas) 78
Erspamer (F.) 269
Este (Alphonse II d') 28, 32,
141, 143, 163-164, 168,
239
Este (Anne d') 173, 178, 233
Este (famille d') 99, 106,
258, 261-264
Este (Hercule I d') 100
Este (Hercule II d') 261-262
Este (Hippolyte d') 8
Este (Hippolyte II d') 77,
124, 138, 233, 262-264
Este (Isabelle d') 99, 106
Este (Léonore d') 164
Este (Louis, cardinal d') 17,
164, 179, 233, 238-239,
241
Este (Obizzo d') 163
Estienne (Charles) 109, 122
Eugenico (Nicolò) 182
Eyquem (Pierre) 144

F

Fabbri (P.) 28
 Facciotti (Guglielmo) 15
 Fahy (C.) 11-12
 Febel (Gisela) 57-58
 Fenlon (Ian) 29
 Fenoaltea (Doranne) 84
 Fenzi (E.) 237
 Ferrone (S.) 105
 Fezendat (Michel) 114
 Fichter (A.) 266
 Firpo (L.) 234-235, 237-238
 Floriani (P.) 119, 123, 279
 Fontaine (Charles) 265
 Fontaine (Marie Madeleine)
 17, 77, 80, 94, 263, 275
 Fontana (B.) 262
 Forget de Fresnes (Pierre)
 179
 Fornari (Simon) 82, 116
 Fournier (Jean) 24, 75, 80-83,
 86-87, 89, 91-95, 176-179,
 182, 266
 Fortunio (Giovanni
 Francesco) 160
 Foscolo Benedetto (Luigi)
 227, 239, 259
 Fouët (Robert) 197
 Franceschi (Francesco de') 20,
 25
 Franco (Giacomo) 25
 François I^{er} 12
 François II 77
 François (Marcel) 166, 280
 Freer (Alan) 79, 275
 Fregoso (famille) 114
 Fumée (Gilles) 184
 Fumée (Martin) 197

G

Gardeau (L.) 19
 Gardini (N.) 104
 Gareffi (A.) 262
 Garnier (Claude) 139
 Garnier (Robert) 137
 Gascoigne (George) 103
 Gaultherot (Vincent) 18
 Gaultier (Léonard) 25

Gauthier (Claude) 130, 264
 Gebert (Jacques de) 261
 Gelosi (les) 20
 Genette (Gérard), 53-74
 Genot (G.) 247
 Gentile (Alberico) 250
 Gilbert (François) 227
 Gilles (Nicolas) 21, 193
 Gillet (L.) 233
 Giolito da Trino 12
 Giolito de' Ferrari (Gabriel)
 14, 17, 25, 53, 107, 117,
 120
 Giordani 240
 Giovio (Paolo) 116
 Giralaldi Cinzio (Giovanni
 Battista) 106, 117
 Giraladini (Ascanio) 234, 239
 Girard (Antoine) 179
 Giunti (B.) 245
 Glareanus (Henricus) 78
 Godard (Jean) 112
 Godefroy de Bouillon 174
 Gohory (Jacques) 114
 Gonzague (Louis de, duc de
 Nevers) 8, 182, 217, 266,
 274
 Gonzague (Scipion de) 15
 Gonzague (Vincenzo de) 273
 Gonzague-Nevers (famille
 de) 21, 227, 274
 Gorris Camos (Rosanna) 7-9,
 17, 21, 22, 24, 77, 80, 89,
 94, 130, 160, 177, 207,
 217, 246, 257-283
 Goujet (abbé Claude-Pierre)
 217-218
 Goyet (Francis) 108
 Grabber (C.) 99
 Granjon (Robert) 114
 Granvelle (Antoine Perrenot,
 cardinal de) 12
 Graziani (Françoise) 197,
 203-216, 249, 255-258,
 271-272, 281
 Greene (T.) 142
 Grégoire XIII 238
 Gregorio da Spoleto 122
 Greiner (Franck) 39

Grévin (Jacques) 101, 110
 Grice (H. Paul) 71
 Grolier (Jean) 179
 Grosley (Pierre Jean) 240
 Groto (Luigi) 228, 231
 Groulleau (Étienne) 18, 103,
 114, 185, 264
 Gryphe (Sébastien) 121, 125
 Guarini (Battista) 23, 163,
 224, 231
 Guarini (Taddea, née
 Bendidio) 23, 163
 Guasti (C.) 238
 Guidi (U.) 160, 161
 Guidobaldi (Nicoletta) 27-37
 Guillaume de Lorris 50, 51
 Guillemot (Mathieu) 21,
 204, 209, 271
 Guillo (Laurent) 32
 Guinguéné (P. L.) 236
 Guise (famille de) 239
 Guise (François de) 80, 178,
 266
 Guisoni (Ferrante) 20, 179,
 218, 227
 Guntert (G.) 270

H

Haar (James) 28, 29, 33
 Harsy (Olivier de) 264
 Hauvette (Henri) 41
 Havente (Pietro) 34
 Hartz (D.) 35
 Helbig (J.) 55, 59
 Hempfer (Klaus W.) 50, 53-
 74, 276
 Hennequin (Jeanne) 115
 Henri de Navarre, puis Henri
 IV 20, 179
 Henri II 88
 Henri III 173, 238
 Herberay des Essars (Nicolas
 de) 18, 79, 265
 Herrick (M. T.) 103
 Hippocrate 235
 Hoekstra (G. R.) 28
 Höfner (E.) 64
 Homère 174
 Honorat (Barthélemy) 176

Honorat (Sébastien) 13-14,
19, 25, 83, 177, 265
Horace 72, 78, 130, 132,
134, 136-138
Houssaye (Denis) 205
Huarde (Juan) 206
Huchet (Jean-Charles) 48
Huchon (Mireille) 77
Huguet (Edmond) 225

I

Ingegneri (Angelo) 15
Intronati (les) 109

J

Jacques (saint) 188
Jadart (H.) 13
Jamyn (Amadis) 179, 180
Janot (Denis) 79, 102
Jauss (Hans Robert) 53-74
Javion (M.) 233
Javitch (Daniel) 71, 116, 276
Jean de Meun 50, 52
Jodelle (Étienne) 110
Johannes Placentis 126
Jouanna (Arlette) 188
Joulet (Pierre) 22, 24, 270
Jules II 165
Juste (François) 109
Juvénal 123, 125

K

Kablitz (A.) 58
Kenny (Neil) 150
Kerver (Jacques) 18
Kimball Brooker (T.) 12
Kinch (C.) 137
Kirchner (Athanase) 250

L

L'Angelier (Abel) 8, 14-15,
19-23, 25, 193, 206, 218,
246, 267-269
L'Angelier (Arnoul) 264
La Boétie (Étienne de) 97,
156, 160, 178
La Croix du Maine (François
Grudé, dit) 21, 77, 217,
226

La Grange (Gabriel) 21
La Grotte (Nicolas de) 77
La Mante (M. de) 178
La Mothe le Vayer (François
de) 244
La Place (Pierre Antoine) 241
La Porte (Maurice de) 18
La Taille (Jean de) 101, 108
La Tour d'Albénas (Béranger)
97

Lafay (H.) 139
Lancaster (H. C.) 228
Landré (Guillaume) 184
Landry (Pierre) 112
Larivaille (Paul) 247
Lasne (Michel) 26
Lassus (Roland de) 31, 33-34,
37
Lastraioli (Chiara) 85, 119-
140, 257-258, 275-276
Lauzun (Philippe) 21
Laval (Antoine de) 23, 172,
184
Lavaud (Jacques) 89, 130,
257, 276
Lazard (Madeleine) 100, 103,
278
Le Blanc (R.) 142
Le Fèvre de La Boderie
(Antoine) 23, 272
Le Loyer (Pierre) 23, 226
Le Maçon (Antoine) 18, 19
Le Mangnier (Robert) 114
Le Roy (Adrien) 27, 29-32,
36-37
Le Villain (Claude) 229
Lebret (Guillaume) 264
Lecerclé (François) 84
Lénient (Charles) 119
Léon X 138
Leopardi 259
Lesure (François) 29-32, 36-
37
Levraud (Jean-Pierre) 166
Ley (Klaus) 57-58
Lombardi (Bernardino) 23,
58
Longeon (Claude) 126, 171,
179, 182

Longhi (S.) 152
Longis (Jean) 79, 264
Lopez (Denis) 139
Lorgnet (Michèle) 79, 94,
276
Lorraine-Guise (Louise de) 22
Lucien 48
Lucilius 123
Lupacchino (Bernardino) 34

M

MacClelland (John) 81
Macé (Charles) 129
Machiavel (Nicolas) 235, 249
Machiavelli (Paolo) 163
MacKinley (Mary) 143, 144
Maggi (Vincenzo) 58
Magnien (Michel) 132
Mahler (A.) 58
Maillard (Jean-François) 269
Malaguzzi (Annibale) 124
Malaspina (Celio) 15, 161
Malherbe (François de) 14
Mandelot (François de) 179
Manfredi 15
Manso (Giovanni Battista) 164,
204-205, 211, 240-241,
243
Manuzzio (Aldo) 220
Marcu (A) 14
Marguerite de France, reine
de Navarre 20-21, 83, 219-
220,
Marguerite de Navarre 113-
114
Marie Stuart 77
Marnef (Jeanne de) 102
Marnef (Jérôme de) 103, 185
Marot (Clément) 113, 137,
266
Marpillero (G.) 106
Marsan (Jules) 217
Marsilius (Alexandre) 15
Martin (Jean) 17, 77, 264
Martinelli (E.) 123
Martinengo (Gabriele) 34
Martini (A.) 28
Marty-Laveaux (Charles) 179,
181

Mathieu-Castellani (Gisèle) 112
 Maugain (Gabriel) 15, 243, 281
 Mauri (Daniela) 203, 217-231, 257, 271, 275, 283
 Mauro (Giovanni) 129
 Maximilien d'Autriche 103
 Mayer (C.-A.) 137
 Mayer Brown (Howard) 29
 Mazzochi (Giovanni) 12
 Meigret (Louis) 175
 Ménage (Gilles) 240-242
 Ménager (Daniel) 245-256, 271, 272, 281
 Méniel (Bruno) 187-202, 270
 Menier (Maurice) 264
 Menon (Tuttovale) 34
 Mercœur (Philippe-Émanuel de Lorraine, duc de) 173, 187, 189, 192
 Mérot (A.) 26
 Merulo (Claudio) 34
 Mesmes (Henri de) 88, 115
 Mesmes (Jean-Pierre de) 25, 88, 103, 113-116
 Mettayer (Jamet) 23, 223-224, 227
 Micard (Claude) 264
 Miernowski (Jan) 113
 Millanges (Simon) 20, 142, 157, 161, 218, 220
 Miotti (Mariangela) 25, 99-118, 257, 261, 275
 Mirabaud (Jean-Baptiste de) 240
 Moderne (Jacques) 29
 Mondot (Jacques) 183, 185
 Mongrédien (Georges) 129
 Monnier (Marc) 84
 Montaigne (Michel de) 8-9, 12, 15, 19, 21-23, 141-158, 159-169, 211, 218, 239, 244, 247, 254, 272
 Montreux (Nicolas de) 187-202, 270
 Mortimer (R.) 13, 14, 18, 25

Mortoretta (Gian Domenico) 34
 Mosti (Agostino) 164-166, 168
 Mosti (Giulio) 165
 Mouhy (C.) 228
 Mouret (F.) 81
 Muret (Marc-Antoine) 132

N
 Natali (G.) 162
 Nelli (Pietro) 121, 123
 Nemer (M.) 112
 Neri (F.) 243
 Nervèze (Antoine de) 270
 Norton (Glyn P.) 78
 Nourse (Jean) 240

O
 Ongaro (Antonio) 23, 231
 Orcl (Michel) 39, 93, 191, 200
 Ovide 112, 142-4

P
 Pacifici (V.) 233, 239, 263
 Padoan (G.) 100
 Panofsky (Erwin) 254
 Paruta (Paul) 227
 Pasquali (Carlo) 250
 Patin (Guy) 242
 Payen (Thibaud) 18
 Peletier du Mans (Jacques) 83, 108, 116, 190
 Pellegrini (Lelio) 164
 Penzenstadler (F.) 69, 70, 72
 Périgot (Béatrice) 39-52, 263
 Pérouse (Gabriel A.) 83
 Perse 123
 Pescatore (Giambattista) 25, 179
 Pesnot (Charles) 175
 Pétrarque (Francesco) 11, 28, 32, 53, 56-57, 61-63, 66, 69, 71-72
 Picot (Émile) 173, 227, 276, 278
 Pie II (Aenas Silvius Piccolomini) 261

Pie V 233
 Pigeon (Claude) 173, 175, 179, 182
 Pinelli (GianVincente) 15, 243
 Pingon (Louis de) 173
 Pistofilo (B.) 100
 Platon 235
 Plaute 99, 101, 104, 108
 Plutarque 213
 Pogge (Poggio Bracciolini, dit le) 124
 Pogue (S. F.) 29
 Polybe 235
 Pompeati (A.) 163
 Pompilio (Angelo) 28
 Poncelet (Nicolas) 183
 Porcacchi (Tomaso) 107
 Porro (Girolamò) 25
 Pottière-Sperry (Francis) 159
 Pouilloux (Jean-Yves) 145
 Poulet (Piérard) 270
 Poussin (Nicolas) 26, 210, 270
 Poyane (marquis de) 246
 Preto (P.) 269
 Prevost (Benoît) 264
 Prisciani (Pellegrino) 100
 Prisciano (Bernardino) 99, 100
 Properce 72
 Prosperi (Bernardino) 106
 Pulci (Luigi) 191

Q
 Quarteri (Pietro Paolo) 32
 Quinet (Toussaint) 206
 Quintilien 99

R
 Rabelais (François) 39-52, 166, 263
 Ræmond (Florimond de) 22
 Ragazzo (Paolo) 34
 Raimondi (Ezio) 245
 Rainssant (Pierre) 14
 Rajna (P.) 160
 Rapin (Nicolas) 24, 81, 89, 92, 97, 172, 178

Raugei (Anna-Maria) 15
 Ravegnani (G.) 11, 107
 Regn (G.) 59, 73
 Regnault (Pierre) 264
 Régnier (Mathurin) 129,
 139-140
 Renée de France, duchesse de
 Ferrare 106, 233, 262-263
 Retz (Claude-Catherine de
 Clermont, maréchale de)
 267
 Retz (duc de) 245
 Reure (O. C.) 126
 Rhodes (D. E.) 107
 Ricci (G.) 269
 Rigaud (Benoît) 114
 Righini (E.) 163
 Rigolot (François) 101, 144,
 278
 Robortello (Francesco) 58
 Rochon (A.) 93
 Roffet (Étienne) 18
 Roger (L.) voir Rouget
 Ronchi (G.) 99, 107
 Ronsard (Pierre de) 15, 27,
 30, 34, 73, 77, 81, 92, 132,
 174, 185, 242-243
 Rosset (François de) 19, 25
 Rossettini (Olga) 119, 279
 Rossi (Francesco) 120
 Rossi (V.) 163
 Rouget (Laurens) 174
 Rouillé (Guillaume) 12, 13,
 14, 17, 25, 177, 265
 Rousseau (Jean-Jacques) 258
 Rousset (Jean) 255-256
 Ruffo (Vincenzo) 34
 Ruscelli (Giovanni) 14, 25,
 90, 121, 177

S

Sabon (Sulpice) 17, 77, 160,
 260, 264
 Saint-Gelais (Mellin) 27, 34,
 35, 75, 85-90, 92, 95-97,
 179-180
 Salel (Hugues) 180
 Saluces-Cardé (Marguerite
 de, dame de Termes) 13

Sannazaro (Jacopo) 123
 Sansovino (Francesco) 121-
 123, 129, 135
 Santoro (M.) 42, 131
 Saugrain (Abraham) 187
 Saulnier (Verdun-L.) 263
 Sauvage (Denis) 17, 77, 263,
 266
 Savarese (G.) 48
 Savyon (Jean de) 83
 Scève (Maurice) 83
 Schmidt (Albert-Marie) 110,
 115
 Schwaderer (R.) 55-57, 70
 Scianatico (G.) 150
 Segre (Cesare) 67, 279
 Serassi (P.) 162, 204, 240,
 242-243
 Sertenas (Vincent) 79
 Seymour (les sœurs) 114
 Simonin (Michel) 14, 20, 22,
 115, 218
 Simpson (Joyce C.) 7, 11, 26,
 229, 281
 Socrate 248
 Solerti (A.) 162-163, 166,
 204, 238
 Sonnet de Courval (Thomas)
 139
 Sozzi (Bortolo Tommaso) 166
 Sozzi (Lionello) 257, 276
 Spaziani (M.) 25
 Speroni (Sperone) 42
 Sponde (Jean de) 22
 Stace 116
 Stampa (Gaspara) 64
 Stone (Donald Jr) 88
 Symeoni (Gabriele) 13, 121,
 123-124, 136

T

Tacite 249
 Tahureau (Jacques) 132
 Taillemont (Claude de) 75,
 83-87, 91, 95, 175, 180
 Tamisier (Pierre) 24
 Tansillo (Luigi) 30, 31
 Tasso (Torquato, dit le Tasse)
 7-9, 11-26, 28, 63-64, 66,

76, 141-158, 159-169,
 171, 187-202, 217-231,
 233-244, 245-256, 267-
 274, 280-283
 Tebaldeo (Antonio) 67
 Térance 99, 101, 104, 108,
 117
 Termes (maréchal de) 13
 Ternaux (Jean-Claude) 29
 Tetel (Marcel) 144, 281
 Thelusson (Jean) 17, 77, 184
 Thevenin (Pantaleon) 172
 Thou (Christophe de) 13, 26
 Toffanin (G.) 99
 Tomarken (A. H.) 119, 279
 Tonelli (L.) 163
 Toutain (Charles) 132
 Tramezinus (Michael) 117
 Travers (J.) 124
 Tressan (comte de) 92
 Tricou (J.) 263
 Tristan (François L'Hermite,
 sieur du Sorbier, dit) 204-
 206
 Tyard (Pontus de) 12, 31,
 136

U

Uetani (Toshinori) 77
 Urbain II 171
 Urbino (duc d') 141
 Urrea (Jeronimo de) 13, 176

V

Vaganay (Hugues) 179, 218,
 278
 Valderrabano (Enriques) 34
 Valgrisi (Vincenzo) 12, 14
 Valvassori (G. A.) 136
 Vandel (conseiller) 179
 Vasalini (G.) 23, 234
 Vascosan (Michel de) 24, 80
 Vásquez de Contreras (Diego)
 176
 Vassalli (A.) 28, 33
 Vauquelin de la Fresnaye
 (Jean) 25, 128-140, 185,
 187
 Vecoli (Pietro) 37

Vecoli (Regolo) 32, 37
 Veins (Aymar de) 24
 Venturi (A.) 263
 Vera (Antonio de) 250
 Vercingétorix 173
 Vergèce (Ange) 122
 Vernassal (François de) 184
 Veyrat (Jean) 21
 Vianey (Joseph) 55, 119,
 129, 276, 279
 Viau (Théophile de) 140, 241
 Vic (Méry de) 25
 Vigenère (Blaise de) 7, 19,
 21, 26, 193, 203-216, 246,
 264, 267

Vignes (Jean) 75-98, 179,
 263
 Vigorelli (E.) 267
 Villery (Jacques) 210, 212
 Villey (Pierre) 144, 160
 Villoresi (M.) 100
 Vincent (Jacques) 17, 25
 Vinciguerra (Marco Antonio)
 121, 125, 134
 Vion Dalibray (Charles), 203-
 216, 271
 Viotti (Erasmus) 15, 228
 Virgile 142, 171, 174, 205,
 247, 252
 Vittorini (Edwina) 167

Voiture (Vincent) 117
 Vouet (Simon) 269

W

Weber (Henri) 119
 Weinberg (B.) 58
 Woledge (B.) 189

Z

Zammetti (Sebastiano) 32
 Zatti (S.) 147
 Zilli (Luigia) 21, 228
 Zuber (Roger) 223
 Zuchetta (Bernardino) 107
 Zumthor (Paul) 49

Association V. L. Saulnier

Fondateur : Robert Aulotte †

Bureau : Nicole Cazauran (présidente), Jean Céard,
Claude-Gilbert Dubois, Catherine Magnien (responsable
des *Cabiers V. L. Saulnier*), Isabelle Pantin (vice-présidente),
Marie-Claire Thomine (trésorière)

MEMBRES DE L'ASSOCIATION V. L. SAULNIER

Janvier 2003

Jacqueline ALLEMAND
Shotaro ARAKI
Jean-Claude ARNOULD
Soledad ARREDONDO
Jean BALSAMO
Jean-Dominique BEAUDIN
Yvonne BELLENGER
François BERRIOT
Madeleine BERTAUD
Michel BIDEAUX
Denis BJAÏ
Claude BLUM
Daniela BOCCASSINI-TESTA
Sylviane BOKDAM
Françoise BONALI-FIQUET
Winn J. A. BOTS
Sekloo BOUSSEMARY
Barbara C. BOWEN
Jennifer BRITNELL
Jean BRUNEL
Christine DE BUZON
Marie-Pierre CAMUS
Sergio CAPPELLO
Nicole CAZAURAN
Hélène CAZES
Jean CÉARD
Annie CHARON
Françoise CHARPENTIER
Michel CHOPARD

Michèle CLÉMENT
Andrée COMPAROT
Richard CRESCENZO
James DAUPHINE
Hugues DAUSSY
Nathalie DAUVOIS-LAVIALLE
Colette DEMAIZIÈRE
Guy DEMERSON
Marie-Luce DEMONET-LAUNAY
Robert DESCIMON
Claude-Gilbert DUBOIS
Véronique DUCHÉ-GAVET
Alain DUFOUR
Jean DUPÈBE
Max ENGAMMARE
Véronique FERRER
Marie Madeleine FONTAINE
Marie-Madeleine FRAGONARD
Marie-Madeleine DE LA GARANDERIE
André GENDRE
Franco GIACONE
Alex GORDON
Rosana GORRIS
Geneviève GUILLEMINOT-CHRÉTIEN
Jacqueline HEURTEFEU
Francis HIGMAN
Grégoire HOLTZ
Mireille HUCHON
Thomas HUNKELER

Marie-Thérèse ISAAC
Nitchiko ISHIGAMI-IAGOLNITZER
André JANIER
Michel JEANNERET
Jean JEHASSE
Arlette JOUANNA
Eva KUSHNER
Claude LA CHARITÉ
Sabine LARDON
Jean LARMAT
Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE
Madeleine LAZARD
Jean LECOINTE
Marie-Dominique LEGRAND
Frank LESTRINGANT
Florence LEVI
Véronique LUZEL
Catherine MAGNIEN
Michel MAGNIEN
Jean-Claude MARGOLIN
Daniela MAURI
Viviane MELLINGHOFF-BOURGERIE
Daniel MÉNAGER
Olivier MILLET
Mariangela MIOTTI
Jacques-Paul NOEL
Isabelle PANTIN
Béatrice PÉRIGOT
Loris PETRIS
Alice PLANCHE
Florence POIRSON
Sylvie POSTEL-LECOQ
Marie-Hélène PRAT

Michel REULOS
Régine REYNOLDS CORNELL
Josiane RIEU
François RIGOLOT
Yves-Charles RONNET
François ROUDAUT
Zoé SAMARAS
Monique SANTUCCI
Gilbert SCHRENCK
Pierre SERVET
Joo Kyoung SOHN
Lionello SOZZI
Kaoru TAKAHASHI
Isamu TAKATA
Alexandre TARRÊTE
Louis TERREAUX
Marcel TETEL
Claude THIRY
Marie-Claire THOMINE
Luce TRIBOULET
Toshinori UETANI
Maurice-François VERDIER
Jeanne VEYRIN-FORRER
Brian VICKERS
Éliane VIENNOT
Jean VIGNES
Edith WEBER
Luigia ZILLI
Ilana ZINGUER

Membre d'honneur :

Madame V. L. SAULNIER

JEUDIS DU CENTRE SAULNIER

Le jeudi 16 janvier 2003, à 17 heures 30, à la bibliothèque de l'Institut de français de la Sorbonne, 1 rue Victor Cousin, Alain Legros (CESR de Tours) a tenu une conférence intitulée « “Que fais-je ?” Le regard de Montaigne sur *Les Essais* ». Le vendredi 21 février 2003, au même endroit et à la même heure, Emmanuel Naya (Université Lumière-Lyon II) a traité du sujet suivant : « Morale et scepticisme dans *Les Essais* ».

SUJETS PRÉVUS POUR LES COLLOQUES À VENIR

Mars 2004 : « Le prosimètre à la Renaissance »
(responsable : Nathalie Dauvois-Lavialle).

Mars 2005 : « Stoïcisme et christianisme à la Renaissance »
(responsable : Alexandre Tarrête).

Mise en pages et numérisation
TyPAO sarl
75011 Paris

Imprimerie SNEL Grafics
Dépôt légal : février 2003
N° xxxx

Bibliographie